

ივ. ჯაგახიშვილის სახელობის თბილისის  
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ლ ე ლ ა ე ბ რ ა ლ ი ძ ე

კოეტური ხატი

და მისი ტრანსფორმაცია თარგმანში

(ქართული, ინგლისური და რუსული ენების მასალაზე)

სადისერტაციო ნაშრომი ფილოლოგიის დოქტორის  
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

ხელმძღვანელი – ფილოლ. მეცნ. დოქტორი,  
პროფესორი ინესა მერაბიშვილი

თბილისი 2010

## შ ე ს ა ვ ა ლ 0

### (ისტორიულ-თეორიული ექსკურსი)

თარგმანის ტრადიცია, როგორც ცნობილია, იმ უხსოვარი დროიდან იწყება, როდესაც ადამიანს პირველად გაუჩნდა უცხო ეროვნებისა და კულტურის წარმომადგენლებთან კომუნიკაციის სურვილი. სწორედ ასეთი კომუნიკაციის დამყარების აუცილებლობამ განაპირობა ჯერ თარჯიმნის, ხოლო შემდგომ მთარგმნელის პროფესიის წარმოშობა. თარგმანი სხვადასხვაგვარად ესმოდათ და მას სხვადასხვა კრიტერიუმებს უყენებდნენ სხვადასხვა ეპოქებში. ამიტომაც თარგმანის პრინციპები შეიძლება განვიხილოთ ისტორიულ ასპექტში. ეს პრინციპები ხშირად იცვლებოდა ლიტერატურული მოდებისა თუ მიმდინარეობების, კონკრეტული ადამიანების შეხედულებათა და ზოგჯერ მათ სუბიექტურ მოსაზრებათა მიხედვითაც კი. სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა ავტორიტეტები უპირატესობას ანიჭებდნენ ხან თავისუფალ და ხან სიტყვასიტყვით თარგმანს.

თავისუფალი თარგმანი, კერძოდ, ორიგინალიდან გადმოკეთება, დამახასიათებელი იყო ანტიკური ხანისათვის. ციცერონი გახლდათ პირველი, ვინც უპირატესობა აზრის სისწორეს მიანიჭა და არა სიტყვების ზუსტად გადმოტანას. იგი ამბობდა, რომ მთარგმნელი ან ინტერპრეტატორი უნდა იყოს, ან რიტორიკოსი. მთარგმნელები და თარგმანის თეორეტიკოსები ზოგჯერ წინა პლანზე დედნის მიმართ ერთგულებას წამოსწევდნენ (მეტადრე შუა საუკუნეებში). აღორძინების ეპოქაში თარგმანის მნიშვნელობის ზრდასთან ერთად გამწვავდა დაპირისპირება ორ პრინციპს შორის – ზუსტი უნდა ყოფილიყო თარგმანი, თუ თავისუფალი. კლასიციზმის ეპოქაში ევროპაში დამკვიდრდა თავისუფალი თარგმანის პრინციპი, რომელიც უპასუხებდა მმართველი წრეების ესთეტიკურ მოთხოვნებს. ამ პერიოდში შესრულებული თარგმანები წარმოადგენდნენ ორიგინალის გადაკეთებას არისტოკრატის გემოვნების შესაბამისად. თუ თარგმანის ისტორიას დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ ეს დაპირისპირება არც შემდეგ გამქრალა.

აქ არ შეგვიძლია არ ვახსენოთ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ლორენს ვენუტის რედაქციით გამოცემული კაპიტალური ნაშრომი (ვენუტი 2004), რომელიც მეტად მდიდარ ინფორმაციას შეიცავს თარგმანის თეორიისა და

ისტორიის საკითხებზე. ეს არის წიგნი თარგმანის შესახებ ანტიკური ხანიდან დაწყებული ვიდრე მეოცე საუკუნის დასასრულამდე. ნაშრომში აღნიშნულია, რომ „თარგმანის თეორია დღევანდელი გაგებით, ანუ მთარგმნელობითი პრაქტიკის გასაშუქებლად და გასაუმჯობესებლად ჩამოყალიბებული კონცეფციების სახით, ანტიკურ ხანაში არ არსებობდა. როდესაც დასავლეთში პირველად გაჩნდა კომენტარები თარგმანის შესახებ, მათ სისტემური არგუმენტების ნაცვლად ერთჯერადი შენიშვნების ხასიათი ჰქონდათ, რომლებიც რიტორიკის სფეროს განეკუთვნებოდნენ: პირველი გავლენიანი კომენტატორები ხომ ციცერონი, პლინიუს უმცროსი და კვინტილიანე იყვნენ, ყოველი მათგანი – გამოჩენილი რომაელი ორატორი, რომლებიც ამ კომენტარებს პედაგოგიურ სავარჯიშოებად მიიჩნევდნენ იმათთვის, ვისაც ორატორის პროფესიის დაუფლება სურდათ“ (ვენუტი 2004: 13).

ნაშრომში ნაჩვენებია, თუ რა წვლილი შეიტანეს თარგმანმცოდნეობის შექმნასა და განვითარებაში მომდევნო ეპოქებში (ადრეული ქრისტიანული ხანა, შუა საუკუნეები, რენესანსის ეპოქა, კლასიციზმის პერიოდი და სხვა) ამა თუ იმ ქვეყნის სამეცნიერო სკოლებმა და ლიტერატურულმა მიმართულებებმა, კერძოდ კი ცალკეულმა თვალსაჩინო მეცნიერებმა. ყოველივე ეს მოკლედ და კომპაქტურად არის დახასიათებული ხსენებულ წიგნში შეტანილ ფრიად საყურადღებო გამოკვლევებში, რომლებიც დიდძალ ფაქტობრივ მასალას შეიცავს.

მეტ-ნაკლებად სრული წარმოდგენა რომ ვიქონიოთ ამ ვრცელი კრებული შესახებ, მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ ჩვენს ნაშრომში კუპიურების სახით მაინც მოვიყვანოთ გამოჩენილი ამერიკელი მეცნიერის იუჯინ ნაიდას არც ისე ვრცელი, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანი გამოკვლევა „შესაბამისობის პრინციპები“, რომელიც უხვად შეიცავს ჩვენთვის საინტერესო საკითხებთან დაკავშირებულ პრინციპებსა და რეკომენდაციებს. ნაიდა წერს: „ვინაიდან არ არსებობს ორი ენა, რომლებიც იდენტური იქნება ან შესაბამისი სიმბოლოებისათვის მინიჭებული მნიშვნელობის, ან იმ მეთოდების მხრივ, რითაც ეს სიმბოლოები ფრაზებად და წინადადებებად არის დალაგებული, გასაგებია, რომ არ შეიძლება არსებობდეს აბსოლუტური შესაბამისობა რომელიმე ორ ენას შორის. ამიტომ არ არსებობს სავსებით ზუსტი თარგმანი. თარგმანის მთლიანი შთაბეჭდილება შეიძლება საკმაოდ ახლოს იყოს დედანთან, მაგრამ შეუძლებელია მათი იდენტურობა დეტალების დონეზე... თარგმნის პროცესში

წარმოუდგენელია სრულიად ავიცილოთ თავიდან ინტერპრეტაციის საჭიროება“ (ვენუტი 2004: 154).

ნაშრომში ნათქვამია, რომ თარგმანის შესაბამისობაზე ლაპარაკისას აუცილებლად გასათვალისწინებელია თარგმანის სხვადასხვა ტიპები და რომ ტრადიციულად განასხვავებენ თავისუფალ და სიტყვასიტყვით თარგმანებს, მაგრამ სინამდვილეში ეს ორი უკიდურესი მიდგომაა და არსებობს თარგმანის გაცილებით მეტი სახეობა.

განსხვავებები თარგმანებში უმთავრესად განპირობებულია სამი ძირითადი ფაქტორით: (1) მესიჯის ბუნება, (2) ავტორისა და (მისი სახელით) მთარგმნელის მიზნები და (3) მკითხველის ტიპი.

მესიჯები ერთმანეთისაგან ძირითადად იმის მიხედვით განსხვავდება, თუ რომელს ენიჭება მეტი მნიშვნელობა – შინაარსს, თუ ფორმას. ცხადია, ეს ორი ცნება ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად ვერ იარსებებს: უბრალოდ ერთ შემთხვევაში მესიჯის ფორმაა უფრო მნიშვნელოვანი, სხვა შემთხვევაში – მესიჯის შინაარსი.

პოეზიაში ფორმას მეტი ყურადღება ექცევა, ვიდრე პროზაში. ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ შინაარსი მსხვერპლად ეწირება ფორმას, უბრალოდ იგი შეზღუდულია და მოქცეულია გარკვეული ფორმის ყალიბში. ვინაიდან მესიჯის დედნისეული ფორმისა და შინაარსის ერთდროულად თანაბარ დონეზე შენარჩუნება თარგმანში იშვიათად თუ არის შესაძლებელი, ფორმა ძირითადად მსხვერპლად ეწირება ხოლმე შინაარსს. მეორე მხრივ, ლირიკული ლექსის პროზაული თარგმანი დედნის ადეკვატური ეკვივალენტი არ არის: კონცეპტუალური შინაარსი სწორადაც რომ გადმოსცეს, ის ვერ მოახერხებს დედნის ემოციური ინტენსიურობისა და ხიბლის გადმოცემას, თუმცა ზოგიერთი ტიპის პოეზიის თარგმან პროზაულად შეიძლება მნიშვნელოვანი კულტურული მოსაზრებებით იყოს ნაკარნახევი. მაგალითად, ნაიდა აღნიშნავს, რომ ჰომეროსის ეპიკური პოეზია ინგლისურ ენაზე პოეტურად თარგმნილი უცნაური გამოჩნდებოდა: იგი დაკარგავდა ჰომეროსისათვის დამახასიათებელ ცოცხალ და სპონტანურ სტილს (ვენუტი 2004: 154).

ნაიდას ამ ნაშრომის მიხედვით თარგმანის ტიპის განსაზღვრისას ასევე მნიშვნელოვანი ფაქტორია მთარგმნელის მიზანი. თუმცა იგულისხმება, რომ ეს მიზანი ავტორისას ემთხვევა, მაგრამ ეს ყოველთვის ასე არ არის. მთავარია, თუ რა მიზნით ვთარგმნით – მკითხველის გასართობად, მისთვის რაიმეს

შესატყობინებლად, თუ მასზე ემოციური ეფექტის მოსახდენად. თარგმანი შეიძლება ემსახურებოდეს იმპერატიულ მიზანს, და ამ შემთხვევაში იგი უკიდურესად მკაფიო უნდა იყოს.

თარგმანის სხვადასხვა ტიპებთან და მთარგმნელის მესიჯის სხვადასხვა მიზნებთან ერთად გასათვალისწინებელია, თუ რამდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან პოტენციური მკითხველი თარგმანის დეკოდირებისა და მის მიმართ ინტერესების მხრივ. არსებობს დეკოდირების ოთხი დონე: 1) ბავშვების უნარი, რომელთა ლექსიკა და კულტურული გამოცდილება შეზღუდულია; 2) იმათი უნარი, ვინც ახლა ისწავლა წერა-კითხვა ან საწყისი განათლება მიიღო, და ზეპირი მესიჯების გაგება უკეთ შეუძლია, ვიდრე წერილობითისა; 3) საშუალო დონეზე განსწავლულ ადამიანთა უნარი, რომლებსაც შედარებით იოლად შეუძლიათ მესიჯის გაგება; 4) სპეციალისტთა უნარი, რომელიც ჩვეულებრივ მაღალია (ექიმებისა, თეოლოგებისა, ფილოსოფოსებისა, საერთოდ მეცნიერებისა და ა.შ.) თავიანთი სპეციალიზაციის სფეროში მესიჯების დეკოდირებისას. ბავშვებისათვის განკუთვნილი თარგმანი ისეთივე ვერ იქნება, როგორც სპეციალისტებისა ან საწყისი განათლების ადამიანებისათვის მომზადებული. პოტენციური მკითხველები მხოლოდ დეკოდირების უნარით კი არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, არამედ უფრო მეტად ინტერესებით. მაგალითად, ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან თარგმანი, რომელიც მკითხველის გართობას ისახავს მიზნად, და თარგმანი, რომელიც მკითხველს რთული დანადგარის აწყობაში ეხმარება. ასევე სრულიად განსხვავებულია თარგმანი, რომელიც მიზნად ისახავს დააკმაყოფილოს მკითხველის ცნობისმოყვარეობა უცხო ხალხებისა და ადგილების მიმართ, იმ თარგმანისაგან, რომელიც იმავე ინფორმაციას აწვდის ლინგვისტებს, რომლებიც უფრო მეტად ტექსტის ლინგვისტური სტრუქტურით არიან დაინტერესებული, ვიდრე კულტურული სიახლეებით.

ვინაიდან „არ არსებობს იდენტური ეკვივალენტობა“ (Belloc 1931 and 1931a:37) (ვენუტი 2004: 156), მთარგმნელი უნდა შეეცადოს იპოვოს ყველაზე ზუსტი ეკვივალენტი. აქ იუჯინ ნაიდა ორი სახის ეკვივალენტობას გამოყოფს: ფორმალურსა და დინამიკურს.

ფორმალური ეკვივალენტობის შემთხვევაში აქცენტი კეთდება თავად მესიჯზე როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის მხრივ. ამგვარი თარგმანის შემთხვევაში ყურადღება ექცევა ისეთ შესატყვისობას, სადაც ლექსს ლექსი

შეესაბამება, წინადადებას – წინადადება, ცნებას – ცნება. ამ დროს მესიჯი რეცეპტორ ენაში ზედმიწევნით ზუსტად უნდა შეესაბამებოდეს წყარო ენის ელემენტებს: რეცეპტორი ენის მესიჯს გამუდმებით ადარებენ წყარო ენის მესიჯთან, რათა განისაზღვროს მისი სიზუსტისა და სისწორის სტანდარტები (ტერმინები „წყარო ენა“ და „რეცეპტორი ენა“ ნაიდას მიერ არის შემოღებული). ასეთ დროს სიტყვასიტყვით ხდება თარგმანში დედნის ფორმისა და შინაარსის გადატანა, რასაც თან ახლავს დიდძალი შენიშვნები, რათა ტექსტი სავსებით გასაგები გახდეს. ამგვარი თარგმანის მიზანია მისმა მკითხველმა საკუთარი თავი მაქსიმალურად გააიგივოს წყარო ენის ტექსტის მატარებელთან და მაქსიმალური სისრულით ჩასწვდეს იმ კულტურის ტრადიციებს, აზროვნების მანერასა და გამოხატვის საშუალებებს. მაგალითად, ფრაზა “holy kiss” (რომაელები 16:16), რაც „წმინდა კოცნას“ ნიშნავს, ასეთ თარგმანში სიტყვასიტყვით გადმოვიდოდა და თან დაერთვოდა კომენტარი, რომ „ახალი აღთქმის“ პერიოდში ეს მისაღმების ჩვეულებრივი ფორმა იყო.

ამისაგან განსხვავებით, დინამიკური ეკვივალენტობა აგებულია „ეკვივალენტური ეფექტის პრინციპზე“ (Rieu and Phillips 1954). ასეთი თარგმანისას მთარგმნელი რეცეპტორი ენის მესიჯის წყარო ენის მესიჯთან მისადაგებაზე კი არ ფიქრობს, არამედ დინამიკური ურთიერთობის გადმოტანაზე, ანუ იმაზე, რომ თარგმანის ენაზე ურთიერთკავშირი რეცეპტორსა და მესიჯს შორის იგივე იყოს, რაც წყარო ენაზე. დინამიკური ეკვივალენტობის მისაღწევად მთარგმნელი მიზნად ისახავს გამოხატვის მაქსიმალური ბუნებრიობის მიღწევას და ცდილობს რეცეპტორი ქცევის იმ ნორმებთან დააკავშიროს, რომლებიც მის კულტურაში არსებობს. იგი თავს არ გამოიღებს საიმისოდ, რომ მისი მკითხველი ჩასწვდეს წყარო ენის კულტურას, რათა მესიჯი გაიგოს. რა თქმა უნდა, არსებობს დინამიკური ეკვივალენტობის სხვადასხვა ხარისხები. თანამედროვე ინგლისურ ლიტერატურაში ეკვივალენტური ეფექტის შექმნაზე ორიენტირებული თარგმანის ერთ-ერთ ნიმუშად ნაიდას მოჰყავს ახალი აღთქმის ბ. ფილიპსისეული თარგმანი, სადაც ფრაზა „ერთმანეთს მიესალმებიან წმინდა კოცნით“ სრულიად ბუნებრივად არის გადმოტანილი ფრაზით: „გულითადად ერთმევენ ერთმანეთს ხელს“. იგი ასევე აღნიშნავს, რომ ორ უკიდურეს პოზიციას შორის არსებობს შუალედური თეორიები, რომლებიც თარგმანის სიზუსტის განსხვავებულ სტანდარტებს აღიარებენ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას,

რომ უკანასკნელი ორმოცდაათი წლის განმავლობაში შეინიშნება ფორმალურიდან დინამიკურ ეკვივალენტობაზე გადასვლის ტენდენცია.

რაც შეეხება განსხვავებებს ენებსა და კულტურებს შორის, ნაიდას აზრით, ყველაზე ადვილია თარგმნო როდესაც ორ კულტურას შორის ბევრი საერთო არსებობს: კულტურათშორისი განსხვავება ხომ ენათშორის განსხვავებაზე მეტ სირთულეებს ქმნის.

არსებობს თარგმანის ბევრნაირი გაგება და განმარტება. იმასთან ერთად, რომ არსებობს უზარმაზარი განსხვავებები თარგმნილ მასალას, პუბლიკაციის მიზნებსა და პოტენციური მკითხველის მოთხოვნებს შორის, დროთა განმავლობაში იცვლება თავად ენები და სტილი და ერთ პერიოდში მისაღები თარგმანი შეიძლება მოგვიანებით მიუღებელი აღმოჩნდეს (ვენუტი 2004: 158).

თავის ამ ნაშრომში ნაიდა გვაცნობს, თუ რა მოთხოვნებს უყენებენ კარგ მთარგმნელს სხვა მეცნიერები, მაგალითად, ჩეხი მეცნიერი ვ. პროჩაჟკა (Procházka (Garvin 1955:111ff). ამ მოთხოვნების მიხედვით: 1) „მას თემატურად და სტილისტურად უნდა ესმოდეს დედანი“; 2) „უნდა გადალახოს განსხვავებები ორ ლინგვისტურ სტრუქტურას შორის“ და 3) „თავის თარგმანში უნდა შექმნას დედნისეული სტილისტური სტრუქტურები“ (ვენუტი 2004: 158).

იქვე ვკითხულობთ, თუ რას წერდა ჯექსონ მეთიუსი (1959: 67) პოეტურ თარგმანზე: „ლექსის თარგმნა ახალი ლექსის დაწერას ნიშნავს. მთელ თარგმანში ზუსტად უნდა გადმოიცეს არსი, ხოლო ფორმა უნდა „დაუახლოვდეს“ დედნისეულს. მას ექნება საკუთარი სიცოცხლე, რაც მთარგმნელის ხმას წარმოადგენს“.

ნაშრომში ასევე ნათქვამია, რომ თარგმანის, განსაკუთრებით პოეტურის, შესრულებისას გარდაუვალია ფორმასა და შინაარსს შორის ურთიერთობაში არსებული დაძაბულობითა და ფორმალურ და დინამიკურ ეკვივალენტობათა შორის არსებული კონფლიქტით გამოწვეული სირთულეები, და მოყვანილია ციტატა უილიამ კუპერის (1928: 484) ნაშრომიდან „გოეთეს ლექსების თარგმანი“: „თუ დედნის ენა სიტყვათწარმოქმნის ისეთ ხერხებს მიმართავს, რაც გადაულახავ სირთულეებს ქმნის პირდაპირი მნიშვნელობით თარგმნისას, და ისეთ ხატოვან გამოთქმებს იყენებს, რომლებიც სრულიად უცხო და გაუგებარია სხვა ენაზე, მაშინ უმჯობესია შევინარჩუნოთ ლექსის განწყობა და ეს ისეთი ენითა და ხატოვანი გამოთქმებით გადმოვცეთ, რომლებიც თავისუფალი იქნება

მოუქნელობისა და ბუნდოვანებისაგან. ამას შეიძლება ეწოდოს ერთი კულტურიდან მეორე კულტურაზე თარგმნა“.

ნაიდას თქმით, პოეზიის თარგმნისას სპეციფიკური პრობლემები იქმნება, რადგანაც გამოხატვის ფორმას (რიტმა, მეტრი, ასონანსი და ა.შ) დიდი მნიშვნელობა აქვს მკითხველისათვის მესიჯის არსის მისაწოდებლად. მაგრამ ნებისმიერი თარგმანი, პროზაულიც და პოეტურიც, უნდა ითვალისწინებდეს რეცეპტორის რეაქციას. ამიტომაც მთარგმნელის საბოლოო მიზანი, რომელიც პოტენციურ მკითხველზე გავლენის მოხდენას გულისხმობს, ძირითადი ფაქტორია თარგმანის შეფასებისას. ამ აზრს ბევრი სხვა ლიტერატორიც იზიარებს. მაგალითად, ოლივერ ედვარდსი (1957: 13) წერს: „ჩვენ თარგმანისაგან მხოლოდ იმას მოველით, რომ ჭეშმარიტებასთან ახლოს იდგეს... ჩვენთვის მთავარია ჭეშმარიტად შევიგრძნოთ დედანი და ისევე აღვიქვათ მისი პერსონაჟები თუ სიტუაციები, როგორც ისინი ჩაფიქრებული იყვნენ ავტორის გულსა და გონებაში, და აუცილებელი არ არის ეს იმავე სიტყვებით მოგვეწოდოს, რაც მან გამოიყენა“ (ვენუტი 2004: 159).

ეზრა პაუნდი აცხადებდა (1954: 273), რომ თარგმნისას საჭიროა „მეტი აზრი და ნაკლები სინტაქსი“, ხოლო ჯ. ბ. ფილიპსის თქმით (1953: 53), „ნამდვილი თარგმანის ამოცანაა იგი იკითხებოდეს არა როგორც თარგმანი“ (ვენუტი 2004: 159–160).

იუჯინ ნაიდა წერს, რომ სრულიად ბუნებრივი თარგმანის შესრულება ადვილი არ არის, განსაკუთრებით მაშინ, თუკი დედანი კარგი ნაწარმოებია, სადაც მთელი სისრულით არის ასახული და ეფექტურად გამოყენებული იმ ენის იდიომატური პოტენციალი და გენია, რომელზედაც იგი შეიქმნა. ამიტომ მთარგმნელმა არა მარტო წყარო ენის მთელი რესურსების გამოყენების სირთულეს უნდა გაართვას თავი, არამედ რამდენადმე მაინც მისი ეკვივალენტური ნაწარმოები უნდა შექმნას რეცეპტორ ენაზე. ნაიდა შენიშნავს, რომ თვით მეთიუ არნოლდიც კი, რომელიც პრაქტიკაში „იმავე რეაქციის“ გამოწვევის პრინციპს ეწინააღმდეგებოდა, წერდა: „თარგმანმა ისეთივე გავლენა უნდა მოახდინოს ჩვენზე, როგორსაც დედანი მოახდენდა თავის პირველ მკითხველებზე“.

ამას ნაიდას ნაშრომში მოსდევს მეტად საგულისხმო მსჯელობა: თუკი თარგმანი დააკმაყოფილებს შემდეგ ოთხ მოთხოვნას, რომ 1) იყოს აზრიანი, 2) გადმოსცემდეს დედნის განწყობილებასა და სტილს, 3) ჰქონდეს გამოხატვის



ბუნებრივი და მსუბუქი ფორმა და 4) მკითხველში იწვევდეს იმავე რეაქციას, მაშინ, ცხადია, გარკვეულ მომენტში გარდაუვალია კონფლიქტი შინაარსსა და ფორმას შორის და რომელიმეს უნდა დაუთმოთ. იქვე ნაიდა დასძენს, რომ საზოგადოდ მთარგმნელები თანხმდებიან სტილთან შედარებით უპირატესობა მნიშვნელობას მიენიჭოს, თუმცა სულ იმის ცდაში უნდა ვიყოთ, რომ ეს ორი რამ ერთმანეთთან შერწყმული შევინარჩუნოთ, რადგან თუ მხოლოდ შინაარსს შევინარჩუნებთ და ფორმას არ გავითვალისწინებთ, დედნის მთელი ხიბლი დაიკარგება, ხოლო საწინააღმდეგო შემთხვევაში შეიძლება მესიჯი ვერ გადმოვცეთ. თანაც ფორმის შეცვლა უფრო მეტად არის შესაძლებელი, ვიდრე შინაარსისა ისე, რომ იგი ეკვივალენტური იყოს რეცეპტორზე შთაბეჭდილების მოხდენის თვალსაზრისით. ამიტომაც ნაიდა საჭიროდ მიიჩნევს, რომ შინაარსობრივ შესაბამისობას სტილისტურთან შედარებით უპირატესობა მიენიჭოს.

ჩვენთვის აგრეთვე მეტად საინტერესო და ბევრისმოქმედია ამ დიდი მეცნიერის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ თარგმანის ღირსება იზომება იმით, თუ რამდენად ადვილია მისი დეკოდირება (ვენუტი 2004: 166).

დასასრულ, აქ უნდა დავძინოთ, რომ კარგი იქნებოდა ჩვენი დარგის სპეციალისტთა საკმაოდ ძლიერი კოლექტივის ძალებითა და მათი ნაშრომების გამოყენებით უახლოეს პერიოდში მომზადებულიყო და გამოცემულიყო ლორენს ვენუტის წიგნის ანალოგიური კრებული, რომელშიაც ფართოდ იქნებოდა ასახული ქართული მთარგმნელობითი პრაქტიკისა და თარგმანმცოდნეობის აქტუალური საკითხები, მით უმეტეს, რომ საამისოდ ნიადაგი უკვე შემზადებულია ცნობილ ქართველ თარგმანმცოდნეთა – პროფესორების გ. გაჩეჩილაძის, ნ. საყვარელიძის, დ. ფანჯიკიძის, ი. მერაბიშვილისა და სხვათა – წიგნებში.

ახლა რამდენადმე უფრო ვრცლად შევეხოთ ქართულ თარგმანსა და თარგმანმცოდნეობას, რომლებსაც მრავალსაუკუნოვანი მდიდარი ისტორია აქვს. ქართულ თარგმანს და ქართულ თარგმანმცოდნეობას ჯერ კიდევ XI საუკუნეში დაუდო სათავე გამოჩენილმა ქართველმა ფილოლოგმა, ფილოსოფოსმა და მთარგმნელმა ეფრემ მცირემ. აკადემიკოსი კორნელი კეკელიძე საგანგებოდ აღნიშნავს მის ამ ღვაწლს, იგი წერს: „ეფრემი შესანიშნავი მეცნიერია და მისი ღრმა ერუდიცია ჩანს ყოველს დარგში, უფრო კი წიგნების თარგმნაში. იმან შექმნა საკუთარი თეორია მთარგმნელობისა, რომელიც საფუძვლად დაედვა

შემდეგი დროის ქართულ მწერლობას. ევრემი იმის მომხრეა, რომ თხზულება დედნიდან ითარგმნებოდეს პირდაპირ და ითარგმნებოდეს ისე, როგორც დედანშია, მთლიანად, შეუმოკლებლად და შეუმატებლად, „ზედაწარწერილის“ ან სათაურის შეუცვლელად. მისი აზრით, მთარგმნელს მუდამ უნდა ახსოვდეს თვისება ქართულის და ბერძნული ენისა და იმას კი არ უნდა ზრუნავდეს, რომ სიტყვასიტყვით გადმოიღოს დედანი, – მაშინ თარგმანი უშნო და უღაბათო გამოვა, – არამედ იმას, რათა სიტყვა იმდენად დაახლოებული იყოს დედანთან, რომ არსებითი და „მართებითი“, ესე იგი საჭირო, არ აკლდეს თარგმანსო... როდესაც რამეს თარგმნიდა, დედნის სიტყვებს „მარტივად, შეუზავებლად და შეუხებლად“ გადმოსცემდა ხოლმე, მაგრამ აზრის ნათელსაყოფად ის აშიებზე ურთავდა განმარტებას და სქოლიებს...“ (კეკელიძე 1941: 229–230).

ევრემ მცირის ამ დიდ ღვაწლთან ერთად აკად. კ. კეკელიძეს საფუძვლიანად აქვს მიმოხილული ქართული თარგმანისა და თარგმანმცოდნეობის მიერ მომდევნო შვიდი საუკუნის მანძილზე განვლილი გზა თავის ნაშრომში „მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი“ (კეკელიძე 1956). ამიტომ ამ საკითხს აქ გაკვრით შევხებით და ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ აღნიშნულ პერიოდში ჩვენში ხან თავისუფალი თარგმანის პრინციპს ჰყავდა უფრო მეტი მიმდევარი და ხან სიტყვასიტყვითი თარგმანისას. ასე, მაგალითად, მე-16 საუკუნის გამოჩენილმა ქართველმა პოეტმა თეიმურაზ პირველმა სპარსული პოემების საფუძველზე არსებითად ახალი პოემები შექმნა („ლეილმაჯნუნიანი“, „იოსებზილიხანიანი“, „ვარდულებულიანი“ და „შამიფარვანიანი“). აქვე უნდა დავძინოთ, რომ გადმოკეთების ასეთი მეთოდი საკმაოდ ფართოდ იყო გავრცელებული ამ პერიოდის აღმოსავლურ ლიტერატურაში. სულ სხვა ყაიდის მთარგმნელებად გვევლინებიან მე-18 საუკუნეში ვახტანგ მეექვსე და მეტადრე სულხან-საბა ორბელიანი. ამას მკაფიოდ მოწმობს მათ მიერ თითქმის ერთობლივად თარგმნილი იგავ-არაკთა ვრცელი კრებული „ქილილა და დამანა“ (იგივე „ანგარი სოჰაილი“), რომელიც დიდაქტიკურ-მორალური ეპოსის კლასიკურ ნიმუშად ითვლება და დღესდღეობით მსოფლიოს მრავალ ენაზეა თარგმნილი. იგი ვახტანგს უმძიმეს პირობებში უთარგმნია სპარსულიდან 1712–1714 წლებში ისპაანში (ირანი), სადაც იმის გამო ჰყავდათ დატყვევებული, რომ რჯულის გამოცვლაზე უარს ამბობდა. სულხან-საბას მიერ აღზრდილ ამ ნიჭიერ მწერალსა და ფრიად განსწავლულ პიროვნებას, საქართველოში რომ ჩამოვიდა, ეს თარგმანი „გასახალხავად“

(სარედაქტოროდ) გადაუცია თავისი ბრძენთაბრძენი და ზნემაღალი აღმზრდელისათვის, რომელიც დასავლეთ ევროპაში დიპლომატიური მისიით მოგზაურობიდან ხელმოცარული დაბრუნებულიყო. ტექსტი საბას ისე „გაუჩაღხავს“, რომ ვახტანგს აუცილებლად მიუჩნევია მის მთარგმნელად საბაც ყოფილიყო მოხსენიებული, რაც აისახა კიდევაც ვახტანგის მიერ კანონიკურად გამოცხადებულ საბასეულ ავტოგრაფში, რომლის მიხედვით არის გამოცემული ეს თარგმანი“ (ქილილა და დამანა 1949).

შემონახულია ვახტანგისეული თარგმანის „გაუჩაღხავი“ ტექსტიც, რომელსაც, აკადემიკოს ალ. ბარამიძის თქმით, „უდავოდ ეტყობა სიტყვასიტყვითი თარგმანის იერი, ქართულ ფრაზებს აქ ხშირად უცხოური კონსტრუქციის სახე გააჩნია. საკუთარი მთარგმნელობით-რედაქტორული პრინციპის დაგვარად საბას ახლებურად გაუმართავს ვახტანგის ტექსტი“ (ქილილა და დამანა 1949: გვ. XII). ეს პრინციპი კი, თვითონ საბას თქმით, გულისხმობს იმას, რომ „სხვას ენის წიგნი სხვას ენაზედ, თუ არა კაის მცოდინარისაგან, გამოთარგმნა ძნელია: ზოგან წინა უკან უნდა მოიყვანოს, და ზოგან ართონი ან მოუმატოს, ან დააკლოს, თვარამ სწორადრე უგემური მოვა...“ (ქილილა და დამანა 1949: გვ. XII) (ადვილი მისახვედრია, რომ სიტყვა „გამოთარგმნა“, ისევე როგორც „თარგმანება“ და „თარგმანი“, აქ საბას ასეთი მნიშვნელობითაც აქვს ნახმარი: „სიტყვის გაცხადებით თქმა“, „იგავიანი სიტყვის გაცხადება“ (ორბელიანი 1965: 305), ანუ კომენტარი). საბას ამ პრინციპისა და ვახტანგისეულ ვერსიასთან საბასაულის ტექსტოლოგიური შეჯერების საფუძველზე ალ. ბარამიძე დაასკვნის, რომ „საბა პრინციპულად უარყოფს ტექსტის პედანტურ, სიტყვასიტყვით თარგმანს, ის თხოულობს ტექსტის დამუშავებას შესაფერისი ენის ბუნების კვალობაზე... ტექსტის გამართვისას რედაქტორს უმთავრესი ყურადღება მიუქცევია თხზულების ენობრივ-სტილისტიკური მხარისათვის, შინაარსი – როგორც წესი – არ შეუცვლია. მაგრამ აქა-იქ საბას მნიშვნელოვანი კორექტივი შეუტანია“ (ქილილა და დამანა 1949: გვ. XII), რათა გვერდი აეველო ქრისტიანულ-სარწმუნოებრივი და მორალურ-ეთიკური თვალსაზრისით უხერხულ გარემოებათათვის, შენიშნავს ალ. ბარამიძე და იმოწმებს თითო მაგალითს (ქილილა და დამანა 1949: გვ. XII–XIII). ამის შემდეგ იგი შედარებით ვრცლად მიმოიხილავს სპარსული დედნის ლექსითი ჩანართების ვახტანგისეულ სიტყვასიტყვით პროზაულ თარგმანებსა და საბასაულ გალექსილ ვერსიებს და დაასკვნის, რომ აქ უკვე საბა გაცილებით

მეტ თავისუფლებას იჩენს და საგრძნობლად შორდება ზუსტი თარგმანის პრინციპს (ქილილა და დამანა 1949, გვ. XIV–XX). თუმცა, ჩვენი დაკვირვებით, ამ დაშორებისას ზოგჯერ ნებით თუ უნებლიეთ, რამდენადმე ადეკვატური თარგმანის პრინციპს უახლოვდება ხოლმე.

აღსანიშნავია 1790 წელს დაწერილი „ესე თარგმანის პრინციპების შესახებ“, რომლის ავტორია ბრიტანელი მწერალი და მეცნიერი ალექსანდერ ფრეიზერ თაითლერი. იგი ამტკიცებდა, რომ „კარგია თარგმანი, რომელშიც დედნის ღირსებები ისე სრულად არის გადატანილი სხვა ენაზე, რომ ამ სხვა ენაზე მოლაპარაკე ადამიანები მას ისევე მკაფიოდ აღიქვამენ და იმავე სიძლიერის ემოციებს იწვევს მათში, რასაც იმ მკითხველში, ვისთვისაც დედანი დაიწერა.“ (ნიუმარკი 1995: 4)

მე-19 საუკუნეში გოეთე, ჰუმბოლდტი, ნოვალისი, შოპენჰაუერი, ნიცშე და სხვები სიტყვასიტყვითი თარგმანისაკენ იხრებოდნენ. ამ ფონზე საგულისხმოა მეთიუ არნოლდის შეხედულებანი პოეტური თარგმანის, კერძოდ ჰომეროსის თარგმანის შესახებ, რომ საკმარისი არ არის ზუსტი ბალადური ფორმისა და მისი შესაბამისი მეტრის, ასევე ჰომეროსისეული სადა, ბუნებრივი სტილის გადმოტანა, არამედ აუცილებელია იმ ამაღლებულეულობის შენარჩუნებაც თარგმანში, რაც ბუნებრივთან ერთად საოცრად დიდებულს ხდის ჰომეროსის პოეზიას, ანუ მთარგმნელის მთავარი მისიაა იმავე ეფექტის რეპროდუცირება, რაც დედნისთვისაა დამახასიათებელი.

როგორც ვიცით, მე-19 საუკუნის პირველი ათეული წლებიდან მოკიდებული, ქართველმა საზოგადოებამ მკაფიოდ აიღო გეზი დასავლეთ ევროპისა და მისი კულტურისაკენ. ბუნებრივია, ამან თავი იჩინა თარგმანისა და თარგმანმცოდნეობის სფეროშიც. ქართველი მწერლები სულ უფრო მეტად ეწაფებოდნენ დასავლეთევროპულ და რუსულ ლიტერატურას, თარგმნიდნენ ფრანგულიდან, ინგლისურიდან და გერმანულიდან, რუსულიდან და ბულგარულიდან, ყურადღებით ადევნებდნენ თვალს თარგმანმცოდნეობის სიახლეებს, მათ შორის, ადეკვატური თარგმანის თეორიის ჩამოყალიბებასა და გავრცელებას და ცდილობდნენ არც ამ მხრივ ჩამორჩენოდნენ ევროპის მოწინავე ქვეყნებს.

ამ პროცესის შესწავლას სხვადასხვა ავტორთა მრავალი საინტერესო ნაშრომი მიეძღვნა. მათგან, ვფიქრობთ, განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია თვალსაჩინო ქართველი მეცნიერისა და მთარგმნელის, პროფესორ გივი

გაჩეჩილაძის წიგნი „მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები“, რომელშიც პირველად არის მონოგრაფიულად შესწავლილი ამ პროცესის საუკუნუნახვერიანი მონაკვეთი (მე-19 საუკუნის დამდეგიდან მეოცის 50-იანი წლების დამლევამდე). აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ დღევანდელი გადასახედიდან შესაძლოა ამ წიგნში, რომელიც გასული საუკუნის 50-იან წლებშია დაწერილი და 1959 წელს გამოქვეყნდა (გაჩეჩილაძე 1959), ზოგი რამ ზედმეტი და უმართებულოც კი იყოს, მაგრამ საკუთრივ პრობლემისა და მასთან დაკავშირებული კონკრეტული მასალის ანალიზი თითქმის ყოველთვის ღრმა და დამაჯერებელია, ამასთან მაღალი გემოვნებით არის აღბეჭდილი. ამის ნიმუშად გამოდგება გივი გაჩეჩილაძის მსჯელობა ილია ჭავჭავაძის როლსა და მნიშვნელობაზე საქართველოში მხატვრულ ნაწარმოებთა თარგმნისა და თარგმანმცოდნეობის განვითარებაში. ამ მსჯელობიდან მკითხველს, სანამ წიგნის ავტორი იტყოდეს, მანამდე თვითონვე გამოაქვს დასკვნა, რომ ივანე მახაბელთან ერთად, რომელიც შექსპირის ტრაგედიების სწორუპოვარ მთარგმნელად მოგვევლინა, დიდმა ილიამ მკვიდრი საძირკველი ჩაუყარა მხატვრული ლიტერატურის ქართულად თარგმნის ახალ ეტაპს, თუნდაც იმით, დავძინოთ ჩვენი მხრივ, რომ შექსპირის „მეფე ლირის“ შესანიშნავი თარგმანი მათი ერთობლივი შრომის ნაყოფია. დასასრულ, დიდი უსამართლობა იქნებოდა დუმილით აგვეარა გვერდი იმ გარემოებისათვის, რომ ეს ნაშრომი, რომელიც მრავალი ასპექტით იპყრობს მკითხველის ყურადღებას, თვითონ არის ქართული თარგმანმცოდნეობის (და არა მარტო ქართულის) განვითარების ერთ-ერთი ნიშანსვეტი, რაც იმითაა განპირობებული, რომ წიგნის ავტორმა ქართული მთარგმნელობითი ხელოვნებისა და თარგმანმცოდნეობის მდიდარი ტრადიციების შესწავლა თარგმანის ზოგადი თეორიის ორბიტაში მოაქცია და გამოიყენა „რეალისტური თარგმანის პრობლემის“ (სწორედ ეს გახლავთ წიგნის ქვესათაურიც და ძირითადი, კონცეპტუალური თავის სახელწოდებაც) საჭირობორტო საკითხის გასარკვევად. ყოველივე ამის საფუძველზე გივი გაჩეჩილაძე გეთავაზობს თარგმანის ახლებურ მეთოდს, რომლის არსი მკაფიოდ აქვს ჩამოყალიბებული წიგნის საბოლოო, შემაჯამებელ დასკვნაში. ეს დასკვნა იმდენად საგულისხმოა, რომ თავს უფლებას მივცემთ მოვიყვანოთ მისგან საკმაოდ ვრცელი ამონაწერი:

„...დედანი, რომელიც ორგანულ მთლიანობაში იმყოფება თავის ენასთან, ახალ ენაზე განუმეორებელია ამ სიტყვის ზუსტი და პირდაპირი მნიშვნელობით.

სიტყვასიტყვით გადმოღებული, იგი კარგავს ესთეტიკურ ღირებულებას, ხოლო თავისუფლად შესრულებული, კარგავს დედნის შინაარსისა და ფორმის მნიშვნელოვან ნაწილს და იქცევა მიბაძვად ან ეპიგონობად. იმ წინააღმდეგობას, რომელსაც ზოგი მიჰყავს თარგმანის შესაძლებლობის სრულ უარყოფამდე, წყვეტს რეალისტური თარგმანი. მხატვრული თარგმანის რეალისტური მეთოდი დედანს წარმოიდგენს ცოცხალი სინამდვილის ანალოგიურ მხატვრულ სინამდვილედ და ახდენს მის მხატვრულ ასახვას ახალ ენობრივ ქსოვილში.

რეალისტურ თარგმანში ასახულია დედნის არსებითი, ტიპური და დამახასიათებელი მხარეები, ტიპური გარემოცვა, ეროვნული სპეციფიკა, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, მთელისა და ნაწილის ურთიერთმიმართება. რეალისტური მეთოდი გულისხმობს მთარგმნელს, რომელიც ინარჩუნებს საკუთარ შემოქმედებით ინდივიდუალობას (ეროვნული სპეციფიკის ჩათვლით), შემოქმედებით ერთიანობაში მყოფს დედნის ზემოაღნიშნულ თავისებურებებთან...“ (გაჩეჩილაძე 1959: 348).

მხატვრული თარგმანის ამ რეალისტურმა მეთოდმა შემდგომი განვითარება პოვა ქართველ მთარგმნელთა და მეცნიერთა მომდევნო თაობის არაერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ნაშრომებში. ასე, მაგალითად, პროფესორი დალი ფანჯიკიძე, რომელსაც თარგმანმცოდნეობის დარგში გასული საუკუნის მეორე ნახევარში გამოქვეყნებული სპეციალური ლიტერატურის გათვალისწინებით თავის ნაშრომებში ახლებურად აქვს გაანალიზებული თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის საკვანძო საკითხები და რომელიც იზიარებს გივი გაჩეჩილაძის მიერ შემოთავაზებულ თარგმანის რეალისტურ მეთოდს, საჭიროდ მიიჩნევს, რომ გაჩეჩილაძისეულ ფორმულირებაში არსებითად შეივსოს შემდეგი განმარტება: „მხატვრული თარგმანი მხატვრული შემოქმედების ფორმაა, რომელშიაც დედანი ასრულებს იმავე როლს, რასაც ორიგინალური შემოქმედებისათვის ცოცხალი სინამდვილე“ (ფანჯიკიძე 1988: 6) (როგორც ზემოთ ვნახეთ, ეს გარემოება გ. გაჩეჩილაძეს საბოლოო, შემაჯამებელ დასკვნაში გამეორებული აქვს შემდეგი სახეცვლილებით: „მხატვრული თარგმანის რეალისტური მეთოდი დედანს წარმოიდგენს ცოცხალი სინამდვილის ანალოგიურ მხატვრულ სინამდვილედ და ახდენს მის ასახვას ენობრივ ქსოვილში“ (გაჩეჩილაძე 1959: 348)). ოპონენტი სპეციალურად მსჯელობს ამ საკითხზე და გამოაქვს საგულისხმო დასკვნა:

„ამგვარად, სინამდვილე მთარგმნელს ეძლევა მხატვრული სინამდვილის სახით, როგორც ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა, როგორც

მხატვრული ნაწარმოების ობიექტური და სუბიექტური მხარის, სახისა და განცდის, ტექსტისა და ქვეტექსტის ერთიანობა და მან უნდა გაიმეოროს ეს სინამდვილე ამავე ერთიანობის შენარჩუნების გზით, სადაც შინაარსი ავტორის მიერ კონკრეტულ დროულ-სივრცობრივ ფარგლებში მოქცეული სინამდვილის საფუძველზე შეიქმნება, ხოლო ფორმა ავტორისავე შერჩეული მხატვრული საშუალებების ეკვივალენტური საშუალებებით იქნება რეპროდუცირებული“ (ფანჯიკიძე 1988: 7) (ხაზგასმა ავტორისაა. – ლ. ე).

მხატვრული თარგმანის რეალისტური და ადეკვატური თეორიების არაერთი სპეციალური ასპექტი მკაფიოდ წარმოაჩინა და მონოგრაფიულად შეისწავლა პროფესორმა ინესა მერაბიშვილმა. ამ მხრივ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მისი ფუნდამენტური ნაშრომი „პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა“ (თბ., 2005), რომელიც დინამიკური ეკვივალენტობის პრინციპს ემყარება და დედნის ტექსტის შინაარსობრივი პარამეტრებისა და სიტყვის ლინგვისტური პარამეტრების გათვალისწინებასა და თარგმანში ზუსტად გადმოტანას გულისხმობს, თანაც ისე, რომ თარგმანში შენარჩუნებული იყოს დედნის ავტორის ინდივიდუალური სტილის თავისებურებანი. მაგრამ ამ საკითხებზე უფრო დაწვრილებით ქვემოთ გვექნება საუბარი. ამჯერად კი მოკლედ მიმოვიხილოთ ის წინააღმდეგობრივი გზა, რომელიც თარგმანმცოდნეობამ განვლო, ვიდრე შეიქმნებოდა და დამკვიდრდებოდა მწყობრი თეორია მხატვრული თარგმანის ფართო შესაძლებლობებსა და აუცილებლობაზე, ასევე იმის შესახებ, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს თარგმანმცოდნეობას მხატვრული თარგმანის ხელოვნების განვითარებისათვის.

თარგმანის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მეცნიერურღმა შესწავლამ ცხადყო, რომ დაუშვებელია პრაქტიკოსი მთარგმნელი მხოლოდ საკუთარ ინტუიციასა და შეხედულებებს ეყრდნობოდეს და არ ითვალისწინებდეს თარგმანმცოდნეობის სხვადასხვა დარგის, მეტადრე თარგმანის ლინგვისტიკის მიერ შემოთავაზებულ პრინციპებსა და მეთოდოლოგიას. როგორც ჩანს, სწორედ ასეთ მთარგმნელთა მიერ შექმნილმა „მარგალიტებმა“ მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ის სკეპტიციზმი მხატვრული თარგმანისადმი, რაც ძველი დროიდანვე საკმაოდ ხშირად იჩენდა ხოლმე თავს.

დავიწყოთ იმით, რომ დანტემ თავის ტრაქტატ „ნაღიმში“ გამოთქვა პესიმისტური შეხედულება პოეტური თარგმანის შესახებ. მისი აზრით, რაკი ლექსის ფორმა მჭიდროდ არის დაკავშირებული მის ენასთან და მისგან

განუყოფელია, შეუძლებელია, რომ მისი ესა თუ ის ელემენტი, რომელიც ლექსის მუსიკალურ საფუძველში ჰარმონიას ქმნის, ერთი ენიდან მეორეზე ისე ითარგმნოს, რომ მთელი ლექსის ჰარმონია და ხიბლი არ დაირღვეს. ხოლო სერვანტესი თარგმანის შესახებ ამბობდა, რომ „ეს იგივეა, რაც ფლამანდური ხალიჩა უკუღმა პირიდან დანახული. მართალია, ფიგურები ჩანს... მაგრამ არაა არც ის სისუფთავე და არც ის ფერები, რომლებითაც ჩვენ ასე ვტკბებით წაღმა პირიდან“. **Poetry is what gets lost in translation** („პოეზია, აი ის, რაც თარგმანში იკარგება“) – ეს სიტყვები კი მეოცე საუკუნის ცნობილ ამერიკელ პოეტს რობერტ ფროსტს ეკუთვნის. ბენედეტო კროჩე, ხოსე ორტეგა ი გასეტი და პოლ ვალერი ეჭვქვეშ აყენებდნენ ადეკვატური თარგმანის შესაძლებლობას, მეტადრე მაშინ, როდესაც საქმე ეხებოდა პოეტური ნაწარმოების თარგმანას. თუმცა შეუძლებელი იყო თარგმანის აუცილებლობის უგულებელყოფაც, მაგალითად, გოეთე საუბრობდა წინააღმდეგობაზე თანდაყოლილ შეუძლებლობასა და აბსოლუტურ აუცილებლობას შორის, ხოლო ვალერი ბრიუსოვი წერდა: „პოეტური ქმნილების ერთი ენიდან მეორეზე გადატანა შეუძლებელია, მაგრამ ასევე შეუძლებელია უარი თქვა ასეთ ოცნებაზე“\*.

თარგმანის არაერთი თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი მთარგმნელი იზიარებს იმ შეხედულებას, რომ პოეზიის პოეტურად თარგმნა შეუძლებელია, და ყველაზე მართებულად მკითხველისათვის დედნის სიტყვასიტყვითი თარგმანისა და უხვი ლექსიკური თუ კონტექსტობრივი კომენტარების მიწოდებას მიიჩნევს (**Translating Poetry.... 1989: pg XII**). აქ საუბარია ისეთ ვითარებაზე, როდესაც მთარგმნელი მხოლოდ საკუთარ ინტუიციას ეყრდნობა და თავს არ იწუხებს, რათა ავტორის მიერ ხმარებული სიტყვის ყოველი მნიშვნელობა გაითვალისწინოს: მკითხველს მხოლოდ იმ ერთ მნიშვნელობას სთავაზობს, რომელიც თავად იცის, რასაც კურიოზებად მიყვარათ ხოლმე (ამის მაგალითები მრავლად მოიპოვება თარგმნილ ლიტერატურაში). მაშინ, რა თქმა უნდა, ზემოთ წარმოდგენილი თვალსაზრისით ხელმძღვანელობა ბევრად უფრო გამართლებული იქნებოდა. მაგრამ საუკუნეთა გამოცდილებამ დაადასტურა, რომ პოეზიის მთარგმნელი უნდა იყოს არა მარტო ნიჭიერი პოეტი, არამედ იმავდროულად ფილოლოგიურად განსწავლული პირი, რომელსაც ზურგს უმაგრებს თარგმანის თეორიის, პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების ცოდნა. როგორც ეზრა პაუნდი აღნიშნავდა,

---

\* ამ აბზაცში მოხმობილი მაგალითები მოგვეყვას პროფ. ინესა მერაბიშვილის წიგნიდან: პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა“, თბ., 2005, გვ. 13.



თარგმანიც კრიტიკის ფორმაა, თანაც უმაღლესი ფორმა, რადგანაც თავის თავში შემოქმედებასა და კრიტიკას აერთიანებს.

“The Double Labyrinth” („ორმაგი ლაბირინთი“) – ასეთი ქვესათაური აქვს წიგნს “Translating Poetry” („პოეზიის თარგმანი“), რომელიც მთარგმნელთა დღიურების კრებულს წარმოადგენს. წიგნის შესავალში რედაქტორი, დენიელ ვეისბორტი, ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მთარგმნელი ტექსტთან უფრო ახლოსაც კია, ვიდრე მისი ავტორი, რომელიც, არავერბალურ ქაოსს ვერბალურ ფორმას მისცემს და ამით ამთავრებს თავის მისიას, მაშინ როდესაც მთარგმნელს მოეთხოვება ჯერ ბოლომდე ჩასწვდეს ნაწარმოებს, შემდეგ კი უკან გამოიკვლიოს გზა, ანუ ორმაგი ლაბირინთი გაიაროს, როგორც ეს წიგნის ქვესათაურშიც არის მითითებული (Translating Poetry... 1989: pg X). ამავე დროს მთარგმნელმა იცის, რომ კომპრომისი გარდაუვალია, ყველაფრის გადმოტანა პრაქტიკულად შეუძლებელია, აკი ასეთი იტალიური გამოთქმაც არსებობს: “Traduttore, traditore” (მთარგმნელი მოღალატეა). მაგრამ საქმე ისაა, რომ სწორად განსაზღვრო, რის დათმობა შეიძლება და რის ხარჯზე. ამაში კი მთარგმნელს საკუთარი ალღოს გარდა დღეს არსებული თეორიებიც დაეხმარება. ასე, მაგალითად, ცნობილია, რომ დაუშვებელია შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის დამახინჯება, საჭიროა ავტორის ინდივიდუალური სტილის გადმოცემა, აუცილებელია პოეტური ხატების არა პერიფრაზირება, არამედ ცოცხლად შენარჩუნება და ასე შემდეგ, რაზედაც დაწვრილებით ქვემოთ თავის ადგილზე გვექნება საუბარი.

ჩვენთვის ფრიად საგულისხმო მოსაზრებებს შეიცავს გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ცნობილი რუსი მეცნიერის, პროფესორ ანდრეი ფიოდოროვის წიგნი „თარგმანის ზოგადი თეორიის საფუძვლები (ლინგვისტიკური პრობლემები)“, რომელზედაც მთარგმნელთა და თარგმანმცოდნეთა არაერთი თაობა აღიზარდა. წიგნში აკუმულირებულია დიდძალი სპეციალური ლიტერატურის ძირითადი შედეგები. აღნიშნულ გარემოებათა გამო, ზედმეტი არ იქნება, რომ ამ წიგნიდან მოვიყვანოთ ორიოდ თუნდაც ვრცელი ამონაწერი.

პროფ. ა. ფიოდოროვი თავისი წიგნის დასაწყისშივე ყურადღებას ამახვილებს ლინგვისტიკური ასპექტის უდიდეს მნიშვნელობაზე თარგმანის როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული ამოცანების გადასაწყვეტად, მეტადრე მხატვრული თარგმანის სფეროში. იგი აღნიშნავს, რომ „ორი ენის (ლაპარაკია დედნისა და თარგმანის ენაზე. – ლ. ე.) სტრუქტურაში მხოლოდ ღრმად

ჩაწვდომის შედეგად შეუძლია ნებისმიერი დედნის მთარგმნელს ნამდვილად აიცილოს თავიდან აზრობრივი შეცდომებიც და ისეთი ვითომდა ზედმიწევნით ზუსტი თარგმანიც\*, რომელსაც თარგმანის ენის მიმართ ძალდატანებამდე მიეყვართ. უდიდესი გულუბრყვილობა იქნებოდა საკუთარი თავისათვის შეგვექმნა ისეთი წარმოდგენა, რომ, მაგალითად, მხატვრული ნაწარმოების მთარგმნელის მუშაობა მოითხოვს მხოლოდ ენების ღრმა პრაქტიკულ ცოდნასა და „ენობრივ ალღოს“, და კიდევ – დედნის სახეების გახსნასა და „გარდასახვას“, ავტორის მიმართ მთარგმნელის „კონგენიალობას“ და „შესმატებილებულობას“, „ინტუიციას“ და სხვა ამგვართ. ხოლო ის, რომ ამასთან ერთად გვექონდეს ამ ორი ენის თეორიული ცოდნა და გვესმოდეს მათ შორის არსებულ შესატყვისობათა და განსხვავებათა როლი, თითქოს სავალდებულო არ არის ან მეორეხარისხოვანი საქმეა, რომელსაც უკიდურეს შემთხვევაში ტექნიკური მნიშვნელობა აქვს და მოკლებულია „შემოქმედებასთან“ რაიმე კავშირს. როგორც „ენობრივი ალღო“, ასევე „სახეების გახსნა“ და „გარდასახვა“, რა თქმა უნდა, უდიდეს როლს ასრულებს მხატვრული ლიტერატურის მთარგმნელის მუშაობაში; ისინი აუცილებელია, მაგრამ მათი გამოყენებით საქმე სრულიადაც არ ამოიწურება. ასევე აუცილებელია იმ კანონზომიერებათა ცოდნა, რომლებიც ორი ენის თანაფარდობაში არსებობს, რამდენადაც იგი შესაძლებელს ხდის შეგნებულად განისაზღვროს იმ საშუალებათა არჩევა, რომლებიც აუცილებელია იმისათვის, რომ დედნის ინდივიდუალური თავისებურებანი გადმოვცეთ იმ სალიტერატურო ენის ნორმის მოთხოვნათა დაურღვევლად, რომელზედაც ვთარგმნით“ (ფიოდოროვი 1983: 18).

თარგმანის ლინგვისტიკური თეორიის როლი და მნიშვნელობა თარგმანის ხელოვნებისათვის პროფ. ა. ფიოდოროვს მკაფიოდ და კომპაქტურად აქვს გადმოცემული სულ რამდენიმე სტრიქონით. იგი წერს: „თარგმანის თეორია თავისი ლინგვისტიკური ასპექტით აანალიზებს, აერთიანებს და განაზოგადებს მთარგმნელობითი გამოცდილების ფაქტებს, დაადგენს ენათა შორის არსებულ შესატყვისობებსა და განსხვავებებს. მას შეუძლია სამსახური გაუწიოს

---

\* დედანში წერია «так и от буквализма», ხოლო ჩვენ იმისათვის, რომ ქართულად „ბუკვალიზმი“ არ გვეხმარა, მთელი ფრაზა მოვიშველიეთ: „ვითომდა ზედმიწევნით ზუსტი თარგმანი“, რომელიც კონტექსტში ისე ჩაჯდა, რომ სწორედ ამ „ბუკვალიზმს“ ნიშნავს; კერძოდ, „ვითომდა“-ს დასმარებით აქ იგი ინარჩუნებს უარყოფით ემოციურ დატვირთვასაც, ისევე როგორც ამავე ციტატის დასასრულს, სადაც იგი „ბუკვალურის“ ქართულ თარგმანში გამოვიყენეთ. „ბუკვალიზმი“ და „ბუკვალური“ კი ქართულში ისეთივე უხეში ბარბარიზმებია, როგორც, მაგალითად, „ტრაქტოვკა“, რომელიც არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ ქართულში საკმაოდ გავრცელებული გახლდათ.

მთარგმნელობითს პრაქტიკას როგორც მისმა მეცნიერულმა საფუძველმა. თარგმანის თეორიის მიერ გამოვლენილ ზოგად კანონზომიერებებზე დაყრდნობით ცალკეული კერძო შემთხვევებისათვის შესაძლებელია გაკეთდეს შემდგომი კონკრეტული დასკვნები, რომლებიც დასაშვებად მიიხსენივან ვარიანტებს. ამასთან ერთად, ცხადია, დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ საკითხთა გადაწყვეტისას თავიდან ავიშორეთ შაბლონები“ (ფიოდოროვი 1983: 19). ა. ფიოდოროვის თქმით, თარგმანის ლინგვისტიკურ კანონზომიერებათა დადგენა „სრულიადაც არ ნიშნავს იმის აუცილებლობას, რომ თარგმანის დროს ყოველთვის ერთნაირ ხერხებს ვიყენებდეთ. გადამწყვეტი როლი ყოველთვის კონტექსტს, კონკრეტულ შემთხვევას ენიჭება“ (ფიოდოროვი 1983: 19). აქ ა. ფიოდოროვი საგანგებოდ გამოყოფს მხატვრული ლიტერატურის თარგმანს და აღნიშნავს, რომ „იგი ყოველთვის ხელოვნებას წარმოადგენს და განსაკუთრებით ვერ იტანს სტანდარტულ გადაწყვეტებს“ (ფიოდოროვი 1983: 19). ა. ფიოდოროვს არც ის ავიწყდება შეახსენოს მთარგმნელს, რომ „ცოცხალ პრაქტიკაში ყოველთვის შეიძლება შევხვდეთ შემთხვევებს, როდესაც საჭირო ხდება ისეთი ამოცანის გადაწყვეტა, რომელიც სრულიადაც არ არის გათვალისწინებული მთარგმნელის წინამორბედი გამოცდილებით“, და რომ „ასეთი ამოცანის მართებულად გადაწყვეტაზეა ყოველთვის დამოკიდებული ყველაზე მთავარი – შესაბამისი ტექსტის აზრი და სტილისტიკური ელფერი“ (ფიოდოროვი 1983: 19).

როგორც ამ მოკლე მიმოხილვიდან ჩანს, პროფ. ა. ფიოდოროვის ეს წიგნი შეიცავს ისეთ მოსახრებებს, რომლებიც თუმცა ჯერ კიდევ შორეულად, მაგრამ მაინც ხელშესახებად ეხმიანება მხატვრული თარგმანის ლინგვისტიკას, უკანასკნელ ათწლეულებში ცალკე მეცნიერულ მიმართულებად რომ ჩამოყალიბდა.

აღნიშნული დარგის განვითარებაში თვალსაჩინო წვლილი აქვთ შეტანილი ქართველ მეცნიერებს, მათ შორის, პროფესორ ნელი საყვარელიძეს, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში ინტენსიურად იკვლევდა და საყურადღებო შედეგებით ამდიდრებდა ქართული თარგმანმცოდნეობის როგორც ტრადიციულ, ისე ახალ და უახლეს მიმართულებებს. ძირითადი თეზისი, რომელიც ამოსავალია ნ. საყვარელიძის ამ დარგის ნაშრომებისათვის, გახლავთ ის, რომ „თარგმანი არა მარტო ერთაშორისი კომუნიკაციის აქტია, არამედ კულტურათშორისი კომუნიკაციის დამყარების საშუალებაც. აქედან გამომდინარე, თარგმანის სრულყოფილი შესწავლა საჭიროებს ტექსტის

კონსტრუირების არა მარტო ენობრივი სისტემის, არამედ გარეენობრივ სისტემათა გათვალისწინებასაც (საყვარელიძე 2001: 12). ეს პრინციპი მკაცრად არის დაცული მის მრავალ გამოკვლევაში, რომლებშიც ავტორმა ჩინებულად აუბა მხარი კომუნიკაციის თანამედროვე თეორიის განვითარებას. ამ გამოკვლევათა შედეგები საკმაოდ მნიშვნელოვანია, კერძოდ, ჩვენი საკვლევი თემისათვის. დავიმოწმებთ ორიოდუ დამახასიათებელ მაგალითს.

თანამედროვე ლინგვისტიკის ისეთი სპეციფიკური მიმართულების საკითხებზე მსჯელობისას, როგორც თარგმანის პრაგმატიკაა, პროფ. ნ. საყვარელიძე საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას მის როლსა და მნიშვნელობაზე თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკისათვის; სახელდობრ, განავითარებს იმ აზრს, რომ „მხატვრულ თარგმანში მთარგმნელის პრაგმატულ მიზანს შეადგენს ორიგინალის ფორმის, მისი ესთეტიკური ღირებულების ადეკვატური ეფექტის შექმნა“ (საყვარელიძე 2001: 30), რაც ძალიან ძნელი საქმეაო შემდეგ გარემოებათა გამო: „მხატვრული ნაწარმოების ავტორის კომუნიკაცია თავის პოტენციურ მკითხველთან მხატვრული ტექსტის საშუალებით გულისხმობს არა მარტო ინფორმაციულ ზემოქმედებას (რომელსაც ხშირად „კონცეპტუალურ-ინფორმაციული“ ზემოქმედების სახელით იხსენიებენ სპეციალურ ლიტერატურაში), არამედ ესთეტიკურ-ემოციურსაც“, რისთვისაც მრავალგვარი საშუალება გამოიყენება, რომელთა შორის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს ე.წ. არაკონვენციონალური ფორმები, ენობრივი უზუსიდან გადახვევა, ენობრივ ნიშნებთან ხშირად უკიდურესად სუბიექტური დამოკიდებულება“ (საყვარელიძე 2001: 32). ამ საკითხთაგან, როგორც ჩანს, ნ. საყვარელიძე ყველაზე აქტუალურად მიიჩნევს ენობრივი უზუსიდან მთარგმნელის გადახვევის საკითხს და თარგმანში კომუნიკაციურ-პრაგმატული ეკვივალენტურობის პრინციპის მიხედვით მიმოიხილავს მის ისეთ ხერხებს, როგორცაა ეფექტის კომპენსაცია და მისი გადანაცვლება. მკვლევარი წერს: „თარგმანის შეფასებისას გასათვალისწინებელია ისიც, რომ, როცა თარგმანის ტექსტში ენობრივი უზუსიდან გადახვევას წავაწყდებით, ხელაღებით ყოველთვის არ უნდა აღვიქვათ ეს როგორც მთარგმნელის არასრულყოფილი კომუნიკაციური კომპეტენციის გამოვლინება“ (საყვარელიძე 2001: 29). და იგი გვიჩვენებს, რომ „იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ნორმიდან გადახვევა თარგმანის ისეთ სეგმენტში იჩენს თავს, სადაც ორიგინალის მიხედვით ასეთი რამ არ დასტურდება, საჭიროა დავადგინოთ, ხომ არ არის ეს გადაადგილებული ეკვივალენტის შემთხვევა, ხომ

არ არის ამით კომპენსირებული რაიმე დანაკარგი თარგმანის ტექსტის სხვა სეგმენტში. მთარგმნელი მოწოდებულიც კია, რომ მკითხველი აზიაროს მისთვის ახალ ლიტერატურულ და ენობრივ სამყაროს, მაგრამ ეს უნდა მოხდეს ზომიერების ფარგლებში...“ (საყვარელიძე 2001: 29).

საგულისხმოა დედნიდან კანონზომიერი გადახვევის აუცილებლობის არგუმენტაცია, რომელსაც ცნობილი რუსი მეცნიერი რომან იაკობსონი გვთავაზობს. იგი წერს, რომ არც ერთი ენის შიგნით და არც სხვადასხვა ენებს შორის არ არსებობს ერთეულთა ზუსტი შესატყვისობა, არამედ ერთი მთლიანი შეტყობინება (сообщение), რომელშიც ეს ერთეულები (სიტყვები) შეიძლება წარმოადგენდეს სხვა ენაზე მოცემული შეტყობინების ადეკვატურ თარგმანს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნისას თითოეული კოდური ერთეულის მეორით შეცვლა კი არ ხდება, არამედ ერთი მთლიანი შეტყობინების მეორე შეტყობინებით შეცვლა (იაკობსონი 1985: 363).

პროფ. ნ. საყვარელიძე თარგმანმცოდნეობაში განსაკუთრებულ როლს ანიჭებს თარგმნის პროცესის შესწავლას. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „თარგმნის პროცესი ის საცდელი პოლიგონია, სადაც გამოცდას გადის მთარგმნელის რეცეპტორული შესაძლებლობებიც და მისი პროდუცირების უნარიც“ (საყვარელიძე 2001: 35). ამ პროცესის შესასწავლად კი მას ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად მიაჩნია თვით პრაქტიკოს მთარგმნელთა შეხედულებები: „მიუხედავად გარკვეული სუბიექტივიზმისა, რაც რიგ შემთხვევაში ახასიათებს პრაქტიკოს მთარგმნელთა შეხედულებებს, მათი დასკვნების მნიშვნელობა მაინც ძალზე დიდია, რამდენადაც ისინი თარგმნის პროცესთან უშუალო შეხების საფუძველზეა გამოტანილი. ამიტომ სავესებით ვეთანხმებით დ. ფანჯიკიძეს იმაში, რომ თარგმნის ანალიზი, რომელსაც გვთავაზობენ პრაქტიკოსი მთარგმნელები, ნაკლებ ჰიპოთეტური შეიძლება აღმოჩნდეს, ვიდრე იმ თეორეტიკოსებისა, რომლებიც მთარგმნელის ქმედებას მხოლოდ „საწყისი“ და „საბოლოო“ ტექსტის საფუძველზე იკვლევენ, ვინაიდან ყველაზე უკეთ მთარგმნელმა შეიძლება აღწეროს ენათშორისი ტრანსფორმაციების ის გზა, რომელმაც მიგვიყვანა საბოლოო ტექსტამდე“ (საყვარელიძე 2001: 5).

დასასრულ, ცალკე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ნელი საყვარელიძის მოღვაწეობა თარგმანმცოდნეობაში იმთავითვე, გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოკიდებული, ეფუძნებოდა ლინგვისტიკის ახალი მიმართულებებისა

და მის მომიჯნავე დარგთა მონაპოვართ, რამაც თავისი კვალი დააჩნია მთელ მის ნამოღვაწარს და ესოდენ საინტერესო და სასარგებლო გახადა იგი ლინგვისტიკის უახლოეს დარგთა, მათ შორის, მხატვრული თარგმანის ლინგვისტიკის მკვლევართათვის.

ცნობილია, რომ თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის განვითარების საფუძველს მთელი ორი ათასწლეულის განმავლობაში ფილოლოგია წარმოადგენდა. თავდაპირველად ძირითადად ლიტერატურული ნაწარმოებები ითარგმნებოდა. ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში რომაელებს გაუჩნდათ ბერძნული კლასიკური ნაწარმოებების ლათინურად თარგმნის სურვილი, მაგრამ ციცერონის, ჰორაციუსის, კატულუსის, პლინიუსისა და სხვათა შეხედულებები თარგმანზე მხოლოდ სიტყვასიტყვითი და თავისუფალი თარგმანის დაპირისპირებით შემოიფარგლებოდა. გამოჩენილი რომაელი მწერლებისა და სწავლულების უმეტესობა თავისუფალი თარგმანის მომხრე იყო. ზუსტი და თავისუფალი თარგმანების ასეთი დაპირისპირება არსებობდა რენესანსის ეპოქაშიც და მის შემდგომ ეპოქებშიც, თვით მეოცე საუკუნემდე, როდესაც ფილოლოგია დიდად გაამდიდრა ლინგვისტიკამ, რომელმაც აქცენტი კონკრეტული ლიტერატურული ნაწარმოებების ფორმალური თვისებებიდან გადაიტანა ენის როგორც კოდის, როგორც კომუნიკაციის სისტემისა და კულტურის განუყოფელი ნაწილის როლზე.

როგორც გამოჩენილი ამერიკელი მეცნიერი და მთარგმნელი იუჯინ ნაიდა აღნიშნავს, თარგმანის თეორიის ჩამოყალიბების პირველი ნაბიჯები რენესანსის პერიოდამდე არ გადადგმულა. XVII საუკუნეში თარგმანის ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის სერიოზულ მცდელობას წარმოადგენდა გასპარ დე ტანდისა (Gaspard de Tende. Regles de traduction. 1660) და პიერ დანიელ იუეს (Pierre-Daniel Huet. De Interpretatione. 1661) შრომები (ნაიდა 1996: 7), რომელთა დონის გამოკვლევებიც XX საუკუნის მეორე ნახევრამდე აღარ შექმნილა.

XX საუკუნის წინააღმდეგობანი იმის შესახებ, სიტყვასიტყვითი უნდა იყოს თარგმანი, თუ თავისუფალი, ფორმაზე ორიენტირებული, თუ შინაარსზე, ან კიდევ, წყარო ენისაკენ უნდა იხრებოდეს, თუ მიზან ენისაკენ, გადაილახა იმით, რომ იუჯინ ნაიდამ შეიმუშავა ფუნქციური, ანუ დინამიკური ეკვივალენტობის პრინციპი, რომელიც მთარგმნელის მიერ მკითხველში მაქსიმალურად იმასთან მიახლოებული რეაქციის გამოწვევას გულისხმობს, რასაც ორიგინალი მის მკითხველში იწვევს. ნაიდამ დინამიკური ეკვივალენტობის ცნება ფორმალურ

ეკვივალენტობას დაუპირისპირა, რითაც იმ კომპარატივისტ ლინგვისტებს გაემიჯნა, რომლებიც თარგმანს ზედაპირული შესაბამისობის მოძებნად მიიჩნევდნენ. ასეთი ლინგვისტებისაგან განსხვავებით, ნაიდა შინაარსს ფორმაზე მაღლა აყენებს, რადგანაც ფიქრობს, რომ ვიწრო ფორმალურმა მიდგომამ შესაძლოა წყარო ენის კულტურული კონტექსტის, ანუ ტექსტის მიღმა მდებარე სოციოლინგვისტურ თავისებურებათა მნიშვნელობის იგნორირებამდე მიგვიყვანოს, რაც აუცილებლად დააბრკოლებს კულტურათშორის კომუნიკაციას. ნაიდას აზრით, თარგმანი სცილდება ლინგვისტიკის ფარგლებს, როდესაც ერთმანეთთან აკავშირებს ორ ეთნოგრაფიულად განსხვავებულ სამყაროს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ეფექტური კომუნიკაცია მხოლოდ ლინგვისტური აქტი არ არის, რადგან არ არსებობს ორი ისეთი ენა, ერთსა და იმავე რეალობას რომ გამოხატავდეს, მატერიალური იქნება ეს რეალობა, სოციალური, ეკოლოგიური, თუ რელიგიური.

ლინგვისტიკის განვითარების განხილვისას იუჯინ ნაიდა სამ ასპექტს გამოყოფს: ისტორიულს, შედარებითს, ანუ კომპარატიულს და აღწერითს, ანუ დესკრიფციულს. ისტორიული ასპექტი, რომელიც 1786 წლიდან იწყება (როდესაც უილიამ ჯოუნსმა გამოაცხადა, რომ სანსკრიტს, ბერძნულსა და ლათინურს, რომლებიც ერთმანეთს ენათესავებოდნენ, ასევე გერმანიკულ და კელტურ ენებს ერთი საერთო წყარო აქვთ), საფუძვლად დაედო ენებს შორის ნათესაობის აღმოჩენასა და სხვადასხვა ენების ოჯახებად დაჯგუფებას. ამას მოჰყვა ენათა სხვადასხვა ჯგუფებს შორის კავშირების აღიარება და იმის განსაზღვრა, თუ რამდენად მჭიდრო იყო ეს კავშირები და რა პრინციპებით ხდებოდა ამ ენებში ცვლილებები, რამაც კომპარატიული ლინგვისტიკის ჩამოყალიბებამდე მიგვიყვანა და თვალსაჩინო როლი შეასრულა თარგმანის თეორიის განვითარებაში. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი გახლდათ დესკრიფციული ლინგვისტიკის განვითარება, რომელიც ენის სინქრონული თვალსაზრისით აღწერასა და მისი რეალური ფუნქციონირების განსაზღვრას წარმოადგენს. სხვადასხვა ქვეყნის მეცნიერები (პრადის სკოლის წარმომადგენლები, რუსი სტრუქტურალისტები, ამერიკელი საპირი და ბლუმფილდი, ბრიტანელი უილიამ ქარეი, ჩარლზ მორისონი, ჰენრი მარტინი და ბევრი სხვა) გულდასმით იკვლევდნენ და აღწერდნენ მსოფლიოს ყველაზე ნაკლებად ცნობილ და შეუსწავლელ ენებს.

ლინგვისტიკის თეორიის განვითარებას დიდი ამაგი დასდეს სტრუქტურალისტებმა, ტრანსფორმაციონალისტებმა, ფუნქციონალისტებმა,

კოგნიტივისტებმა და არაერთი სხვა ახალი სამეცნიერო სკოლის წარმომადგენლებმა. კვლევა-ძიებამ ცხადყო, რომ არც ერთი ენა არ არის ზუსტად განსაზღვრულ წესებს დაქვემდებარებული და რომ ყველა ენაში არსებობს ბუნდოვანებები, დამთხვევები და ანალოგიები, კომუნიკაციის პროცესში მუდმივად წარმოიქმნება ცვლილებები და სიახლეები, განსაკუთრებით ზეპირმეტყველების სფეროში, რაც მეტად დიდ სირთულეებს უქმნის მთარგმნელს.

ზეპირი და წერილობითი თარგმანების შესრულებისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ლექსიკის, გრამატიკისა და ზეპირმეტყველების სოციოლინგვისტური ასპექტები, რადგან კომუნიკაციისას მთავარ სირთულეს სწორედ ენებისა და კულტურების ერთმანეთისაგან განმასხვავებელი თვისებები წარმოადგენენ. ამასთან დაკავშირებით იუჯინ ნაიდა ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ არ არსებობს ორი სხვადასხვა ენის ორი ისეთი სიტყვა, რომელთა დესიგნატიური (დენოტატიური) და ასოციაციური (კონოტაციური) მნიშვნელობები ერთმანეთის სრულიად შესატყვისი იქნებოდა, რის გამოც კონტექსტს უდიდესი როლი ენიჭება სიტყვის მნიშვნელობის დადგენაში, რასაც, სამწუხაროდ, ბევრი ვერ აცნობიერებს, რადგან ენის შესწავლა მხოლოდ ლექსიკონების ხმარება და გრამატიკის გაგება ჰგონიათ; უფრო მეტიც, არიან ისეთი ლინგვისტები, რომლებიც ენების აღწერისას სრულიად არ ითვალისწინებენ ამ ენებზე მოლაპარაკე ადამიანების რეალურ მეტყველებას და არც იმ პრინციპს, რომ ენის შესწავლისა და ამა თუ იმ ენიდან ან ამა თუ იმ ენაზე თარგმნისას აუცილებლად საჭიროა მხედველობაში ვიქონიოთ არაერთი სოციოლოგიური და ფსიქოლოგიური ფაქტორი, განსაკუთრებით კი მჭიდრო კავშირი ენასა და კულტურას შორის.

გასული საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოკიდებული, ენათმეცნიერებაში ჩაისახა ახალი დარგი – ტექსტის ლინგვისტიკა, რომელმაც დიდი გავლენა იქონია თარგმანის თეორიის განვითარებაზე. აი, რას წერს ამის შესახებ პროფესორი ინესა მერაბიშვილი თავის მონოგრაფიაში „პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა“: „ენობრივ მოვლენათა სემანტიკურმა აღწერამ, ინფორმაციის თეორიის მეთოდის გამოყენებამ, მეტყველების აქტის ფსიქოლინგვისტურმა დასაბუთებამ თუ სოციოლინგვისტურმა გამოკვლევებმა საგრძნობლად გააღრმავეს ლინგვისტური ხედვის უნარი, რასაც, ბუნებრივია, მოჰყვა მისი კვლევის ობიექტის გაფართოება, კერძოდ ის, რომ ენათმეცნიერება ვეღარ



კმაყოფილდებოდა თავისი ტრადიციული ობიექტით – წინადადებით და მის წინაშე ახალი პერსპექტივა გადაიშალა – პერსპექტივა ტექსტის, როგორც ერთი მთლიანის შესწავლისა, მისი წარმოქმნის სტრუქტურულ-სემანტიკური მექანიზმის ექსპლიცირებისა; პერსპექტივა, რომელიც სულ მალე აუცილებლობად გადაიქცა და მოზღვავებული ნიაღვარივით მოაწვა ლინგვისტურ თვალთახედვას. ყოველივე ეს კი ტექსტის ლინგვისტიკის როგორც ენათმეცნიერების ახალი დარგის ჩამოყალიბებაში გამოიხატა“ (მერაბიშვილი 2005: 36–37).

ლინგვისტიკის ამ ახალი დარგის განვითარება ტექსტის შეკავშირების, თემისა და რემის ურთიერთობის, წინადადების აქტუალური დანაწევრების საკითხების შესწავლით დაიწყო, რასაც მოჰყვა ტექსტის სიღრმისეული შესწავლა გარე სამყაროსთან მიმართებაში და რამაც ტექსტი „მეტყველებასთან“ დაახლოვა: ტექსტი განიხილებოდა ექსტრალინგვისტურ სინამდვილესთან კავშირში, სოციალური, კულტურული და ფსიქოლოგიური ასპექტების გათვალისწინებით.

ტექსტისადმი ასეთი მიდგომის ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი შეიტანეს რუსმა მეცნიერებმა, მეტადრე ილია გალპერინმა თავისი ფუნდამენტური ნაშრომით „ტექსტი როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი“ (გალპერინი 1981). ავტორი ტექსტის ცნების განმარტებასთან ერთად გამოყოფს ტექსტის ძირითად კატეგორიებს როგორც მხატვრული, ისე არამხატვრული წერილობითი ტექსტისათვის. ეს კატეგორიებია: 1. ინფორმაცულობა (ახლის შესახებ ინფორმაციის მიწოდება); 2. ტექსტის დანაწევრებადობა (გარკვეული შინაარსის მატარებელი კომპოზიციური ნაწილი); 3. კოჰეზია (ტექსტის შემადგენელ ელემენტთა გრამატიკული, სემანტიკური და ლექსიკური კავშირი); 4. კონტინუუმი (დროისა და სივრცის მაჩვენებელი კატეგორია); 5. რეტროსპექცია და პროსპექცია როგორც დისკონტინუუმის ფორმები; 6. ავტოსემანტია (ტექსტის შინაარსის მიმართ მის ცალკეულ მონაკვეთთა დამოკიდებულებისა თუ დამოუკიდებლობის ფორმები); 7. ტექსტის მოდალობა; 8. ტექსტის პრაგმატულობა; 9. პარტიტურობა (მოქმედ პერსონაჟთა ერთობა); 10. ინტეგრაცია (ტექსტის ცალკეული ნაწილების უმთავრესად ფსიქოლოგიური გაერთიანება მათი ერთობლიობის შექმნის მიზნით).

პროფესორ ი. გალპერინს ეკუთვნის ასევე თეორია, რომელშიაც გამოყოფილია სამი სახის ინფორმაცია: 1) შინაარსობრივ-ფაქტობრივი

ინფორმაცია, ანუ რეალური თუ წარმოსახვითი სინამდვილის აღწერა; 2) შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია, ანუ მოვლენათა ავტორისეული გაგება; 3) შინაარსობრივ-ქვეტექსტური ინფორმაცია, რომელიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პოეტური ნაწარმოების ინტერპრეტაციისას და რომელიც გარკვეულწილად სუბიექტურია, ოღონდ აქ „საჭიროა სუბიექტივიზმი ქვეტექსტის ინტერპრეტაციაში სწორად იქნეს გაგებული ისევ ამ ქვეტექსტის გარკვეულ ობიექტურ ღერძზე, რომელიც ხიდადაა გადებული ავტორის ჩანაფიქრიდან მკითხველამდე“, რადგან „ობიექტური საფუძვლის გამორიცხვას და ქვეტექსტის მსოფლიო სუბიექტურ კატეგორიად გამოცხადებას შეუძლია მიგვიყვანოს იმ მცდარ თავისუფლებამდე, რომელიც ზღვარს არ უდებს ქვეტექსტის ინტერპრეტაციას და ხშირად მისი არასწორი ამოცნობის შესაძლებლობას გულისხმობს“ (მერაბიშვილი 2005: 58).

აღსანიშნავია, რომ პროფესორმა ინესა მერაბიშვილმა გამოავლინა ტექსტის მეოთხე შინაარსობრივი კატეგორიაც – შინაარსობრივ-ხატობრივი კატეგორია, რომელიც მხატვრული ტექსტისა და მეტადრე პოეზიის განუყოფელ თვისებას წარმოადგენს და დიდად უწყობს ხელს თარგმანში პოეტური ხატების ცოცხლად და შთამბეჭდავად შენარჩუნებას. მაგრამ ხატებსა და ხატობრივ ინფორმაციაზე აქ, ნაშრომის ამ ზოგად ნაწილში, აღარ შევჩერდებით, რადგან ამაზე ქვემოთ, თავ-თავის ადგილას გვექნება საუბარი.

მანამდე კი შევეხებით ტექსტის ლინგვისტიკაში ამავე მეცნიერის მიერ შეტანილ კიდევ ერთ სიახლეს, კერძოდ, სიტყვის აღიარებას ტექსტის ძირითად ერთეულად. აქ საჭიროა გავიხსენოთ, რომ ტექსტის ლინგვისტიკის ჩამოყალიბების პროცესში მისი ოპონენტები თავგამოდებით ირწმუნებოდნენ, რომ, ვინაიდან ტექსტი წინადადებებისაგან შედგება, წინადადება კი თავისთავად სინტაქსის კვლევის ობიექტს წარმოადგენს, ტექსტი სტილისტიკის შესწავლის საგანია და მის შესწავლას მეცნიერების ცალკე ახალი დარგის ჩამოყალიბება არ სჭირდებაო. ამ პოზიციას იზიარებდნენ რ. ბარტი, ა. ჰილი და სხვ. ისინი ვერ ითვალისწინებდნენ, რომ სტილისტიკა, რომელიც სწავლობს ტექსტის მინიმალური და მაქსიმალური ელემენტების შერჩევასა და შეკავშირების გზებს, ვერ მოიცავდა ერთიანი ტექსტის შექმნის მექანიზმს. მეორე მხრივ, კამათს იწვევდა თავად ტექსტის ცნება, რომელიც სხვადასხვა მეცნიერებს სხვადასხვაგვარად ესმოდათ (მაგალითად, წერილობითი ტექსტი უნდა ჩაეთვალოს ლინგვისტიკის ობიექტად, თუ ზეპირი, არსებობს თუ არა ენა

საერთოდ წერილობითი ფორმით, რატომ არ უნდა მივიჩნიოთ არქიტექტურული, მხატვრული ან მუსიკალური ნაწარმოებები ტექსტად და ა.შ.), რაც გარკვეულ ბუნდოვანებას იწვევდა.

მეცნიერები ვერ თანხმდებოდნენ ტექსტის კომპონენტების, ანუ კონსტიტუენტების თაობაზეც. ზოგი მათგანი ტექსტის ერთეულად ასახელებდა ზეფრაზულ მთლიანობას, ზოგი – აბზაცს ან სტრიქონს. აზრთა ამგვარი სხვადასხვაობისას, როდესაც „ტექსტის ლინგვისტები ზედმეტად გაიტაცა წინადადების მიღმა არსებული ერთეულების ძიებამ, თუ გაბმული ტექსტის ფორმამ, მათ ყურადღების გარეშე დატოვეს ტექსტის ამოსავალი, ჭეშმარიტად მისი კუთვნილი და მისი ძირითადი ძალის შემცველი ისეთი ერთეული, როგორც გახლავთ სიტყვა – სიტყვა როგორც ფორმისა და შინაარსის შემცველი უმცირესი ერთეული, სიტყვა როგორც უდიდესი ინფორმაციის დამტვევი, სიტყვა, რომელსაც აბარია ექსპრესიის ძირითადი დატვირთვა ტექსტში, სიტყვა, როგორც ძირითადი მამოძრავებელი ძალა ჩვენი არსებობისა, სიტყვა როგორც ლოგოსი, და სიტყვა, რომელიც იყო პირველი...“ (მერაბიშვილი 2005: 51–52).

სიტყვა შინაარსის მატარებელი უმცირესი ერთეულია, რომელსაც ლექსიკონში დაფიქსირებული მყარი ენობრივი მნიშვნელობის გვერდით უვითარდება კონტექსტობრივი მნიშვნელობა, რაც განპირობებულია იმ გარემოთი, ანუ კონტექსტით, რომლიდან ამოგლეჯის შემთხვევაშიც ხშირად კარგავს მის მიერ გამოხატულ შინაარსს. თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკა, სემასიოლოგიის მიერ სიტყვის კვლევისას დაგროვილი ცოდნისა და სიტყვის სხვა ასპექტების (მაგ., სოციალურის, ფსიქოლოგიურისა და ა.შ.) გათვალისწინებით ყურადღებას ამახვილებს ორგვარ შემთხვევაზე: ა) როცა ერთმანეთთან დაკავშირებული ორი სიტყვა იხმარება თავიანთი იმ პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით, რომელიც ლექსიკონშია დაფიქსირებული და ნორმიდან გადახვევას არ წარმოადგენს, და ბ) როცა სიტყვებს ან ერთ-ერთ მათგანს მაინც მეტყველებაში უვითარდება მისთვის მანამდე უჩვეულო მნიშვნელობა, რომელიც ლექსიკონში დაფიქსირებული არ არის და მოცემული ენის ნორმებსაც სცილდება. ასეთი დიფერენციაციის საფუძველზე ლინგვისტიკაში შესიტყვებათა ორი ძირითადი ტიპი გამოიყოფა – უზუალური (ინგლ. *usual* – ჩვეულებრივი) და ოკაზიური (ინგლ. *occasional* – უჩვეულო). ოკაზიური შესიტყვებები უხვად მოიპოვება მხატვრულ ლიტერატურაში,

განსაკუთრებით პოეზიაში, რაც განაპირობებს კიდევაც პოეზიის უნარს მოქნილად და ლაკონურად გამოხატოს ესთეტიკური შინაარსი და ამით შესაბამისი ემოციური ეფექტი მოახდინოს მკითხველზე.

იმისათვის, რომ უკეთ გავიაზროთ, თუ რას წარმოადგენს ოკაზიური შესიტყვებები, რომელთა მეშვეობით ხდება როგორც სიტყვის მოულოდნელი და უნიკალური მნიშვნელობის, ისე სიტყვაში არსებული ლინგვისტური ხატის რეალიზაცია, რაც უნიკალურს ხდის ამა თუ იმ შესიტყვებასა და მთლიანად პოეტურ ნაწარმოებებს, საჭიროა გავითვალისწინოთ, რას წარმოადგენს სიტყვის მნიშვნელობა.

XX საუკუნის მეორე ნახევარში ენათმეცნიერებმა სიტყვა წარმოადგინეს როგორც ბირთვი და მის გარშემო განლაგებული ერთეულები, ანუ სემები. კერძოდ, პროფესორმა ი. ლევიჩმა თავის ნაშრომში «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах (в кн.: Структурная типология языков, М., 1966)» უჩვეულო შესიტყვებების შემადგენელი სიტყვების მნიშვნელობა განიხილა როგორც სხვადასხვა წონის მქონე სემებისაგან შემდგარი სტრუქტურა, რომელშიაც მაქსიმალური წონის სემები ქმნიან ბირთვს, ხოლო შედარებით ნაკლები წონის მქონე სემები ამ ბირთვის გარშემო განლაგდებიან. კონკრეტულ კონტექსტში რეალიზაციისას მოცემული სტრუქტურა იცვლება, რაც იმას ნიშნავს, რომ უჩვეულო ხმარებისას სიტყვის ბირთვში არსებული ზოგი სემა ნეიტრალდება და გზას უთმობს ახალ სემებს, რომლებიც ბირთვის გარემოცვიდან ბირთვში გადაინაცვლებენ; ბირთვში ასევე განთავსდებიან ახალი, კონტექსტით ინდუცირებული სემები. ამრიგად იქმნება ახალი ბირთვი და ახალი მეორეხარისხოვანი სემები, ამის შედეგად კი – სიტყვის ახალი მნიშვნელობა\*.

პროფ. ი. ლევიჩის კონცეფციამ შემდგომი განვითარება პოვა ქართული მეცნიერის მერი იანქოშვილის ნაშრომში „სიტყვის მნიშვნელობის ბირთვული სტრუქტურა“, სადაც ბირთვის შემადგენელი სემების დიფერენციაცია მოხდა სიტყვის კატეგორიულ სტატუსის გამომხატველ სემებად (ლექსიკური სტატუსის გამომხატველი სემა, რომელიც განსაზღვრავს, „საგანია“ მოცემული სიტყვა, „მოვლენა“, თუ „მოქმედება“ და ა.შ., და გრამატიკული სტატუსის აღმნიშვნელი სემა, რომელიც განსაზღვრავს, თუ რომელი მეტყველების ნაწილია სიტყვა) და ძირითად მადიფერენცირებელ სემად, რომელიც ძირითად

\* გადმოვცემთ პროფ. ი. მერაბიშვილის დასახ. „პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკის“ (თბ., 2005) მიხედვით, ისევე როგორც მომდევნო აბზაცს (იხ. მითითებული წყაროს გვ. 87).

ინფორმაციას გვაწვდის სიტყვით გამოხატული საგნის შესახებ (მაგ., სიტყვა „ვეფხვის“ მაღიფერენცირებელი სემაა „დიდი ზომის მტაცებელი ძუძუმწოვარა ცხოველი კატისებრთა ოჯახიდან, მოყვითალო და შავზოლებიანი ბეწვით, რომელიც ბინადრობს აზიაში“.

ოკაზიურ შესიტყვებათა შესწავლას მიეძღვნა ინესა მერაბიშვილის საკანდიდატო დისერტაცია (მერაბიშვილი 1978), რომელშიც ჩატარებულია ატოპოკონსტრუქციათა, ანუ ოკაზიურ შესიტყვებათა კონკრეტული აღწერა და მათი კლასიფიკაცია. აღნიშნულ ნაშრომში გამოყოფილია ოკაზიურ შესიტყვებათა სამი კლასი:

1. შესიტყვებები, რომელთა წევრების შეკავშირებაც მეტყველებაში საერთო სემის ან სემების საფუძველზე ხდება, მაგალითად, „ცეცხლის მზე“, „the tiger sun“, „the hyena despair“ და ა.შ.
2. შესიტყვებები, რომელთა წევრებსაც ენის როგორც სისტემის თვალსაზრისით საერთო სემები არ გააჩნიათ, მაგრამ მეტყველების კონკრეტული აქტის დროს კონტექსტის გავლენით ერთ-ერთი მათგანის გარემოდან გამოიყოფა და ბირთვში გადაინაცვლებს ეგრეთ წოდებული მაკოორდინირებელი სემა, რომელიც შეუთავსებად წევრებს შორის ურთიერთობას არეგულირებს. ასეთი შესიტყვებების მაგალითებია: „ნელი სურნელი“, „გახაზა ღამე“, „striped the night“ და ა.შ.
3. მესამე კლასს განეკუთვნება ისეთი ოკაზიური შესიტყვებები, რომელთა წევრებსაც არ გააჩნიათ არც საერთო და არც მაკოორდინირებელი სემები და რომელთა მნიშვნელობის გახსნაც მხოლოდ კონტექსტის დახმარებითა არის შესაძლებელი, მაგალითად, „გამხდარი რეტი“, „შური ბინდისა“, „white malice“ და ა.შ.

ვიდრე ჩვენი ამ ნაშრომის უშუალოდ ძირითად ნაწილზე გადავიდოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია პროფ. ინესა მერაბიშვილს საკმაოდ ვრცლად დავესესხოთ ემი ლოუელის ლექსიდან, “Night Clouds“-იდან, აღებული ერთ-ერთი ოკაზიური შესიტყვების, “tiger sun“-ის, სემურ ანალიზს. პოეტი ქალი აღწერს განთიადის მოახლოებას და აფრთხილებს ღამის ღრუბლებს სასწრაფოდ გაეცალონ „ვეფხვ“ მზეს, რომელიც მათ დაახტება და თავისი აღისფერი ენის ერთი მოსმით გაანადგურებს. ამ ანალიზის მიხედვით, სიტყვა “sun“-ის ბირთვის შემადგენლობაში შედის გრმატიკული კატეგორიალური სემა „არსებითი სახელი“, ლექსიკური კატეგორიალური სემა „მანათობელი ციური სხეული“ და

მადიფერენცირებელი სემა „მანათობელი ციური სხეული, რომლის გარშემო ბრუნავენ დედამიწა და სხვა პლანეტები და რომლისგანაც ისინი იღებენ სითბოსა და სინათლეს“. ბირთვის გარშემო განლაგდებიან სემები: „ოქროსფერი“, „ყვითელი“, „წითელი“, „ცხელი“, „თბილი“, „ცივი“, „მცხუნვარე“, „მწველი“, „კაშკაშა“, „გამანადგურებელი“, „დილის“, „გაზაფხულის“, „ზაფხულის“, „ზამთრის“ და ა. შ. სიტყვა „tiger“-ის ბირთვის სემებია: „არსებითი სახელი“, „მტაცებელი ცხოველი“, ხოლო და მადიფერენცირებელი სემაა „დიდი ზომის მტაცებელი ძუძუმწოვარა ცხოველი კატისებრთა ოჯახიდან, მოყვითალო და შავოლგებიანი ბეწვით, რომელიც ბინადრობს აზიაში“. ბირთვის გარშემო განლაგდებიან სემები: „გარეული“, „მძვინვარე“, „გამანადგურებელი“, „მოყვითალო“, „ძლიერი“ და ა.შ. მოცემულ კონტექსტში სიტყვა „sun“ იხმარება პირდაპირი, ანუ უზუალური მნიშვნელობით, მისი სიგნიფიკატი, ანუ მისი მეშვეობით გამოხატული ცნება სამეტყველო დენოტატს, ანუ გარე სამყაროს გარკვეულ საგანს (მზეს) შეესაბამება:  $S=D$ . რაც შეესაბამება ოკაზიური შესიტყვების მეორე წევრს, ანუ სიტყვა „tiger“-ს, რომელიც სიტყვა „sun“-ის დასახასიათებლად გამოიყენება, აქ იგი აღარ აღნიშნავს მისთვის ჩვეულ დენოტატს, ანუ სინამდვილის საგანს:  $S \neq D$ . ორივე სიტყვის ბირთვებში აქცენტირდება საერთო სემები „ძლიერი“ და „გამანადგურებელი“, რის შედეგადაც ვიღებთ მცხუნვარე მზის გამომხატველ შესიტყვებას, რომელშიაც მზის ხატთან ერთად აქტუალიზებულია ვეფხვის ხატიც, რომელიც, მიუხედავად „ვეფხვის“ როგორც ცნების ნეიტრალიზებისა, უცვლელი რჩება. სწორედ ხატების წყალობით, კერძოდ, მზის დასახასიათებლად მისთვის უჩვეულო ატრიბუტით, მოცემული ოკაზიური შესიტყვება იძენს არაჩვეულებრივ გამომხატველობას და შესაბამის ესთეტიკურ და ემოციურ ეფექტსაც ახდენს მკითხველზე (მერაბიშვილი 2005: 89-93).

ეს ის ანალიზი გახლავთ, რომლის მოდელისა და პრინციპების გათვალისწინება დიდ დახმარებას გვიწევს პოეტური ხატის რთული და მრავალფეროვანი საკითხის კვლევაში.

## ნაწილი I პოეტური ხატი დედანში

ქართულმა სიტყვა „ხატმა“ დროთა განმავლობაში მეტად მდიდარი და მრავალმხრივი პოლისემანტური ტერმინის მნიშვნელობა შეიძინა. მდიდარია და მრავალმხრივი იგი როგორც შინაარსობრივად, ისე ემოციური ასპექტებით. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, თავს იჩენს სხვადასხვა კონტექსტში. ასე, მაგალითად, რელიგიაში „ხატს“ სულ სხვა დატვირთვა აქვს, ვიდრე ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში. უფრო მეტიც, „ხატის“ გაგებაში ბევრ საერთოსთან ერთად განსხვავებაც ძალიან დიდი შემორჩა ამ ორ მომიჯნავე დარგსაც – ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობას.

თეოლოგი გრიგოლ რუხაძე თავის საინტერესო ნაშრომში ხატების შესახებ აღნიშნავს, რომ „წმ. იოანე დამასკელი ტერმინ „ხატის“ (ბერძ. εἰκὼν) შინაარსობრივი განსხვავებულობით დაჯგუფებისას ექვს სახეს გამოყოფს“ (რუხაძე 2000: 5). ამ სახეთაგან ავტორი ნაშრომში შედარებით უფრო ვრცლად მიმოიხილავს პირველსა და მესამეს – „ბუნებითსა“ და „მიმბაძველობითს“, თანაც „წინათქმაშივე“ გვაწვდის ზოგად განმარტებას, რომ „ძე მამის ხატი, სულიწმიდა ძის ხატი, ხოლო ადამიანი ღმრთის ხატია“. დასასრულ, უნდა დავძინოთ, რომ ნაშრომი შეიცავს ახალი აღთქმიდან და წმიდა მამების მოძღვრებათაგან მოხმობილ გამონათქვამებს რელიგიური ხატების შესახებ, რომლებიც პოეტური ხატით დაინტერესებულ პირთა ყურადღებასაც უდავოდ იმსახურებს.

როგორც უკვე ვთქვით, სიტყვა „ხატი“ სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარება. ეს მნიშვნელობებია: „გამოსახულება“, „სურათი“, „ზუსტი მსგავსება“, „იმიჯი“ (რეპუტაციისა თუ პრესტიჟის მნიშვნელობით), „რიტორიკული ფიგურა“, ანუ „ტროპი“, „მხატვრული სახე“ ლიტერატურაში. ხატის ამ მნიშვნელობათაგან უკანასკნელი ორის შესწავლას ეძღვნება პროფესორ რევაზ სირაძის მონოგრაფია „სახისმეტყველება“. წიგნის დასაწყისშივე ავტორი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ „ხელოვნების უმთავრესი ნიშანია სახეებით აზროვნება“ (სირაძე 1982: 5). იგი განმარტავს, რომ ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები სახეებისაგან შედგება, სახეებითაა ნაშენი, როგორც სახლი – აგურებისაგან. პროფ. რ. სირაძეს სახე ესმის როგორც მხატვრული ნაწარმოების მთავარი

შემადგენელი ნაწილი, მისი ძირითადი ელემენტი, რომელსაც, ცალკე აღებულს, მხატვრული ზემოქმედების ძალა აქვს. „რად მოსწონს ადამიანს ნისლის წარმოდგენა მთების ფიქრად? ამის მიხედვრა უფრო ძნელია, ვიდრე ნისლის წარმოშობის ნამდვილი მიზეზის გაგება“, – ვკითხულობთ მონოგრაფიაში (სირაძე 1982: 6). ავტორს ვაუხსეული ეს მხატვრული სახე („ნისლი ფიქრია მთებისა“) იმის ნიმუშად მოჰყავს, რომ, თუმცა სახეები ერთმანეთის გვერდით უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენენ, მათ შეფარდებითი დამოუკიდებლობაც აქვთ და ცალკე აღებულთაც დიდი მხატვრული ზემოქმედების უნარი შესწევთ. საინტერესოა პროფ. რ. სირაძის დაკვირვება იმის შესახებ, რომ სახე შეიძლება იყოს ერთი სიტყვაც, ერთი ფრაზა თუ დეტალი, ცალკეული ეპიზოდი ან პერსონაჟი, ისე როგორც მხატვრული ნაწარმოები მთლიანად.

თავის ამ წიგნში ავტორი გვთავაზობს პოეტური ხატების, ანუ როგორც თვითონ უწოდებს, მხატვრული სახეების მრავალ ნიმუშს განმარტებებითურთ. მაგალითად, განგვიმარტავს, რომ ფრაზაში „ხოხობას გნახე“ (გიორგი ლეონიძის „ყიფიყის პაემანი“) „ხოხობა“ „უცხო ფერებით აღვსილი მიწურული ზაფხულის ერთ სიტყვაში გაცხადებული სახეა“. მხატვრული სახეების სხვა მაგალითებად მოჰყავს ავტორს ჯოკონდას ღიმილი და მისი ხელები, ისააკ ბაბელის ფრაზა «Была паутиновая тишина», ნიკო სამადაშვილის მიმართვა თავადვე ნიკო სამადაშვილისადმი: „შენ ჩემში უსტვენ ვით საყდრის ჩიტი“, გალაკტიონის „იისფერ თოვლის ქალწულებივით ხიდიდან ფენა“, გოეთეს სიტყვები „შეჩერდი, წამო, მშვენიერი ხარ!“ („ფაუსტი“) და ავთანდილის ლოცვა ზეციურ მნათობებზე.

რევაზ სირაძე აღნიშნავს, რომ სხვადასხვა დროის ხელოვნებაში სხვადასხვაგვარი მხატვრული სახეებია და სხვადასხვაგვარია იმის გაგებაც, თუ რა არის სახე. მას ძველი ქართული მწერლობიდან მოჰყავს სახის ასეთი განმარტება: „სახე არის ხილვა და ჩვენება დაფარულისა“, რაც ნიშნავს, რომ დაფარულია სახის შინარსი, ჩვენ შევიცნობთ მხოლოდ მის გარეგნობას. ამის მაგალითად ავტორს მიაჩნია ღვთისმშობლის ფრესკა, რომელიც როგორც გამოსახულება, ანუ „ვითარცა მხატვრული სახე, მხოლოდ მიგვანიშნებს, თუ როგორი უნდა იყოს ღვთისმშობელი, მაგრამ მთლიანად არ განასახოვნებს მას... ფრესკა მხოლოდ სათავეს უდებს ჩვენს ფანტაზიას, ჩვენს წარმოდგენას და ჩვენგან ითხოვს თანაშემოქმედებას. ასეთია ფრესკული სახის ბუნება. ხილული



სახის მიღმა უნდა ვიხილოთ მისი დაფარული ნამდვილი შინაარსი, რომლსაც პირველსახე ჰქვია“ (სირაძე 1982: 82).

გარდა პოეტური ხატისა და ფრესკული სახისა, რევაზ სირაძე სახეს განიხილავს ლიტერატურული პერსონაჟის გაგებით. სწორედ ლიტერატურულ პერსონაჟებს გულისხმობს იგი, როდესაც წერს, რომ რენესანსამდელ ხელოვნებაში, ჰაგიოგრაფიაში, პოეზიაში თუ ფრესკებზე გამონაგონი სახეები არ გვხვდება, არამედ მხოლოდ ისტორიულად არსებული პიროვნებანი გამოისახებიან. იმდროინდელ ხელოვნებაში, ისე როგორც ანტიკურ ხანაში, ისტორიულის გვერდით მითოსური სახეებიც გამოიყენება, რადგან ისინიც ნამდვილად არსებულად მიიჩნეოდნენ. ასეთი მიდგომა განპირობებული იყო მაშინდელი ესთეტიკური პრინციპით, რომლის მიხედვით ნაწარმოებში მხოლოდ ნამდვილი ამბავი უნდა ასახულიყო, სახეები კი კონკრეტულ-ისტორიული უნდა ყოფილიყო და არა ფანტასტიკური ან გამონაგონი. მწერლის მოვალეობა გახლდათ თავად კი არ შეექმნა სახე, არამედ სინამდვილეში მოექცენა იდეალური გმირი და მისით შთაგონებულს აღეწერა ამ პერსონაჟის ცხოვრება.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა პროფ. რევაზ სირაძის შენიშვნა იმის თაობაზე, რომ რენესანსამდე სიტყვა ფაქტს არ აღემატებოდა და მას თავისთავადი მნიშვნელობა არ გააჩნდა, ის ზუსტი და მძიმე იყო და შთამაგონებლად უფრო უღერდა, ვიდრე მომხიბლავად. მაშინ ზაფხულს „ხოხობას“ არავინ უწოდებდაო, აცხადებს წიგნის ავტორი და დასძენს, რომ ჰაგიოგრაფიული სახე შთაგონების ესთეტიკას ემყარება და არა სილამაზეს. რენესანსიდან მოყოლებული, ხელოვნებაში ჩნდება გამონაგონი სახეები – რელიგიურ სინამდვილეს ფანტაზიით შექმნილი მხატვრული სინამდვილე ცვლის. ამ გარდატეხის შედეგად ხელოვნება გამონაგონ სახეებს დაემყარა და დასაბამი მიეცა ჭეშმარიტ სახისმეტყველებას, ანუ სახეებით (ხატებით) აზროვნებას.

ახალი ტიპის მხატვრული ლიტერატურის განვითარების კვალდაკვალ ვითარდებოდა მისი შემსწავლელი მეცნიერებანი, რომლებსაც მხარში ამოუდგნენ ისეთ მომიჯნავე დარგთა მკვლევარები, როგორცაა ფილოსოფია და ფსიქოლოგია. აღარაფერს ვამბობთ ლინგვისტიკის ახალ დარგებზე, რომელთა ინტენსიურმა განვითარებამ განაპირობა პოეტური ხატის თეორიის ჩასახვა და ცალკე მეცნიერულ მიმართულებად ჩამოყალიბება.

ამ თეორიის წანამდგრების შემუშავებაში არაერთი სხვა ქვეყნის წარმომადგენლებთან ერთად, რომელთა შესახებ ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი,

თვალსაჩინო წვლილი მიუძღვით გერმანელ მეცნიერებს. ამ მხრივ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია კეტე ჰამბურგერის ღვაწლი. გასული საუკუნის 30-იანი წლების დამდეგიდან ექვსი ათეული წლის განმავლობაში იგი ნაყოფიერად იღვწოდა როგორც ლოგიკასა და ფენომენოლოგიაში, ისე შედარებითი და სისტემატური ლიტერატურათმცოდნეობის დარგში. „მისი გზები ფილოსოფიიდან ლიტერატურისაკენ და ლიტერატურიდან ფილოსოფიისაკენ მიდიოდა“ (ჰელმუტ კროიცერი). კეტე ჰამბურგერმა, რომლის თვალსაწიერი, სპეციალისტთა აღიარებით, მთელ ევროპულ ლიტერატურას სწვდებოდა, სამოცი წლის ასაკში შექმნა ვრცელი ფუნდამენტური ნაშრომი „მხატვრული სიტყვის ლოგიკა“ (არსებობს ამ წიგნის ქართული თარგმანი (ჰამბურგერი 2003), რომლითაც ჩვენ ვსარგებლობთ).

ამ წიგნის მაღალ მეცნიერულ ღირსებებზე ჩვენ აქ ზედმეტად მიგვაჩნია ლაპარაკი და დაფუძნებით მხოლოდ იმას, რომ დავიმოწმეთ მთარგმნელის, ქალბატონ რუსუდან ღვინეფაძის, წინასიტყვაობის მხოლოდ ერთი ფრაზა, რომ ეს წიგნი „გამოქვეყნებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ ერთგვარ კლასიკად იქცა, და არა მარტო გერმანისტიკაში“ (იმასაც დავძენთ: იგი ჩვენთვის მრავალმხრივ სამაგალითოა). თავისთავად ცხადია, ჰამბურგერის ეს ნახევარი საუკუნის წინ დაწერილი ნაშრომი, როდესაც პოეტური ხატის თეორიის ჩამოყალიბებამდე საკმაოდ დიდ გზა იყო გასავლელი, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენს ყურადღებას იპყრობს იმით, რომ მასში ავტორს ბევრი ისეთი მოსაზრება აქვს გამოთქმული და დამაჯერებლად არგუმენტირებული, რომლებიც თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ პოეტური ხატის თეორიის წინამძღვრებად. აღსანიშნავია, რომ ამ მოსაზრებათა დასაბუთებისათვის იგი აყალიბებს ლოგიკურ სქემებსა და მოდელებს, ამასთან გვთავაზობს არაერთი ცნების დეფინიციას, რომელთა მომარჯვებით ძნელად ამოსაცნობ და თითქოს ამოუხსნელ ლოგიკურ-ესთეტიკურ ფენომენტთა ამოხსნასა და განმარტებას ახერხებს.

ასე, მაგალითად, ნაშრომის პირველი თავის („ლოგიკური საფუძვლები“) მეორე ქვეთავში („მე“-ს გამომხატველი ლოგიკური ცნებები და გამონათქვამის ცნება“) იგი გვთავაზობს „გამონათქვამის“ (Wirklichkeitsaussage) ცნების, ერთი შეხედვით, თითქოს მარტივ დეფინიციას: „გამონათქვამის ცნება აქ და შემდეგში ნიშნავს: სუბიექტის გამონათქვამი ობიექტის, შესაბამისად საგნობრივი ვითარების შესახებ“. ამას უშუალოდ მოსდევს შემოთავაზებული ტერმინის გამოყენების ყველა მოსალოდნელი შემთხვევისათვის საჭირო დაზუსტებანი და

საკმაოდ მკაფიო არგუმენტაცია: „ამრიგად, გამონათქვამის შინაარსი მისი ობიექტია. გამონათქვამს შეიძლება ჰქონდეს ობიექტური მტკიცებითი წინადადების ფორმა, რომელშიც გამომთქმელი სუბიექტი არ ჩნდება გრამატიკულ პირველ პირში. ან იგი (სუბიექტი) შეიძლება გამოჩნდეს პირის ან კუთვნილებითი ნაცვალსახელის ფორმით. წინადადებები, როგორცაა: თავთავები ნაზად ირწოდნენ (მაგალითი 1), მარხილმა გადაუხვია (მაგალითი 2), შუადღის მზე დასცქეროდა შიშველ უღელტეხილს (მაგალითი 3) – ობიექტური გამონათქვამებია. ასეთი ფორმის წინადადება კი: მე ვხედავდი, როგორ ირწოდნენ თავთავები – სუბიექტური გამონათქვამია“ (ჰამბურგერი 2003: 31).

ამ ქვეთავის დანარჩენი მომდევნო ორი გვერდიც საკითხის შემდგომი კონკრეტიზაციაა, ისტორიული ექსკურსითა\* და საილუსტრაციო მაგალითებით შევსებული. გარდა ამისა, ნაშრომის შესავალში („მხატვრული სიტყვის ლოგიკის პრობლემა და ამოცანა“) და ჩვენ მიერ უკვე მოხმობილ პირველ თავში ავტორი გვთავაზობს არაერთ სხვა საკვანძო დებულებასა და მეთოდურ განმარტებას, როგორც საკუთარს, ორიგინალურს, ისე სხვა ავტორებისას (ცხადია, მათი სათანადოდ მითითებით), და ამით აადვილებს მთელი ამ წიგნის საკმაოდ რთული შინაარსის გაგებას. ასე, მაგალითად, კეტე ჰამბურგერი წერს: „მხატვრული შემოქმედების ენის განსხვავება სინამდვილის ენისაგან მხოლოდ მაშინ ხდება საცნაური, როცა საკუთრივ მარტო ენას კი არ ვაკვირდებით, არამედ მის მიღმაც ვიხედებით. მხოლოდ ამგვარად გამოვლენილი სტრუქტურა გვიჩვენებს, თუ რა სხვადასხვაგვარ დამოკიდებულებაშია მხატვრული შემოქმედება სინამდვილესთან. მხატვრული შემოქმედებისა და სინამდვილის ცნებათშეწყვილებაც მხოლოდ იმ შემთხვევაში წარმოგვიდგება მთელი თავისი ტოტალური მნიშვნელობით, თუკი იგი მიემართება არა მარტო მიმეტურ სახეობებს, არამედ ლირიკასაც მოიცავს, იმგვარად, რომ მხატვრული შემოქმედებისა და სინამდვილის ფენომენოლოგია ერთმანეთს ხსნიან და გამოკვეთენ“ (ჰამბურგერი 2003: 28–29).

წიგნის მომდევნო თავებშიც ავტორი გზადაგზა, თავ-თავის ადგილას, განმარტავს და აკონკრეტებს გამონათქვამის ცნების სხვადასხვა ასპექტებს, რასაც ყოველთვის თან ახლავს საილუსტრაციო მასალის ფილიგრანული

---

\* სხვათა შორის, ნაშრომში ავტორს გზადაგზა საფუძვლიანად აქვს მიმოხილული და საჭიროებისამებრ გამოყენებული დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურა, რომელიც მოცემულ პრობლემას ეძღვნება, არისტოტელეს პოეტიკით დაწყებული და თანამედროვეთა ნააზრევით დამთავრებული.

ანალიზი, და ყოველივე ამის წყალობით აღწევს განსახილველ საკითხთა შესახებ მსჯელობის საფუძვლიან არგუმენტაციას. ეს საკითხებია გამონათქვამის ადგილი, როლი და მნიშვნელობა ფიქციურ, ანუ მიმეტურ გვარში, ლირიკულ, ანუ ეგზისტენციალურ გვარში და მხატვრული ლიტერატურის სხვა, ეგრეთ წოდებულ „განსაკუთრებულ ფორმებში“ (სამივე ამ საკითხს ცალ-ცალკე ვრცელი თავი ეძღვნება). ამათგან ჩვენი საკვლევი თემის ასპექტებისათვის შესავალთან („მხატვრული სიტყვის ლოგიკის პრობლემა და ამოცანა“) და პირველ თავთან ერთად („ლოგიკური საფუძვლები“) ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია მესამე თავი, („ლირიკული ანუ ეგზისტენციალური გვარი“) და, რა თქმა უნდა, წიგნის დასასრულს წარმოდგენილი „დასკვნა და მიმოხილვა“. დავიმოწმით ორიოდ დამახასიათებელი ნაწყვეტი, თუმცა შესაძლოა კონტექსტის გარეშე არც ისე მკაფიოდ წარმოჩნდეს მათი ხელშესახები კავშირი პოეტური ხატის გენეზისთან.

კეტე ჰამბურგერი წერს: „ლექსის გამონათქვამები ობიექტზე კი არ არიან მიმართულნი, არამედ ერთმანეთზე. წითელი ფოთლები და ცეცხლის ალი თრაკლის ლექსში თავისთავად ორი სრულიად სხვადასხვაგვარი საგანია, რომლებიც, როგორც ასეთნი, არაფრით არ არიან დაკავშირებულნი ერთმანეთთან. თუ მათ სინამდვილისეულ მიმართებებში დავასახელებთ, გარკვეული საგნობრივი თუ აზრობრივი მიმართებით უნდა დავაკავშიროთ ერთმანეთთან. მაგალითად: „შემოდგომის საღამო ხანი იყო, ბუხარში ცეცხლი გიზგიზებდა, და ფანჯარაში წითელი ფოთლები მოფრიალებდნენ ხიდან, რომელიც მის წინ იდგა; ეს ქმნიდა განსაკუთრებულ, რაღაც უჩვეულო, მგზნებარე განწყობილებას“. მაგრამ ლირიკული გამონათქვამების თავისებურება სწორედ ის არის, რომ ისინი ისე მიემართებიან ერთმანეთს, რომ ობიექტური სინამდვილით არ არიან შეკავშირებულნი და მისგან არ იძენენ აზრს; ისინი დაკავშირებულნი არიან არა ობიექტურ პოლუსთან, არამედ მხოლოდ ერთმანეთთან და ისიც არა ერთმნიშვნელოვნად, არა მყარად. და ეს სტრუქტურა, რომელიც შეიძლება დავახასიათოთ როგორც იმანენტურად დახურული და ტრანსცენდენტურად ღია, ლირიკული ლექსის განმარტების შესაძლებლობას იძლევა. რაც უფრო შეუთავსებლად გამოიყურება ერთმანეთზე მიმართული გამონათქვამები, მით უფრო ძნელია განმარტება, მით უფრო ძნელია იმ აზრის მოხელთება, რომელმაც ისინი ერთმანეთთან დააკავშირა“ (ჰამბურგერი 2003: 250). აქედან კი პოეტური ხატის (თანაც რთული პოეტური ხატის) ცნებამდე

თითქოს ერთი ნაბიჯია დარჩენილი, ოღონდ, როგორც ჩანს, ძნელად გასაველელი ნაბიჯი: მის გასაველელად ხომ ლინგვისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის მთელ რიგ ახალ დარგთა ჩამოყალიბება გახდა საჭირო (ეს ის დარგებია, რომელთა ბაზაზე პოეტური ხატის თეორია აღმოცენდა).

აქ საჭიროდ მიგვაჩნია დავიმოწმოთ ლირიკული გამონათქვამის ცნების კიდევ ერთი დახასიათება, სადაც კეტი ჰამბურგერს ერთგვარად, ზოგადი სახით, შეჯამებული აქვს თავისი შეხედულება ამ რთულ და მრავალფეროვან ფენომენზე: „ზღვარი, რომელიც ლირიკულ გამონათქვამს არალირიკულისაგან ჰყოფს, ლექსის გარეგნული ფორმით კი არ იქმნება, არამედ, როგორც უკვე ვნახეთ, გამონათქვამის დამოკიდებულებით ობიექტურ პოლუსთან. ჩვენ რომ ლირიკულ ლექსს განცდისეული ველის სახით და მხოლოდ გამონათქვამის სუბიექტის განცდისეული ველის სახით აღვიქვამთ, ეს იქიდან მოდის, რომ მისი გამონათქვამი ობიექტურ პოლუსზე კი არ არის მიმართული, არამედ მის ობიექტს სუბიექტის განცდისეული ველის სფეროში აქცევს და, ამდენად, გარდაქმნის მას“ (ჰამბურგერი 2003: 294).

რაც შეეხება „ლექსის გარეგნულ ფორმას“, ავტორი აქ გულისხმობს მეტრს, რიტმსა და რითმას, როგორც ეს ამ საკვანძო მნიშვნელობის მქონე მსჯელობიდანაც ჩანს: „ჩვენ მეტ-ნაკლებად შეგნებულად განვასხვავებთ ერთმანეთისაგან, თუ რა არის ლირიკული მხატვრული ნაწარმოები და რა არალირიკული გამონათქვამი. და მაშინაც კი, როცა სრულებით არ ვითვალისწინებთ იმ გარეგნულ ფორმას, რომლითაც უმეტეს შემთხვევაში ლირიკა წარმოდგება ხოლმე: მეტრს, რიტმსა და რითმას. მართლაც, ეს არავითარ შემთხვევაში არ იქნებოდა საკმარისი, და არც გამოსადეგი კრიტერიუმი, რადგან არსებობს ერთი მხრივ ლირიკა არამეტრული ფორმით (მაგ., თრაკლის „გამოცხადება და მსხვერვეა“), მეორე მხრივ – ყველაზე აშკარა ყოველდღიური პროზა მეტრული და გარიტმული ფორმით: ბავშვის საშობაო სურვილების ბარათიდან სარეკლამო ლექსამდე, და კიდევ უამრავი „გარიტმული“ რამ“ (ჰამბურგერი 2003: 204–205).

ასეთი საკმაოდ რთული მსჯელობანი ნიშანდობლივია ამ წიგნისათვის. მაგრამ მათ აღქმას აადვილებს მკაცრი მეცნიერული სიზუსტითა და დიდი გემოვნებით შერჩეული საილუსტრაციო მაგალითები, მეტ-ნაკლებად თითქმის ყოველ მსჯელობას რომ ახლავს, თანაც ხშირ შემთხვევაში წარმოდგენილია წყვილ-წყვილად და ზოგჯერ სამულების სახითაც, რომლებიც არცთუ იშვიათად

მეორებიან სხვადასხვა ასპექტით განსახილველად, რაშიაც ავტორი იშვიათ ოსტატობას იჩენს. და ჩვენ გვინდა სიამოვნებით გავიმეოროთ ჰანს დიტერ ციმერმანის მოხდენილი აღსარება: გერმანისტიკის ამ მხცოვანი მანდილოსნის ეს წიგნი მაშინაც კი გვხიბლავს, როდესაც მას არ ვეთანხმებითო.

ახლა კი დავუბრუნდეთ პოეტური ხატის პრობლემის განხილვას თანამედროვე ლინგვისტიკის ასპექტებით, რაც ჩვენი ამ ნაშრომის ძირითად მეთოდს შეადგენს. აქვე საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ პოეტური ხატის თავისებურ პირველსახედ შეიძლება ჩაითვალოს ბევრი ტრადიციული ხატოვანი გამოთქმა. მაგრამ ეს საკითხი სპეციალურ მეცნიერულ შესწავლას მოითხოვს და მის შესახებ ჯერჯერობით მეტს ვერაფერს ვიტყვით, გარდა იმისა, რომ ეს ხატოვანი გამოთქმები ხშირ შემთხვევაში პოეტური ხატის ანალოგიურ ემოციებს იწვევს, რითაც საგრძნობლად ამდიდრებს ტექსტის შინაარსს, ხოლო ამიტომ კარგი იქნებოდა მათ მიერ გამოწვეული ეფექტის ჩასაწვდომდაც პოეტური ხატის თეორიის პრინციპები მოგვემარჯვებინა.

ლექსში გაცოცხლებული სურათები, ანუ ხატები, რომლებიც მკითხველის მიერ გონების თვალთ აღიქმება, მის ყოველ შეგრძნებას ჩაითრევს – ხატის აღქმის პროცესში მონაწილეობს აგრეთვე სმენა, ყნოსვა, გემოს შეგრძნებისა და შეხების უნარი. მაგალითად, როდესაც ჯონ კიტსის ცნობილ ლექსს **Ode to Autumn** („ოდა შემოდგომას“) ვკითხულობთ, არა მხოლოდ ვიზუალურად წარმოვიდგენთ მსუბუქ ნისლში გახვეულ, მწიფე ნაყოფით დახუნძლულ ხეებს, ვაზებს, ოქროსფერ მზეს, რომელსაც ავტორი ხილის მსგავსად „მწიფეს“ უწოდებს, ან ჩამავალი მზის სხივებით ნაზად შეფერილ ყანებს, არამედ თითქოს ხილის სიტკბოსაც ვგრძნობთ, მათ წებოვანებასაც და შემოდგომის დღის სითბოსაც, თითქოს იმასაც, სათუთი ალერსით როგორ უფრიალებს ნიაგი თმას ლექსის გმირს (შემოდგომას), რომელსაც, ყაყაჩოების ოხშივარით გაბრუებულს, ნახევრად მომკილ კვალში ჩასძინებია. თითქოს ჩაგვესმის „შემოდგომის მუსიკა“ – ნაკადულის ჩუხჩუხი, კოლოების გუნდის სევდიანი გლოვა, მოზრდილი ბატკნების პეტელი, ჭრიჭინების სიმღერა, ჩიტების სტვენა და ჭიკჭიკი. აი, ეს ლექსიც:

SEASON of mists and mellow fruitfulness,  
Close bosom-friend of the maturing sun;  
Conspiring with him how to load and bless  
With fruit the vines that round the thatch-eaves run;

To bend with apples the moss'd cottage-trees,  
And fill all fruit with ripeness to the core;  
To swell the gourd, and plump the hazel shells  
With a sweet kernel; to set budding more,  
And still more, later flowers for the bees,  
Until they think warm days will never cease;  
For Summer has o'erbrimm'd their clammy cells.

Who hath not seen thee oft amid thy store?  
Sometimes whoever seeks abroad may find  
Thee sitting careless on a granary floor,  
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;  
Or on a half-reap'd furrow sound asleep,  
Drowsed with the fume of poppies, while thy hook  
Spare the next swath and all its twin'd flowers:  
And sometimes like a gleaner thou dost keep  
Steady thy laden head across a brook;  
Or by a cyder-press, with patient look,  
Thou watchest the last oozings, hours by hours.

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?  
Think not of them, thou hast thy music too,—  
While barr'd clouds bloom the soft-dying day  
And touch the stubble-plains with rosy hue;  
Then in a wailful choir the small gnats mourn  
Among the river-sallows, borne aloft  
Or sinking as the light wind lives or dies;  
And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn;  
Hedge-cricket sing; and now with treble soft  
The redbreast whistles from a garden-croft;  
And gathering swallows twitter in the skies.

ხატები, უპირველეს ყოვლისა, პოეზიაში გვხვდება და ლექსის მშვენებაა. როგორც სერ ფილიპ სიდნეი ამბობდა, „ხატოვანებაშია ლექსის სიმაღლე და სიცოცხლე“ (Imaging is itself the very height and life of poetry), თუმცა ზოგჯერ

ხატებით მდიდარია მხატვრული პროზაც. ამასთან ერთად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ შეუძლებელია ხატის მნიშვნელობის დაყვანა ლექსის უბრალო სამკაულის დონეზე. ნამდვილი პოეტი ხატებით კი არ ალამაზებს თავის სათქმელს, არამედ მათი მეშვეობით უფრო ზუსტად გადასცემს მკითხველს საკუთარ აზრებს, გრძნობებსა და შთაბეჭდილებებს.

ეპოქების მიხედვით ადამიანის მსოფლმხედველობის ცვლილებასთან ერთად იცვლებოდა მოთხოვნები ხატების მიმართ. შუა საუკუნეებში ხელოვნება მორალის, რწმენის განმტკიცებას ემსახურებოდა. რენესანსის ეპოქის ავტორები კლასიკოსების შემოქმედებას შეისწავლიდნენ და ხატებს საკუთარი აზრის უფრო ნათლად, ძლიერად და ლამაზად გამოსახატავად იყენებდნენ; ამ დროს გავრცელებული ხატები ესთეტიკური თვალსაზრისით დახვეწილი იყო, მაგრამ შინაარსობრივად დიდად დატვირთული არა. პოეტები საკუთარი გრძნობებისა და შთაბეჭდილებების გამოსახატავად მნათობებს, ყვაველებს, ძვირფასეულობას, ბუნების სურათებს იშველიებდნენ, რაც, ბევრს იმ დროსაც სრულიად შეუფერებლად მიაჩნდა პოეზიისათვის. მავანთა და მავანთა ლექსებში ყალბი შედარებების დახვავებამ დააწერინა შექსპირს თავისი ცნობილი 130-ე სონეტი, რომელიც პაროდის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს.

XVIII საუკუნეში დამკვიდრდა აზრის გამოხატვის შედარებით სადა სტილი, რასაც ხელი შეუწყო მკითხველთა კულტურული დონის ამაღლებამ. რომანტიკული ტრანსცენდენტალიზმის პერიოდში პოეზიას სიწმინდის, ღვთაებრიობის განსახიერების ფუნქცია დაეკისრა, ხოლო მილტონის, დონისა და დრაიდენის, ასევე პოპისა და მისი მოწაფეების გადაჭარბებულმა ინტელექტუალობამ რომანტიკოსებს თავდაპირველი სპონტანურობის აღდგენისა და „ბუნებასთან დაბრუნების“ სურვილი გაუღვივა.

XIX საუკუნიდან მეცნიერებამ მძლავრად იწყო განვითარება, ხოლო იმ ტექნოლოგიურმა რევოლუციამ, მე-20 საუკუნემ რომ მოიტანა, გავლენა მოახდინა ადამიანის ფსიქიკაზე, რომელსაც თან ხიბლავდა ახალი გამოგონებებით მინიჭებული ძალაუფლება ბუნებაზე და თან აშინებდა ბუნებასთან, ბუნებრიობასთან დაპირისპირება, რაც კაცობრიობისათვის მეტად სახიფათოდ ეჩვენებოდა. იმდროინდელმა ადამიანმა, რომელიც კარგად იყო გარკვეული ქიმიურ, ფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ და ეკონომიკურ პროცესებში, თითქოს რაღაც დაკარგა, და ამ დანაკარგს ყველაზე მეტად პოეტის ფაქიზი სული განიცდიდა.



აი, როგორი გულისტკივილითა და უნდობლობით უყურებდა მეცნიერულ პროგრესს ჯერ კიდევ ედგარ პო:

### SONNET – TO SCIENCE

Science! True daughter of Old Time thou art!  
Who alterest all things with thy peering eyes.  
Why prayest thou thus upon the poet's heart,  
Vulture, whose wings are dull realities?  
How should he love thee? Or how deem thee wise,  
Who wouldst not leave him in his wandering  
To seek for treasure in the jewelled skies,  
Albeit he soared with an undaunted wing?  
Hast thou not dragged Diana from her car?  
And driven the Hamadryad from the wood  
To seek a shelter in some happier star?  
Hast thou not torn the Naiad from her flood,  
The Elfin from the green grass, and from me  
The summer dream beneath the tamarind tree?

### სონეტი მეცნიერებას

(თარგმანი ჩვენია)

მეცნიერებავ! ძველი დროის ასულო ღვიძლო,  
მკაცრი თვალთ რომ ყოველივეს ზვერაჲ და უმზერ,  
ცივი გონების აბჯარასხმულს, ო, კარგად გიცნობ,  
სვაგი ხარ, ურცხვად მონადიმე პოეტის გულზე.  
როგორ უყვარდეს და იწამოს ეგ შენი სიბრძნე,  
ვინც კვლავ შეხარის ვარსკვლავებით მოჭედილ ზეცას,  
ვინც იმ ღვთიური განძის ეშხით სულ მისკენ იწევს  
და ლაღ ოცნებას ვერ იმეტებს ფრთაშესაკვეცად!  
გახსოვს, დიანა ეტლიდან რომ ჩამოაბრძანე,  
და ლამაზ ტევრებს რომ მოსწყვიტე ჰამადრიადა?  
შორ ვარსკვლავზე თუ დაგემალა მზირალს ზვიადად.  
რად მოაშორე შენ ელფინი მდელოებს მწვანეს,  
მდინარის წიაღს – ნაიადა, მეც რად მაწვალე  
და გრილ ჩეროში უცხო სიზმარს მტაცებ ნიადაგ?!

მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის პრინციპად კი თავად ხატების მიმართ ინტერესი იქცა. ხატი შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვან ასპექტად აღიარეს XX საუკუნეში გავრცელებული ლიტერატურული მიმდინარეობის იმაჟიზმის (imagism) წარმომადგენლებმა. იმაჟისტები ძლიერ ხატებს ირჩევდნენ და მათი მეშვეობით აზრს მკაფიოდ, პირდაპირ გადმოსცემდნენ.

პროგრესის კვალდაკვალ მეცნიერება პოეტისათვის ტკბილი სიზმრების მოტაცებას აღარ დასჯერდა და თავად მხატვრულ ნაწარმოებებში ღვარივით შემოიჭრა სამეცნიერო-ტექნიკური ტერმინები. ამ ახალ ტენდენციას გალაკტიონი ასე გამოეხმაურა:

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

აქვე გვინდა მოვიყვანოთ XX საუკუნის ავტორების მიერ გამოყენებული ხატების ის მაგალითები, რომლებიც ციტირებულია პროფესორ მაია ნათაძისა და გიორგი ნათაძის ნაშრომში „რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქების სვლა“ (ნათაძე... 1988): “Stars float along the void; the Signal moon is zero in their void” /დიღან ტომასი/; “Our dried voices/... /Are quiet and meaningless /As wind in dry glass/ Or the rats feet over the broken glass/ In our dry cellar /ტომას ელიოტი/. ხატები „სიცარიელეში მცურავი ვარსკვლავები და ამ სიცარიელეში

ნულის მსგავსი მოვარე“, „მშრალი ხმები“, „ქარი გამომშრალ შუშაში“, „ვირთხების ფეხის ხმა შუშის ნატყებზე ჩვენს მშრალ სარდაფში“ სულიერი გამოფიტულობის ასოციაციებს ქმნის, რაც თანამედროვე ადამიანის პრობლემად იქცა. სხვა ხატები ასე უღერს: “Let us go then you and I /When the evening is spread out against the sky /Like a patient etherized upon a table. /ელიოტი/; „ანესთეზიის ფილტრში გაწურული, უსისხლო მზე“ /ლ. სტურუა/; „ზღვას ვხედავ, ქლოროფორმის სუნი რომ უღის“ /რისა პროპოპაკი – XX ს. საბერძნეთი/; “Why dissect destiny with tools? /მურიელ მური/. როგორც ნაშრომის ავტორები აღნიშნავენ, „ნახსენები ხატები და მათგან წარმოქმნილი ასოციაციები, /საავადმყოფო, შპრიცი, ნარკოზი და ნარკოტიკები, ქლოროფორმი და ანესთეზია, სისხლის დენა და ანემია – ფიზიკური, ემოციური, გონებრივი, არაესთეტურობით და არაბუნებრიობით შეურაცხყოფელი პროცედურები.../ აჩენს პასიური წამების, დამამცირებელი, სულის ჩამკვლელი სიცარიელის განცდას“ (ნათაძე... 1988: 220).

ამ საკითხზე მსჯელობისას გვინდა გავიხსენოთ მარჯორი ბაულტონის წინასწარმეტყველური სიტყვები, რომ პოეზია დიალექტიკურია და დაიბადება ან შესაძლოა უკვე დაბადებულია პოეტი, რომელსაც ჩვენთვის ასეთი თავზარდამცემი თანამედროვე ცოდნა ჩვეულებრივ ამბად, პრიმიტიულადაც კი მოეჩვენებაო. ვინ მოთვლის, კიდევ რამდენი საიდულოა ამოსაცნობი, სამყარო ხომ ამოუწურავია, ჩვენი ცოდნა კი მხოლოდ მცირედი. ხოლო ვისაც მეცნიერება სძულს, როგორც სილამაზისა და იდუმალების მტერი, ალბათ, არც მიკროსკოპში ჩაუხედავს, არც ტელესკოპით შეუვლია თვალი ცისთვის და არც თანამედროვე ფსიქოლოგიის მიღწევებს იცნობსო, დაასკვნის ბაულტონი (ბაულტონი 1982: 137).

თუმცა ხატების დიფერენციაცია ეპოქების მიხედვით მაინც განზოგადებას წარმოადგენს და არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს სხვადასხვა ეპოქებში გავრცელებულ ხატებს შორის მკაფიო საზღვრები არსებობდა. მაგალითად, ბაირონიც რომანტიკოსი პოეტი იყო, ისევე როგორც უილიამ ბლეიკი, მაგრამ მასავით სპირიტუალისტი არ ყოფილა.

ზემოთ ვისაუბრეთ იმაზე, თუ რას წარმოადგენს და რა ფუნქციას ასრულებს ხატი, მაგრამ საინტერესოა საიდან მოდის იგი: პოეტი შეგნებულად ირჩევს ხატებს, თუ ხატები ირჩევენ პოეტს, როგორც ამას მარჯორი ბაულტონი ვარაუდობს (ბაულტონი 1982: 133). ფსიქოლოგების აზრით, ხატებს ადამიანი

ქვეცნობიერად პოულობს და ისინი ზმანებებს, სიზმრებს ჰგვანან. ბაულტონი წერს, რომ ზოგი ხატი, მაგალითად სუინბერნის, შელის, ბლეიკის, პოს, უიტმენის, სპენსერის ხატები, სწორედ ჩვენს ქვეცნობიერზე ახდენს ზეგავლენას, თანაც მანამდე, სანამ მათი აზრის ინტელექტუალურად გაანალიზებას მოვასწრებთ, და ამიტომ შეიძლება ისინი ანალიზის გარეშეც მივიღოთ. თუმცა იდეალურ შემთხვევაში ხატი მკითხველის ქვეცნობიერზეც უნდა ზემოქმედებდეს და გაცნობიერებულ, მეცნიერულ ანალიზსაც უნდა ექვემდებარებოდეს.

რომანტიკოსი იდეალისტი ალბათ გეტყვით, ხატებით აზროვნება პოეტის ღვთიური შთაგონების ნაყოფიაო. როდესაც ბერნარდ შოს გმირს ჟანა დ'არკს ინკვიზიტორები ეუბნებიან – ის ხმები, შენ რომ ჩაგესმის, შენი წარმოსახვის ნაყოფიაო, შო თავის გმირს პასუხად ათქმევინებს: „რა თქმა უნდა, ეს ხომ ერთადერთი საშუალებაა, რომლითაც ღმერთი თავის ნებას გვამცნობს“.

ღვთიურ შთაგონებაზე რომ ვლაპარაკობთ, შეუძლებელია აქ არ გაგვახსენდეს გალაკტიონის ლირიკული შედევრი „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“. ეს საკვირველი ლექსი შესაფერისი გულისხმიერებითა და ღრმა მეცნიერული წვდომით აქვს გაანალიზებული პროფ. ინესა მერაბიშვილს (მერაბიშვილი 2003: 97–135), თანაც ისე ამომწურავად, რა თქმა უნდა, მისი უმშვენიერესი პოეტური ხატებითურთ, რომ ძალიან ძნელია რაიმე დაუმატო. ერთს კი მაინც დაგქენთ და, ალბათ, ამაში არავინ შემოგვედავება: მის მიერ შემოთავაზებული ეს ანალიზი ნიმუშია იმისა, თუ როგორ უნდა განვიხილოთ ჭეშმარიტი პოეტური ქმნილება.

ზოგი ლექსი ერთმანეთთან მეტ-ნაკლებად დაკავშირებულ ხატებს შეიცავს. ასეთია, მაგალითად, რობერტ ბერნსის “A Red, Red Rose”, სადაც იგი, თავის გულის სწორს სიყვარულს რომ ეფიცება, უხვად იყენებს სხვადასხვაგვარ პოეტურ ხატებს:

O my luvie is like a red, red rose,  
That's newly sprung in June;  
O my luvie is like the melody,  
That's sweetly play'd in tune.  
As fair art you, my bonnie lass,  
So deep in luvie am I:  
And I will luvie thee still, my dear,  
Till a' the seas gang dry.

Till a'the seas gang dry, my dear,  
And the rocks melt wi' the sun;  
And I will love thee still, my dear,  
While the sand o'life shall run.

And fare-thee-weel, my only luve!  
And fare-thee-weel awhile!  
And I will come again, my luve,  
Though it were ten thousand mile.

ერთი შეხედვით, ამ ლექსის თარგმნა არ უნდა ყოფილიყო განსაკუთრებით ძნელი გადმოცემის იმ უაღრესად სადა და ბუნებრივი მანერის გამო, რაც ნიშანდობლივია მისთვის, ისევე როგორც ბერნსის მთელი შემოქმედებისათვის. მაგრამ ჩვენ ვესწრაფოდით რაც შეიძლება სრულად შეგვენარჩუნებინა თარგმანში დედნისეული პოეტური ხატების მდიდარი და მრავალფეროვანი გამა, ამან კი ძალიან გაგვიძნელა მისი თარგმნა. ბოლოს კი ჩვენმა თარგმანმა ასეთი სახე მიიღო:

ჩემი სიყვარული ჰგავს წითლად ალექწილს  
კოკობ ვარდს, ივნისის ნობათს,  
სიმღერას, სულს ასე რომ ათბობს ალერსით,  
სხვა ეშხი, სხვა სიტკობ რომ აქვს.  
შენ, ჩემო ძვირფასო, რაც უფრო მშვენიდები,  
მიყვარხარ მით უფრო გზნებით,  
ამ გულით მიგულე, ო, ტურფავ, შენდამი,  
სანამ არ დაშრება ზღვები.  
სანამ არ დაშრება ზღვები და ქვა-ლოდებს  
ცეცხლის მზე გააღლობს, დაწვავს,  
მანამ მეყვარები, არ დაგთმობ აროდეს,  
უშენოდ სიცოცხლე არ მწამს.  
ახლა კი, ძვირფასო, დროებით დაგტოვებ  
და ერთი იმედით ვივლი:  
მე ისევ აქ მოვალ, ვერ დაგვამარტოვებს  
თვით ათი ათასი მილიც!

ჩვენ აქ არ შევუდგებით დედნისა და თარგმანის ამ ტექსტთა შედარებით ანალიზს (ასეთ ანალიზს მომდევნო, მეორე თავში მივმართავთ ხოლმე).

მეორე ტიპის ლექსებისათვის დამახასიათებელია ერთი დომინანტი ხატის წინ წამოწევა, რაც, რასაკვირველია, გარკვეულ მიზანს ემსახურება. დომინანტ ხატს სხვაგვარად მაკონტროლებელ ხატსაც უწოდებენ (**controlling image**) და ვარაუდობენ, რომ იგი ლექსში ჩაქსოვილი აზრის უკეთ გამოხატვას, ასევე მისი ხასიათისა და ფორმის ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. პოეზიაში ამის მრავალი მაგალითი გვხვდება ხოლმე, მაგრამ ჩვენ პირველ რიგში აქ ედგალ აღან პოს გენიალური „ყორანი“ გვახსებდება, მით უფრო, რომ, ფსიქოლოგების აზრით, ასეთ შემთხვევებს ხშირად თავისი მიზეზი აქვს და ცნობილიც არის, რომ მრავალი სულიერი ტანჯვის შემდეგ, სიცოცხლის ბოლო წლებში, ედგარ პოს სერიოზულად შეპყრობილი იყო იმ იდეით, თითქოს პირქუში ყორანი მუდამ თან სდევდა. ბალტიმორში მისი საფლავის ქვაზეც თურმე ყორანია ამოტვიფრული ასეთი წარწერით: **“Quoth the Raven, Nevermore”**. რა მძიმეც არ უნდა ყოფილიყო ხელოვანთა სულიერი მდგომარეობა, ეს არ ამცირებს მათ ნაწარმოებთა სიდიადეს, მათ მიერ შექმნილი ხატები კი საკაცობრიო საგანძურის დამამშვენებელია.

პოეტებსა და მწერლებს აქეთ საყვარელი სიტყვები და ხატები, რომლებსაც უფრო ხშირად იყენებენ ხოლმე, რაც დამოკიდებულია მათ ინდივიდუალურ გემოვნებაზე. ამიტომ მათი შემოქმედების შესწავლისას მკვლევარები ასეთ სიტყვებსა და ხატებს საგანგებოდ გამოყოფენ. მაგალითად, პერსი ბიში შელის „ზღვა“, „ცა“ და „კეთილი გველები“ ჰყვარებია; ჯონ დონის შემოქმედება უფრო რაციონალური, მეცნიერებიდან და თეოლოგიიდან მოხმობილი ხატებით არის მდიდარი; უილიამ უორდსვორდის საყვარელი სიმბოლოა განმარტოებული ფიგურა ბუნებაში; კიტსის პოეზია სავსეა ქსოვილის, ფერისა და შეგრძნებათა გამომხატველი ხატებით; უისტან ჰიუ ოდენი ხშირად ბავშვებს ახსენებს და ა.შ.

როგორც უკვე ვთქვით, ხატების არჩევანი განპირობებულია არა მხოლოდ ეპოქების ცვალებადობით, არამედ თავად პოეტის სულისკვეთებით. ხატები გამოიყენება მკითხველისათვის აზრების გასაზიარებლად, განწყობილებისა და ატმოსფეროს შესაქმნელად, ლაიტმოტივების უფრო მკაფიოდ წარმოსახენად. მაგალითად, სიბნელისა და სინათლის ხატები დომინირებს შექსპირის „რომეო და ჯულიეტაში“, ხოლო ტომას ელიოტის „უდაბნოში“ (**Waste Land**) მოცემული დანაწევრებული ხატები მეოცე საუკუნის ადამიანის ცხოვრების უმიზნობასა და სიცარიელეზე ამახვილებს ყურადღებას. ზოგჯერ დიდი ზომის ლექსებში

დომინანტი ხატები უბრალოდ კი არ მეორდება, არამედ კონტრასტს ქმნის სხვა ხატებთან, რაც სიუჟეტის განვითარებასა და დრამატული ეფექტის გაძლიერებას ემსახურება.

მაგრამ ვინაიდან შემოქმედი მის თანამედროვეთაგან იზოლირებული არ არის, იგი გარკვეულწილად იზიარებს მთელი საზოგადოების ტკივილსა თუ სიხარულს და მისი შერჩეული ხატებიც მთელი საზოგადოების ბუნებას ასახავს. ხატის მთავარი ღირსება მაინც მისი ორიგინალობაა, ხოლო ლექსის ესთეტიკური ღირსება მის მუსიკალობასთან ერთად მნიშვნელოვანწილად ხატოვანებით განისაზღვრება. როგორც ვიცით, ლექსების წერა ხატების გარეშეც არის შესაძლებელი, მაგრამ ყველა ჭეშმარიტად დიდებულ ლექსს გენიალობას სწორედ უნიკალური პოეტური ხატები ანიჭებს. ხატებით ხომ იმაზე გაცილებით მეტის გადმოცემა შეიძლება, ვიდრე უბრალოდ სიტყვებით. როგორც ამერიკელი პოეტი უილიამ გრინუე ამბობს, „ხატებს იმის გადმოცემა შეუძლიათ, რაც სიტყვით არ ითქმება, ჰოდა კი არ უნდა თქვა, უნდა გამოხატო“ (Images can communicate the unsayable, so show don't tell)\*.

ხატი პოტენციურად ყოველ სიტყვაშია ჩაბუდებული, მთავარია მისი გახსნა, რაც მხოლოდ შემოქმედს შეუძლია. „მე სიტყვებს ისე ვეპყრობი, როგორც ოსტატი ხეს, ქვას თუ სხვა მასალას, რომელსაც გათლა, ჩამოსხმა, დახვევა, გაპრიალება და გაშალაშინება სჭირდება, რათა სხვადასხვა ფორმებად, მწკრივებად, ქანდაკებებად თუ მუსიკალურ ფუგებად იქცეს, რომ მათი მეშვეობით გამოვხატო ლირიკული იმპულსი, სულიერი ეჭვი თუ რწმენა, ბუნდოვნად გაცნობიერებული სიმართლე, რომელსაც როგორმე უნდა ჩავწვდე და ბოლომდე გავაცნობიერო“, – წერდა ბრიტანელი პოეტი დილან ტომასი\*.

პოეტი სიტყვებს უფრო შეგნებულად არჩევს, ვიდრე რომელიმე სხვა ავტორი. პოეტი ხომ მუდამ იმის ძიებაშია, თუ როგორ იმოქმედოს მკითხველის წარმოსახვაზე და საამისოდ სიტყვის ძალას იყენებს, რათა მას ხან ძალიან პირდაპირი, ხანაც არაპირდაპირი ხერხებით აღუძრას გრძნობები და აზრები. ამ მიზნის მისაღწევად საჭიროა სიტყვების ზუსტად შერჩევა. დასრულებული პოეტური ნაწარმოები ხომ ბევრი ფიქრისა და ბეჯითი შრომის ნაყოფია და არა გვიან ღამით სიმთვრალეში ერთი ხელის მოსმით დაწერილი, როგორც ზოგჯერ ჰგონიათ. თვით 50-იან და 60-იან წლებში ამერიკაში პოპულარული

\* [www.bloomington.in.us/.../class5.html](http://www.bloomington.in.us/.../class5.html)

\* [brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html](http://brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html).

მიმდინარეობის Beat Generation-ის წარმომადგენელი ბიტნიკი პოეტების სპონტანური ლექსებიც კი წინასწარ კარგად გააზრებული ნაშრომებია. პოეზია არასოდეს არ არის მიახლოებითი და მისი ყურადღებით წაკითხვისას ვხვდებით, რომ შემთხვევით არც ერთი სიტყვა არ გახლავთ მოხმობილი, თუ არ გავითვალისწინებთ ზოგიერთი პოეტის მიერ მხოლოდ რითმის გამო ყურით მოთრეულ სიტყვებს, რომელთა შემოქმედებაც ნამდვილ პოეზიად, რასაკვირველია, ვერ ჩაითვლება.

პოეზიის ჯადოსნური ძალა სიტყვების იმგვარ გამოყენებაშია, რომლის შედეგად უზარმაზარი მნიშვნელობის დამტვეი ხატები წარმოიქმნება. ზოგჯერ ხატი მარჯვედ ნახმარი ერთი სიტყვით გამოითქმის, ზოგჯერ ფრაზით, ზოგჯერ კი შეიძლება ხატს მთელი ლექსი წარმოადგენდეს, როგორც, მაგალითად, ეზრა პაუნდის ორსტრიქონიანი ლექსი "In a Station of the Metro" („მეტროს სადგურში“):

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

გთავაზობთ პწკარედს:

ამ სახეების გამოჩენა ბრბოში

ყვავილის ფურცლებია სველ, შავ ტოტზე.

ამ ლექსის დაწერა ეზრა პაუნდს თურმე პარიზში, მეტროს სადგურ La Concorde-ში, რამდენიმე ლამაზი სახის ზედიზედ ნახვამ შთააგონა. როგორც თვითონ იხსენებს, პოეტი თურმე მთელი დღე ეძებდა სიტყვებს ამ მოულოდნელი, მშვენიერი ემოციის გამოსახატავად და ბოლოს იპოვა, თანაც სიტყვები კი არა, გამოსახულება, ფერების პატარ-პატარა ლაქები. ეს თითქოს რაღაც ფორმა იყო, უფრო სწორად, ფერებით სიტყვების გადმოცემა. მაშინ მხატვრად წარმოვიდგინე თავი, რომელიც მხოლოდ ფერების შეხამებით იტყოდა თავის სათქმელსო, წერდა პოეტი. ეზრა პაუნდმა საკუთარი შთაბეჭდილების გამოსახატავად ერთხატიანი ლექსი აირჩია, რომელიც თავდაპირველად ოცდაათსტრიქონიანი ყოფილა, ექვსი თვის შემდეგ ლექსი ნახევარზე დაუყვანია, ხოლო ერთი წლის შემდეგ – იაპონური ჰაიკუს ეპიგრამის სტილით დაწერილ ორიოდ სტრიქონზე. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლექსი შუა ქალაქში, ბრბოში მოულოდნელი სილამაზის გამოჩენას აღწერს. არასტანდარტული ხატების გამოყენებით პაუნდი ახერხებს მკითხველის გრძნობასა და გონებაზე ზემოქმედებას და მასში სპონტანური რეაქციის გამოწვევას.



ლექსის სათაური მკითხველს აუწყებს, რომ მოქმედება ქალაქში ხდება, ხმაურსა და ხალხმრავლობაში, სადაც ადამიანები ინდიფერენტული სახეებით თავის გზაზე მიიქარებიან. პირველ სტრიქონში სიტყვა “apparition” მისტიკურობის, ღვთაებრიობისა და ამაღლებულობის ელფერს ანიჭებს „იმ სახეებს, ბრბოში რომ გამოჩნდებიან“. რაც შეეხება მეორე ხატს, რომელიც გადმოცემულია ფრაზით – „ყვავილის ფურცლებია სველ, შავ ტოტზე“, იგი უდიდეს ეფექტს ახდენს თავისი მოულოდნელობითა და ორიგინალობით.

რადგან ხატი გარკვეული საგნის აღქმისას განცდილი გრძნობებისა და მიღებული შთაბეჭდილებების შედეგია, იგი თავის თავში აერთიანებს სუბიექტურ განცდებსა და ობიექტურ ცოდნას. მეტროში თავმოყრილ ბრბოში ყვავილის ფურცლების ხატის გამოჩენა ჩვენში მოულოდნელ ადგილას მოულოდნელი სილამაზის ხილვით გამოწვეულ განცდას გვევრის, რაც, ეზრა პაუნდის თქმით, სწორედ ის „ინტელექტუალური და ემოციური აღქმა“ გახლავთ, „რომელიც ერთდროულად, ერთსა და იმავე წამში ხდება“. „ხატი უფრო მეტია, ვიდრე აზრი“, – დაასკვნის ეზრა პაუნდი. – „იგი ერთმანეთთან შერწყმული აზრების მორევი თუ გროვია, რომელსაც მინიჭებული აქვს ენერჯია“\*.

ზოგადად ხატებს ორ კატეგორიად ყოფენ იმის მიხედვით, პირდაპირი მნიშვნელობით იხმარება იგი, თუ გადატანითი მნიშვნელობით. პირდაპირი მნიშვნელობით გამოყენებული ხატები კონკრეტული სიტყვებია, რომლებიც პირდაპირ აღწერს რაიმე საგანს, მოვლენას, გრძნობას და ა.შ. რაც შეეხება გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარ ხატებს, ისინი საგნებს მათი სხვა საგნებთან შედარების გზით ან სხვა საგნებთან მიმართებაში აღწერენ. ამგვარ ხატთა რიცხვს მიაკუთვნებენ ტროპის ისეთ სახეობებს, როგორცაა მეტაფორა, შედარება, განპიროვნება, სინეკდოქე, მეტონიმია, ჰიპერბოლა, ეპითეტი, ოქსიმორონი, ალუზია და სიმბოლო.

პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი ხატების ნიმუშებს შეიცავს ამერიკელი პოეტის რობერტ ჰეიდენის ლექსი *Those Winter Sundays* („ის ზამთრის კვირა დღეები“)\*:

---

\* The most widely used definition of an image these days is: "...an intellectual and emotional complex in an instant of time." "The image is more than an idea. It is a vortex or cluster of fused ideas and is endowed with energy." Ezra Pound 202.207.160.42/jpkc/new081115/ymwx/mei/jiaoan/meiwen/.../13%20Modernism&%20Ezra%20Pound.swf).  
\* [brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html](http://brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html)

Sundays too my father got up early  
And put his clothes on in the blueblack cold,  
then with cracked hands that ached  
from labor in the weekday weather made  
banked fires blaze. No one ever thanked him.

I'd wake and hear the cold splintering, breaking.  
When the rooms were warm, he'd call,  
and slowly I would rise and dress,  
fearing the chronic angers of that house,  
Speaking indifferently to him,  
who had driven out the cold  
and polished my good shoes as well.

What did I know, what did I know  
of love's austere and lonely offices?

ლექსის დასაწყისში ავტორი იხსენებს ბავშვობისდროინდელ სიცვიის განცდას, იხსენებს როგორ ღებოდა მამა კვირაობით ყველაზე ადრე, ბუხარში ცეცხლი რომ გაეჩაღებინა და მის ოჯახს თბილ ოთახებში გადავიძებოდა, თანაც ნანობს, მამის სიყვარულსა და მზრუნველობას არ ვაფასებდიო. ყველაფერი ეს ლექსში უბრალო, კონკრეტული სიტყვებით ისეა აღწერილი, რომ ისინი პოეტურ ხატებად იქცევიან და გვაგრძობინებენ, თუ როგორ მსხვერპლს იღებდა მამა და კვირაობითაც (**Sundays too**), როდესაც შეეძლო დაესვენა, დილის ძილს იკლებდა, „მოლურჯო-მოშავო“ (**blueblack**) სიცვიეში ღებოდა და მძიმე შრომისაგან დამსკდარი ხელებით ცეცხლს აჩაღებდა, რისთვისაც მადლობას არავინ ეუბნებოდა. ხატი „მოლურჯო-მოშავო სიცვიე“ მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ მამა დილით ძალიან ადრე ღებოდა, როდესაც ჯერ კიდევ ბნელოდა და ძალიან ციოდა. ეს ხატი დალურჯებული, მტკივნეული ადგილების ასოციაციებსაც იწვევს, რაც სიცვიის განცდასთან ერთად მტკივნეულობის განცდასაც აძლიერებს. ხატი **“cracked hands”** შრომისაგან გაუხეშებულ, კანდამსკდარ ხელებს ნიშნავს. „მოგუზგუზე ცეცხლი“ (**fires blaze**) იმ სითბოზე მიანიშნებს, რომელსაც მამა ოჯახში ქმნის, თუმცა სხვაგვარად სითბოს გამოხატვა მას უჭირს. ბიჭს ესმის რაღაც ისეთი ხმა (**cold splintering, breaking**), რომელიც შემის დაპობისას გამოცემულ ხმას ჰგავს და რომელიც გარკვეულწილად აგრესიასთან ასოცირდება, „ქრონიკული სიბრაზის“ ხატს

ესმინება, რაც თითქოს შიშით ადავსებს ლექსის ლირიკულ გმირს. ბიჭისათვის ცეცხლის გიზგიზი უფრო მამის სიბრაზესთან ასოცირდება, ვიდრე სითბოსა და სიყვარულთან.

ლექსის უკანასკნელ სტრიქონებში ავტორი უკვე ზრდასრული ადამიანივით მსჯელობს და არა ბიჭივით. ნაწარმოების ბოლო წინადადება “What did I know, what did I know of love's offices?” ნათლად დაგვანახებს, რომ ახლა მას ესმის, თუ რა ერთგულად ასრულებდა მამა თავის ყოველდღიურ მძიმე მოვალეობებს, რასაც ასევე მკაფიოდ გვაგრძნობინებს სიტყვები *austere* (მკაცრი, პირქუში) და *lonely* (მარტო); ესმის, ოჯახისადმი რაოდენ სიყვარულს გამოხატავდა იგი, როდესაც „სიცივეს განდევნიდა“ (“driven out the cold”) ან ვაჟიშვილის საუკეთესო ფეხსაცმელს გააპრიანებდა.

ახლა გადავიდეთ ისეთ სატეზზე, რომლებიც არა პირაპირ, უშუალოდ, არამედ სხვა საგნის მეშვეობით აღწერს საგანს. სანამ კონკრეტულ მაგალითებზე გადავიდოდეთ, გვინდა მოვიხმოთ ბრიტანეთში თარგმანის თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, პიტერ ნიუმარკის ნაშრომი “Approaches to Translation” (Newmark 1995: 85) („სხვადასხვაგვარი მიდგომები თარგმანის მიმართ“), რომლის ერთ-ერთ თავში, მეტაფორის თარგმანს რომ ეძღვნება, ლაპარაკია ერთი საგნის მეშვეობით მეორის აღწერაზე. აქ ნიუმარკი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ მეტაფორებით მეტყველება და ამგვარი მეტყველების აღქმა არის ემოციური, დრამატული და მკითხველისა და მსმენელისათვის მოულოდნელობის გამო ზოგჯერ შოკის მომგვრელი პროცესი, რადგან ორიგინალური მეტაფორა ორ საგანს შორის მსგავსებას ისე გამოხატავს, რომ არ ხსნის, თუ რაში მდგომარეობს ეს მსგავსება. ამ მოულოდნელობის გამო საგნის მეტაფორით გამოხატვა, ნიუმარკის აზრით, თითქოს არაზუსტი და გაუგებარიც ჩანს, მაგრამ ამასთან ყველასათვის ცხადია, რომ ნიჭიერი მწერლისა და მეტადრე პოეტის ხელში მეტაფორა იქცევა იმ საშუალებად, რომელიც მკითხველს ესმარება ფიზიკურადაც და ემოციურადაც უფრო ზუსტად აღიქვას და ჩასწვდეს მეტაფორით გამოხატულ საგანსა თუ მოვლენას.

პიტერ ნიუმარკი აღნიშნავს, რომ სახელმძღვანელოებში, ლექსიკონებსა და ენციკლოპედიებში უგულბებელყოფილია მეტაფორის ზემოხსენებული დანიშნულება – უფრო ზუსტად ასახოს სამყაროს საგნები და მოვლენები, და იგი დაყვანილია ისეთი სამკაულის დონემდე, რომელიც მეტყველების

გასაღამაზებლად და გასაცოცხლებლად გამოიყენება. ნიუმარკი მეტაფორას განიხილავს როგორც ორ ფენომენს შორის მსგავსების გამოხატვისა და აღქმის პროცედურას, რომლის დროსაც მათი წარმოჩენა ხდება ხატის ფიზიკური თვისებების (მაგ., a “battery of cameras” – „ფოტოაპარატების ჯარი“) ან კონტრაციური მნიშვნელობის საფუძველზე (“she is a cat” – „ის ქალი ნამდვილი კატაა“) (Newmark 1995: 85). ემოციური ეფექტი მიიღწევა სინამდვილის საგნებისა თუ პროცესების ერთმანეთთან მოულოდნელად გაიგივების მეშვეობით.

სხვადასხვა მკვლევართა თეორიებზე დაყრდნობით ნიუმარკი გვთავაზობს იმ ცნებათა განმარტებებს, რომლებიც მეტაფორის გამოყენებისას მონაწილეობენ ემოციურ აღწერაში:

- **ობიექტი (object)** განმარტებულია როგორც ის საგანი, რომლის აღწერაც ხდება;
- **ხატი (image)** წარმოადგენს იმ საგანს, რომლის მიხედვითაც აღწერა ხდება;
- **მნიშვნელობა (sense)** არის ის, რაც გვიჩვენებს მსგავსებას საგანსა და ხატს შორის;
- **მეტაფორა (metaphor)** არის ხატის სიტყვიერი გამოხატულება (“words taken from image”);
- **მეტონიმია (metonym)** ერთსიტყვიანი ხატია, რომელიც საგნის ნაცვლად იხმარება და შემდეგ შეიძლება მკვდარ მეტაფორად იქცეს.

პიტერ ნიუმარკი განმარტავს, რომ ხატი და მეტაფორა სრულიად სხვადასხვა ფენომენებია: მეტაფორა ხატის წარმოსაქმნელად გამოყენებულ სიტყვას წარმოადგენს. მაგალითად, გამონათქვამში “rooting out the faults” („ნაკლოვანებათა ამოძირკვა“), სიტყვა “fault” („ნაკლოვანება“) **ობიექტია**, სარეველების ამოძირკვა – **ხატი**, ხოლო სიტყვა “rooting out” („ამოძირკვა“) – **მეტაფორა**. ამ შესიტყვების **აზრი** ასეთია: განადგურება დიდი ძალისხმევის ფასად.

ახლა განვიხილოთ მეტაფორის სხვაგვარი მაგალითებიც.

...And the sunlight clasps the earth,  
And the moonbeams kiss the sea —  
What are all these kissings worth,  
If thou kiss not me?

( ... და მზის სინათლე დედამიწას ეხუტება,  
მთვარის სხივები კი ზღვას კოცნიან, —

რად ღირს ეს კოცნები,  
თუ შენ მე არ მაკოცებ?).

ეს სტრიქონები პერსი ბიში შელის ლექსიდან “Love’s Philosophy” („სიყვარულის ფილოსოფია“) არის ციტირებული და მეტაფორას წარმოადგენს, თუმცა იგი განპიროვნებადაც შეიძლება ჩაითვალოს (უხულო საგნებს სულიერთა თვისებები მიეწერებათ). პოეტი თვალწინ გადაგვიშლის მიმზიდველ სურათს, თუ როგორ ერწყმის ყოველივე ერთმანეთს და როგორ დაწყვილებულია ყველაფერი, რაც კი ბუნებაში არსებობს, და მოუწოდებს სატროფოს, ჩვენც ერთად, წყვილად ვიყოთ. ზღვის ტალღებზე მთვარის ნაზი სხივების ლივლივი აქ კოცნად, ამბორად არის წარმოსახული, რაც ულამაზესი პოეტური ხატია.

“O, Rose of May!” – ამ სიტყვებით კი ლაერტი ამკობს ოფელიას (ნათაძე... 1988: 207): აქ მეტაფორაში ორი მნიშვნელობაა რეალიზებული, თანაც ისე, რომ პირველი მნიშვნელობის („ყვავილი“) მეშვეობით ხდება მეორის, ახალგაზრდა ქალის, დახასიათება მათი საერთო ნიშნების – სილამაზის, სინაზის, სათუთი ბუნების – საფუძველზე. თუმცა ვარდის ის ნიშნები, რომლებიც ქალთან საერთოდ ნაკლებად ასოცირდება, (მაგალითად, სურნელება, ბალი, ბუღბული, გაზაფხული), არაცნობიერად მაინც შემოდინან მკითხველის აღქმაში და ემოციურად ამდიდრებენ ოფელიას სახეს.

მეტაფორის შესანიშნავი მაგალითია ვაჟას სტრიქონები: „სად გაიზარდე, ქალაო/ლერწმად აჭრილო წელშია“, ან კიდევ: „ვისი ძუძუ გიწოვია/იისა თუ ვარდისაო/გენაცვალე, შავთვალწარბა/გულო ჩემი დარდისაო“.

საინტერესოა თანამედროვე ამერიკელი პოეტი ქალის მარჯ პირსის იუმორისტული ლექსი "The Secretary Chant" („მდივანი ქალის სიმღერა“), სადაც პოეტი საკუთარ თავს მანქანად წარმოგვიდგენს, რომელიც სამუშაოს ავტომატურად ასრულებს: მისი თეძოები საწერი მაგიდაა, ყურებზე ქაღალდის სამაგრის აცმები ჰკიდია, თმა რეზინის ზონართა ბლუჯაა, მკერდი – მიმოგრაფული მეღნით სავსე ღრმულები, ფეხებზე გორგოლატები აქვს მიმაგრებული, თავი ცუდად ორგანიზებული ფაილია, კომპუტატორია, რომელზეც ერთმანეთის გადამკვეთ ხაზებს ტკაცატკუცი გაუდის; თუ თითებზე ხელს დააჭერთ, მის თვალეში კრედიტი და დებიტი გამონჩდება; მისი ჭიპი ოპერაციის გასაუქმებელი ღილაკია; პირიდან გადანაბეჭდი ქაღალდების შეკერა ამოსდის; ოთხკუთხედი და გაბერილია, სადაცაა ქსეროქსის მანქანას გააჩენს. ლექსის

ბოლოს მდივანი ითხოვს, რომ აღრიცხვისას სიაში „ქ“ ასოთი შეიტანონ, რადგან ერთ დროს ქალი იყო\*:

My hips are a desk.  
From my ears hang  
chains of paper clips.  
Rubber bands form my hair.  
My breasts are wells of mimeograph ink.  
My feet bear casters.  
Buzz. Click.  
My head is a badly organized file.  
My head is a switchboard  
where crossed lines crackle.  
Press my fingers  
and in my eyes appear  
Credit and debit.  
Zing. Tinkle.  
My navel is a reject button.  
From my mouth issue cancelled reams.  
Swollen, heavy, rectangular  
I am about to be delivered  
of a baby  
Xerox Machine.  
File me under W  
because I once  
was  
A woman.

ერთი საგნის მეორის მეშვეობით აღწერას ემსახურება აგრეთვე შედარება, რომელიც თავისი ამ თვისების გამო საკმაოდ ხშირად მონაწილეობს პოეტური ხატის წარმოქმნაში. შედარება ფართოდ არის გამოყენებული ყველა ეპოქის პოეზიაში. გაგისხენოთ თუნდაც ეს მშვენიერი სტრიქონები: “Like music on the water/Is thy sweet voice to me...” („შენი ტკბილი ხმა მომესმის, როგორც მუსიკა წყალზე“) ლორდ ბაირონის ლექსიდან “Stanzas for Music”, ან კიდევ, ბერნსის “O,

---

\* [brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html](http://brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html)

my love's like a red, red rose" („ჩემი სიყვარული ივნისში ახალგაშლილი წითელი ვარდის მსგავსია“). პოეტური ხატის წარმოქმნაში შედარების მონაწილეობის საგულისხმო მაგალითს შეიცავს ამერიკელი პოეტის ნავარ სკოტ მომადეის ლექსი, რომელსაც თავადაც „შედარება“ (Simile) ჰქვია\*:

What did we say to each other  
that now we are as the deer  
who walk in single file  
with heads high  
with ears forward  
with eyes watchful  
with hooves always placed on firm ground  
in whose limbs there is latent flight.

როგორც ვხედავთ, ლექსში შედარებების დახმარებით წარმოქმნილია საინტერესო ხატი, ცოცხლად და შთამბეჭდავად რომ წარმოაჩენს, თუ რა ფრთხილად, დაძაბული, თავაწეული და ყურებდაცქვეტილი დადის ორი ირემი, რომლებიც მუდამ მზად არიან გასაქცევად. ამ ხატის მეშვეობით ავტორი ახასიათებს წყვილის ისეთ ურთიერთობას, რომელსაც დიდხანს გაგრძელება აღარ უწერია, რადგან ამ წყვილს ქედმაღლობითა და უნდობლობით გამოწვეული დაძაბულობა ხელს უშლის გაერკვნენ შექმნილ ვითარებაში, და თუმცა ჯერ კიდევ ერთად არიან, ორივე მზადაა გასაქცევად.

პოეტური ხატის წარმოქმნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს ოქსიმორონი, ანუ პარადოქსის შემჭიდროებული ფორმა, რომელშიაც ორი ურთიერთგამომრიცხავი სიტყვაა ერთმანეთთან შეკავშირებული მკითხველზე განსაკუთრებული ემოციური ეფექტის მოსახდენად. ოქსიმორონია „უცნობი ნაცნობი“, „შორეული ახლობელი“, „მზიანი ღამე“, „შენმა მოსვლამ სული თეთრად დამიბნელა“ (მ. ქვლივიძე), „მღერად ოხვრა, ლხენად გლოვა მეზადა“ (ა. ჭავჭავაძე).

ზემოთ, ოკაზიურ შესიტყვებათა სემური ანალიზის მეთოდის განხილვისას (პროფ. ინესა მერაბიშვილის შრომების მიხედვით), უკვე გვქონდა საუბარი იმაზე, თუ როგორ ხდება ცვლილებები სიტყვის ბირთვში და როგორ ამდიდრებს სემები სიტყვის მნიშვნელობას ემოციურად. მაგალითად, გამოთქმაში „შენმა მოსვლამ სული თეთრად დამიბნელა“ იგულისხმება: „შენმა მოსვლამ

\* [www.poemhunter.com/poem/a-simile-by-navarre-scott-momadaya/](http://www.poemhunter.com/poem/a-simile-by-navarre-scott-momadaya/).

დამაბრძავა, რადგან შენს მეტს ვერაფერს ვხედავდი“, სიტყვა „თეთრად“ კი სპობს იმ ასოციაციებს, რაც „დაბნელებას“ ღამესთან, სიშავესთან აკავშირებს, ხოლო სემები „სიღრმე“ და „იდუმალეობა“ რჩება და ქვეცნობიერად მოქმედებს მკითხველზე\*. ინგლისურ პოეზიაში ოქსიმორონის საინტერესო მაგალითია ბრიტანელი პოეტის დილან ტომასის **“Do Not Go Gentle Into That Good Night”** („ნუ წახვალ იოლად ამ მშვენიერ ღამით“), სადაც ბოლო სტროფში ავტორი მამას ასე მიმართავს: **“And you, my father, there on the sad height, /Curse, bless me now with your fierce tears, I pray\*\*”** („შენ კი, მამაჩემო, სევდის მწვერვალზე/დამწყევლე, დამლოცე ახლა შენი დაუნდობელი ცრემლებით, გევედრები“). გამოდის, რომ მამის ცრემლები შეიძლება ერთდროულად გამოხატავდეს დაწყევლასაც და დალოცვასაც, რადგან ეს არის ცრემლები მომაკვდავი კაცისა, რომელსაც ეძნელება სიცოცხლესთან და საყვარელ ადამიანებთან განშორება, თუმცა ამ ცრემლებში სიცოცხლისათვის ბრძოლის სურვილიც გამოსჭვივის, რაც ლექსის ლირიკულ გმირს სიკეთედ ეჩვენება, მით უფრო, რომ სწორედ მათი წყალობით გრძნობს, რომ მამას უყვარს.

პოეტური ხატის წარმოქმნაში არცთუ იშვიათად მონაწილეობს განპიროვნება, ანუ პერსონიფიკაცია. ამის საუკეთესო ნიმუშად ითვლება რეინერ მარია რილკეს ლექსი **“The Panther”** („ავაზა“), სადაც პოეტი ადამიანურ გრძნობებს მიაწერს ავაზას, საკუთარ თავს აიგივებს მასთან და დამაჯერებლად გადმოგვცემს, თუ როგორ იტანჯება გალიაში გამომწყვდეული მხეცი, რომელსაც ისღა დარჩენია, რომ აქეთ-იქით მექანიკურად იმოძრაოს, თვალებში სიცოცხლის ნიშანწყალი დაშრეტია და მხოლოდ წამიერად თუ შეიგრძნობს თავისუფლების უსაზღვრო წყურვილს. ავტორის მიერ შექმნილ ამ მრავალწახნაგოვან პოეტურ ხატში იმდენი სევდა და ნაღველია ჩაქსოვილი, რომ შეუძლებელია მკითხველში თანაგრძნობა არ გამოიწვიოს.

ხატოვან გამოთქმათა საკმაოდ თავისებური სახეობაა მეტონიმია, რომელიც, როგორც ვიცით, ერთი სიტყვის მეორე, მასთან ლოგიკურად დაკავშირებული სიტყვით შენაცვლებას გულისხმობს, რაც ზედგამოჭრილი თვისებაა საიმისოდ, რომ ხელი შეუწყოს პოეტური ხატის წარმოქმნას. ამის არაერთი საყურადღებო მაგალითია მოყვანილი პროფესორ მაია ნათაძისა და გიორგი ნათაძის ნაშრომში „რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში

\* ეს მაგალითი აღებულია მ. და გ. ნათაძეების შრომიდან „რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქების სვლა“, გვ. 12.

\*\* [brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html](http://brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html).



ეპოქების სვლა“, მათ შორის გალაკტიონის ეს სტრიქონები: „თვალთ ვედარას ვხედავ/გული მოელის დანას/ რისთვის გამზარდა დედამ/რისთვის მეტყოდა ნანას?/გადაქცეული ახოდ/გულიც ასეა განა?“ ამ სტრიქონებით პოეტი გვეუბნება, რომ სამყაროს მშენიერებას ვედარ აღიქვამს, რადგან დაღუპვას მოელის, რაც სიტყვა „დანით“ გამოიხატება, ვინაიდან ამ სიტყვის სემეზია „უღმობელი“, „ცივი“, „ბრმა“, ხოლო ფრაზა „გული მოელის დანას“ საკმაოდ მკაფიო მინიშნებაა ტრაგიკული სიკვდილის უეჭველ მოლოდინზე. „მეტყოდა ნანას“ ნიშნავს „მივლიდა, მზრუნველობასა და სიყვარულს არ მაკლებდა“. ასევე „გადაქცეული ახოდ“ (გული) ნიშნავს „გრძნობადაკარგულს“, რადგან გულისა და ახოს საერთო ნიშანი ფუნქციის დაკარგვაა. საბოლოოდ პოეტს უნდა თქვას, რომ იგი სულიერად გატეხილია გარდაუვალი დაღუპვის მოლოდინში (ნათაძე... 1988: 209-210).

საგრძნობლად უწყობს ხელს პოეტური ხატის წარმოქმნას სინეკდოქე, რომელიც მეტონიმიის ნაირსახეობაა და რომელიც მოელის ნაცვლად მისი ნაწილის დასახელებაში მდგომარეობს. ამის საკმაოდ კარგი მაგალითია ნიჭიერი პოეტის (და მხატვრის) მიხეილ ქელივიძის ეს სტრიქონი: „ორთქლმავალს ელიან რუხი ფარაჯები“, სადაც „რუხი ფარაჯები“ ჯარისკაცებს აღნიშნავს, სიტყვა „რუხი“ კი ყოველდღიურობის, უამინდობის, სანგრების, ბოლის, ხიშტებისა და ა.შ ასოციაციებს აღძრავს. ისევე როგორც აქ, სინეკდოქე პოეტური ხატის წარმოქმნაში მონაწილეობს დიღან ტომასის ლექსში **“The Hand That Signed the Paper”** („ხელი, რომელმაც ქაღალდს ხელი მოაწერა“\*), სადაც მმართველის ნაცვლად ლაპარაკია მის ხელზე, მის „მეფურ თითებზე“ (**sovereign fingewrs**). პოეტი არაფერს ამბობს ამ ადამიანის სახეზე, არამედ გვიჩვენებს მხოლოდ მის ხელს, რომელსაც ცრემლი არასოდეს მოადგება (**“hands have no tears to flow”**), რითაც ხაზს უსვამს მმართველის უღმობლობას.

პოეტური ხატის წარმოქმნის მონაწილედ ასევე საკმაოდ ხშირად გამოიყენება ტროპის არაერთი სხვა სახეობაც, მათ შორის ეპითეტი, ჰიპერბოლა და სიმბოლო, ხოლო ზოგჯერ აღუზიაც, რომელიც თითქოს არც კი ითვლება ტროპის სახეობად. მაგრამ საქმე ის გახლავთ, რომ აღუზიის ის ნიშანდობლივი თვისება, რომელიც მას სხვა ხატოვანი გამონათქვამებისაგან გამოარჩევს, რიც

---

\* ქართული თარგმანი უხერხულად ქდერს, რადგან ინგლისურ ზმნას **“sign”** ქართული „ხელის მოწერა“ შეესატყვისება, ხოლო სიტყვა „ხელი“ როგორც ქვემდებარე შევინარჩუნეთ და არ დავწერეთ, მაგალითად, „კაცი, რომელმაც ქაღალდს ხელი მოაწერა“ იმის გამო, რომ ეს ფრაზა მეტონიმიის ნიმუშად გვაქვს მოხმობილი, მეტონიმია კი სწორედ „კაცის“ ნაცვლად აქ „ხელის“ გამოყენებას გულისხმობს.

შემთხვევაში პოეტური ხატის წარმოსაქმნელად აუცილებელი ხდება. ეს თვისება კი, როგორც ვიცით, შემდეგში მდგომარეობს: ალუზია ყურადღებას ამახვილებს ამა თუ იმ მითოლოგიურ ან ლიტერატურულ გმირზე და აგრეთვე ნაწარმოებში ასახულ მოვლენაზე, რომელთა შესახებ უკვე საკმაო წარმოდგენა აქვს და ზოგჯერ ბევრი რამაც იცის როგორც ნაწარმოების ავტორმა, ისე მკითხველმა. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ბაირონის მრავალმხრივ საყურადღებო ლექსი “Written After Swimming from Sestos to Abydos” („სესტოსიდან აბიდოსამდე გადაცურვის შემდეგ დაწერილი ლექსი“), სადაც პოეტი აღტაცებულია ძველი ბერძნული ლეგენდის გმირის ლეანდრეს თავგამოდებით, რომელიც იმისათვის, რომ თავის სატროს, ჰეროს, შეხვედროდა, ყოველ ღამით, ზაფხულში თუ ზამთარში, გადაცურავდა ხოლმე ჰელესპონტის, ანუ დარდანელის სრუტეს და რომელიც ერთ-ერთი ამ გადაცურვის დროს ვაჟკაცურად დაიღუპა ბობოქარ ტალღებთან ბრძოლაში. ბაირონმა ხომ თავისი ამ იდეალური გმირის მსგავსად თვითონაც გადაცურა ეს სრუტე, მაგრამ პოეტი სინანულს გამოთქვამს იმის გამო, რომ მან ეს მხოლოდ დიდებისათვის ჩაიდინა და არა სიყვარულისათვის, ისიც მაისში ძლივს გაბედა და არა ლეანდრით დეკემბერში. ლექსის ბოლოს პოეტი პარალელს ავლებს საკუთარ პერსონასა და ლეანდრს შორის და თავის თავსაც უბედურებას უწინასწარმეტყველებს. სხვათა შორის, ამ ლექსის ქართულ თარგმანში, რომელიც ინესა მერაბიშვილს ეკუთვნის, ზედმიწევნით და საკმაოდ მოხდენილად არის შენარჩუნებული დედნისეული პოეტური ხატები (მერაბიშვილი 2002: 29).

როდესაც ავტორს სურს თავისი ნაწარმოებით მისი უშუალო, პირდაპირი შინაარსის ფარგლებს გასცდეს, სიმბოლოს მიმართავს. თუ სიტყვის გაგება ორი ან მეტი მნიშვნელობით შეიძლება, საქმე გვაქვს მის სიმბოლურ გამოყენებასთან. სიმბოლო არის ნამდვილისა და შესაძლებელის მისანაშნებლად გამოყენებული სიტყვა. სიმბოლური შეიძლება იყოს ერთი ან რამდენიმე სიტყვა, რამდენიმე წინადადება, მხატვრული სახე ან მთელი ნაწარმოები. სიმბოლური სახეებია ა. წერეთლის „მიჯაჭვული ამირანი“, ი. ჭავჭავაძის „აჩრდილი“, სიბრძნის სიმბოლოა გველი ვაჟას „გველის მჭამელში“. სიმბოლურად არის ნახმარი სიტყვა “road” (გზა) რობერტ ფროსტის ლექსში “The Road Not Taken” („გზა, რომელსაც არავინ დასდგომია“), სადაც საუბარია იმაზე, რომ პოეტმა ცხოვრების ორი გზიდან ნაკლებად გაკვალული აირჩია.

ვინაიდან ხატოვანება პოეზიის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა, მკითხველს ხშირად ებადება კითხვა, თუ რას ემსახურება იგი, და ასევე ხშირად ღებულობს პასუხს, რომ ხატებს მწერლები იმისათვის იყენებენ, რომ უცნობი საგნები შედარებით უფრო ნაცნობს შეადარონ და ასე გააცნონ მკითხველს. ამ აზრს იზიარებს ბევრი ფილოლოგი, ფსიქოლოგი თუ ფილოსოფოსი. მათ რიცხვს ეკუთვნის ქართველი ფილოსოფოსი პროფესორი არჩილ ბეგიაშვილიც, რომელიც თავის გამოკვლევაში „ემოციური შემეცნება“ (მერაბიშვილი 1990: 5-39) ცდილობს გაარკვიოს, თუ რა მიმართებაშია სამყაროს პოეტური აღქმა შემეცნებასთან, რისთვისაც მიმართავს „პოეტური ხატის“ ცნებას. იგი საფუძვლიანად მიმოიხილავს პოეტური ხატის კოგნიტივისტურ და ემოტივისტურ გაგებას, ამასთან, თავის მხრივ, დასძენს, რომ პოეტურ ხატში შემეცნებითი და ემოციური მომენტები ერთიანია, განუყოფელია.

პროფესორ ა. ბეგიაშვილის აზრით, „პოეტურ ხატში“ განხორციელებული შემეცნება არ არის ჩვეულებრივი შემეცნება. ავტორი იმოწმებს რუსთველისულ მეტაფორებს, სადაც ქალის არაჩვეულებრივი სილამაზის გამოსახატავად მოხმობილ გამონათქვამებში ჩვენთვის ემოციურად უცნობი სახეები ემოციურად ნაცნობი ხდება. პოეტური ხატის არსი და დანიშნულება ხომ სწორედ ის გახლავთ, რომ ემოციურად ნაცნობი საგნების გამოყენებით ჩვენთვის უცნობი საგნები ჩვენთვის ნაცნობი გახადოს. თანაც პოეტური ხატი შეიცავს არა უკვე მომხდარი ფაქტის აღწერას, არამედ იგი გვევლინება ემოციური შეფასების გამავრცელებლად თავის სუბიექტზე. მაშასადამე, პოეტური ხატი არის არა აღწერითი წინადადება, არამედ იგი წარმოადგენს თავისებურ აქტს, რომლის „აღქმა იწვევს უშუალო მონაწილეობის განცდას“. ამიტომაც იგი არ დაიყვანება დესიგნატორ, ანუ აღწერით გამოთქმამდე, ისევე როგორც აქტი არ დაიყვანება მის აღწერამდე.

თეორიულ შემეცნებასთან ემოციური შემეცნების შეპირისპირების საფუძველზე პროფ. ა. ბეგიაშვილი დაასკვნის, რომ ემოციური შემეცნება „არ გვაძლევს მონაცემებს საგნების სტრუქტურაზე, მათ ურთიერთობაზე, მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებზე და ა.შ., როგორც ამას აკეთებს თეორიული, მეცნიერული შემეცნება. იგი გვაცნობს საგნის სხვა ასპექტებს – საგნები, რომლებიც ემოციურ მიმართებაში ჩვენთვის სავსებით ან ნაწილობრივ ინდეფერენტულნი იყვნენ, ხდებიან ნაცნობნი და ახდენენ ჩვენზე ემოციურ ზემოქმედებას“. პოეტი უბრალოდ კი არ აღწერს საგნის თვისებებს ან „იმ

ემოციებს, რომლებსაც, მისი აზრით, საგნები იწვევენ, არამედ იგი ისწრაფვის იმისკენ, რომ მკითხველმა პოეტური ხატის სუბიექტთან კავშირში განიცადოს იგივე გრძნობები, რომლებიც თვითონ განიცადა“.

ემოციური განსაზღვრების ერთი ობიექტიდან მეორეზე გადატანის მექანიზმზე მსჯელობისას ა. ბეგიაშვილი ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ სიტყვათა უჩვეულო გამოყენების დროს წარმოიშობა ვაკუუმი, რაც იწვევს ცნობიერების „გადართვას ემოციურ მსგავსებაზე ნაცნობ საგანსა და იმ საგანს შორის, რომლის აღწერაც ხდება ემოციურად ნაცნობი საგნის მეშვეობით“.

ზემოაღნიშნული თეორია უდავოდ საინტერესოა, მაგრამ პოეზიაში ბევრი ისეთი მაგალითიც არსებობს, როდესაც, პირიქით, ნაცნობი საგნების უცნობთან შედარება ხდება. პოეზიაში ხომ საგნები ლოგიკურ კატეგორიებად არ ჯგუფდება, როგორც მეცნიერებაში, ვთქვათ, ბუნებისმეტყველებასა და გრამატიკაში, არამედ უფრო მეტად ქვეცნობიერ საფუძველზე, როგორც სიზმრებსა და წარმოსახვაში. ავიღოთ თუნდაც ტომას ელიოტის ეს შედარება:

When the evening is spread out against the sky

Like a patient etherized upon a table.

(როდესაც საღამო ისე გაიშლება ცაზე,

როგორც ნარკოზით გაბრუებული პაციენტი წევს მაგიდაზე).

ცხადია, მკითხველთა უმრავლესობას საღამოს ცა უფრო ხშირად უნახავს, ვიდრე საოპერაციო მაგიდაზე მწოლიარე პაციენტები. მაშ რის თქმა სურს პოეტს? პირველ რიგში, ალბათ, იმისა, რომ ეს ლექსი განსხვავდება იმ ლექსებისაგან, რომლებსაც აქამდე კითხულობდნენ და მკითხველი მიჩვეული იყო. ელიოტი ისეთ პირდაპირ, გასაგებ ხატებს როდი გვთავაზობს, როგორსაც რენესანსის ეპოქის სონეტები, სადაც სატრფოს სილამაზით მნათობებს, ყვავილებს, ძვირფას თვლებს ადარებდნენ. ეს არც ბერნსის „წითელი ვარდია“ და არც შელის „მთვარის სხივები, ზღვას რომ კოცნიან“. ელიოტის ამ ხატის გაგება დაფიქრებას მოითხოვს. საქმე ისაა, რომ ხატს ამ ლექსში მისი მთავარი თემა შემოჰყავს, რაც სიკვდილსა და სიცოცხლეს, გონზე თუ უგონოდ ყოფნას, მოქმედებასა თუ უმექმედობას შორის მერყეობაში მდგომარეობს. აღნიშნული ხატი ლოგიკურიცაა, რადგან საღამოს ცა ჩვენ თვალწინ გადაშლილ ჰორიზონტად გვესახება, რომელიც ნათელსა და ბნელს შორის მერყეობს, როგორც პაციენტი გონსა და უგონობას შორის. დაბოლოს, ეს ხატი მკაფიოდ

წარმოაჩენს მოსაუბრის ავადმყოფურ სულიერ მდგომარეობას. ასეთი მდგომარეობა და ასეთი ხატები მეოცე საუკუნის პოეზიისათვის არის დამახასიათებელი, როდესაც ხატები აუცილებლად სილამაზეს კი არ ასახავენ, არამედ მეცნიერული პროგრესისა და ცხოვრების საოცრად დაჩქარებული ტემპის პირობებში თანამედროვე ადამიანის სულიერ სიცარიელესა და უილაჯობა-უნუგეშობასაც. ამის მაგალითებია ლია სტურუას „ანესთეზიის ფილტრში გაწურული უსისხლო მზე“, ბესიკ ხარანაულის „ნამკალის ფხაზე დანდობილი ლურჯი ცა/ძრწოდა /და ირწეოდა წყლულის პარკივით“ და თუნდაც ეს ნაწყვეტი ელიოტის “The Hollow Men”-დან („ცარიელი ადამიანები“):

...Our dried voices, when  
We whisper together  
Are quiet and meaningless  
As wind in dry grass  
Or rats' feet over broken glass  
In our dry cellar

(ჩვენი გამომშრალი ხმები, როდესაც

ერთმანეთს ვეჩურჩულებით,

ჩუმი და უაზროა

როგორც ქარი მშრალ შუშაზე

ან ვირთხების ფეხის ხმა შუშის ნამტვრევებში

ჩვენს მშრალ სარდაფში).

ისე არ გამოგვივიდეს, რომ მეოცე საუკუნემ, ამ უდიდესი ძვრებისა და გარდატეხის ხანამ, თანამედროვე ადამიანს თითქოს მხოლოდ გულგატეხილობა და პროტესტის გრძნობა მოუტანა. უბრალოდ ადამიანის გონებისათვის ერთბაშად ძნელი აღმოჩნდა მთელი სისრულით აღეჭვა ყველა ის საოცრება, რაც მის გარშემო ხდებოდა. ალბათ, ამიტომაც წერდა გალაკტიონი:

„შეხედეთ თანამედროვე ადამიანს, მისმა უკანასკნელთა საზღვართა ძებნამ გადააჭარბა ყოველგვარ ფანტასმაგორიას. მისმა სურვილებმა, რომ გამოზომილ იქნას სივრცეთა უფსკრულებში, უშორეს მზეების და ცისარტყელების სპექტრის საფუძველზე, მიიყვანა იგი გამოგონებათა უგონო ორგიამდე. თქვენ, პოეტებო, მხატვრებო, არტისტებო, მწერლებო! შესძლებთ თუ არა განიცადოთ ყოველივე ეს როგორც მოითხოვს თანამედროვეობა?.. უდიდებულეს რითმებში უნდა ისმოდეს პლანეტათა შეჯახება, ომები ვარსკვლავთა ბრაზისა, გააფთრებული

მზეების მიერ უეცრად ანთებული ცეცხლის ღრუბელი... საქართველოს ყოველ კუთხეში იპოვით თქვენ ნანგრევს წარსულისას, მაგრამ სიმშვიდეს და მოსვენებას ვერსად იპოვით! აირჩიეთ ორში ერთი:

განახლება ან სიკვდილი!..“\*

კაცობრიობამ განახლებისა და პროგრესის გზა აირჩია. მათემატიკურ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა უმაგალითო განვითარებასთან ერთად, რასაც ტექნიკური რევოლუცია მოჰყვა, მძლავრად განვითარდა ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ისეთი დარგები, როგორცაა ფსიქოლოგია, ფილოსოფია, ლინგვისტიკა. კერძოდ, ახლებურად იქნა დაყენებული და შესწავლილი ენისა და აზროვნების, ენისა და ცნობიერების ურთიერთობის პრობლემებიც, რაშიაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ქართველმა მეცნიერებმა.

ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს პროფესორ ინესა მერაბიშვილის მონოგრაფიები, რომლებშიაც სიტყვის მნიშვნელობა განხილულია არა მხოლოდ ენისა და აზროვნების, არამედ ასევე ენისა და ცნობიერების ასპექტით. ასე, მაგალითად, ცნობილია, რომ გნოსეოლოგიაში ტერმინი „ხატი“ იხმარება როგორც გრძნობად ასახვასთან, ისე აბსტრაქტულ ასახვასთან, ანუ აზროვნებასთან დაკავშირებულ საკითხებზე მსჯელობისას. ამის მიხედვით განასხვავებენ გრძნობითსა და აზრობრივ ხატებს. აზრობრივი ხატი წარმოადგენს ცნებას, რომელსაც სიტყვა გამოხატავს. ხოლო გრძნობით ხატს, რომელიც შესაბამის აზრობრივ ხატს, ანუ ცნებას მეტყველების მეშვეობით უკავშირდება, აქამდე მეცნიერები ძირითადად მხოლოდ ინტუიტიურად აღიარებდნენ და გრძნობითი ხატის ცნება სიტყვის მნიშვნელობის შემადგენლობაშიც არ ფიგურირებდა, სანამ პავლოვის, ლეონტიევისა და არაერთი სხვა გამოჩენილი მეცნიერის დაკვირვებათა საფუძველზე პროფესორი ინესა მერაბიშვილი გრძნობითი ხატის საკუთარ, ორიგინალურ განსაზღვრებას არ შემოგვთავაზებდა. ამ განსაზღვრების მიხედვით, გრძნობითი ხატი არის სიტყვაში შთასახული სამყაროს გრძნობადი ანაბეჭდი ადამიანის ცნობიერებაში, ხატი, რომელიც, ცნებისაგან განსხვავებით, მუდამ უცვლელია და ობიექტური. მრავალი წლის განმავლობაში პროფ. ი. მერაბიშვილი ინტენსიურად იკვლევდა და იკვლევს პოეტური ხატის პრობლემებს. ამ მუშაობის საფუძველზე შეიქმნა მისი ვრცელი და მრავალმხრივ საინტერესო მონოგრაფია „მხატვრული თარგმანის ლინგვისტიკა“, რომელიც, ჩვენი ღრმა რწმენით, დღეს ისე სჭირდება

\* ციტირებულია პროფ. ი. მერაბიშვილის წიგნიდან: პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა. გვ. 81.

ქართულ თარგმანმცოდნეობასა და ქართველ მთარგმნელებს, როგორც წყალი და ჰაერი. წიგნი შეიცავს მრავალ ორიგინალურ კონცეპტუალურ დებულებას. ასე, მაგალითად, პროფ. ი. მერაბიშვილის დასკვნით, „სიტყვის ნებისმიერი მნიშვნელობით რეალიზაციის შემთხვევაში (იქნება ეს უზუალური თუ გადატანითი, ოკაზიური მნიშვნელობა) ხატი ინარჩუნებს თავის პირვანდელ სახეს და განაპირობებს ხატოვანებას. სიტყვის გადატანითი მნიშვნელობით ხმარების დროს, როგორც სიტყვის სიგნიფიკატში მომხდარი მთელი რიგი ძვრების შედეგად რეალიზებულ მნიშვნელობაში, ხატი, ერთი მხრივ, ქმნის გარკვეულ კონტრასტს ახლად ფორმირებულ კონტექსტუალურ მნიშვნელობასთან, ხოლო, მეორე მხრივ, იგი მთლიანობაში წარმოგვიდგენს სიტყვის პირვანდელ სახეს, რაც ემოციურად შთამბეჭდავს ხდის სიტყვაში ნაგულისხმევ ინფორმაციას“ (მერაბიშვილი 2005: 115–116).

აღნიშნული დებულების დამაჯერებელ არგუმენტაციას განეკუთვნება პროფ. ი. მერაბიშვილის მიერ ოკაზიურ შესიტყვებათა სემური ანალიზისას განხილული მაგალითი “the tiger sun” („ვეფხვი მზე“). ამ შესიტყვებაში კავშირი სიტყვა “tiger”-ის სიგნიფიკატსა და სამეტყველო დენოტატს შორის დარღვეულია, რაც იმას მოწმობს, რომ ეს სიტყვა უკვე „ვეფხვს“ კი აღარ აღნიშნავს, არამედ მის ბირთვში გრამატიკული კატეგორიალური სემის (არსებითი სახელი) ნეიტრალიზაციისა და მის ნაცვლად გარემოცვიდან შემოსული სემების („ძლიერი“, „სასტიკი“, „გამანადგურებელი“) აქტუალიზაციის შედეგად მისი ოკაზიური მნიშვნელობის რეალიზაცია ხდება. ამის შედეგად მოცემულ შესიტყვებაში „ვეფხვი“ გარეულ ცხოველს კი აღარ გულისხმობს, არამედ სიტყვა “sun”-ის (მზე) განსაზღვრებად იქცევა და „ძლიერს“, „გამანადგურებელს“ ნიშნავს. მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ხატი უცვლელია, კონკრეტულ შემთხვევაში სიტყვა „ვეფხვის“ მეშვეობით წარმოქმნილი ხატი არსად იკარგება და ემოციურად ამდიდრებს სიტყვა „მზეს“. სწორედ ეს ქმნის ხატოვანებას და ეს განასხვავებს პოეზიას ნეიტრალური მეტყველებებისაგან, რომლის დროს სიტყვები მხოლოდ მათი უზუალური მნიშვნელობით იხმარება.

სიტყვაში არსებულ გრძნობად ხატს პროფ. ი. მერაბიშვილი თავის ამ მონოგრაფიაში ლინგვისტურ ხატს უწოდებს და იგი ცნებასთან ერთად სიტყვის მნიშვნელობის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად მიაჩნია. მანამდე კი სიტყვის მნიშვნელობა გამოსახებოდა ტრადიციული სემანტიკური სამკუთხედით, რომელიც ცნობილი იყო როგორც ოგდენისა და რიჩარდზის მიერ XX საუკუნის

ოციან წლებში შემუშავებული ნიშნის, აზრისა და რეფერენტის სამკუთხედი (მერაბიშვილი 2005: 83). ამ სამკუთხედის მიხედვით სიტყვის მნიშვნელობის უშუალო კომპონენტებად ითვლებოდა სიტყვის გარეგანი ფორმა, ანუ ნომინაცია, ცნება, ანუ სიგნიფიკატი, და მოცემული სიტყვით აღნიშნული გარე სამყაროს საგანი, ანუ დენოტატი. ლინგვისტური ხატის ცნების შემოტანით პროფესორმა ი. მერაბიშვილმა გამორიცხა დენოტატის როგორც ექსტრალინგვისტური მოვლენის არსებობა სიტყვის მნიშვნელობის შიგნით და მის ადგილას ლინგვისტური ხატი მოათავსა, თუმცა ეს სიტყვის მნიშვნელობის რეალიზაციაში დენოტატის (როგორც ენობრივის, ისე სამეტყველოსი) აუცილებლობის უგულებელყოფად არ უნდა იყოს მიჩნეული.

ახალი სემანტიკური სამკუთხედი ასე გამოისახება (სადაც N ნიშნით გამოსახულია ნომინაცია, I ნიშნით – ხატი, ხოლო S ნიშნით – სიგნიფიკატი, ანუ ცნება):

N

I

S

ვინაიდან ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ იმაზე, რომ, სიტყვის მნიშვნელობის რეალიზაციისათვის აუცილებელია როგორც ენობრივი დენოტატის (D – საგანთა კლასის გამომხატველი ცნება), ისე სამეტყველო დენოტატის (D1 – სინამდვილის კონკრეტული ელემენტი) მონაწილეობა, მონოგრაფიის ავტორი სიტყვას ორივე სახის დენოტატთან მიმართებით განიხილავს და ამ მიმართებას წარმოგვიდგენს კიდევ ერთი სამკუთხედის სახით, სადაც W ნიშნით გამოსახული აქვს სიტყვა (word – ინგ. სიტყვა), D ნიშნით – ენობრივი დენოტატი, ხოლო D1 ნიშნით – სამეტყველო დენოტატი (მერაბიშვილი 2005: 117).



D

D1

ხატი როგორც ენობრივი დენოტატის ასახვა და ანაბეჭდი, განსაკუთრებულ როლს ასრულებს მხატვრულ ლიტერატურაში, მეტადრე პოეზიაში, რადგან პოეზია თავისთავად ხატებით აზროვნებასა და მეტყველებას გულისხმობს. პოეზიაში „სიტყვის ფსკერზე მიძინებული ხატი სიტყვის ოსტატის ხელში ექცევა და მისი უნარ-ჩვევების, ხედვის და შემოქმედებითი ნიჭის წყალობით უკვე სასწაულებს ახდენს“... „ხატი სიტყვაშია, ვითარცა ჯინი ჭურჭელში, ოღონდ მას თავისი ჯადოქარი სჭირდება, რათა სინათლეზე გამოიყვანოს და აუცილებლად ახალ-ახალი სახეებით წარმოგვიჩინოს“ (მერაბიშვილი 2005: 118–119).

ხატებით აზროვნება პოეზიის უდიდესი ღირსებაა, მაგრამ არცთუ იშვიათად იგი ავტორსა და მკითხველს შორის თითქოს გადაულახავ ბარიერს ქმნის, ასეთი ბედი ეწია გალაკტიონის ენიგმებს, რომელთა შესახებ ჩვენი თვალსაჩინო მკვლევარებიც კი წერდნენ, რომ გენიოსი პოეტი ზოგჯერ თითქოს განგებ მაღავდა, იდუმალების ბურუსში ახვევდა სათქმელს და რომ ამ ენიგმების ამოსხნა შეუძლებელიაო, თუმცა რამდენადაც ვიცით, ყოველი ჭეშმარიტი პოეტი იმ იმედით სულდგმულობს, რომ მისი ნათქვამი გაუგებარი არ დარჩება. აკი თავად გალაკტიონი წერდა:

„ყოველი დროის და გარემოს

ჭეშმარიტ პოეტს გაიგებს ხალხი“.

ოკაზიური შესიტყვების სემური ანალიზისა და ლინგვისტური ხატის თვისებების განსაზღვრის საფუძველზე პროფ. ინესა მერაბიშვილმა მოახერხა გაეხსნა გალაკტიონის ისეთი ენიგმები, როგორცაა, მაგალითად: „ელვარე სადამოვ აღმას საყურეთა“, „ციური თანადი“, „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“ და არაერთი სხვა, რომლებსაც გალაკტიონის ლექსი „ანგელოზს ეჭირა გრძელი

პერგამენტი“ შეიცავს და რომელთა გახსნა მანამდე თითქმის შეუძლებლად ითვლებოდა. საქმის ვითარება რომ უფრო ნათელი გახდეს, მოვიყვანო ამ ლექსს მთლიანად:

ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი,  
მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა,  
მშვიდობით, მშვიდობით! ამოდ დაგენდე,  
ელვარე სადამოვ აღმას საყურეთა!  
ბაგეთა ლოცვაო, დიდება და ძეგლო,  
უთუოდ მახსენებ ოდესმე... ოდესმე!  
გრაალის კოშკები, ლიდის სამრეკლო  
შენს ფერხთქვეშ დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა.  
ოჰ, როგორ დაფითრა ციურთა თანადი  
ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით,  
ღრუბელი ფერადი და ალვა ტანადი,  
რომელსაც აზიის ცით გადაუარეთ.  
ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი  
და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის.  
ამოდ დაგენდე, და ჩვენ ერთმანეთი  
ამოდ გვინდოდა! მშვიდობით მარადის!  
ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები –  
სადამო კანკალებს შიშით და რიდობით,  
  
სადამო ნელდება და კვდება ვარდები...  
მშვიდობით, მშვიდობით, მშვიდობით!..

აქ არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ, რომ ი. მერაბიშვილი ამას არ დასჯერდა და გალაკტიონის ენიგმებს ცალკე ვრცელი მონოგრაფია მიუძღვნა, რომელიც ქართული ლინგვისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაჩინო შენაძენია.

დავუბრუნდეთ ლექსის განხილვას, რომლისთვისაც ამოსავალია მისი ზოგადი შინაარსი: ეს პრინციპი ჩინებულად აქვს მომარჯვებული „გალაკტიონის ენიგმების“ ავტორს და ჩვენც ამავე გზას გავყვებით. ეს ძირითადი შინაარსი კი გახლავთ პოეტის ამალგება ცხოვრებაზე და პოეზიის მუზასთან ერთად ცაში სახლობა. სწორედ რომ ასეა, რადგან, პოეტის თქმით, მან იმ ანგელოზთან

ერთად, რომელსაც ხელთ „ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ (ანუ პოეზიის სიმბოლო, როგორც ზემოხსენებულ მონოგრაფიაშია გარკვეული) და „მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა“, ლექსის ლირიკულმა გმირმა თვითონაც „გადაუარა“ თავს „აზიის ცით“ ამ მიწას და იხილა, თუ როგორ „დაფითრა ციურთა თანადი ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით, ღრუბელი ფერადი და ალვა ტანადი“. და აქ ხომ პოეტი თავს უტოლებს ამ ანგელოზს, რომელიც პოეზიის მუხაა, და რომელიც მასთან ერთად ციდან დაჰყურებს დედამიწას, მასთან ერთად იზიარებს მსოფლიო რომანტიკულ სევდას. ამ განწყობილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს ლექსის ეს სტრიქონები: „გრაალის კოშკები, ლიდის სამრეკლო/შენს ფერხტქვეშ დაიმსხვრა და გლოვა მომესმა“, მეტადრე კი ფრაზა – „და კვდება ვარდები“. ვარდი, როგორც პროფ. ი. მერაბიშვილს აქვს დადგენილი, გალაკტიონის შემოქმედებაში გარდა იმისა, რომ მშვენიერი ყვავილია, თავად მშვენიერების, არტისტული შემოქმედებისა და ასევე ღვთისმშობლის სიმბოლოდ გვევლინება. მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს არც ის გარემოება, რომ ლექსში დახატულია საღამოს პეიზაჟი როგორც დასასრული დღისა („ელვარე საღამოვ აღმას საყურეთა“, „საღამო კანკალებს“, „საღამო ნელდება“), რაც ერწყმის შემოდგომის მოსვლას, როდესაც „კვდება ვარდები“, და პოეტის გამომშვიდობებას მასთან, ვისაც ამაოდ დაენდო, რადგან მისი ოცნება არ ასრულდა, ის უარყოფილია, „ნახაზი“ გახლავთ „საგანთა უარით“.

ახლა კი უფრო დაწვრილებით შევჩერდეთ ამ ლექსში გამოყენებულ პოეტურ ხატებზე. დავიწყოთ იმით, თუ როგორ არის ახსნილი პროფ. ი. მერაბიშვილის „პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკაში“ ტაეპი „ელვარე საღამოვ აღმას საყურეთა“, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი გაუგებარ ფრაზად მიიჩნევდა. ი. მერაბიშვილი ამ სტრიქონს ორ ნაწილად შლის – მსაზღვრელად („აღმას საყურეთა“) და საზღვრულად („ელვარე საღამო“) – და თითოეულ ნაწილს განიხილავს როგორც ორსიტყვიან შესიტყვებას, რომლის წევრებიც თავიანთი უზუალური მნიშვნელობითაა რეალიზებული. კერძოდ, „ელვარე საღამო“ შეიძლება იყოს ელვარე შუქზე დანახული საღამო, რაშიაც არაფერია უჩვეულო. ასევე სრულიად ჩვეულებრივია სიტყვების „აღმასისა“ და „საყურის“ ერთმანეთთან დაკავშირება. უჩვეულო აქ ამ ორი შესიტყვების – „ელვარე საღამოვ“ და „აღმას საყურეთა“ – შეერთებაა, და სწორედ ეს ქმნის ოკაზიას. გარდა ამისა, ისეთი პოეტური ხატის შემოტანით, როგორიც ეს „აღმასის საყურეთა“, ხდება საღამოს პერსონიფიკაცია და შემოდის ქალის თემაც,

რომელიც შემდგომ გრძელდება გამოთქმებით: „და ჩვენ ერთმანეთი ამოდ გვინდოდა!“, „სადამო კანკალებს შიშით და რილობით“ (ქალის მსგავსად), „ვარდების კედლი“ (წარმავალი სილამაზისა და სინაზის სიმბოლო). დანაკარგით გამოწვეული სევდა, იმედგაცრუება, დროის წარმავლობის განწყობილება ლექსში გადმოცეულია ულამაზესი, უადრესად ორიგინალური და საოცარი სიღრმით გამორჩეული ხატებით: „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით“, „და ფოთლებს ისროდა სიფითრე ბარათის“, „ქარვათა მორევში დაეშვა ფარდები“, „სადამო ნელდება და კვდება ვარდები“. ამათგან მაინც განსაკუთრებით უჩვეულოდ გამოიყურება „ოცნება ნახაზი საგანთა უარით“, რომლის გასაშიფრავად პროფ. ი. მერაბიშვილი სხვა პოეტთა ლექსებიდან მოყვანილ პოეტურ ხატებსაც იშველიებს. დავიმოწმეთ ორიოდ მათგანი. ამერიკელი პოეტი ჯონ ეშბერი წერს:

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

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

აქ მკაფიოდ ჩანს, რომ „ღამის გახაზვა“ სიჩუმის დარღვევას ნიშნავს. ეს პოეტური ხატი გამოყენებულია მურმან ლებანიძის ლექსში, რომელიც ეძღვნება ცნობილ სპორტსმენსა და ფოტოხელოვანს გურამ თიკანაძეს: იგი ღამით დაიღუპა ტრაგიკულად და ამ შემადრწუნებელმა ამბავმა, პოეტის მოხდენილი თქმით, „ღამე გახაზა“, ანუ ღრმა კვალი დააჩნია მას. ამგვარი დამაჯერებელი არგუმენტაციის საფუძველზე ი. მერაბიშვილი დაასკვნის, რომ „იგივე ხდება გალაკტიონთანაც, როდესაც „ციურთა თანად ოცნებას“, მის მშვენიერებასა და სიმრთელეს არღვევს და კვალს ამჩნევს მიწიერ ცხოვრებაში მრავალი იმედგაცრუება, მრავალი აუხდენელი სურვილი, ასე ვთქვათ, კონკრეტული უარი, ანუ „საგანთა უარი“ (მერაბიშვილი 2005: 125).

პოეტური ხატის ანალიზის ის რამდენიმე მაგალითი, რომლებიც ჩვენ აქ დავიმოწმეთ, შევეცადეთ შეგვეჩია მათი ფაქტობრივი, კონცეპტუალური, ქვეტექსტური და ხატობრივი ინფორმაციების თავისებურებათა განსხვავებულობის ნიშნით, თანაც ისინი რაც შეიძლება შემჭიდროებულად გადმოგვეცა, ისევე როგორც ქართველ და უცხოელ მეცნიერთა მოსაზრებანი, რომლებიც ჩვენს საკვლევ თემასთან არიან დაკავშირებული. მაგრამ ეს ყოველთვის ვერ მოხერხდა. საქმე ისაა, რომ ზოგჯერ ესა თუ ის მოსაზრება,

რომელსაც თუნდაც მცირედენი არგუმენტაცია მაინც არ ახლავს, ბუნდოვანი და გაუგებარი რჩება, მით უფრო მაშინ, როდესაც იგი დასკვნის, თეორიული განზოგადების სახით არის ჩამოყალიბებული. პოეტური ხატი კი ისეთი ფაქიზი ფენომენია, რომ მასზე მსჯელობას თითქოს ფასი ეკარგება, თუ საკითხის ყველა ნიუანსი მკაფიოდ არ არის წარმოჩენილი.

ამიტომაც აქ, პირველი თავის დასასრულს, პოეტური ხატის არსისა და ხასიათის მკაფიოდ წარმოსაჩენად უფრო ვრცლად განვიხილავთ ერთ დიდად საყურადღებო მაგალითს. მხედველობაში გვაქვს აკაკი წერეთლის საყოველთაოდ ცნობილი ლექსის „ხატის წინ“ პირველი ორი სტრიქონი: „ჩემი ხატია სამშობლო, სახატე – მთელი ქვეყანა“. როგორც ვხედავთ, პოეტური ხატის საანალიზოდ აქ მოხმობილი გვაქვს თვით სიტყვა „ხატი“ და მისგან ნაწარმოები „სახატე“, ამრიგად, განხილვისას, ასე ვთქვათ, მოდელი და ობიექტი ერთი და იმავე სიტყვით არის აღნიშნული. დავიწყეთ სათაურით, „ხატის წინ“, რომელიც თავისი ფაქტობრივი, კონცეპტუალური და ქვეტექსტური ინფორმაციით მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს „ხატ“ და „სახატე“ სიტყვების მეოთხე, ანუ ხატობრივ ინფორმაციასაც და ხელს უწყობს იმას, რომ ამ ორ სტრიქონში წარმოქმნილი ხატების („ხატი – სამშობლო“, სახატე – მთელი ქვეყანა“) გაერთიანებით ჩამოყალიბდეს ერთი რთული ხატი, რაშიაც კონტექსტის სტატუსით მონაწილეობს ამ სტრიქონების დანარჩენი სიტყვებიც, ასევე – ამ სიტყვების ქვეტექსტები. კერძოდ, სათაური „ხატის წინ“ იმთავითვე შეგვახსენებს, რომ ხატის წინაშე წარმოთქვამენ ლოცვა-ვედრებასა და აღსარებას, რომელშიაც გამუდავებულია მთქმელის გულისხნადები, წარმოთქვამენ აგრეთვე ფიცს, რომელიც ამ ფიცის დამდებმა უნდა შეასრულოს (ხატზე დაფიცება); და რომ ყოველივე ამის გამო განწყობილება, საზოგადოდ, ამაღლებულია. პირველი სტრიქონის „ხატში“ კი („ჩემი ხატია“) იგულისხმება ისეთი რამ, რასაც თავყვანს სცემენ, ანუ თავიანთ სალოცავად გაუხდიათ. მთელი პირველი სტრიქონის კონტექსტში კი ეს სიტყვა („ხატია“) მომდევნო სიტყვასთან ერთად („სამშობლო“) წარმოქმნის პოეტურ ხატს („ჩემი ხატია სამშობლო“). ასევე სიტყვა „სახატე“ მეორე სტრიქონში თავის მომდევნო სიტყვებთან ერთად („მთელი ქვეყანა“), რომლებიც, ქეგლ-ის\* განმარტებით, მთელ მსოფლიოს გულისხმობს, ლექსის ლირიკული გმირის სამშობლოსთან ერთად უამრავ სხვა სახელმწიფოსაც რომ მოიცავს. ამ სხვა ქვეყნებისადმი ლირიკული გმირის

\* იხ. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის ნებისმიერ გამოცემაში.

პატივისცემასა და კეთილგანწყობას კი აღვიქვამთ მეორე სტრიქონის იმ ქვეტექსტიდანაც, რომ „სახატე“, ანუ მსოფლიო ასოცირდება ტაძართან, სადაც ხატებია ხოლმე განთავსებული და რომელსაც მოწიწებით ეპყრობოდნენ და ეპყრობიან საქართველოში. პირველსა და მეორე სტრიქონში წარმოქმნილი ეს ორი პოეტური ხატი („ხატი – სამშობლო“ და „სახატე – ქვეყანა“) ბოლოს ჩვენს ცნობიერებაში ერთ რთულ პოეტურ ხატად ერთიანდება და მიღებული შთაბეჭდილება თავის უმაღლეს წერტილს აღწევს. რა თქმა უნდა, აღქმის ეს პროცესი უაღრესად რთულია როგორც გნოსეოლოგოურად, ისე ემოციურადაც, მაგრამ გარეგნულად ეს თითქოს შეუმჩნეველი რჩება და მხოლოდ შთაბეჭდილების სიღრმითა და სიძლიერით თუ ვიგრძნობთ ამას (გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც აღნიშნულ პროცესს სპეციალურად სწავლობენ). ამიტომაც არის პოეტური ხატი ესოდენ საინტერესო და მიმზიდველი, მით უმეტეს მაშინ, როდესაც იგი აზრითა და განცდებით ისევე მდიდარია, როგორც ამ მაგალითში.

ახლა ამ ფენომენს ლიტერატურათმცოდნეობის ასპექტით შევხედოთ. ჩვენს თვალსაჩინო პოეტს თამაზ ჭილაძეს აკაკის ამ სტრიქონებზე საუბრისას მოჰყავს იაკობ გოგებაშვილის უაღრესად საგულისხმო სიტყვები, რომ „ძლიერი სიყვარული სამშობლოსი ჰბადებს ძლიერს სიყვარულს კაცობრიობისას“, და დასძენს, რომ აკაკი აქ „თავისი სამშობლოს ერთადერთობას კი არ ქადაგებს, არამედ სხვა ქვეყნების (სახატე!) გვერდით ჰყავს წარმოდგენილი. ეს დიდი ქართული ლიტერატურის ტრადიციაა, რუსთაველის ტრადიციაა“ (ჭილაძე 1988: 10). და როდესაც აკაკის ამ სტრიქონების წყალობით ეს ტრადიცია საქართველოს ახალი სახელმწიფო ჰიმნის ტექსტსაც ამშვენებს, მაღლობის მეტი რა გვეთქმის, ოღონდ კარგი იქნებოდა, რომ მათთვის ტექსტის დანარჩენ ნაწილსაც უფრო მოხდენილად აება მხარი, თუმცა ეს ამჟამად არც ისე საგრძნობია, იმდენად აღამაღლებს და აკეთილშობილებს ეს ორად ორი ტაეპი მთელ მომდევნო ტექსტს, რომელიც მათ ოთხჯერ აღემატება. ასე იცის ჭეშმარიტმა პოეტურმა ხატმა: იგი თავის იდუმალ სიბრძნესა და მომხიბვლელობას გულუხვად უნაწილებს თავის არეალს, ზოგჯერ კი მთელ ლექსსაც. ამიტომ იმსახურებს იგი მრავალმხრივსა და განსაკუთრებულ ყურადღებას როგორც ორიგინალური პოეტური შემოქმედების, ისე თარგმნის დროს.

დასასრულ, აქ საჭიროდ მიგვაჩნია განვაცხადოთ, რომ ჩვენი ნაშრომის ამ პირველ ნაწილში, რომელიც მომდევნო, მეორე და ძირითადი ნაწილისათვის ერთგვარი ბაზისია, მოვერიდეთ განმაზოგადებელი დასკვნების გამოტანას, რადგან საამისოდ ეს ორი თავი, ერთად აღებული, უფრო მყარ მეცნიერულ საფუძველს იძლევა.

## ნაწილი II პოეტური ხატი თარგმანში

პოეტური ხატის თეორიის ცოდნა და ჯეროვანი გათვალისწინება მთარგმნელს წინ ახალ პერსპექტივებს გადაუშლის დედნის მაღალმხატვრული ტრანსფორმაციისათვის. ხატის შესაფერისი დეფინიცია და შემდგომ მისი მართებულად გადმოტანა თარგმანში – ეს ხომ ერთ-ერთი მთავარი პირობაა დედნისეული შინაარსისა და ემოციების შენარჩუნებისათვის. ამრიგად, ძნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს, თუ რამდენად აქტუალურია პოეტური ხატისა და თარგმანში მისი ტრანსფორმაციის საკითხების კვლევა.

როგორც წინა თავში უკვე ვთქვით, პოეტი მხოლოდ ვერბალურ მუსიკას კი არ ქმნის, სურათებსაც გვიხატავს, სიტყვების საშუალებით იგი საგნის აღმნიშვნელ სიმბოლოებსაც გვაწვდის, ამასთანავე საგანს ისე აღწერს, რომ ეს საგანი არა მხოლოდ დავინახოთ, არამედ შევიგრძნოთ კიდევაც და თითქოს მისი ხმაც გავიგონოთ, რომ ასეთი ხატოვანების გარეშე პოეტური ხელოვნება აბსტრაქტული გახდებოდა და რომ მხოლოდ პოეტური ხელოვნება ანიჭებს ბუნდოვან, არარსებულ საგნებს სახელსაც და ადგილსამყოფელსაც.

პოეტურ ხატს როგორც ზესემანტური ინფორმაციის მატარებელსა და ემოციურ-ესთეტიკური ეფექტის წყაროს მეტად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საიმისოდ, რომ თარგმანში რაც შეიძლება სრულად და შესაფერისი შთამბეჭდაობით გადმოვცეთ დედანში ჩაქსოვილი აზრები და ემოციები. ამისათვის აუცილებელია ხატობრივი ინფორმაციის მართებულად გადატანა თარგმანში. ზემოთ ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი იმაზე, რომ შინაარსის ფაქტობრივ, კონცეპტუალურ და ქვეტექსტურ კატეგორიებს, რომლებიც ცნობილმა რუსმა მეცნიერმა ი. გალპერინმა შემოგვთავაზა, პროფესორმა ინესა მერაბიშვილმა კიდევ ერთი – ხატობრივი ინფორმაციის კატეგორია დაუმატა. თარგმანთა შეპირისპირებითი ანალიზისა და თავად მთარგმნელობითი პრაქტიკის მეცნიერული შესწავლით ირკვევა, რომ ოთხივე ეს კატეგორია ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული და რომ მათი ჯეროვანი გათვალისწინება მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს თარგმანის მაღალ დონეს. ტექსტის სწორად გაგებისათვის მნიშვნელოვანია აგრეთვე კომენტარების, ანუ „თანატექსტის“ გულისყურით გაცნობა და ბევრი სხვა ისეთი ფენომენის ცოდნა, ტექსტის მიღმა რომ არსებობს, რადგან მისი მეშვეობით ხშირად უფრო ნათელი



ხდება ავტორის ჩანაფიქრი და მცირდება ნაწარმოების კონცეპტუალური და ქვეტექსტური ინფორმაციის არასწორი ინტერპრეტაციისა და ამის შედეგად მკითხველისათვის დამახინჯებულად მიწოდების ალბათობა. ასეთ ცოდნას ი. მერაბიშვილი „გარე ტექსტს“ ანუ თეზაურუსს უწოდებს. ავტორისა და მკითხველის თეზაურუსი, რა თქმა უნდა, განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ მათ შორის მაინც მუდმივად არსებობს ის საერთო, რომლის მეშვეობითაც ისინი ერთმანეთს უგებენ (მერაბიშვილი 1986: 97–98).

ახლა განვიხილოთ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია თითოეული სახის ინფორმაციის სწორად გადმოტანა თარგმანში. დავიწყოთ შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციით. „შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია გულისხმობს ცნობებს იმ ფაქტების, მოვლენებისა და პროცესების შესახებ, რომელთაც ადგილი აქვთ როგორც რეალურ, ისე წარმოსახვით სინამდვილეში. მისი გამომხატველი ერთეულები, ჩვეულებრივ, პირდაპირი მნიშვნელობით არიან ტექსტში წარმოდგენილი“ (მერაბიშვილი 2005: 199).

შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის თარგმანში სწორად გადატანა აუცილებელია იმდენად, რამდენადაც მისმა შეცვლამ შეიძლება ყველა დანარჩენი სახის ინფორმაციის შეცვლა და დამახინჯება გამოიწვიოს. იქნებ უცნაურიც ჩანდეს, მაგრამ ფაქტია, რომ თარგმანში ხშირია არამართო კონცეპტისა და ქვეტექსტის არასწორი ინტერპრეტაცია, არამედ ბევრი ისეთი სიტყვაც, რომლებიც დედანში პირდაპირი მნიშვნელობით არის ნახმარი, არასწორად არის თარგმნილი. ზემოთ გარე ტექსტი ვახსენეთ. საქმე ისაა, რომ მთარგმნელს ზოგჯერ უწევს გაითვალისწინოს ტექსტის მიღმა ფაქტორებიც, როგორცაა, მაგალითად, ავტორის ბიოგრაფიული დეტალები, ამა თუ იმ ხალხის ეროვნული ტრადიციები, ყოფითი დეტალები, ასევე კონკრეტული ქვეყნის გეოგრაფიული გარემო და კლიმატური თავისებურებებიც კი.

მხატვრული თარგმანის პრობლემების თვალსაჩინო მკვლევარი მ. მოროზოვი საგულისხმო დაკვირვებებს გვაწვდის იმის შესახებ, თუ როგორ ვნებს თარგმანს დედანში ასახული ფაქტის, მოვლენის, კონკრეტული გეოგრაფიული გარემის თავისებურებათა გაუთვალისწინებლობა. კერძოდ, მას მოჰყავს ჯონ გოლზუორთის ერთი ფრაზის (“...the east wind caught me in the face”) რუსული თარგმანი და შენიშნავს, რომ იქ სიტყვებს “east wind” („აღმოსავლეთის ქარი“) მთარგმნელი ყურადღებით უნდა მოჰკიდებოდა. მ. მოროზოვი წერს: „В переводе «восточный ветер пахнул мне в лицо» – что-что не хватает. Дело в том, что east

wind в Лондоне – резкий, пронизывающий холодный ветер. «Восточный ветер» не вызывает такой ассоциации; точнее, поэтому перевести «восточный ветер холодом пахнул мне в лицо» (მოროზოვი 1956: 21).

არცთუ იშვიათად დედნისეული ხატობრივი ინფორმაცია არასწორად არის ასახული თარგმანში, თანაც ზოგჯერ იგი იმდენად დამახინჯებულია, რომ არსებითად ცვლის მის დედნისეულ აზრობრივ თუ ემოციურ დატვირთვას. პროფესორ ი. მერაბიშვილს ამ თვალსაზრისით ამომწურავად აქვს გაანალიზებული ბაირონის ლექსი “Fragment Written Shortly After the Marriage of Miss Chaworth”, ანუ “Hills of Annesley” და მისი ქართული თარგმანი, რომელიც ნიჭიერ ქართველ მთარგმნელს გიორგი ნიშნიანიძეს ეკუთვნის. ამ ანალიზში მკაფიოდ არის წარმონედილი ფაქტობრივ, ქვეტექსტურ და ხატობრივ ინფორმაციათა ურთიერთობის რთული და მრავალფეროვანი სპექტრი, თარგმანში მათი ტრანსფორმაციის ავ-კარგი. შედარებითი ანალიზისათვის მოვიყვანთ ორივე ტექსტს – დედანსა და თარგმანს.

Hills of Annesley, bleak and barren,  
Where my thoughtless childhood stray'd  
How the northern tempests, warring,  
How above thy tufted shade!  
Now no more, the hours beguiling,  
Former favourite haunts I see;  
Now no more my Mary smiling  
Makes ye seem a heaven to me.

თარგმანი ასე უდერს:

ანესლის მთაო, ცივო და ბერწო,  
ჩემი ბავშვობა შენ გებარება,  
ო, მთაო, მთაო, შენს ლამაზ მკერდზე  
რა სუსხიანი ქრიან ქარები!  
მე ვედარ გნახავ და ნულარ მელი,  
ნაცნობ ადგილებს ვერ ვესაუბრო,  
აწ შენს თავს, მთაო, ღიმილი მერის  
ვერ მომაჩვენებს ცათა საუფლოდ.

საქმე ისაა, რომ მერი ჩავორსს, რომელიც ჭაბუკი ბაირონის პირველი სიყვარული გახლდათ, ჰქონდა მამული ენსლი ინგლისში, ნოტინგემშირის

საგრფოში ბაირონების მამულის ნიუსტედის მეზობლად, სადაც მთები არ არის, მსოლოდ გორაკებია. სიტყვა "hills" ხომ ქართულად „გორაკებს“, „ბორცვებს“ ნიშნავს. თარგმანის მკითხველს კი წარმოუდგება ერთი ცივი და ბერწი მთა, რომელსაც ლამაზი მკერდი აქვს, მაშინ როდესაც „ენსლის გორაკები“ დედანში სრულიად არ არის ლამაზი, პირიქით, უარყოფითი ეპითეტებითაა შემკული. თარგმანში ექსტრალინგვისტური ფაქტის გაუთვალისწინებლობა და პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვის შეცვლა ცვლის დედნისეულ ხატობრივ ინფორმაციასაც, აქ ასევე არ ჩანს პოეტის დამოკიდებულება მერი ჩავორსისადმი, რაც უკვე ქვეტექსტის გაუთვალისწინებლობაა, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

აღსანიშნავია, რომ ამ ლექსის რუსულ თარგმანში, რომელიც ალექსანდრ ბლოკს ეკუთვნის, შესაფერისად არის გადატანილი ფაქტობრივი ინფორმაცია, ამასთან შენარჩუნებულია ალიტერაციის დედნისეული მოდელი (დედანში /ზ/ ბგერის გამეორებათა ნაცვლად აქ ასეთივე სიხშირით მეორდება /ს/ ბგერა, ეს ბგერები კი, როგორც ვიცით, ერთ წყვილს შეადგენს):

**ОТРЫВОК, НАПИСАННЫЙ ВКОРЕ ПОСЛЕ  
ЗАМУЖЕСТВА МИСС ЧАВОРТ**

Бесплодные места, где был я сердцем молод,  
Анслейские холмы!  
Бушуй, вас одел косматой тенью холод  
Бунтующей зимы.

Нет прежних светлых мест, где сердце так любило  
Часами отдыхать,  
Вам небом для меня в улыбке Мэри милой  
Уже не заблистать.

ჩვენ აქ რამდენადმე შემოკლებულად გადმოვეცით ბაირონის ერთ-ერთი ლექსის თარგმანთა ანალიზი, რომელსაც პროფ. ინესა მერაბიშვილი გთავაზობს და რომელსაც ჩვენი მხრივ დავძენთ, რომ ამ ლექსის ქართულ ენაზე შესაფერისად თარგმნის მეტად რთულ ამოცანას წარმატებით გაართვა თავი თვითონ ინესა მერაბიშვილმა. სხვათა შორის, მან Hills of Annesly-ის შესატყვისად „ენსლის სერები“ შემოგვთავაზა, რითაც ალიტერაციაც შეინარჩუნა. გთავაზობთ ამ თარგმანს:

ენსლის სერებო, დგახართ ცივნი, მიუსაფარნი,  
აქ გაიქროლა უზრუნველმა ჩემმა ბავშვობამ.

გოდებენ ღამით ჩრდილოეთის მძაფრი ქარები  
და არვის ძალუძს ამ მწუხარე მოთქმის ჩახშობა.

იმ ნეტარ დღეებს რად ეწერათ გადაშენება,  
როს ბედნიერი არ ვითვლიდი წუთებს აროდეს,  
მერის ღიმილი, ცისიერი მისი მშვენება  
ველარასოდეს მომაჩვენებს თქვენს თავს სამოთხედ.

ჩვენი შემდეგი მსჯელობაც ისევ გიორგი ნიშნიანიძის თარგმანს შეეხება. სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ მისი თარგმანები პოეტურობით, მუსიკალობით, დახვეწილი ქართულითა და დედნის განწყობილების სწორად გადმოცემით გამოირჩევა. ამას მოწმობს ის მაგალითიც, ახლა რომ მოვიყვანთ. აქ არასწორად არის თარგმნილი მხოლოდ ერთი სიტყვა, რაც ცვლის ფაქტობრივ ინფორმაციას და დედნისეულისაგან სრულიად განსხვავებული პოეტური ხატის წარმოქმნას იწვევს. აი, დიდი ბრიტანელი პოეტის უილიამ ბატლერ იეიტსის ლექსი “The Sorrow of Love,” რომლის თარგმანი ასეთ უზუსტობას შეიცავს:

The quarrel of the sparrows in the eaves,  
The full round moon and the star-laden sky,  
And the loud song of the ever-singing leaves  
Had hid away earth's old and weary cry.

And then you came with those red mournful lips,  
And with you came the whole of the world's tears,  
And all the sorrow of her labouring ships,  
And all burden of her myriad years.

And now the sparrows warring in the eaves,  
The crumbling moon, the white stars in the sky,  
And the loud chanting of the unquiet leaves,  
Are shaken with earth's old and weary cry.

პოეტი მომაჯადოებლად გვიხატავს, თუ როგორ ახშობს ბღურების ურიაშული, სავსე მთვარის შუქი, ვარსკვლავების ბრწყინვა და „მუდმივად მომდერადი“ ფოთლების შრიალი დედამიწის ძველ, დაღლილ გოდებას,“ მის მარადიულ სატკივარს. მაგრამ უეცრად ჩნდება ქალის ხატი, რასაც იმით ვხვდებით, რომ პოეტი მას ასე მიმართავს: „და უეცრად შენ მოხვედი წითელი მგლოვიარე ტუჩებით,“ და ყველაფერი იცვლება – ჩიტების ჟიჟივი, „დანამცვეცებული მთვარე“, “თეთრი (გაფერმკრთალებული, მიმქრალი)

ვარსკვლავები“ და „მოუსვენარი ფოთლების ხმამაღალი სიმღერა“ ახლა პირიქით შეძრულია დედამიწის გოდებით. ვნახოთ როგორ აისახა ეს ყველაფერი თარგმანში:

### სევდა სიყვარულისა

საწვიმარ მიღში ბელურების უბადლო ომმა,  
პირსავსე მთვარემ, ვარსკვლავების უსიტყვო მესამ  
და ფოთლების და ბალახების ნიადაგ კრთომამ  
ჩაყლაპა, შთანთქა დედამიწის მარადი კვნესა.

და შენც გამოჩნდი, პირზე გესვა სევდის ბეჭედი  
და გაიღვიძა დედამიწის მღუდარე ცრემლმა  
და დაქანცული ხომალდების ძალვამ მეჩქნში  
და მირიადი საუკუნის ჭმუნვამ და გვემამ.

და სახურავზე ბელურების უსაზღვრო წყრომა,  
რძისფერი მთვარე და მოთეთრო ვარსკვლავთა მესა  
და ფოთლების და ბალახების უწყვეტი კრთომა  
შეაბარბაცა დედამიწის მარადმა კვნესამ.

შეიძლება ითქვას, რომ ლექსის შინაარსი და განწყობილება თარგმანში ძირითადად სწორად არის გადმოცემული, მიუხედავად იმისა, რომ აქ დაკარგულია ზოგიერთი დედნისეული ხატი, მაგალითად, „წითელი ტუჩები“ და „მტვრად ქცეული მთვარე“, მაგრამ თარგმანში მინიმალური დანაკარგები ხომ ჩვეულებრივი ამბავია. ჩვენ თვალში მოგვხვდა მხოლოდ თარგმანის დასაწყისი ფრაზა: „საწვიმარ მიღში ბელურების უბადლო ომი“. ინგლისური სიტყვა “eaves“-ის მნიშვნელობაა ლავგარდანი, სახურავის კიდე, რომელიც კედელს სცილდება, ხოლო “eaves trough“ ამერიკულ ინგლისურში შენობის საწვიმარ ღარს ნიშნავს. ჩიტები შეიძლება შეეყუჟულიყვნენ სახურავის ლავგარდანის, ანუ გადმოწეული კიდის ქვეშ, თუნდაც საწვიმარ ღარში, რომელიც ნახევრად ღიაა, მაგრამ არა დახურულ მიღში. „ლავგარდანის“ ნაცვლად თარგმანში „საწვიმარი მილის“ გაჩენამ სულ სხვა სურათი შექმნა: მკითხველს თვალწინ წარმოუდგება მიღში როგორღაც მომწყვდეული ბელურების „უბადლო ომი“(!), ალბათ, გარეთ გამოსაღწევად, რაც განწირულების განცდას იწვევს და ძალზე არაბუნებრივად გამოიყურება, როდესაც დედანში დახატულია ბელურების უწყინარი კინკლაობა

და ჟიჟივი. ეს მით უფრო დასანანია, რომ, გარდა ამ ერთადერთი სტრიქონისა, ლექსი დიდი ოსტატობით, სითბოთი და გემოვნებით არის თარგმნილი.

ვრცელ წიგნში “Translating Poetry. The Double Labyrinth“ დენიელ უეისბორტმა თავი მოუყარა სხვადასხვა ეპოქებისა და ეროვნებათა პოეტების ნაწარმოებთა თარგმანებსა და მათ შავ ვარიანტებს, ასევე თვითონ ავტორებთან თანამშრომლობისა და თარგმანის პროცესის შესახებ თვითონ მთარგმნელთა მიერ მოწოდებულ ჩანაწერებს. ეს წიგნი დიდძალ საყურადღებო მასალას შეიცავს როგორც თარგმანმცოდნეობით დაინტერესებულ პირთა, ისე განსაკუთრებით პრაქტიკოს მთარგმნელთათვის. კერძოდ, წიგნში ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ცნობილი პოეტისა და მთარგმნელის ანდრეი ვოზნესენსკის ვრცელი ლექსის «Оза»-ს ნაწყვეტის ინგლისურმა თარგმანმა, რომელიც ასევე ცნობილ პოეტსა და მთარგმნელს უილიამ ჯეი სმიტს ეკუთვნის. გთავაზობთ ამ ნაწყვეტის დედანსა და თარგმანს.

Выйду ли я к парку, в море ль плыву –  
туфельк пара стоит на полу.

Левая к правой набок припала,  
их не поправят – времени мало.

В мире не топлено, в мире ни зги,  
вы еще теплые, только с ноги,

в вас от ступни потемнела изнанка,  
вытерлось золото фирменных знаков...

Красные голуби просо клюют.  
Кровь кружит голову – спать не дают!

Выйду ли к пляжу – туфельк пара,  
будто купальница в море пропала.

Где ты, купальница? Вымыты пляжи.  
Как тебе плавается? С кем тебе пляшется?..

...В мире металла, на черной планете,  
сентиментальные туфельки эти,

как перед танком присели голубки –  
нежные туфельки в форме скорлупки!

### **HER SHOES**

When I walk in the park or swim in the sea,  
A pair of her shoes waits there on the floor.

The left one leaning on the right,  
Not enough time to set them straight.

The world is pitch-black, cold and desolate,  
But they are still warm, right off her feet.

The soles of her feet left the insides dark,  
The gold of the trademark has rubbed off.

A pair of red doves pecking seed,  
They make me dizzy, rob me of sleep.

I see the shoes when I go to the beach  
Like those of a bather drowned in the sea.

Where are you, bather? The beaches are clean.  
Where are you dancing? With whom do you swim?

In a world of metal, on a planet of black,  
Those silly shoes look to me like

Doves, perched in the path of a tank, frail  
And dainty, as delicate as eggshell.

თარგმანში შენარჩუნებულია ლექსის მეტრი, რიტმი, სიმსუბუქე, ზუსტად არის გადმოტანილია ხატებიც, ვერ მოხერხდა მხოლოდ ტაეპების ორიგინალის მსგავსად გართიმვა, რაც დასაშვებად ითვლება ხოლმე, თუმცა, რა თქმა უნდა, გართიმული დედნის რითმიანობის შენარჩუნება ბევრად უფრო მიზანშეწონილად არის მიჩნეული. ჩვენ აქ ამჯერად განსაკუთრებით სულ სხვა რამემ დაგვაინტერესა. როგორც მთარგმნელი აღნიშნავს, ეს ლექსი სლავური წარმოშობის ერთ გამოჩენილ მეცნიერსაც უთარგმნია, რომლის გვარსაც იგი არ ასახელებს და რომელსაც, მისივე სიტყვით, დედანთან მაქსიმალურად დაახლოებას რომ ცდილობდა, მეტისმეტად უხეში რითმები გამოსვლია, და საერთოდაც მთელი თარგმანი ინგლისურად რაღაც აბსურდულად უღერდო, წერს ჯეი სმიტი. თარგმანში “egg-white thin sneakers, I give you my thanks!”-ის მომდევნო სტრიქონი სიტყვა “thanks”-ით მთავრდება, რომელიც აქ არაფერ შუაშია და მხოლოდ გართიმვისათვის არის მოხმობილი, თუმცა საამისოდ დიდი ღირსებებით არ გამოირჩევა. ასეთ გართიმვას ნამდვილად სჯობს გაურითმავად ვთარგმნოთ, ოღონდ კი სათქმელი სწორად გადმოვცეთო, დაასკვნის ჯეი სმიტი. იგი განსაკუთრებით აღშფოთებულია იმით, რომ ჩვენთვის უცნობ იმ მთარგმნელს სიტყვა «туфельки» სიტყვა “sneakers”-ად უთარგმნია, რაც ინგლისურად რეზინისძირიან ტილოს სპორტულ ფეხსაცმელებს – “კედებს” ჰქვია. თუკი ავტორი კედებს გულისხმობდა, მაშინ ასეც დაწერდო, ამბობს იგი, და არ შეიძლება მას ამაში არ დაეთანხმო, მით უფრო, რომ ლექსში პოეტის სათუთი დამოკიდებულება ქალისადმი სწორედ ამ ერთი წყვილი დაუდევრად მიყრილი, პატარა და კოხტა ფეხსაცმლის ხატით არის რეალიზებული, რაც კონტრასტს ქმნის უხეშ ცხოვრებასთან და მის ფონზე კიდევ უფრო მეტად ამბაფრებს სიფაქიზის განცდას. თანაც ავტორს უბრალოდ სიტყვა «туфли» („ფეხსაცმელები“) კი არ აქვს ნათქვამი, არამედ მისი კნინობით-მოფერებითი ფორმა – «туфельки». და ამ დროს კოხტა და ფაქიზი ფეხსაცმელების ნაცვლად მკითხველს კედები წარმოადგენინო, ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ საერთოდ ხაზი გადაუსვა მთელ ლექსს თავისი ფაქტობრივი, კონცეპტუალური, ქვეტექსტური და ხატობრივი ინფორმაციითურთ.

ზოგჯერ თარგმნისას სირთულეს ქმნის ის გარემოება, რომ თარგმანის ენაზე, ანუ თანამედროვე ლინგვისტიკის ტერმინოლოგიით „მიზან“ ენაზე (“source language” – „წყარო ენა“, ანუ ენა, საიდანაც ითარგმნება, და “target language” – „მიზანი ენა“, ანუ ენა, რომელზედაც ითარგმნება) არ არსებობს



დედანიში გამოყენებული სიტყვის შესაბამისი სიტყვა, რადგან იმ ქვეყანასა და იმ ხალხში, ვისთვისაც იგი ითარგმნება, არ არსებობს შესაბამისი ცნება. ასეთი ვითარების წარმოსაჩენად პროფ. ინესა მერაბიშვილს მოჰყავს შექსპირის „მეფე ლირის“ ერთი ადგილი, სადაც ნახმარია სიტყვა „footballer“, და შესაბამისი ადგილი ამ ტრაგედიის ქართული თარგმანიდან, რომელიც ახალგაზრდა ივანე მანაბელმა ილია ჭავჭავაძესთან ერთად მაშინ თარგმნა, როდესაც საქართველოში არც ის იცოდნენ, თუ რა იყო ფეხბურთი, და არც მისი ტერმინოლოგია, რის გამოც ამ თარგმანში „ფეხბურთისა“ და „ფეხბურთელის“ ნაცვლად ხან „ფეხგამოსაკრავი“ არის ნახმარი და ხან „წიხლით სათელი“. ან კიდევ უფრო სალანძღავი ესა თუ ის სიტყვა („წუწკის შვილი“, „ნაბიჭვარი“, „ტაკიმასხარა“) (მერაბიშვილი 2005: 219–220).

გასათვალისწინებელი ის შემთხვევებიც, როდესაც ერთი და იგივე სიტყვა თუ ცნება სხვადასხვა ენებზე მოსაუბრე და სხვადასხვა კულტურათა წარმომადგენელი მკითხველისათვის სხვადასხვა ინფორმაციული თუ ემოციური დატვირთვის მქონეა. აქ გვინდა გავიხსენოთ გამოჩენილი იტალიელი მწერალი, მთარგმნელი და ენათმეცნიერი უმბერტო ეკო (ეკო 2004), რომელიც საგანგებოდ მსჯელობს იმის შესახებ, რომ დაუშვებელია ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნა მხოლოდ ლექსიკონის დახმარებით, რარიგ მაღალი დონისაც არ უნდა იყოს იგი. საქმე ისაა, რომ ლექსიკონი სინონიმებთან ერთად უამრავ ომონიმს შეიცავს, რასაც ხშირად თან სდევს დამახინჯებანი. ლექსიკონში მოცემულია სხვადასხვა მნიშვნელობები, დეფინიციები, პერიფრაზები, მაგალითები, მაგრამ ამა თუ იმ საგნისა ან მოვლენის ყველა მნიშვნელობისა და ნიშან-თვისების ახსნა-განმარტება მხოლოდ იდეალურ ენციკლოპედიას თუ შეუძლია. მაგრამ, არც ეს არის საკმარისი: აუცილებელია სათანადოდ ვითვალისწინებდეთ აგრეთვე იმას, თუ როგორ აღიქვამს სამყაროს ტექსტის ენაზე მოლაპარაკე. თარგმანი ხომ უბრალოდ სიტყვებსა და ენას კი არ ეხება, არამედ ტექსტში აღწერილ სამყაროსაც.

ბუნებრივი ენა (სემიოტიკური სისტემა), – განაგრძობს ეკო, – მოიცავს გამოხატვის პლანსა და არსის პლანს და წარმოადგენს იმ ცნებათა სამყაროს, რომელთა გამოხატვა მოცემული ენით არის შესაძლებელი. თავის მხრივ, თითოეული პლანი შეიცავს ფორმასა და შინაარსს, ამასთან ორივე მათგანი არსის პრელინგვისტური კონტინუუმის ორგანიზაციის შედეგია. გამოხატვის ფორმას ფონოლოგიური სისტემა, ლექსიკური რეპერტუარი და სინტაქსური

კანონები შეადგენს, ხოლო გამოხატვის არსს – სიტყვები (ეკო 2004: 21–22). თარგმნისას უნდა გამოვეყოთ სხვადასხვა ძირითადი დონეები და გადავწყვიტოთ – რომელი შევინარჩუნოთ და რომელს შეველიოთ. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ მხატვრულ თარგმანში მთავარია ზედმიწევნით გადმოსცე – რა ურთიერთობაა გამოხატვის არსის დონეებსა და შინაარსის არსის დონეებს შორის, პოეზიის თარგმნის დროს ჩვენ წინაშე დგება ამოცანა – მოვახდინოთ ამ დონეთა იდენტიფიკაცია და, თუ ყველა ვერა, ზოგიერთი მათგანი მაინც შევინარჩუნოთ, თანაც ერთმანეთთან ისეთივე ურთიერთობის ფორმით, როგორც ორიგინალში აქვთ. აქ დანაკარგი გარდაუვალია, მაგრამ შესაძლებელია კომპენსაცია (ეკო 2004: 29–30).

ეკო დიდი სიფრთხილითა და გულისხმიერებით განიხილავს ტექსტისაგან შეგნებული გადახვევის მტკივნეულ საკითხს, რისთვისაც მოხმობილი აქვს არაერთი დამახასიათებელი შთამბეჭდავი მაგალითი, და ყოველივე ამის საფუძველზე გამოაქვს შესაფერისი დასკვნა, თუმცა საბოლოო გადაწყვეტილების მიღებას ავტორის კომპეტენციად მიიჩნევს (თავისთავად ცხადია, თუკი ამის შესაძლებლობა არსებობს). მეცნიერი მწერალი აცხადებს, რომ მთარგმნელს უფლება არა აქვს შეცვალოს არსებითი, ობიექტური და ძირითადი ინფორმაცია და რომ ასეთი შეზღუდვებისაგან ბევრი გამონაკლისი არსებობს. მაგალითად, როდესაც გამოთქმა კონოტაციური მნიშვნელობით არის დატვირთული, ეს მნიშვნელობა თარგმანში აუცილებელია შევინარჩუნოთ, თუნდაც ეს დენოტაციის ხარჯზე მოხდეს. ამის მარტივი მაგალითია იდიომები. ავიღოთ თუნდაც ინგლისური იდიომატური გამოთქმა **It is raining cats and dogs** (წვიმს ძაღლები და კატები). რა თქმა უნდა, ანალოგიურ შემთხვევაში პირდაპირი თარგმანით აბსურდამდე მივალთ. ამ იდიომის სხვადასხვა ენაზე თარგმანი სხვადასხვა იქნება, მაგალითად, ქართულად – კოკისპირულად წვიმს. მაგრამ, საკითხავია, მაინც რა დონემდე შეიძლება შეიცვალოს ტექსტი ისე, რომ თარგმანში შენარჩუნებული იყოს დედნისეული ეფექტი და ამასთანავე არ დაირღვეს რეფერენციული ეკვივალენტობა?

თავის ნაშრომში „მკითხველის როლი“ ეკო განიხილავს ფრენრიკ ჯეიმსონის მიერ შესრულებულ ალფონს ალეს **Un drame bien Parisien**-ის ინგლისურ თარგმანს. ნაწარმოებში აღწერილია, რომ მის მთავარ გმირებს რაულსა და მარგერიტს, ორადგილიანი დახურული ეტლით (**coupé**) თეატრიდან შინ რომ ბრუნდებოდნენ, ჩხუბი მოუვიდათ. ჯეიმსონს **coupé** თარგმნილი აქვს

როგორც **hansom cab**. ლექსიკონების მიხედვით, **coupé** არის მომცრო ოთხბორბლიანი დახურული ეტლი, რომელსაც შიგნით ორი ადგილი აქვს, მეეტლის კოფო კი – გარეთ წინ. **hansom cab**-იც დახურული, მეტწილად ორადგილიანი ეტლია, მაგრამ მეეტლის კოფო მას უკან აქვს. ეკო ვარაუდობს, რომ, თუმცა ინგლისურში სიტყვა **coupé** არსებობს, მთარგმნელმა **hansom cab** მეტი გარკვეულობისათვის ამჯობინა, რადგან **coupé** ინგლისურად ეტლის გარდა ავტომანქანასა და მატარებლის კუპესაც ნიშნავს. ისმის კითხვა: ამ ცვლილებას თარგმანში აქვს თუ არა არსებითი მნიშვნელობა? აქ არსებითია ის, რომ ორი მთავარი გმირი შინ ცხენიანი ეტლით ბრუნდება, და კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ ისინი ჩხუბობენ. ეს არის წესიერი ბურჟუა წყვილი, რომელიც თავის ინტიმურ პრობლემებს საჯაროდ არ გადაწყვეტს. მთავარია თარგმანში ასახული იყოს, რომ ისინი კერძო დახურულ ეტლში ისხდნენ და არა საყოველთაო ომნიბუსში. ამ შემთხვევაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს, მეეტლე წინ იჯდა თუ უკან, ამიტომ უმბერტო ეკოს ასეთი გადახვევა დასაშვებად მიაჩნია, თუმცა სემანტიკური თვალსაზრისით მკითხველს დედანსა და თარგმანში ორი განსხვავებული სურათი წარმოუდგება, სადაც ადამიანები სხვადასხვა პოზიციაში იმყოფებიან. მაგრამ თუ გაზეთში ნათქვამია, რომ პრემიერ-მინისტრი უბედური შემთხვევის ადგილას ვერტმფრენით ჩაფრინდა, სინამდვილეში კი იგი იქ ავტომანქანით მივიდა, ბევრი მკითხველისათვის ასეთ გადახვევას პრინციპული მნიშვნელობა ექნებაო, განმარტავს ეკო. ტრანსპორტის სახეობა აქ ხომ იმის მაჩვენებელია, თუ გულთან რამდენად ახლოს მიიტანა პრემიერ-მინისტრმა ტრაგედია (ეკო 2004: 65).

უმბერტო ეკო თავის ნაშრომში **Foucault's Pendulum** ხშირად გადმოგვცემს სამი მთავარი გმირის მიერ წარმოთქმულ ციტატებს ლიტერატურიდან. მას უნდა მკითხველს დაანახოს, რომ მისი გმირები გარე სამყაროს მხოლოდ სხვისი თვალთ, ანუ სხვათა ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან მოყვანილი ციტატების მეშვეობით აღიქვამენ. ნაწარმოების 57-ე თავში, სადაც მოცემულია ბორცვიან ადგილას მათი მანქანით გასეირნების აღწერა, ერთ-ერთი გმირი ცოცხალ ღობეს ახსენებს, თანაც კონკრეტულ ღობეს (ეს კონკრეტულობა ევროპულ ენებში განსაზღვრული არტიკლით გამოისახება). თუ მთარგმნელი ამ სიტყვას თავისი მნიშვნელობით, ანუ ცოცხალ ღობედ გადაიტანს, მისი მკითხველი დაიბნევა, რადგან იქამდე არავითარი ცოცხალი ღობე არ ხსენებულა და უცბად ჩნდება ფრაზა „ღობის მიღმა“. ეკო გვიხსნის (ეკო 2004: 66), რომ ამ „ღობეს“ ყველა

იტალიელი მკითხველი ადვილად იცნობს, რადგან ჯაკომო ლეოპარდის ცნობილ ლექსში *L'infinito* არის ნათქვამი, რომ ლექსის ლირიკულ გმირს უყვარს განმარტოებით მდგარი ბორცვი და ის ცოცხალი ღობეც, ჰორიზონტის ასე დიდ ნაწილს რომ უფარავს, რადგან თავისი ფიქრებითა და აზრებით ლირიკული გმირი კიდევ უფრო დიდ სივრცეებს აღმოაჩენს ღვთაებრივი სიჩუმისა და უსაზღვრო სიმშვიდის მიღმა.

ეკოს იტალიელი მკითხველი ფრაზა „ღობის მიღმას“ რომ გაიგონებს, მიხვდება, რომ ნაწარმოების გმირს ბუნების სურათის აღქმა მხოლოდ სხვისი პოეტური ქმნილების მეშვეობით შეუძლია. მაგრამ, როგორც ეკო აღნიშნავს, თავისი ამ ნაწარმოების სხვადასხვა ენებზე მთარგმნელებს თურმე მან თავად უთხრა, რომ „ცოცხალი ღობისა“ და ლეოპარდის აღუზია თარგმანში მთავარი არ იყო, და მათ სთხოვა ღობის ნაცვლად ციხესიმაგრე, ხე ან რაიმე სხვა საგანი ეხსენებინათ, რაც კი მკითხველს თავისი ეროვნული ლიტერატურიდან ამა თუ იმ ცნობილ ლექსს გაახსენებდა. ეკოს თავისი ნაწარმოების სხვადასხვა თარგმანებიდან განსაკუთრებით მოეწონა კრებერის გერმანული თარგმანი, სადაც მთარგმნელს გამოყენებული აქვს გოეთეს განთქმული ლექსის ერთ-ერთი ულამაზესი ფრაზა „მთის მწვერვალებზე დუმილი იდგა“, და თუმცა ეკოს ნაწარმოებთან „მთის მწვერვალები“ არაფერ შუაშია, ვინაიდან მოქმედება სასტუმროში ხდება და ნაწარმოების გმირები ხედს სასტუმროს ოთახიდან გაჰყურებენ, გმირის შენიშვნის ლიტერატურული ხასიათი ამით კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთება.

ერთხელ თარგმანში ისეთი ფაქტობრივი ინფორმაციის გადმოტანისას, რომელიც მეტად მნიშვნელოვანია როგორც დედნისეული ინფორმაციული კატეგორიების, მათ შორის ხატობრივის, ისე ლექსის ლირიკული გმირის განწყობილების ჯეროვანი წარმოჩენისათვის, ჩვენც წავაწყდით საკმაოდ დიდ სიძნელეებს, თანაც პირველივე სტრიქონებიდან. და ეს მოხდა ტომას ჰარდის თითქოს სრულიად მარტივი და გამჭვირვალე ლექსის თარგმნისას, თავიდან ბოლომდე სვედიანი იუმორი რომ გასდევს. აი, ეს ლექსიც:

“Ah, are you digging on my grave  
My beloved one? – planting rue?”  
– “No: yesterday he went to wed  
One of the brightest wealth has bred,  
'It cannot hurt her now,' he said,

'That I should not be true.' ”

“Then who is digging on my grave?

My nearest, dearest kin?”

– “Ah, no: they sit and think, what use!

What good will planting flowers produce?

No tendence of her mound can loose

Her spirit from Death's gin.”

“But someone digs upon my grave?

My enemy? – prodding sly?”

– “Nay: when she heard you had passed the Gate

She thought you no more worth her hate,

And cares not where you lie.”

“Then, who is digging on my grave?

Say – since I have not guessed!”

– “O it is I, my mistress dear,

Your little dog, who still lives near,

And much I hope my movements here

Have not disturbed your rest?”

“Ah yes! You dig upon my grave...

Why flashed it not on me

That one true heart was left behind!

What feeling do we ever find

To equal among human kind

A dog's fidelity!”

“Mistress, I dug upon your grave

To bury a bone, in case

I should be hungry near this spot

When passing on my daily trot.

I am sorry, but I quite forgot

**It was your resting-place.”**

როგორც ვნახეთ, ლექსის დასაწყისში ლირიკული გმირი კითხულობს: “Ah, are you digging on my grave / My beloved one? – Planting rue?”, სადაც უკანასკნელი სიტყვა “rue” (ლათინურად “ruta”) აღნიშნავს ძირითადად სამხრეთ ევროპაში და სამხრეთ-დასავლეთ აზიაში გავრცელებულ მარადმწვანე მცენარეს, რომლის საოცრად მწარე ფოთლებს ფართოდ იყენებენ მედიცინაშიც და კულინარიაშიც, ხოლო მისი ყვითელი არმატული ყვავილების გამო ეს მცენარე გამოიყენება დეკორატიული მიზნითაც. შუა საუკუნეებში მას კართან კიდებდნენ ავი თვალისაგან დასაცავად და მის ნაყოფს ამულეტადაც იყენებდნენ.

ეს მცენარე მოხსენიებულია ბიბლიაშიც, კერძოდ სახარებაში: “But woe to you Pharisees! For you tithe mint and rue and every herb, and neglect justice and the love of God” (The Bible, Luke 11.42) („მაგრამ ვაი თქვენ, ფარისეველნო, რომ გამოჰყოფთ პიტნის, ტეგანისა და ყოველნაირი ბოსტნეულის მეათედს და გვერდს უქცევთ ღვთის სამართალს და სიყვარულს!“ – ლუკა 11.42). აქ, ბიბლიის ახალ ქართულ თარგმანში, “rue” გადმოცემულია სიტყვა „ტეგანიტ“, რომელიც, მეცხრე-მეათე საუკუნეებიდან მოკიდებული, დადასტურებულია სახარება-ოთხთავის ყველა ქართულ ხელნაწერსა თუ გამოცემაში. უძველესი ქართული რედაქციით, იგი ასე იკითხება: „ათეულსა აღიდებთ პიტნაკისასა და ტეგანისასა და ყოვლისა მხლისასა“ (იმნაიშვილი 1986: 563) (ხაზგასმა ჩვენია. – ლ.ე.).

ზოგჯერ, განსაკუთრებით ლიტერატურულ ნაწარმოებებში, “ruta”-ს, რომლის ქართული შესატყვისია „ტეგანი“ ან „მარიამსაკმელა“, “herb-of-grace” (წყალობის, მადლის მცენარე) ეწოდებოდა. ეს სახელი იმიტომ შეერქვა, რომ ღვთისმსახურების დროს მღვდელი მრევლს ნაკურთხ წყალს სწორედ ამ მცენარის ტოტით ასხურებდა. მარიამსაკმელას იყენებდნენ ავი სულების განდევნის დროსაც. აღსანიშნავია, რომ ქართული „მარიამსაკმელა“ ასოციაციურად საკმაოდ ახლოს დგას “herb-of-grace”-თან. ამ ყვავილის ღვთისმშობლის სახელთან კავშირი ხაზგასმულია შექსპირის „ჰამლეტის“ მაჩაბლისეულ თარგმანში. შექსპირის „ჰამლეტში“ “rue” ერთ-ერთი ყვავილთაგანია, რომლებსაც შეშლილი ოფელია ახლობლებს ურიგებს:

**"There's fennel for you, and columbines:  
there's rue for you; and here's some for me:  
we may call it herb-grace o' Sundays:  
O you must wear your rue with a difference..."**

(Act IV, Scene V)

„აი კამა შენთვის და ღიღილოები. აი შენთვისვე მარიამსაკმელა; ცოტა მეც დამრჩა... შეიძლება ამას ღვთისმშობლის ყვავილი დავუბახოთ... შენ გაგახარებს ამის ტარება და მე კი... მე საკმელად უნდა ვუკმეო“.

(მოქმედება IV, სურათი V) (შექსპირი 1954:

191–192)

ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა შექსპირის „რიჩარდ მეორის“ ის სტრიქონები, რომლებიც წარმოსახავს, თუ როგორ რგავს მებაღე ტეგანს იმ ადგილას, სადაც დედოფალმა ცხარე ცრემლები დაღვარა, მეუღლის დატყვევების ამბავი რომ გაიგო.

“Here did she fall a tear, here in this place

I'll set a bank of rue, sour herb of grace” \*.

(სადაც მან ცრემლი დააპკურა, აქ, ამ ადგილას,

დავრგავ ტეგანის ბუჩქს, პირქუშ მარიამსაკმელას).

დასასრულ, აქ საჭიროდ მიგვაჩნია დავიმოწმოთ ცნობილი ქართველი მეცნიერის ალექსანდრე მაყაშვილის ქართულ-რუსულ-ლათინური „ბოტანიკური ლექსიკონი“, სადაც განმარტებულია, რომ ლათინური “*ruta graevolens*”, რუსული «могильник» და ქართული „ტეგანი“, ანუ „მარიამსაკმელა“ ერთი და იმავე მცენარის სახელწოდებებია (მაყაშვილი 1961). როგორც ზემოთ ითქვა, ამ მცენარეს ინგლისში “*rue*” სიტყვით აღნიშნავენ. მაშასადამე, გამოდის, რომ ინგლისური დედნის “*rue*”-ს ადგილას ქართულ თარგმანში „ტეგანი“ ან „მარიამსაკმელა“ უნდა დავწეროთ, მით უმეტეს, რომ ამ “*rue*”-ს უპირველესი მნიშვნელობანი ინგლისურში „სინანული“, „მწუხარება“ და „თანაგრძნობაა“. ამიტომაც ჰგონია ლექსის ლირიკულ გმირს, რომ მის საფლავზე სწორედ ამ ყვავილს რგავენ, რასაც იგი მისდამი ამ გრძნობების გამოსატვის სიმბოლოდ მიიჩნევს. მაგრამ ჩვენ საამისოდ სულ სხვა სიტყვა შევარჩიეთ, და, აი, რატომ.

თარგმანის პროცესში ჩვენ წინაშე დადგა კითხვა, თუ რას ეტყოდა „ტეგანი“ ან „მარიამსაკმელა“ ქართველ მკითხველს, და ეს კითხვა თავიდან ვერაფრით ვერ მოვიშორეთ, რადგან სანუგეშო პასუხი არა და არ ჩანდა. საქმე ისაა, რომ ასეთი ფაქტობრივი ინფორმაცია, რომელსაც მოგვაწოდებდა თარგმანის დასაწყისი ტაეპები: ეს შენ ჩიჩქნი ჩემს საფლავზე/ტეგანისთვის,

\* [books.google.com/books?isbn=1586635565](https://books.google.com/books?isbn=1586635565). William Shakespeare: The Complete Works. King Richard The Second. pg. 378.

კარგო, მიწას?“ – ქართული ტექსტისათვის სრულიად შეუფერებელი იყო, რადგან მას ზურგს არ უმაგრებდა ჩვენი სინამდვილე (რამდენადაც ვიცით, საქართველოში საფლავზე ტეგანს არ რგავენ ხოლმე), და სათანადო ფრაზა როგორღა ჩამოყალიბდებოდა. საამისოდ კიდევ უფრო შეუფერებელი გამოდგა „მარიამსაკმელა“, რომელიც თუმცა ლამაზი და მდიდარი ხატოვანი სიტყვაა, მაგრამ თავისი ექვსმარცვლიანობის წყალობით (იგი ფრაზათა სხვადასხვა ვარიანტებში მეტწილად კიდევ უფრო გრძელი სიტყვა გამოდიოდა) ვერაფრით ვერ მივუსადაგეთ დედნის მიხედვით ჩვენი თარგმანისათვის შერჩეულ მეტრსა თუ რიტმს. ბოლოს, ბევრი ფიქრის შემდეგ არჩევანი „ვარდზე“ შევაჩერეთ. მართალია, ვარდი ძალიან განსხვავდება ტეგანის წვრილი ყვითელი ყვავილებისაგან, თანაც ჩვენთვის კარგად არის ცნობილი, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია თარგმანში დედნისეული ხატების შენარჩუნება, მაგრამ ხატის მთავარ ღირსებას ხომ ემოციური ეფექტი შეადგენს, რომელსაც იგი მკითხველზე ახდენს ხოლმე. ისიც გავიხსენოთ, რომ ჩვენში ვარდებს ყველაზე დიდი პატივისცემის ნიშნად მიართმევენ ცოცხალ ადამიანსა თუ განსვენებულს, მიაქვთ ისინი საფლავზე და რგავენ კიდევაც იქ მის ბუჩქებს. თანაც ვარდი, როგორც ეს მრავალ მეცნიერულ ნაშრომში საფუძვლიანად არის არგუმენტირებული, ღვთისმშობლის სიმბოლოსაც წარმოადგენს. და ამდენი რუდუნების შემდეგ ჩვენმა თარგმანმა ასეთი სახე მიიღო:

– ეს შენ ჩიჩქნი ჩემს საფლავზე

ვარდებისთვის, კარგო, მიწას?

– არა, მან ხომ ამას წინათ

მდიდარ ქალზე იქორწინა:

შენ საფლავში რაკი გძინავს,

სამუდამოდ დაგივიწყა.

– მაშ ვინ ჩიჩქნის ჩემს საფლავზე

მიწას – ძმა, თუ ნათესავი?

– ნუ გგონია შენთვის სცხელათ!

თავს იმართლებს იმით ყველა,

ვერ ვარგებთო მაინც ვერას,

გამოვიდოთ რაგინდ თავი.



– მაგრამ მიწას ჩემს საფლაგზე  
სხვა ხომ მაინც ჩიჩქნის ვიღაც,  
ის ქალი თუ მირჭობს მახვილს!  
– არც ახსენებს ის შენს სახელს:  
მოუსაველეთს რაც რომ წახველ,  
შენი მტრობა დაივიწყა.

– ჰოდა, ვინ თხრი ჩემს საფლაგზე  
მიწას, ბოლოს აღარ იტყვი?!  
– ო, ეს მე ვარ, შენი ძაღლი,  
ქალბატონო: აქვე ახლოს  
ისევ ვსახლობ, და მე ვნადვლობ,  
მეუდროება რომ დაგიფრთხე.

– ჰა, ეს შენ თხრი ჩემს საფლაგზე  
მიწას, რად ვერ მივხვდი ნეტავ!  
შენ ერთი ხომ მყავხარ ქვეყნად  
ერთგულების დასაკვეხნად,  
ძაღლს რომ ეგზომ შეგრჩა ეხლაც,  
და თვით კაციც ინატრებდა!

– ჰო, მე ვთხრიდი შენს საფლაგზე,  
ქალბატონო, მიწას ფიცხლად,  
რომ აქ ძვალი შემენახა,  
და ვფიქრობდი: ან დღეს, ან ხვალ  
მომშვიდება – მაშინ გავხრავ...  
თქვენ რომ აქ ხართ, მიმავიწყდა.

დედნისეულ პოეტურ ხატთა შენარჩუნება საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა თვით ისეთი ლექსის თარგმანშიც, როგორცაა თანამედროვე ინგლისელი პოეტის ჯენი ჯოზეფის ვერლიბრი “Warning” („გაფრთხილება“), რომელიც დაწერილია ცოცხალი, სადა სალაპარაკო ენით და იუმორითაა სავსე. ლექსი წარმოადგენს რესპექტაბელური მანდილოსნის თავისებურ მონოლოგს, სადაც იგი გამომწვევად აცხადებს, რომ, როდესაც დაბერდება, ტანთ უცნაური ფერის კაბას ჩაიცვამს და

ბევრ უცნაურობასაც ჩაიდენს იმ უღიმღამო და ერთფეროვანი, პედანტურობამდე მოწესრიგებული ცხოვრების მიმართ პროტესტის ნიშნად, მთელი ახალგაზრდობა, მთელი სიცოცხლე რომ ჩაუმწარა. ამ კაბის ფერი პირველ ტაეპშივე აღნიშნულია “purple” სიტყვით, რომელიც ქართულად ასე ითარგმნება: „უოლოსფერი, ძოწისფერი, მეწამული“. თუმცა ჯერ გავეცნოთ თვითონ ლექსს.

### WARNING

When I am an old woman, I shall wear purple  
With a red hat which doesn't go, and doesn't suit me.  
And I shall spend my pension on brandy and summer gloves  
And satin sandals, and say we've no money for butter.  
I shall sit down on the pavement when I'm tired  
And gobble up samples in shops and press alarm bells  
And run my stick along the public railings  
And make up for the sobriety of my youth.  
I shall go out in my slippers in the rain  
And pick the flowers in other peoples' gardens  
And learn to spit.

You can wear terrible shirts and grow more fat  
And eat three pounds of sausages at a go  
Or only bread and pickle for a week  
And hoard pens and pencils and beer mats and things in boxes.  
But now we must have clothes that keep us dry  
And pay our rent and not swear in the street  
And set a good example for the children.  
We must have friends to dinner and read the papers.

But maybe I ought to practise a little now?  
So people who know me are not too shocked and surprised  
When suddenly I am old, and start to wear purple.

ამ ლექსის ქართულ თარგმანში „ძოწისფერ კაბას“ თავისი აშკარად გამოსატყუელი დადებითი ემოციური იერის გამო, ცხადია, ვერ ექნებოდა ის უარყოფითი, ირონიული ემოციური დატვირთვა, რაც დედანში “purple”-ს აქვს. აქ

არ შეიძლება მხედველობაში არ ვიქონიოთ, რომ ძოწისფერი სამოსი სამეფო რეგალიებშიც კი შედიოდა და მისი ასეთი გაგება ქართველ მკითხველს დღემდე შემორჩა. რაც შეეხება „მეწამულს“, იგი დიადისა და ამადლებულის შთაბეჭდილებას „ძოწისფერზე“ (გინდ „ძოწეულზე“) ნაკლებად როდი იწვევს. ამიტომაც უღერს ქართულ მხატვრულ მეტყველებაში სავსებით ბუნებრივად „მეწამული ცა“, „მეწამული მზე“ თუ სხვა ანალოგიური პოეტური გამოთქმები, მაგრამ „მეწამული კაბა“ ან „მეწამული ხალათი“ ნონსენსი იქნებოდა და არა პოეტური ხატი. დაგვრჩა „ჟოლოსფერი“, რომელიც „მოწითალო ვარდისფერს“ ნიშნავს. მაგრამ ქართველ მკითხველში, ალბათ, არც ეს „ჟოლოსფერი კაბა“ გამოიწვევდა უარყოფით ემოციას. აქ იმასაც დავძენთ, რომ ქართულ პოეზიაში ეს გამოთქმა არ შეგვხვედრია და, ვფიქრობთ, მისი შემოდება არც არის აუცილებელი, რადგან ბევრად უფრო მოხდენილი გამონათქვამები, რომლებიც მისი სინონიმები არიან და თავიანთი ღირსებების წყალობით ტრადიციულნი გამხდარან, ქართულში არა ერთი და ორი მოგვეპოვება. ხოლო ასეთ ტრადიციულ გამონათქვამებს, ჩვენი დაკვირვებით, შეუძლიათ დიდად შეუწყონ ხელი დედნისეული ინფორმაციის ოთხივე სახეობის, მეტადრე კი ხატობრივის რაც შეიძლება სრულად და შთამბეჭდავად გადმოცემას (ამის შესახებ ქვემოთ, თავის ადგილას, ვიმსჯელებთ). აქ დუმილით გვერდს ვერ ავუვლით ვერც იმას, რომ სიტყვა „purple“-ს ინგლისურში „იისფერის“ მნიშვნელობითაც ხმარობენ. მაგრამ იისფერი კაბა ხომ მოხუცი ქალბატონისათვის სულაც არ იქნებოდა ურიგო და საზოგადოებისათვის თვალში საცემი. და აუცილებელია ისიც გავითვალისწინოთ, რომ ლექსის ლირიკული გმირი გარკვევით ამბობს: როდესაც ამ „purple“ ფერის კაბას ჩავიცვამ, მაშინ წითელ ქუდსაც დავიხურავ, რადგან ისინი არც მე მომიხდებიან და არც ერთმანეთსო. ასე რომ ბევრი ფიქრის შემდეგ არჩევანი „ალისფერ კაბაზე“ შევანერეთ, რადგან „ალისფერი“ კაშკაშა და გამომწვევი ფერია, თანაც წითელ ფერს არ უხდება. სხვას რომ ყველაფერს თავი დავანებოთ, ამით შენარჩუნებულია ლექსის დასაწყისი სტრიქონებისა და, საერთოდ, მთელი ლექსის უმთავრესი კონცეპტუალური ინფორმაცია.

ჯენი ჯოზეფის ამ ლექსის თარგმნისას აუცილებელი იყო გაგვეთვალისწინებინა ბრიტანელთა ყოფითი და კულტურული ტრადიციები. ლექსში გვხვდება ასეთი ფრაზა: **“I shall... gobble up samples in shops”**. აქ ლაპარაკია მაღაზიებში პროდუქტების შემოთავაზებაზე გემოს გასასინჯავად. თავისთავად იგულისხმება, რომ მაღაზიაში შემოთავაზებული პროდუქტების ჭამა

და, მით უმეტეს, გადასანსვლა (gobble up) რესპექტაბელურ ქალბატონს სულაც არ შეჰფერის და საზოგადოების გაღიზიანებას გამოიწვევს (ამ ქალბატონს ხომ სწორედ ეს უნდა). ჩვენ ეს ფრაზა ასე გადავთარგმნეთ: „მაღაზიებში სასუსნავეებს შევახრამუნებ“, მაგრამ ამ ქალბატონის საქციელი ჩვენს მკითხველს იმაზე მეტად გამომწვევი და სკანდალური რომ არ მოსჩვენებოდა, ვიდრე ეს დედანშია წარმოდგენილი, გადავწყვიტეთ, რომ ეს ყოფითი დეტალი მცირე კომენტარის სახით დაგვერთოთ თარგმანისათვის (ამჯერად სხვა უკეთესი გამოსავალი ვერ ვიპოვეთ). სათარგმნელად საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა ინგლისური სიტყვა “beermat”-ი, იმ თხელ ფირფიტას ან ქსოვილის პატარა ნაჭერს რომ აღნიშნავს, რომელზედაც ლუდის კათხებს დგამენ. როგორც ვნახეთ, დედანში ეს ასე მოკლედ და მარტივად, ერთადერთი სიტყვით გადმოიცემა, ხოლო მისი მნიშვნელობა რომ თარგმანში დედნისეული ფაქტობრივი ინფორმაციის ჯეროვანი შენარჩუნებით გადმოგვეცა, ამისათვის მთელი ფრაზა დაგვჭირდა.

დასასრულ, ვიდრე აქ ლექსის ჩვენეულ თარგმანს მოვიყვანდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია მოგახსენოთ შემდეგი განმარტება. ჩვენ მიერ აღნიშნული გარემოებანი, ერთი შეხედვით, იქნებ ისეთ ნიუანსებად მოგვეჩვენოს, რომლებიც არცთუ მაინცდამაინც საყურადღებოა თარგმანმცოდნეობისა და მთარგმნელობისათვის, სინამდვილეში კი სწორედ ეს ნიუანსებია, მნიშვნელოვანწილად რომ განაპირობებს თარგმანის საერთო დონესაც და მეტადრე მის მხატვრულ ღირსებებს.

### ბაზრთხილება

რომ დაგებრდები, ტანთ ჩავიცვამ ალისფერ კაბას,  
თავზე წითელ ქუდს უცნაურად ჩამოვიფხატავ.  
ბრენდის, ზაფხულის ხელთათმანებს, ატლასის სანდლებს  
სულ მივახარჯავ ჩემს პენსიას, და კარაქისთვის  
აღარ დამრჩება არც ერთი პენი.

თუ დავიდალე, დავსკუპდები იქვე ასფალტზე,  
მაღაზიებში სასუსნავეებს შევახრამუნებ\*,  
და თითს დავაჭერ განგაშის ღილაკს,  
ავახმიანებ მოაჯირებს ჩემი ხელჯოხით,  
ახალგაზრდობას სიღინჯესაც თან გავაყოლებ,

\* ლაპარაკია მაღაზიებში პროდუქტების შემოთავაზებაზე გემოს გასასინჯავად.

ავცეტდები და წვიმაშიაც ჩუსტებით გავაღ,  
მერე ყვავილებს დაგკრეფ სხვის ბაღში,  
და ფურთხებაშიც გავიწაფები.

შენ, ვაჟბატონო, უგემოვნო, უშნო პერანგებს  
ამოიჩემებ, თან გასუქლები.  
ხანდახან ჯერზე სამ გირვანქა სოსისს მიირთმევ,  
მერე კი მთელი კვირა პურს და მწნილს შეექცევი.  
ლუდის კათხების დასადგამებს, კაღმებს თუ ფანქრებს  
შეაგროვებ და ყუთებში ჩაყრი.  
მაგრამ ჯერ ისე უნდა გვეცვას, რომ არ დაგსველდეთ,  
გადავიხადოთ ბინის ქირა და ქუჩაშიაც  
ნუ შევიგინებთ, ცუდ მაგალითს ნუ მივცემთ ბავშვებს.  
მოვიპატიჟოთ მეგობრები ზოგჯერ სადილად,  
და გაზეთებიც ვიკითხოთ ხოლმე.

იმასაც ვფიქრობ, ვარჯიშს უკვე ხომ არ შევუდგე,  
რომ ჩემს ნაცნობებს უცბად გული არ შეუღონდეთ,  
როცა აღისფერ კაბას ჩავიცვამ.

აქამდე უმთავრესად ვსაუბრობდით ლექსში პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვების თარგმანზე, ანუ თარგმანში შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის ტრანსფორმაციაზე. ფაქტობრივი ინფორმაციისაგან განსხვავებით, შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია პირდაპირ კი არ არის მოცემული, არამედ ავტორის ჩანაფიქრს წარმოადგენს და რეალობასთან მის დამოკიდებულებას გამოხატავს. კონცეპტუალური ინფორმაციის ამოკითხვისას მთარგმნელს დიდი სიფრთხილე მართებს, რადგან მისი დამახინჯებით შეიძლება ნაწარმოების ავტორს მისთვის სრულიად უცხო აზრები და დამოკიდებულება მივაწეროთ. არცთუ იშვიათია თარგმანები, სადაც მთარგმნელი ავტორის სიტყვებს, მის ჩანაფიქრსა და განწყობილებას თვითნებურად ცვლის. ზოგჯერ კი საქმე იქამდე მიდის, რომ, რაც დედანშია ნათქვამი, თარგმანი იმის საწინააღმდეგოს გეუბნება. თავის ლექსში “I would I Were a Careles Child” („ნეტავ უდარდელი ბავშვი ვიყო“) ბაირონი ამბობს:

“Faint would I fly the haunts of men  
I seek to shun, nit hate mankind”.

ეს სტრიქონები, ისევე როგორც მთელი ლექსი, მართებულად და მიმზიდველად აქვს თარგმნილი ინესა მერაბიშვილს:

„მინდა მოვცილდე, მოვწყდე კაცთ მოდგმას,  
ხალხი კი არ მძულს, – მათ თავს ვარიდებ“.

როგორც ვხედავთ, პოეტი აქ ისწრაფვის თავი დააღწიოს ადამიანთაგან დევნას, მაგრამ აქვე ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ მას სურს მხოლოდ განერიდოს კაცობრიობას, თუმცა როდი სძულს იგი. შესანიშნავი რუსი პოეტისა და მთარგმნელის ვალერი ბრიუსოვის თარგმანის მიხედვით კი თვალწინ წარმოგვიდგება თავგაბეზრებული და გაბოროტებული ადამიანი, რომელსაც ეზიზღება კაცთა მოდგმა:

«Я изнемог от мук веселья,  
Мне ненавистен род людской»<sup>\*</sup>.

როდესაც ინგლისური პოეზიის ნიმუშთა ქართულ თარგმანებზე ლაპარაკობ, არ შეიძლება დიდი კმაყოფილებით არ გაგახსენდეს შექსპირის უკვდავი სონეტების ჩინებული თარგმანები, რომლებიც გივი გაჩეჩილაძესა და რეზო თაბუკაშვილს ეკუთვნით. ეს გახლავთ დიდი ნიჭიერებით, ნატიფი გემოვნებითა და პოეზიის ღრმა წვდომით აღბეჭდილი თარგმანები. როგორც ვიცით, შექსპირის სონეტებისაგან ჩვენში „მიზეზისა გამო სხვისა და სხვისა“ განსაკუთრებით პოპულარულია 66-ე სონეტი, რომელიც, სხვათა შორის, უხვად შეიცავს პოეტურ ხატებს, და ჩვენც უფრო ვრცლად სწორედ ამ სონეტის თარგმანებს მიმოვიხილავთ, ოღონდ ჯერ დედანს მოვუსმინოთ:

Tired with all these, for restful death I cry,  
As, to behold desert a beggar born,  
And needy nothing trimm'd in jollity,  
And purest faith unhappily forsworn,  
And guiled honour shamefully misplaced,  
And maiden virtue rudely strumpeted,  
And right perfection wrongfully disgraced,  
And strength by limping sway disabled,

<sup>\*</sup> ამ ლექსის რუსული და ქართული თარგმანები საფუძვლიანად არის განხილული პროფ. ინესა მერაბიშვილის „პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკის“ (თბ., 2005) 203–209 გვერდებზე, სადაც აღნიშნულია ვ. ბრიუსოვის თარგმანის ეს შეუსაბამობაც.

And art made tongue-tied by authority,  
And folly doctor-like controlling skill,  
And simple truth miscall'd simplicity,  
And captive good attending captain ill:  
Tired with all these, from these would I be gone,  
Save that, to die, I leave my love alone.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ ამ სონეტის რუსული თარგმანები (ოცდასამი სხვადასხვა ვარიანტი მაინც არსებობს), რომელთა შორის გამოირჩევა შესანიშნავი რუსი პოეტების სამუილ მარშაკისა და ბორის პასტერნაკის თარგმანები. ამჯერად ჩვენთვის უფრო საინტერესოა მარშაკის თარგმანი, თუნდაც იმიტომ, რომ შექსპირის სონეტების მარშაკისეულმა თარგმანებმა, როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული, საგრძნობი გავლენა იქონიეს ამ სონეტების გაჩეხილადისეულ თარგმანებზე (ეს უკვე ცალკე თემაა და ჩვენ აქ მასზე აღარ შევჩერდებით. ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ ამ ნაწარმოებთა გაჩეხილადისეული თარგმანები პოეტური ოსტატობითა და, თუ გნებავთ, დედანთან სიახლოვის მხრივაც, ჩვენი წინასწარი დაკვირვებით, ერთ-ერთი საუკეთესოა მათ ქართულ თარგმანთა შორის).

მარშაკის თარგმანი:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж  
Достоинство, что просит подаянья,  
Над простотой глумящуюся ложь,  
Ничтожество в роскошном одеянье,  
И совершенству ложный приговор,  
И девственность, поруганную грубо,  
И неуместной почести позор,  
И мощь в плену у немощи беззубой,  
И прямоту, что глупостью слывет,  
И глупость в маске мудреца, пророка,  
И вдохновения зажатый рот,  
И праведность на службе у порока.

Все мерзостно, что вижу я вокруг...  
Но как тебя покинуть, милый друг!

გივი გაჩეჩილაძის თარგმანი:

ვეძახი სიკვდილს, დაქანცულმა როგორ ვუმზირო  
მათხოვრად შობილს და დათრგუნვილს ქვეყნად ღირსებას,  
როგორ ნთქავს ნდობას სიცრუის ზღვა ვრცელი, უძირო,  
სულთ დატაკი ზღვა სიმდიდრით როგორ ივსება!  
უღირსს პატივი მიეგება დაგმობის ნაცვლად  
და დევნილია ჭეშმარიტი სრულყოფილება,  
და უბიწობა გათელილა უხეშად, მკაცრად,  
და ძლიერება უძღურებას ემორჩილება;  
და ხელოვნებას ბრძანებებით დაბმია ენა,  
და ბრძნად გვაჩვენებს თავს რეგვენი გამობრძმედილი;  
და სისულელედ ეჩვენება სიმართლე სმენას  
და თავის მონად უქცევია ბოროტს კეთილი;  
დაქანცული ვარ და სიცოცხლე არ მსურს სრულებით,  
მაგრამ ვერ ვტოვებ, რადგან ქვეყნად შენ მეგულები.

ვერავინ უარყოფს იმას, რომ გივი გაჩეჩილაძის თარგმანი უაღრესად შთამბეჭდავია თავისი ჭეშმარიტად მაღალი პოეტური ღირსებებით, მაგრამ ქართველ მკითხველს უფრო მეტად მაინც რეზო თაბუკაშვილის თარგმანი იზიდავს თავისი საოცარი სითბოთი და უშუალოებით.

რეზო თაბუკაშვილის თარგმანი:

ყველაფრით დაღლილს, სანატრელად სიკვდილი დამრჩა,  
რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,  
რადგან არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა,  
რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება,  
რადგან უღირსებს უსამართლოდ დაადგეს დაფნა,  
რადგან მრუშობით შელახულა უმანკოება,  
რადგან დიდებას სამარცხვინოდ უთხრიან საფლავს,  
რადგან ძლიერი დაიმონა კოჭლმა დროებამ.  
რადგან უწმინდეს ხელოვნებას ასობენ ლახვარს,  
რადგან უვიცი და რეგვენი ბრძენობს ადვილად,  
რადგან სიმართლე სისულელედ ითვლება ახლა,  
რადგან სიკეთე ბოროტების ტყვედ ჩავარდნილა.  
ასე დაღლილი, ამ ქვეყნიდან გაქცევას ვარჩევ,



მაგრამ არ მინდა, ჩემი სატრფო ობლად რომ დარჩეს.

არა გგონია, რომ ამ თარგმანმა გულგრილი დატოვოს მკითხველი თუ მსმენელი (მისი დეკლამირება ხომ საკმაოდ ხშირად ხდება). ერთადერთი, რაც შეიძლება არ მოგვეწონოს, ის გახლავთ, რომ აქ ერთმანეთთან შერითმულია ერთი და იმავე სუფიქსით (-ება) ნაწარმოები აბსტრაქტული არსებითი სახელები „ღირსება“ და „თვისება“, რომლებიც აშკარად აღიქმება ეგრეთ წოდებულ ნაკლულ რითმებად (როგორც ზემოთ ვნახეთ, შესაბამის სტრიქონებში გ. გაჩეჩილაძეს საკმაოდ კარგად აქვს ერთმანეთთან შერითმული სახელი და ზმნა: „ღირსებას“/„ივსება“). მაგრამ, სამწუხაროდ, მარტო ეს არ ყოფილა მისი ნაკლი. აი, რას წერს ამ თარგმანის შესახებ პროფ. ი. მერაბიშვილი:

„მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენილი თარგმანი ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია შექსპირის სონეტების ქართულად აუღერებისა, სამი სტრიქონის ალოგიკურობა ჩვენთვის მაინც თვალში საცემია. ესენი გახლავთ:

- 1) რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება;
- 2) რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება;
- 3) რადგან მრუშობით შელახულა უმანკობა“.

ამ შენიშვნას მოსდევს დამაჯერებელი არგუმენტაცია, თუ როგორ „დაირღვა შექსპირისეული რკინის ლოგიკა“ პირველ ორ მაგალითში. ამის საჩვენებლად პროფ. ი. მერაბიშვილს სათანადო დედნისეულ სტრიქონებთან ერთად შესადარებლად მოხმობილი აქვს აგრეთვე მათი ის თარგმანები, რომლებიც ს. მარშაკს, ბ. პასტერნაკსა და გ. გაჩეჩილაძეს ეკუთვნით და რომლებშიაც, მისი სამართლიანი დასკვნით, პოეტურ ხატთა მოხდენილად გამოყენების წყალობით სწორად არის გადმოცემული დედნის შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაცია (მერაბიშვილი 2005: 255–257). ხოლო რაც შეეხება მესამე მაგალითს („რადგან მრუშობით ილახება უმანკობა“), მის მიმართ იგი, ვფიქრობთ, ცოტათი მეტ სიმკაცრეს იჩენს, ვიდრე ამას ეს მაგალითი იმსახურებს. ჩვენ ეს სტრიქონი გულმოდგინედ შევუდარეთ დედანს პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკის იმ მეთოდით, რომელიც არსებითად პროფ. ი. მერაბიშვილის მიერ არის შემუშავებული და სახელმძღვანელო მეთოდია ჩვენთვის, აგრეთვე ამ სტრიქონის მის მიერვე შესრულებულ როგორც სიტყვასიტყვით თარგმანს („ქალწულის უმანკობაზე უხეშად იძალადეს“), ისე პოეტურს („უბიწო ქალწულს ძალადობით ახდიან ნამუსს“), რომელიც ზედმიწევნით ზუსტიცაა და ლამაზადაც უღერს, და შემდეგ დასკვნამდე

მივედით: ამ სტრიქონის თაბუკაშვილისეული თარგმანი დედნისაგან შინაარსობრივ-კონცეპტუალურად არც ისე დაშორებულია, რომ ამის გამო იგი შეუფერებლად მივიჩნიოთ.

შექსპირის ეს სონეტი უკანასკნელ ათწლეულში ქართულად მეტ-ნაკლები წარმატებით რამდენჯერმე ითარგმნა. ერთ-ერთი მათგანი გახლავთ გენადი მარგველაშვილის თარგმანი, რომელიც ორ ვარიანტად ერთდროულად გამოქვეყნდა (ჟურნალი „კლდეკარი“ 1999). ჯერ დაბეჭდილია „მეორე ცდა“, ხოლო მის მომდევნოდ – „პირველი ცდა“. როგორც ვიცით, კალმოსანი თავის ნახელავს ორ ვარიანტად მაშინ გეთავაზობს ხოლმე, როდესაც ორივე მათგანი საყურადღებოდ მიაჩნია მკითხველისათვის. შეიძლება ითქვას, ეს ტექსტები მკითხველს იზიდავს მთარგმნელის მისწრაფებით წეროს ორიგინალურად, გამოიყენოს შთამბეჭდავი ხატოვანი ფრაზები, და ამას არცთუ იშვიათად იგი თითქოს აღწევს კიდევაც. გავეცნოთ ორივე ვარიანტს, უფრო სწორად, ვერსიას.

მეორე ცდა:

სიკვდილს დაგეძებ გადაღლილი სიცოცხლისაგან,  
სანამ ღირსება საბოლოოდ გამათხოვრდება.  
ამ ყრუ დროიდან უზნეობა ამოიზარდა,  
და ბრიყვთა ურდოს სათნოება არ აგონდება...  
და ნეტარია უბიწოთა შეურაცხმყოფი  
და ცოდვილია ღვთისმიერი სრულყოფილება,  
და მეუფეა უცნაური უღვთო ნაყოფი  
და გლახაკია ჭეშმარიტი უფლის დიდება.  
და მართლისმთქმელი გადაიქცა შესაწირ კრავად  
და ბოროტება დაატარებს სიკეთის ნიღაბს,  
და სინატიფე გაიმეტეს წიხლის საკრავად  
და სიბრძნე ფუჭმა დაპირებამ გააღარბა...  
სიკვდილს დაგეძებ, არ დავიწყებ თავის მართლებას,  
მაგრამ რა ვუყო საყვარელო შენს მონატრებას?..

ამ თარგმანში, როგორც ვხედავთ, დედნისეული კონცეპტუალური ინფორმაცია ბევრგან არის შეცვლილი. მაგალითად: „სანამ ღირსება საბოლოოდ გამათხოვრდება“; „და ცოდვილია ღვთისმიერი სრულყოფილება“; „და მეუფეა უცნაური უღვთო ნაყოფი“; „და გლახაკია ჭეშმარიტი უფლის დიდება“; „და სიბრძნე ფუჭმა დაპირებამ გააღარბა“. ცხადია, „სანამ ღირსება

საბოლოოდ გამათხოვრდება“ არ ნიშნავს იმას, რომ ღირსეული ადამიანი მათხოვრად იბადება, და არც „ღვთისმიერი სრულყოფილება“ არ შეიძლება ცოდვილი იყოს, „ჭეშმარიტი უფლის დიდება“ კი – გლახაკი. ან კიდევ, თუ ბოროტებას სიკეთე ტყვედ ჩაუგდია და მსახურად ჰყავს, ანუ ბოროტება სიკეთეს ჩაგრავეს, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ „ბოროტება დაატარებს სიკეთის ნიღაბს“. მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ პირველ ვარიანტთან შედარებით ეს „მეორე ცდა“ უეჭველად წინ გადადგმული ნაბიჯია დედანთან შესატყვისობის მხრივ. რაც შეეხება „პირველ ცდას“, იგი თავისუფალ თარგმანთა კატეგორიას უფრო განეკუთვნება, ვიდრე რომელიმე სხვა კატეგორიას. ოღონდ აქ გაცილებით უკეთესად არის სტრიქონები ერთმანეთთან შერითმული და, საერთოდაც, მხატვრული თვალსაზრისით ტექსტი ზოგან უფრო უფრო წელგამართულადაც კი გამოიყურება, თუმცა გვხვდება სუსტი ფრაზებიც. თვალში საცემია ორიოდ უხეში შეცდომაც („აუწონავმა“ და “შეურაცჰყო“, რაც ადვილად გასასწორებელი გახლდათ). მოგვყავს ეს ვარიანტიც.

პირველი ცდა:

დღეს სიკვდილს ვეტრფი დაქანცული სულის სახსნელად,  
ამ მათხოვარ დროს რადგან იგი არ შეეწირა.  
აუწონავმა უზნეობამ სივრცე დასერა,  
ხოლო ზნეობა საუკუნოდ გადახვეწილა...  
ხოლო სიშლეგემ შეურაცჰყო სრულყოფილება...  
და უმანკონი წაბილწულთა ბრბომ გადათელა,  
ხოლო სიბრიყვეს გვირგვინები მოეფინება,  
და ღვთისგან რჩეულს შეამთხვევენ მრავალ ფათერაკს...  
ხოლო ღირიკა დაფეხმძიმდა უმსგავსოებად.  
და ბოროტებამ ჩაიბუდა კეთილ თვალებში,  
ხოლო მრავალთა თაყვანი სცეს მონურ ცხოვრებას  
და შეიფერეს უვიცების ურცხვი თარეში.  
დღეს სიკვდილს ვეტრფი, მაგრამ რადგან ქვეყნად მეგულვი,  
არ მინდა დარჩე უჩემობით დაობლებული.

არ გვინდა ზედმეტი სიმკაცრე გამოვიჩინოთ მთარგმნელის მიმართ, რომლის ამ თარგმანშიც იგრძნობა ბუნებრივი ქართულით, ამასთან ორიგინალურად წერის მისწრაფებაც, მაგრამ მას ჯერ კიდევ არ ჰყოფნის ოსტატობა, ალბათ, ზოგიერთი შემოქმედებითი ფენომენის წვდომა ისეთი

რთული ნაწარმოების სათარგმნელად, როგორც შექსპირის სონეტებია. ამიტომ ჩვენ მას სრულიად კეთილმოსურნედ ვურჩევდით, რომ არ დაეზარებინა „მესამე ცდაც“, რომელიც, დარწმუნებული ვართ, დედანთანაც უფრო მიახლოებული იქნებოდა და მხატვრულადაც უფრო წელგამართული.

ახლა გვინდა შექსპირის ამ სონეტის წარმატებული თარგმანის მაგალითი მოვიყვანოთ, რომელიც მისი ზემოთ განხილული სამი თარგმანის (მარშაკის, გაჩეჩილაძისა და თაბუკაშვილის) ანალიზის ავტორს ინესა მერაბიშვილს ეკუთვნის. როგორც თარგმანის თეორეტიკოსის ნახელავი, ეს თარგმანი დედნისადმი დიდი ერთგულებითა და შესაბამისობით გამოირჩევა, ამასთან გვიზიდავს მელოდიურობითა და ძარღვიანი, მოხდენილი ქართულით:

ასე დაღლილი მოსვენებას სიკვდილში ვეძებ:  
როცა ღირსეულს დაბადებულს ვხედავ მათხოვრად,  
სპეტაკი რწმენა შემოგჩივის უიღბლო ბედზე,  
როცა პატივი კაცურ კაცთან, იცი, არ მოვა.  
უბიწო ქალწულს ძალადობით ახდიან ნამუსს,  
და არაკაცი საზეიმოდ კვლად მოირთვება,  
შეურაცხყოფილ სრულქმნილებას ვინ გასცემს პასუხს?  
დაუძღურება ძლიერების – საქმედ ითვლება!  
დღეს ხელოვნება დაამუნჯა მმართველმა ძალამ,  
თავქარიანი, თუ უვიცი, თრგუნავს გონებას,  
ვხედავ, კაი ყმა ტყვეობაში ისევ სულს დაფავს,  
პირდაპირობა და სიმართლე არ ცნეს მონებმა.

ასე დაღლილი ამ ყველაფრით არყოფნას ვნატრობ,  
მაგრამ ვაი, რომ ჩემს სიყვარულს ვერ ვტოვებ მარტო.

არ გვინდა დუმილით ავუაროთ გვერდი შექსპირის სონეტების ბოლოდროინდელ ქართულ თარგმანს, რომელიც ახალგაზრდა ნიჭიერ მთარგმნელს ნინო რამიშვილს ეკუთვნის (რამიშვილი 2008). მთარგმნელი ჯეროვნად იცნობს გ. გაჩეჩილაძისა და რ. თაბუკაშვილის, ასევე რუსი პოეტების მიერ შესრულებულ თარგმანებს, მაგრამ თითოეული მათგანის წარმატებასა და გამოცდილებას ითვალისწინებს უმთავრესად იმ მიზნით, რომ არ აღმოჩნდეს უბრალო მიმბაძველისა თუ მსესხებლის როლში. უნდა ითქვას,

რომ ამ მხრივ მას არაერთი საყურადღებო შედეგი აქვს მოპოვებული, როგორც ეს მკაფიოდ ჩანს 66-ე სონეტის ამ თარგმანიდანაც:

როგორ დამღალა ქადნეულმა ამოებამ,  
როგორ გაქელა უღირსებამ ღირსება ვერცხლით!  
მოუხმობს სიკვდილს გადაღლილი ჩემი გონება,  
თვალს ვერ ვუსწორებ ჩემს ირგვლივ მყოფთ,  
უკეთურ-შეცვლილთ;  
როგორ განაბრძნეს უმეცარი, აკურთხეს ბრძენად,  
არ უჩანს ბოლო უზნეობის აწყვეტილ მეჯლისს!  
როგორ მოაშთო ორგულობამ ერთგული ქვეყნად  
და სიქალწულეს, აწ შერცხვენილს, სინდისი ქენჯნის;  
სრულყოფილება როგორ შთანთქა მედროვის ვნებამ,  
როგორ დამუნჯდა ხელოვნება, შემოქმედება,  
არარაობა მოაბიჯებს, როგორც მას ნებავს  
და საუკუნე დაიბეჭდა უვიც გვერდებად!  
მეც დავშრეტილვარ, თუმც სიკვდილზე მეტად მაშინებს –  
ბრბო მარტოშთენილს გაგიმეტებს, ვიცი, მაშინვე!

შინაარსობრივ-კონცეპტუალური ინფორმაციის თარგმანში ტრანსფორმირების ავ-კარგის შესახებ ჩვენი მსჯელობა გვინდა დავამთავროთ ერთი ფრიად საყურადღებო ნიმუშის მოხმობით. ეს გახლავთ ანა ახმატოვას მიერ ბორის პასტერნაკისადმი მიძღვნილი იმ ლექსის ინგლისური თარგმანი, რომელიც შეტანილია წიგნში: “Translating Poetry. The Double Labyrinth“ (ამ გამოცემის შესახებ ზემოთ უკვე გვქონდა ლაპარაკი). გთავაზობთ ამ თარგმანს დედანთან ერთად:

### **БОРИС ПАСТЕРНАК**

Он, сам себя сравнивший с конским глазом,  
Косится, смотрит, видит, узнает,  
И вот уже расплавленным алмазом  
Сияют лужи, изнывает лед.

В лиловой мгле покоятся задворки,  
Платформы, бревна, листья, облака.  
Свист паровоза, хруст арбузной корки,

В душистой лайке робкая рука.

Звенит, гремит, скрежещет, бьет прибором  
И вдруг притихнет, — это значит, он  
Пугливо пробирается по хвоем,  
Чтоб не спугнуть пространства чуткий сон.

И это значит, он считает зерна  
В пустых колосьях, это значит, он  
К плите дарьяльской, проклятой и черной,  
Опять пришел с каких-то похорон.

И снова жжет московская истома,  
Звенит вдали смертельный бубенец —  
Кто заблудился в двух шагах от дома,  
Где снег по пояс и всему конец?..

За то, что дым сравнил с Лаокооном,  
Кладбищенский воспел чертополох,  
За то, что мир наполнил новым звоном  
В пространстве новом отраженных строф, —  
Он награжден каким-то вечным детством,  
Той щедростью и зоркостью светил,  
И вся земля была его наследством,  
А он ее со всеми разделил.

ეს ლექსი იმდენად მდიდარია პოეტური ხატებით, რომ მისი თარგმანი ნამდვილად გამოდგებოდა დედნისეულ თარგმანში ხატობრივ ინფორმაციათა ტრანსფორმაციის კლასიკურ ნიმუშად: მთარგმნელმა სტენლი კუნიცმა ჩინებულად გაართვა თავი ამ ძნელ და საპატიო მისიას, რაშიაც მკითხველს შეუძლია თავად დარწმუნდეს.

### **BORIS PASTERNAK**

He who has compared himself to the eye of a horse  
peers, looks, sees, identifies,  
and instantly like molten diamonds

puddles shine, ice grieves and liquefies.

In lilac mists the backyards drowse,  
and depots, logs, leaves, clouds above;  
that hooting train, that crunch of watermelon rind,  
that timid hand in a perfumed kid glove...

All's ringing, roaring, grinding, breakers' crash –  
and silence all at once, release:  
it means he is tiptoeing over pine needles.  
so as not to startle the light sleep of space.

And it means he is counting the grains  
in the blasted ears; it means  
he has come again to the Daryal Gorge,  
accursed and black, from another funeral.

And again Moscow, where the heart's fever burns.  
Far off the deadly sleighbell chimes,  
someone is lost two steps from home  
in waist-high snow. The worst of times...

For spying Laocoön in a puff of smoke,  
for making a song out of graveyard thistles,  
for filling the world with a new sound  
of verse reverberating in a new space,

he has been rewarded by a kind of eternal childhood,  
with the generosity and brilliance of the stars;  
the whole of the earth was his to inherit,  
and his to share with every human spirit  
(Translating Poetry 1989: 120–124).

როგორც ვნახეთ, შენახუნებულია ლექსის დედნისეული რიტმიც და  
მეტწილად – რითმათა სტრუქტურაც. ერთგვარი უზუსტობა შევნიშნეთ მხოლოდ  
103

ლექსის ბოლო ორ სტრიქონში. დედანში ნათქვამია, რომ პასტერნაკმა ხედვის თავისი განსაკუთრებული უნარის მეოხებით შეძლო ბოლი ლაოკონისათვის შეედარებინა, საფლავზე ამოსული ეკალბარდებისათვის ემდერა და სამყარო ახალი უღერადობით აეგოს, რაც ახალ სივრცეში სტროფებად აისახა, ეს კი იმას მოწმობს, რომ პასტერნაკი დაჯილდოებულია მარადიული ბავშვობით, ციურ სხეულთა გულუხვობითა და მახვილი თვალით, და საერთოდ მთელი მსოფლიო მას ერგო მემკვიდრეობად, რომელიც მან ყველას გაუნაწილა. რუსულში კავშირი «ა» («И вся земля была его наследством, /А он ее со всеми разделил») იხმარება ორი საგნის, ცნების, მოქმედების ერთმანეთთან შესაპირისპირებლად. მაშასადამე, ეს სტრიქონები ჩვენ ასე უნდა გავიგოთ: ლექსის გმირს დიდი ჯილდო ხვდა წილად, რომელიც მან მხოლოდ თავისთვის კი არ დაიტოვა, არამედ ყველას გაუნაწილა. ინგლისური თარგმანიდან კი ისე გამოდის, თითქოს გმირს იმისათვის აჩუქეს სამყარო, რომ სხვებისათვის გაენაწილებინა (“the whole of the earth was his to inherit, /and his to share with every human spirit”).

ლექსის ქვეტექსტი, ანუ ქვეტექსტური ინფორმაცია პოეტის ის დამოკიდებულებაა, რომელიც ნაწარმოებიდან მხოლოდ გამოსჭვივის, შესაძლოა მხოლოდ ერთი ან ორი პატარა სიტყვის მეშვეობით, რომელიც პოეტს თითქოს შემთხვევით წამოსცდენია, სინამდვილეში კი, როგორც ჩვენ ამ ნაშრომის პირველ ნაწილში უკვე გვქონდა აღნიშნული, ლექსში შემთხვევითი არაფერია. ეს სიტყვები წარმოადგენენ სწორედ ლინგვისტურ მარკერებს, რომელთა მეშვეობით ხერხდება ქვეტექსტის გახსნა. პროფესორ ი. გალპერინს ქვეტექსტი სუბიექტურ კატეგორიად აქვს მიჩნეული, ხოლო მისმა ქართველმა მოწაფემ პროფ. ინესა მერაბიშვილმა იგი ობიექტურ კატეგორიად მიიჩნია, რადგან „ის ენობრივი მასალის საშუალებითაა ექსპლიცირებული ტექსტში და მისი ამოცნობაც ამ ფაქტორს ემყარება, რაგინდ სუბიექტური არ უნდა აღმოჩნდეს მისი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები“ (მერაბიშვილი 2005: 259).

ლექსში “Hills of Annesley” ქვეტექსტის მარკერად გვევლინება სიტყვა “my” (“Now no more my Mary smiling makes you seem a Heaven to me” („ამიერიდან ჩემი მერის ღიმილი თქვენს თავს სამოთხედ ვერ მომაჩვენებს“). ეს ერთი სიტყვა „ჩემი“ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ, თუმცა სატრფოს დაკარგვის შემდეგ ენსლის გორაკები პოეტს პირქუში და ცივი ეჩვენება, მერისადმი სიყვარული მას არ განელებია. დასანანია, რომ გ. ნიშნიანიძის თარგმანში ეს არ არის მკაფიოდ



გმობატული: „აწ შენს თავს, მთაო, ღიმილი მერის/ვერ მომაჩვენებს ცათა საუფლოდ“ (მერაბიშვილი 2005: 201). ა. ბლოკის თარგმანში კი პოეტის დამოკიდებულება მერი ჩავორსისადმი ჩანს სიტყვიდან «милой» («Вам небом для меня в улыбке Мэри милой уже не заблестать»). პროფ. ი. მერაბიშვილი მარკერად იყენებს ფრაზას „ცისიერი მისი მშვენება“ („მერის ღიმილი, ცისიერი მისი მშვენება/ველარასოდეს მომაჩვენებს თქვენს თავს სამოთხედ“) (მერაბიშვილი 2005: 259).

XIX საუკუნის ინგლისელი პოეტის რობერტ ბრაუნინგის ლექსში “The Lost Mistress” („დაკარგული საყვარელი/სატრფო“, – ჩვენ იგი ვთარგმნეთ, როგორც „დაკარგული სიყვარული“) პირველი სიტყვებია “All's over, then” („ამბობ, ჩვენ შორის ყველაფერი მორჩა, გათავდა!“), მაგრამ უკვე მომდევნო წინადადებაში ავტორი კითხულობს: “does truth sound bitter /As one at first believes?” რაც ნიშნავს: „ნამდვილად ისე მწარეა სიმართლე, როგორც ეს თავიდან გვგონია?“. ეს ხომ რიტორიკული შეკითხვაა, რომელიც თავად შეიცავს ასეთ პასუხს: ის, რაც მწარე სიმართლე გვგონია, შეიძლება სინამდვილეში სულაც არ იყოს ასეთი მწარე. ჩვენ ეს ფრაზა ასე ვთარგმნეთ: „მწარე სიმართლედ ეს სულ ასე დარჩება განა?“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ლექსის ლირიკული გმირი, რომელსაც საყვარელი ქალი ურთიერთობის გაწყვეტას სთხოვს, იმედოვნებს, რომ ამ სიყვარულს სამუდამოდ არ დაკარგავს. ეს იმედი რომ არცთუ უსაფუძვლოა, ამაში სულ უფრო მეტად დავრწმუნდებით ამ ხუთსტროფიანი ლექსის კითხვისას. განსაკუთრებით ბოლო სამ სტროფში იმდენი სიტბო და ალერსია ჩაქსოვილი ლირიკული გმირის ნათქვამში, რასაც მისი საოცნებო ქალი, ჩანს, უსიტყვოდ და დიდი სიამოვნებით ისმენს, რომ ყველაფერი გასაგებია: მათ ურთიერთობას საფრთხე მაინცდამაინც არ უნდა ემუქრებოდეს. გათავაზობთ ამ ლექსს მისთვის თითქოს შეუფერებელი სათაურით (სინამდვილეში აქაც არაფერი შეშლია ავტორს), ესოდენ მდიდარს ქვეტექსტური ინფორმაციითა და ხატოვანებით, და მის ჩვენეულ თარგმანს:

### THE LOST MISTRESS

All's over, then: does truth sound bitter

As one at first believes?

Hark, 'tis the sparrows' good-night twitter

About your cottage eaves!

And the leaf-buds on the vine are woolly,  
I noticed that today;  
One day more bursts them open fully  
–You know the red turns grey.

To-morrow we meet the same then, dearest?  
May I take your hand in mine?  
Mere friends are we, – well, friends the merest  
Keep much that I resign:

For each glance of that eye so bright and black,  
Though I keep with heart's endeavour, –  
Your voice, when you wish the snowdrops back,  
Though it stay in my soul for ever! –

–Yet I will but say what mere friends say,  
Or only a thought stronger;  
I will hold your hand but as long as all may,  
Or so very little longer!

### დაკარგული სიყვარული

ამბობ, ჩვენ შორის ყველაფერი მორჩა, გათავდა!  
მწარე სიმართლედ ეს სულ ასე დარჩება განა?  
შეხე ბელურებს, ეღურტულებენ ტკბილ იავნანას  
შენი კოტეჯის ვრცელ ლავგარდანთან!

იმ ღორთქო კვირტებს, დღეს რომ ასე ღვიოდა ზვარში,  
ხვალ-ზევ მზის სხივი აუტეხს ტკაცანს:  
ჯერ მარჯნისფერად, მერე მწვანედ გაფოთლავს, გაშლის  
და ბუსუსების გააცლის ნაცარს.

ძვირფასო, ხვალაც აქვე ამ დროს ხომ მოხვალ, გელი,  
და მეგობრებად რაკი ვრჩებით, ხომ მომცემ ნებას,  
რომ დავიჭირო ხელში შენი პაწია ხელი,

თუმცა მეგობრებს უფრო მეტი პატივიც ხვდებათ.

მე ელვარება შენი შავი თვალების მათრობს  
და თან დამყვება, სულში ჩაღვრილი,  
შენი ტკბილი ხმაც, მოალერსე, ასე რომ ნატრობ  
კვლავ დაბრუნებას ენძელების, ურჩი ბალღივით!

და მაინც, მაინც იმას გეტყვი, მეგობარს რასაც  
ეუბნებიან, თუმცა მინდა, რომ მეტიც გითხრა,  
თან შენს პაწია ხელს დავიჭერ სათუთად, ნახად,  
მეგობრისაზე ცოტა უფრო, ო, უფრო დიდხანს!

ქვეტექსტური ინფორმაციითა და ხატოვანებიუთ მდიდარია XX საუკუნის ცნობილი ინგლისელი პოეტის დევიდ ჰერბერტ ლორენსის ლექსი *“A Young Wife”* („ახალგაზრდა ცოლი“). ეს ლექსი აღსანიშნავია იმით, რომ მასში გადმოცემულია უცნაური, აუხსნელი შიში, რომელიც პოეტს თავისი ახალგაზრდა ცოლის დანახვაზე ეუფლება (*“I walk in fear of you. /The darkness starts up where /You stand, and the night comes through /Your eyes when you look at me”*. – „შენი ელდა მუდამ თან მდევს/ო, ეს ელდა იქ იწყება წამსვე/რომ დგახარ და ნისლით სავსე/ეგ თვალები დამესავით მიმზერს“). ერთი შეხედვით მეტად უცნაურია, რატომ უნდა იწვევდეს შიშს ახალგაზრდა, მშვენიერი ქალი მამაკაცში, მით უმეტეს, რომ ეს ლექსში არსად ახსნილი არ არის. ნათქვამია მხოლოდ, რომ პოეტს ასეთი შიში მანამდე არასდროს გამოუცდია. ლექსს რომ დრამატული ელფერი დაჰკრავს, ამას პირველივე ტაეპებიდან ვგრძნობთ: *“The pain of loving you/Is almost more than I can bear”* („შენი სიყვარულის ტკივილი თითქმის იმაზე მეტია, ვიდრე ამის ატანა მე შემიძლია“).

თანდათან ირკვევა, რომ მხოლოდ პოეტს კი არ დაუფლებია შიში, უწინ უდარდელი ხეებიც საკუთარ ჩრდილებს ჩასჩერებიან, იმ ჩრდილებს, ყველა მოკაშკაშე საგანს რომ მუდამ თან ახლავს. როდესაც იგი გამხიარულდება და ცეკვა-სიმღერას მოინდომებს, თვალს ვერა და ვერ წყვეტს ფინჯნის გარშემო დაღვრილ ჩრდილს. მის ცხოვრებაში ახალგაზრდა ცოლის შემოსვლის შემდეგ სილაღეს უკვე მუდამ თან სდევს შიში, როგორც სინათლეს – ჩრდილი. ლირიკული გმირის იღუმალი დარდისა და ვარამის მიზეზის ამოცნობას შესაძლებელს ხდის ლექსის ბოლო სტროფი, სადაც მას თითქოს ჰაერში რაღაც

სისინის ხმა მოესმის, იმ ხმის მსგავსი, ცარიელი ნიჟარა რომ გამოსცემს ყურზე მიღებისას. და აქ, მთელ ლექსში მხოლოდ ერთხელ არის ნახსენები სიტყვა „სიკვდილი“. ეს ხომ სიკვდილი სისინებს, ყველგან და ყოველთვის რომ ჩასაფრებულა: იქაც, სადაც ლამაზი ყვაილი ყელს იღერებს, და იქაც, სადაც ტოროლა ლაჟვარდ ცაში დანავარდობს. ამ ერთი სიტყვით თითქოს ყველაფერი ნათქვამია – პოეტს სიკვდილით საყვარელი ქალის დაკარგვის შიში ტანჯავს, თუმცა ამას პირდაპირ არსად ამბობს. სწორედ იმიტომ არის ქალის სიყვარული მისთვის აუტანლად მტკივნეული, რომ ამ სიყვარულმა მისთვის სიცოცხლე უფრო ძვირფასი, სიკვდილი კი უფრო საშინელი გახადა. სიცოცხლე და სიყვარული იმდენად ძვირფასია, რომ ლექსის ლირიკულ გმირს მათი დაკარგვის შესახებ ფიქრიც კი ზარავს, არადა, ეს ფიქრი ისე აჰკვიატებია, რომ ერთი წუთითაც არ ტოვებს. აი, ეს ლექსიც და მისი ჩვენეული თარგმანი:

### **A YOUNG WIFE**

The pain of loving you  
Is almost more than I can bear.

I walk in fear of you.  
The darkness starts up where  
You stand, and the night comes through  
Your eyes when you look at me.

Ah, never before did I see  
The shadows that live in the sun!

Now every tall glad tree  
Turns its back to the sun  
And looks down on the ground, to see  
The shadow it used to shun.

At the foot of each glowing thing  
A night lies looking up.

Oh, and I want to sing  
And dance, but I can't lift up

My eyes from the shadows: dark  
They lie split round the cup.

What is it? – Hark  
The faint fine seethe in the air!

Like the seething sound in a shell!  
It is death still seething where  
The wild-flower shakes its bell  
And the skylark twinkles blue'—

The pain of loving you  
Is almost more than I can bear.

### ახალბაზრდა ცოლს

შენი სიყვარულის დარდებს  
არ მეგონა გაგუქლებდი ამდენს.  
შენი ელდა მუდამ თან მდევს,  
ო, ეს ელდა იქ იწყება წამსვე,  
რომ დგახარ და ნისლით საესე  
ეგ თვალები ღამესავით მიმზერს.

არა, არ მეგონა, თვით მზეს  
ქუფრი ჩრდილები რომ სერავს!

ეხედავ, მზესაც განდგომია ცერად  
ტანახოვან ხეთა ჯარი  
და დაჰყურებს თავის აჩრდილს ჯავრით,  
აღრე მისი რომ არც სურდა ცქერა.

რასაც სხივთა ელვარება ახლავს,  
ახლავს ჩრდილიც, ასვეტილი მაღლა.

და მე მინდა ახლა ცეკვაც, მღერაც,

შენზე ფიქრით დაღლილს,  
მაგრამ ჩრდილებს ვერ ვაშორებ მზერას,  
ფინჯნის ირგვლივ მუქად დაღვრილს.

ეს რა ხმაა? ყური უგდე, გესმის,  
ნიჟარების ყრუ შარიშურს რომ ჰგავს!

ხომ არ არის ეს სიკვდილის გესლი,  
ჰაერში რომ როკავს,  
სად ყვავილი მინდვრის იზნიქება ნაზად  
და ტოროლა ცას მტრედისფრად ხაზავს!

შენი სიყვარულის დარდებს  
არ მეგონა გავუძლებდი ამდენს.

ზემოთ უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, რომ ხატობრივი ინფორმაცია როგორც ტექსტისეულ ინფორმაციათა კიდევ ერთი, მეოთხე კატეგორია ტექსტის ლინგვისტიკაში პროფ. ინესა მერაბიშვილმა შემოიტანა. თავის წიგნში „პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა“ იგი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას ასეთი სახის ინფორმაციისა და თარგმანში მისი სათანადო ტრანსფორმირების მნიშვნელობაზე. წიგნის ერთ-ერთ თავში, რომელიც ამ პრობლემას სპეციალურად ეძღვნება, ნათქვამია, რომ ხატობრივი ინფორმაცია ფაქტობრივ, კონცეპტუალურ და ქვეტექსტურ ინფორმაციათა შემადგენელი რგოლია, საკუთრივ ის რგოლი, „რომლის გარეშეც ტექსტი არ გარდაიქმნება პოეზიად – მხატვრულ ქსოვილად. ამდენად, თარგმანში მას დიდი ფუნქცია აკისრია“ (მერაბიშვილი 2005: 283).

ვინაიდან ოკაზიურ შესიტყვებებში, ანუ სიტყვათა უჩვეულო ხმარებისას, რაც ასე დამახასიათებელია პოეზიისათვის, იცვლება ცნება, რომელსაც სიტყვა გამოხატავს, ხოლო ხატი უცვლელი რჩება, და სწორედ ეს განაპირობებს შესიტყვების ემოციურ ეფექტს, ხატობრივი ინფორმაცია თარგმანში მაქსიმალურად ზუსტად უნდა იყოს გადმოტანილი. სამწუხაროდ, არცთუ იშვიათად ეს ასე არ ხდება. ამის ერთ-ერთი მკაფიო მაგალითია ბაირონის ლექსში “Fragment Written Shortly after the Marriage of Miss Chaworth” გ. ნიშნიანიძის მიერ გორაკების მთად გადმოტანა, რაზედაც ზემოთაც გვქონდა

საუბარი. თარგმანში ხატის შეცვლამ შეიძლება მთლიანად შეცვალოს ნაწარმოების კონცეპტიც და ქვეტექსტიც და სრულიად განსხვავებული შთაბეჭდილება დატოვოს მკითხველზე, ვიდრე ეს ავტორს ჰქონდა ჩაფიქრებული.

პროფესორ დალი ფანჯიკიძეს მოჰყავს ასეთი შეუსაბამობის საგულისხმო მაგალითი რაინერ მარია რილკეს ლექსის *“Verkündigung”* („ხარება. ანგელოზის სიტყვები“) ქართული თარგმანიდან, რომელიც პოეტ გივი ალხაზიშვილს ეკუთვნის. როგორც ირკვევა, თარგმანში დამახინჯებულია ხატობრივი ინფორმაცია, კერძოდ, შეცვლილია ლექსის რეფრენი, რომელიც „უპირისპირდება ყველაფერს, რაც თქმულია სტროფში, და თან რიტმულად კრავს მთელ ლექსს. ეს რეფრენია: *du aber bist der Baum – ხოლო შენ ხე ხარ*“ (ფანჯიკიძე 1988: 56). ამ სიტყვებით ანგელოზი მიმართავს ღვთისმშობელს იმის ხაზგასასმელად, რომ თავად დამწყებია, ღვთისმშობელი კი ფესვმაგარი ხესავით ძლიერი და ურყევი. ამის ნაცვლად, თარგმანში ეს რეფრენი „თითქოს ინარჩუნებს თავის ფუნქციას, მაგრამ ოთხივეჯერ სხვადასხვანაირად ფორმდება. ერთხელ გვაქვს: *ხოლო შენ ხე ხარ – გითრთის ყვავილი; მეორეჯერ: ხოლო შენ ხე ხარ ტანმოშრიალე; მესამეჯერ: ხოლო შენ ხე ხარ რტომოყვავილე; განგებ ბოლოსთვის მოვიტოვე მესამე სტროფის დამასრულებელი კიდევ უფრო სახეცვლილი ვარიანტი: შენ ხარ შრიალი და სურნელი იასამანთა. აქვე უნდა დავსძინო, რომ „იასამანი“ მთელ ტექსტში წამლად არ ურევია“ (ფანჯიკიძე 1988: 56), – შენიშნავს მონოგრაფიის ავტორი.*

აშკარაა, რომ მთარგმნელს „იასამანი“ მხოლოდ რითმისათვის დასჭირდა, თუმცა ისიც საფიქრებელია, რომ თავად მან ღვთისმშობელი ქალური სინაზის, სილამაზისა და სინატიფის სიმბოლოდ უფრო მიიჩნია, ვიდრე ძლიერი ხისა, სწორედ ამიტომ გაჩნდა მის თარგმანში ნიავეთ ათრთოლებული აყვავებული რტოები და „სურნელი იასამანთა“, მაგრამ სხვა პოეტის ლექსის თარგმნისას ასეთი თვითნებობის გამოჩენა გამართლებულად ვერ ჩაითვლება.

რეფრენის თარგმანთან დაკავშირებით გვინდა გავისხენოთ ერთი ლექსი, რომელიც თანამედროვე ბრიტანელ პოეტს ბრაიენ ფეთენს ეკუთვნის. ლექსის დედააზრი ასეთია: ცხოვრება ფუჭად გადის, დრო თვალსა და ხელს შუა გვეცლება, ადამიანი კი იმის გაცნობიერებასაც ვერ ასწრებს, რომ ყოველივე ამაოებია. ამ მოხდენილ ფილოსოფიურ ლექსს რეფრენად გასდევს ფრაზა „შადრევანი იცლება“, რომელიც თითქმის ყოველი სტროფის შემდეგ მეორდება.

## SOMETIMES IT HAPPENS

And sometimes it happens that you are friends and then  
You are not friends,  
And friendship has passed.  
And whole days are lost and among them  
A fountain empties itself.

And sometimes it happens that you are loved and then  
You are not loved,  
And love is past.  
And whole days are lost and among them  
A fountain empties itself into the grass.

And sometimes you want to speak to her and then  
You do not want to speak,  
Then the opportunity has passed.  
Your dreams flare up, they suddenly vanish.

And also it happens that there is nowhere to go and then  
There is somewhere to go,  
Then you have bypassed.  
And the years flare up and are gone,  
Quicker than a minute.

So you have nothing.  
You wonder if these things matter and then  
They cease to matter,  
And caring is past.  
And a fountain empties itself into the grass.

შადრევნის დაცლა ცხოვრების მექანიკური დინების სიმბოლოა. სიტყვა “empty” როგორც ზმნა დაცლასაც ნიშნავს და დინებასაც, მაგალითად, “A river empties itself into the sea” ნიშნავს, რომ მდინარე ზღვაში ჩაედინება. მაშასადამე, ლექსში მარტო ის კი არ არის ნათქვამი, რომ შადრევანი წყლისაგან იშრიტება, არამედ ისიც, რომ შადრევნის წყალი ბაღასში იღვრება. მიუხედავად ამისა,



„იღვრებას“ ჩვენს თარგმანში „იცლება“ ვარჩიეთ როგორც უფრო შესაფერისი სიტყვა, რომელიც შეიცავს სემებს „სიცარიელესა“ და „გამოფიტულობას“ და ამის გამო უკეთ გამოხატავს ლექსში გადმოცემულ ამაოების განცდას. გთავაზობთ ჩვენს თარგმანს:

### ხანდახან

ხანდახან ქვეყნად რა არ ხდება.  
თქვენ დამეგობრდით,  
გაიხედავ და – მეგობრები უკვე აღარ ხართ.  
თურმე დღეები დაგიკარგავს ამაოდ, ფუჭად,  
და შადრევანიც ჩუმად იცლება.

ხანდახან ქვეყნად ასეც ხდება:  
შენ მას უყვარდი,  
მერე უეცრად დაინახავ – აღარ უყვარხარ.  
მთელი დღეები დაგიკარგავს ამაოდ, ფუჭად.  
და მწვანე მოლზე შადრევანიც ნელა იცლება.

ხანდახან გინდა ქალს გაენდო,  
მერე კი უცბად  
შეყოყმანდები – და ეს კმარა დაგაგვიანდეს,  
უცბად იელვებს ოცნება და უცბადვე ქრება.

ხანდახან ხდება, გზას დაეძებ, მერე კი, გვიან,  
მიხვდები – უკვე ჩაგივლია  
შენ იმ გზის გვერდით.  
გაგიელვებენ წლები თვალწინ  
და გაქრებიან.

ბოლო ჟამს,  
ასე გაწბილებულს და მიუსაფარს,  
გაწვალვებს კითხვა: აქვს კი რამეს ამქვეყნად აზრი?  
და რომ ირწმუნებ, არ ჰქონია, თვით კითხვაც ქრება.  
ჩუმად იცლება შადრევანიც.

წინა თავში უკვე გვქონდა ლაპარაკი იმაზე, რომ ხატების მეშვეობით პოეტი ლექსში არა მხოლოდ სურათებს წარმოგვისახავს, არამედ თითქოს ხმებსაც გაგვაგონებს, ასევე შეხებასაც გვაგრძნობინებს და გემოსაც. ამგვარი ლექსის თარგმნისას მთარგმნელის მოვალეობაა ისე გადმოიტანოს ავტორისეული ხატები, რომ თავის მკითხველსაც იგივე განაცდევინოს, რასაც დედნის მკითხველი განიცდის. სწორედ ამას შევეცადეთ ინგლისელი პოეტის რუპერტ ბრუკის (1887–1915) ლექსის “The Voice” („ხმა“, – ჩვენ იგი ვთარგმნეთ როგორც „ხმაური“) თარგმნისას. ეს ლექსი მდიდარია საოცრად ლამაზი ხატებით. მასში ერთმანეთს ერწყმის ამაღლებული სტილი და სისადავე, აგრესია და იუმორი. ლექსის ლირიკული გმირი მოგვითხრობს, თუ რა დიდებული განწყობილება დაეუფლა ერთხელ შებინდებისას ტყეში განმარტოებულს და რა უხეშად დაურღვია ეს იდილია საყვარელი ქალის ტლანქმა ნაბიჯებმა და ბანალურმა ფრაზებმა. ლექსი ასე იწყება:

Safe in the magic of my woods  
I lay, and watched the dying light.  
Faint in the pale high solitudes,  
And washed with rain and veiled by night.

თარგმანში როგორც აუცილებელი რამ შევინარჩუნეთ სიტყვა “magic” („ჯადოსნური“), თუმცა მისი გადატანა პირველი სტრიქონიდან მეოთხეში მოგვიხდა. ასევე შევინარჩუნეთ და ზუსტი შესატყვისი გამოვუნახეთ ლექსისათვის დიდმნიშვნელოვან გამონათქვამს “high solitudes” („ამაღლებული განმარტოება“). გარდა ამისა შევეცადეთ დაგვეხატა ჩამავალი მზის მკრთალ შუქში გახვეული ნაწვიმარი ტყის სურათი:

ვწევარ დაბურულ მდუმარე ტყეში,  
ამაღლებული განმარტოებით,  
მათრობს ნაწვიმარ მიმწუხრის ეშხი  
და ჯადოსნური გამა რტოების.

შემდეგ სტროფებში დიდი ოსტატობით არის აღწერილი ვერცხლისფრად შეფერილ, გარინდულ ტყეში ლექსის ლირიკული გმირისათვის ჭეშმარიტების შეცნობის წამის დადგომა, როდესაც ის სამ რამეს – ტყეს, ღამეს და საყვარელ ქალს ერთ უძვირფასეს არსებად აერთიანებს და მისით ტკბება. ეს ნაწილიც შეძლებისდაგვარად ზუსტად ვთარგმნეთ და მხოლოდ ერთგან, თანაც ლექსის ამაღლებული განწყობილების გათვალისწინებით, თავს უფლება მივეცით, რომ

სადა და ღამაში ფრაზა “And no wind was blowing” („და ქარიც აღარ უბერავდა“) ცოტათი უფრო ხატოვნად გადმოგვეცა: „აღარ ჩურჩულებს ნიავიც ურჩი“. გთავაზობთ დედნიდან სათანადო პასაჟს და ჩვენ მიერ შესრულებულ მის თარგმანს:

Silver and blue and green were showing.  
And the dark woods grew darker still;  
And birds were hushed; and peace was growing;  
And quietness crept up the hill;

And no wind was blowing.

And I knew  
That this was the hour of knowing,  
And the night and the woods and you  
Were one together, and I should find  
Soon in the silence the hidden key  
Of all that had hurt and puzzled me \_  
Why you were you, and the night was kind,  
And the woods were part of the heart of me.

And there I waited breathlessly,  
Alone; and slowly the holy three,  
The three that I loved, together grew  
One, in the hour of knowing,  
Night, and the woods, and you –

*ჩვენი თარგმანი:*

ვერცხლით ნაფერი მწვანე და ღურჯი  
ტყე იქუფრება უფრო და უფრო,  
დაცხრნენ ჩიტები, დუმს ხე და ბუჩქი,  
ბორცვიც დუმილის იქცა საუფლოდ.

აღარ ჩურჩულებს ნიავიც ურჩი...

და მიდგას ჟამი,  
ვიგრძენ მე მაშინ,  
შევიცნო, რაც კი ასე მაწუხებს –  
რა ხართ, ვინა ხართ ჩემთვის თქვენ სამი,  
ძვირფასო ჩემო: ღამე, ტყე და შენ.  
ხმა იღუმალის მყის მიპასუხებს,  
რომ ნაწილია ტყე გულის ჩემის,  
ვით შენ და ღამე, მომგვრელნი შვეების.

ვწევარ და ვიცდი სუნთქვაშეკრული  
მე, უტყვი მოწმე შეცნობის ჟამის,  
და ნეტარებად გულს ვინც ეგულვით,  
ვიგრძენ, შეერთდით ერთად თქვენ სამივ,  
ძვირფასო ჩემო: შენ, ტყე და ღამე.

ამის შემდეგ ლექსში უეცრად ხდება გარდატეხა: სიმყუდროვე დარღვეულია, ხიბლი იფანტება, პოეტის სამყაროში ვიღაც უხეშად იჭრება, და მალევე ირკვევა, რომ ეს ვიღაც სწორედ მისი საოცნებო, საყვარელი ქალია, პოეტს რომ იდეალის დონემდე ჰყავდა აყვანილი. ალბათ, სწორედ ამიტომაც უფრო მეტად მოხვდა ყურში და შემზარავ ღაწალუწად ეჩვენა მისი ტლანქი ნაბიჯების ხმა, კაბის შრიალი და, რაც ყველაზე უარესია, სრულიად უწყინარი, მაგრამ ბანალური და არაფრისმთქმელი ფრაზები, რაც ვერაფრით ვერ უპატიებია იმ არსებისათვის, ასე ამაღლებული რომ ეჩვენებოდა. ლექსის ამ ნაწილში რუპერტ ბრუკი საკმაოდ მკვეთრ და უხეშ სიტყვებს ხმარობს, რომლებიც უხეშადაც უღერს: “uproar” („ყაყანი, მღელვარება“), “fool” („სულელი“), “crashing” („ჭახანი, ბრახუნი“), “blindly going” („ბრმად მოაბიჯებს“), “ignorant feet” („უეცი ფეხები“), “swish” („ჰაერის გაპობა, სტკენა, მოქნევა“), “flat voice” („ყალბი ხმა“), “flat platitudes” („სულელური ბანალობები“), “quacked” („დაიყიყინე“):

And suddenly  
There was an uproar in my woods,  
The noise of a fool in mock distress,  
Crashing and laughing and blindly going,  
Of ignorant feet and a swishing dress,  
And a Voice profaning the solitudes.

The spell was broken, the key denied me  
And at length your flat clear voice beside me  
Mouthed cheerful clear flat platitudes.

You came and quacked beside me in the wood.  
You said, "The view from here is very good!"  
You said, "It's nice to be alone a bit!"  
And, "How the days are drawing out!" you said.  
You said, "The sunset's pretty, isn't it?"

ბოლო წინადადება (By God! I wish – I wish that you were dead!) ლექსის ბოლო აკორდად გაისმის, რომელიც თითქოს ყველაფერს წერტილს უსვამს და განსაკუთრებული ემოციური ეფექტის მქონეა. ვნახოთ როგორ გამოგვივიდა ყოველივე ეს თარგმანში:

უმეცრად  
ატყდა ხმაური ტყეში.  
ვინ მოლაწუნობს უმეცრად, ტლანქად,  
კისკისით ყალბით და ყალბი ხენეშით?  
და რომ მომესმა შრიალიც კაბის,  
ის მარტოობის მირაჟი გაქრა.

აქ ჯადოსნურის გაქრა ნასახიც:  
დგახარ და ყურში მჭახედ ჩამძახი,  
ბანალურ ფრაზებს დამჩხავი თავზე.

კაკანებ, პირი დააღე ფართოდ,  
თქვი: „ლამაზია ხელი აქედან!“  
თქვი: „ყოფნა მარტო, ო, ისე მართობს!“  
მერე მზის ჩასვლაც ბევრი აქე და  
არც ის გამოგრჩა, დღე რომ იმატებს.

მე კი სიკვდილი შენი ვინატრე!

რუპერტ ბრუკის ამ საკვირველი ლექსის ჩვენეულ თარგმანს არც ისე მარტივი ისტორია აქვს. ეს ლექსი ავტორმა, რომელიც ისტორიაში შევიდა როგორც ერთ-ერთი უნიჭიერესი პოეტი-ჯარისკაცი (იგი ოცდაექვსი თუ ოცდაშვიდი წლისა დაიღუპა პირველ მსოფლიო ომში), ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ დაწერა. მას იგონებენ როგორც სულითა და ხორციით ლამაზ და ახოვან პიროვნებას, რომელიც ყველგან და ყველგან გამოირჩეოდა მაძიებელი ბუნებით, არ უფრთხოდა არავითარ ხიფათსა თუ სიძნელეს და სრულიად არ ცდილობდა იოლი გზით ევლო ცხოვრებაში, შემოქმედებაში. მოდი ახლა და, ასეთი პიროვნების ჩინებულ ნაწარმოებს რომ თარგმნი, საქმეს მთელი არსებით არ შეეჭიდო, მით უმეტეს, თუ იოლი გზით სიარული არც თვითონ გიყვარს. და ჩვენ გადავწყვიტეთ ორად ორი ჩვენთვის მისაღები გზიდან დავდგომოდით ერთ-ერთს: 1) ან როგორმე მოგვეხერხებინა და გვეთარგმნა იგი პოეტური თარგმანის თანამედროვე კრიტერიუმების შესაბამისად, რაც იმას ნიშნავდა, რომ თარგმანში სათანადოდ შეგვენარჩუნებინა დედნისეულ ინფორმაციათა ოთხივე სახეობა (მეტადრე კი ხატობრივი, რომლითაც ასე მდიდარია ეს მართლაც საოცარი ლექსი), ამასთანავე მისი ესოდენ მოხდენილი კონსტრუქცია და კონფიგურაცია, რითმათა ზოგჯერ საკმაოდ უჩვეულო და ორიგინალური განლაგება (რაც, სხვათა შორის, მოულოდნელობის ეფექტს იწვევს) და მთელი ვერსიფიკაციული თუ სხვა არსებითი თავისებურებანი; 2) ან არადა, საერთოდ ხელი აგველო მის თარგმნაზე. თითქოს არსებობდა მესამე გზაც – ეგრეთ წოდებული „გადმოქართულება“, მაგრამ ეს ხომ აღარ იქნებოდა ნამდვილი თარგმანი. აი, რას წერს ამ „გადმოქართულების“ თვით ურჩეულეს ნიმუშთა შესახებ პროფესორი გიორგი წიბახაშვილი: „ვინც უნდა მოიწადინოს ივანე კრილოვის იგავების გადმოქართულება, მას წინ დახვედება აკაკი წერეთლის მარად გაუხუნარი ნაღვაწი, მაგრამ არ უნდა დაგვაგიწყდეს, რომ ორი დიდი მესიტყვის კრილოვისა და წერეთლის შეხვედრა არ შეიძლება ჩაითვალოს რიგით მოვლენად, როდესაც ერთი მიზანდასახულად ჰკიდებს ხელს მეორის მიერ სხვა ენაზე შექმნილი ნაწარმოების თავის ენაზე ამეტყველებას, ანუ თარგმნას ამ ტერმინის დღევანდელი გაგებით. ი. კრილოვისა და ა. წერეთლის შემოქმედებითი კონტაქტი არ არის ავტორისა და მთარგმნელის ურთიერთობა. ეს არის იდეისა და სიუჟეტის სესხება და ნასესხები მასალის გამოყენებით ახალი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა საკუთარი იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციებით. როგორც კრილოვის იგავ-არაკები, მიუხედავად

მრავალმხრივი მსგავსებისა, არ ითვლება ლაფონტენის ნაწარმოებებად, ისევე აკაკი წერეთლის იგაგები წერეთლისაა და არა კრილოვის. ამ მხრივ აკაკის ეს თხზულებები დედნისა და თარგმანის შედარების ჩარჩოებში ვერ ეტყვიან და მათი ანალიზი უნდა ხდებოდეს, როგორც ორიგინალური მხატვრული ქმნილებების მათივე მახასიათებლების გათვალისწინებით, რომელთა შორის სიუჟეტური ან იდეური დამთხვევები არ თამაშობენ გადამწყვეტ როლს. მსოფლიო ლიტერატურამ ასეთი რამ მრავლად იცის“ (წიბახაშვილი 2001: 3).

რაც შეეხება ნამდვილ თარგმანს, პროფ. გ. წიბახაშვილის მართებული დასკვნით, იგი წარმოდგენილი უნდა იყოს „ისეთი სახით, როდესაც თარგმანში შენახულია დედნის ყველა ელემენტი, გარდა ენობრივი მასალისა“ (წიბახაშვილი 2001: 3). ჩვენც სწორედ ასე თარგმნას ვცდილობდით ხოლმე, მით უმეტეს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში. მაგრამ ჩვენ წინაშე დიდ დაბრკოლებად აღიმართა რუპერტ ბრუკის ამ ლექსის არაერთი მეტად თავისებური მხარე. ასე, მაგალითად, ადვილი არ აღმოჩნდა „ხმაურის“ სტროფული და რითმათა სტრუქტურის, აგრეთვე ზოგიერთი ვერსიფიკაციული ელემენტის იმგვარად ტრანსფორმაცია თარგმანში, რომ ამით არ დაზიანებულიყო სხვა რომელიმე პოეტური ფენომენის სათანადო ტრანსფორმაცია. გავიხსენოთ, რომ ეს ლექსი ავტორს ცხრა სტროფად ისე აქვს დანაწილებული, რომ ორ-ორი სტროფი შეიცავს ხუთ-ხუთ, ოთხ-ოთხ და თითო ტაქსს, ხოლო თითო სტროფი – რვა, ექვს და სამ ტაქსს. საქმეს კიდევ უფრო ართულებს ის გარემოება, რომ სტროფებში მარცვლიანობა არა მარტო არათანაბარია, არამედ ტაქტთა ერთმანეთთან გარითმვაც ნაირგვარია, აი, თუნდაც იმ მხრივ, რომ შერითმული სტრიქონები სხვადასხვა შემთხვევაში ერთმანეთისგან მეტ-ნაკლებად არიან დაშორებული, რაც ზოგჯერ აძნელებს შერითმულობის აღქმას, და ამიტომ თარგმანისათვის რამდენადაც შეიძლებოდა უფრო სრულყოფილ და მკაფიო რითმათა დაძებნა გახდა საჭირო; საამისოდ თვითონ დედანში ორიოდ შემთხვევაში გამოყენებულია პარცელაციის (ტაქტის დანაწევრების) წესიც, რომელიც, ძალიან რომ დაგვჭირდა, თარგმანში მესამედაც გამოვიყენეთ, დედნისეული იმ ორი შემთხვევის ანალოგიურად.

თარგმანში დედნის ამ დეტალების შენარჩუნებისათვის ასეთი ზრუნვა, რა თქმა უნდა, სრულიადაც არ ყოფილა გამოწვეული ჩვენი ორთოდოქსული ახირებით. საქმე ისაა, რომ ამ დეტალებს როგორც ცალ-ცალკე, ისე ერთად ადებულს, თავისი შინაარსობრივი და მხატვრულ-ემოციური დატვირთვა აქვთ.

ყოველივე ამას მკითხველი, ცხადია, გეშტალტურად, ერთიანად აღიქვამს, და შესაძლოა, რომ ავტორსაც ასე ჰქონდა აღქმული, ვიდრე ხორცს შეასხამდა იმას, რაც გაიაზრა და განიცადა. შემოქმედებით პროცესში ხომ ყოველივე ეს აღიქმება როგორც დროსა და სივრცეში განფენილი ერთი მთლიანი გეშტალტი, რომელიც პოეტს თავის ნაწარმოებში გადააქვს როგორც ცოცხალი შთაბეჭდილება და გამოსახავს მას სიტყვებით, ფრაზებით, პოეტური ხატებითა და ასე შემდეგ, საბოლოო ანგარიშით კი მთელი ლექსის სახით კვლავ ერთიან სტრუქტურად, ანუ გეშტალტად ყალიბდება. ეს ფრიად რთული შემოქმედებითი პროცესია, რასაც, როგორც ვიცით, თან ახლავს ხოლმე დიდი წვა-დაგვა. მაგრამ, ღვთივმიმადლებულ ნიჭსა და უნარზე რომ არაფერი ვთქვათ, რაკი ლექსის შექმნისას ავტორის განკარგულებაში არის ხოლმე საერთო ჩანაფიქრიც და ემოციური შთაბეჭდილებაც, ასევე ენობრივი მასალაც და დიდი რუდუნებით შექმნილი ოსტატობაც, მისი მდგომარეობა ნაკლებ მიძიმეა, ვიდრე მთარგმნელისა. საქმე ისაა, რომ ავტორს შეუძლია იქ დასვას წერტილი, სადაც ფრაზას, პასაჟსა თუ მთელ ლექსს დამთავრებულად მიიჩნევს. მთარგმნელი კი, ვიდრე მთელი ლექსის შინაარსსა და ემოციურ მუხტს შესაფერისი სისრულით აღიქვამდეს, ჯერ ღრმად უნდა ჩასწვდეს მის დეტალებს, მის ცალკეულ ელემენტებს, რომელთა გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია ლექსის სათანადო ტრანსფორმაცია თარგმანში. აი, სწორედ აქ იჩენს ხოლმე თავს მთარგმნელის შებოჭილობის სინდრომი, რომლის შესახებ ქვემოთ, თავის ადგილას, გვექნება საუბარი. ახლა კი ორიოდ სიტყვით ისევ ჩვენს თარგმანს დაეუბრუნდებით: მის უამრავ ვარიაციათაგან, ბოლოს და ბოლოს, შევარჩიეთ, ჩვენი ფიქრით, ის ოპტიმალური ვარიანტი, რომელიც დასაწუნი არ უნდა იყოს, და რომელიც დედნის კვალდაკვალ წარმოვადგინეთ, რათა, როგორც ძველად იტყოდნენ, „განსაჯოს ბჭემან ჭეშმარიტმან“.

ხატებით მდიდარი პოეტური შედევრი გახლავთ ჯეიმზ ჯოისის ის უსათაურო ლექსი, რომელსაც ქვემოთ გთავაზობთ ჩვენი თარგმანითურთ. ლექსის ლირიკულ გმირს კომმარი ესიზმრება, რაც საოცრად ცოცხალი ფერებით არის დახატული. ავტორის მიერ შერჩეული ფრაზების შინაარსი და ჟღერადობა დინამიკურ რიტმთან ერთად ისეთ ეფექტს ქმნის, თითქოს მართლა გვესმის გაჭენებული ცხენების ფლოქვების თქარათქური და მათრახების ჰაერში ზუზუნის. შევეცადეთ თარგმანში რაც შეიძლება ზედმიწევნით გადმოგვეტანა არა



მარტო ხატები, არამედ ლირიკული გმირის სულიერი განწყობილებაც და  
ლექსის მთელი მხატვრული აქსესუარებიც. თქვენ წინაშეა დედანი და თარგმანი:

I hear an army charging upon the land,  
And the thunder of horses plunging, foam about their knees:  
Arrogant, in black armour, behind them stand,  
Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.

They cry into the night their battle name:  
I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter.  
They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,  
Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.

They come shaking in triumph their long grey hair:  
They come out of the sea and run shouting by the shore.  
My heart, have you no wisdom thus to despair?  
My love, my love, my love, why have you left me alone?

ჯარის გრუსუნში, მესმის, გააქვს მიწას დგრიალი,  
გაქაფულ ფლოქვთა რისხვა რიხით რომ გადაუვლის.  
ამაყად დგანან მეეტლენი შავაბჯრიანნი,  
უქმობს სადავე, მათრახების ისმის ხმაური.

დამეს იკლებენ მხნე ყიჟინით, ჟღარუნით აბჯრის,  
მათი ხარხარი თავბრუს მახვევს და ძილშიც ვგმინავ,  
პირქუშ სიზმრებში ცეცხლის ალი ელავს და თვალს მჭრის,  
მცემს ურო, თითქოს გრდემლი ვიყო და ჭედენ რკინას.

ვერცხლის კულულებს მოარხევენ ტრიუმფით, ლხენით,  
ზღვიდან ზრიალით მოდის ჯარი, და მწარედ ვდარდობ.  
– გულო, ნაღველმა ეგრე როგორ დაგრია ხელი,  
ძვირფასო, რატომ მიმატოვე, ო, რატომ, რატომ?

თარგმანში პოეტური ხატის ტრანსფორმაციის საკითხებზე რომ  
ვმსჯელობთ, არ შეგვიძლია საგანგებოდ არ შევჩერდეთ ედგარ ალან პოს  
„ყორანზე“, რომელიც ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა არა მარტო

პოეტური ხატების გამო, არამედ ასევე იმით, რომ იგი მთელი მისი პოეზიის ქვაკუთხედად გვევლინება. ალბათ, ამან განაპირობა ის, რომ „პომ თავისი ესთეტიკური პრინციპების თანამიმდევრული და ოსტატური განხორციელება „კომპოზიციის ფილოსოფიაში“ „ყორანის“ მაგალითზე გვიჩვენა“ (გამსახურდია 2001: 15). ამ სტრიქონების ავტორი, ბრიტანული და ამერიკული ლიტერატურის ცნობილი მკვლევარი ლეილა გამსახურდია იქვე დასძენს, რომ „ზოგს შეიძლება არც კი მოეწონოს ედგარ პოს მიერ საკუთარი ლექსის სერუპულოზური გარჩევა, რომელიც ასე თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგენს შემოქმედებით პროცესს. ვფიქრობთ, ზოგს ჰგონია კიდევ, რომ პოეტური ქმნილება მხოლოდ ზეშთაგონებით წარმოიქმნება“ (გამსახურდია 2001: 15).

ეს რომ ვინმეს ასე არ ეგონოს, საკმარისია საფუძვლიანად გაეცნოს ედგარ პოს ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებს, მეტადრე მის „კომპოზიციის ფილოსოფიას“. ცნობილია, თუ თვითონ „ედგარ პო რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა „ყორანის“ რანგის ლექსის შექმნას – არამცთუ რითმებს იმარაგებდა წინასწარ ან თემასა და განწყობილებას არჩევდა, რეფრენის ბგერით შედგენილობასაც ათასგვარად უტრიალებდა. აბა, წარმიდგინეთ, თუ როგორ იზრდება მთარგმნელის პასუხისმგებლობა „ყორანის“ გადმოღებისას“, – ვკითხულობთ ყოველკვირეულ გამოცემა „ჩვენს მწერლობაში“ გამოქვეყნებულ შენიშვნაში „რედაქციისაგან“ (პო 2003: 12), რომელიც დართული აქვს „ყორანის“ ჩვენს თარგმანს. სხვათა შორის, ამ თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესი პირველწყარო – ედგარ პოს „კომპოზიციის ფილოსოფია“ – ქართველი მკითხველისათვის, მეტადრე კი მათთვის, ვინც პოს შემოქმედებით არის დაინტერესებული, კარგად უნდა იყოს ცნობილი: გასული საუკუნის ოთხმოციანი წლების მიწურულს სხვა ავტორთა ესეებთან ერთად იგი თარგმნეს და გამოაქვეყნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა (პო 1989). ჩვენც, ცხადია, ვიცნობთ მას (მოგვიანებით გავეცანით ინგლისურ დედანსაც) და სწორედ იმიტომ, რომ მთელი სიგრძე-სიგანით ვითვალისწინებდით ამ უზარმაზარ პასუხისმგებლობას, კარგა ხანს ვერა და ვერ ვბედავდით ხელი მოგვეკიდა „ყორანის“ თარგმნისათვის, რაც, ჩვენი ფიქრით, არც ისე აუცილებელი იყო, რადგან, როგორც ვიცოდით, უკვე არსებობდა ორ ათეულამდე თარგმანი, მათ შორის, რამდენიმე – საკმაოდ მაღალი დონისა, თუმცა არც ისეთები, რომ მათთან შემოქმედებითი შეჯიბრება შეუძლებლად ჩაგვეთვალა. და მაინც, როგორც უკვე ვთქვით, თავს ვიკავებდით.

მაგრამ, აი, გამოქვეყნდა ედვარ პოს ორი სონეტის („ჩემს დედას“ და „სონეტი მეცნიერებას“) ჩვენი თარგმანი, და ამის შემდეგ მაგანთა შეგულიანებით მაინც გავბედეთ „ყორანის“ თარგმნა. მსოფლიო ლირიკის ერთ-ერთ შედეგად აღიარებული ამ საოცარი ქმნილების ჩვენი თარგმანის გამოქვეყნების შემდეგ არაერთი კომპეტენტური პირი შემოგვეხმინა და მეტ-ნაკლებად გასაზიარებელ შენიშვნებთან ერთად ამ თარგმანის მოწონების სიტყვებიც არ დაუშურებია, რამაც კიდევ უფრო გაგვაძინა და ზოგი რამ შემდგომაც დავხვეწეთ.

აქ გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ერთ გარემოებაზე, რომელსაც, ვფიქრობთ, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. მაგანთა რჩევით, თარგმანის პროცესში განზრახ მოვერიდეთ გავცნობოდით უკვე არსებულ თარგმანებს, რათა თავიდან აგვეცილებინა უნებლიე მიბადვის საფრთხე. მაგრამ, პირიქით, ამან ის შედეგი გამოიღო, რომ ჩვენ მიერ გამოყენებულ რითმათა ორიოდ წყვილი „ყორანის“ ჩვენსაზე აღრინდელი თარგმანების რითმებს დაემთხვა. რიგრიგობით გავეცნოთ ორივე მაგალითს.

ვანო ყვავილაშვილის თარგმანი:

„აჰ, მე მახსოვს როგორც გუშინ, დეკემბერი იყო ქუში“

ჩვენი თარგმანი:

„მახსოვს, მოხდა თითქოს გუშინ, დეკემბერი იდგა ქუში...“

აქ რითმებში აშკარა დამთხვევაა. და როგორც კი ეს შევნიშნეთ, მაშინვე დავიწყეთ ზრუნვა, რათა ჩვენი ეს ტაეპი ისე შეგვეცვალა, რომ ეს დამთხვევაც აღარ ყოფილიყო და ტაეპიც რაიმე მხრივ არ გაგვეუარესებინა. საბოლოოდ ამ ვარიანტზე შევჩერდით:

„ახლაც მიდგას თითქოს თვალწინ. ის დეკემბრის დამე მკაცრი“.

კმაყოფილებით უნდა აღინიშნოს, რომ ვ. ყვავილაშვილის მიერ შესრულებული თარგმანი ერთ-ერთი უმჯობესთაგანია „ყორანის“ ქართულ თარგმანებს შორის. მასში არცთუ ცოტაა ისეთი ტაეპი, რომლებიც თითქმის ზედმიწევნით უახლოვდება დედანს და ქართულადაც მოხდენილად გამოიყურება. მაგრამ თითქმის ყოველ სტროფში გვხვდება საკმაოდ სუსტი ფრაზებიც (ასეთი გახლავთ ჩვენ მიერ ციტირებული მისი ეს ფრაზაც: „აჰ, მე მახსოვს როგორც გუშინ“). ზოგიერთ სხვა ნაკლს რომ თავი დავანებოთ, აქ დამახინჯებულია დედნისეული ფაქტობრივი ინფორმაცია. დედანში ნათქვამია:

ეს ამბავი ისე კარგად მახსოვს, თითქოს გუშინ მომხდარიყოსო. თარგმანში კი სულ სხვა აზრი გამოდის: მე ისევე მახსოვს, როგორც გუშინ მახსოვდა, რომ პირქუში დეკემბერი იდგაო. მაგრამ წუნს ვერ დავდებთ ვ. ყვავილაშვილის მიერ მოძებნილ რითმას, რომელიც ეს-ესაა დავიმოწმეთ (გუშინ/ქუში) და რომელიც მან ჩვენზე ადრე გამოიყენა. ჩვენ ხომ პატივი უნდა ვცეთ წინამორბედი მთარგმნელის ყოველ სასურველ მიგნებას, რომელიც დიდ ძალისხმევას მოითხოვს ხოლმე, და სხვისი მიმბაძველობით საქმე არ გავიადვილოთ. და აი, მოხდა ისე, რომ იმ ორად ორი სარიტმო წყვილის დამთხვევისაგან მეორე დამთხვევაც ვ. ყვავილაშვილის თარგმანთან მოგვივიდა., თუმცა მასზე ბევრად ადრე თურმე ეს სარიტმო წყვილი ცნობილ ქართველ პოეტს, მთარგმნელსა და მკვლევარს კ. ჭიჭინაძეს ჰქონდა გამოყენებული. დავიმოწმეთ სამივე მაგალითი:

კ. ჭიჭინაძის თარგმანი:

„და მე კარები გავაღე ფართოდ. სხვა არაფერი – წყვილია მარტლ“.

ვ. ყვავილაშვილის თარგმანი:

„გაგხსენ კარი მაშინ ფართოდ: იქ წყვილია დამხვდა მარტლ“.

ჩვენი თარგმანი:

„და გავაღე კარი ფართოდ – იქ სიბნელე დამხვდა მარტლ“.

აქ ერთი რამ არის გასათვალისწინებელი. ყვავილაშვილისეული თარგმანი სხვა ქართული თარგმანებისაგან იმდენად განსხვავებული ჩანს, რომ არა გვეგონია მას ეს რითმა ჭიჭინაძისეული თარგმანიდან ხელაღებით გადმოეღო: შესაძლოა, მან ამ თარგმანის არსებობა არც კი იცოდა ან არ ჰქონდა წაკითხული. არადა, რითმებით დაყურსული ისეთი ნაწარმოების თარგმნისას, როგორც ედგარ პოს „ყორანი“ გახლავთ, რომლის თარგმნა მრავალ სხვა გარემოებათა გამოც უადრესად გაძნელებულია, მთარგმნელმა უსათუოდ უნდა გაარკვიოს, უკიდურეს შემთხვევაში, თავისი თარგმანის გამოქვეყნებამდე მაინც, ხომ არ ემთხვევა მისი თარგმანი სხვა მთარგმნელთა ტექსტს რაიმე მხრივ, გარდა დედანთან სიახლოვისა. ხოლო თუ ასეთი დამთხვევა ახალი თარგმანის შემსრულებლისათვის ამ თარგმანის გამოქვეყნების შემდეგ გახდა ცნობილი, რასაკვირველია, თავისი ტექსტის ყოველი ასეთი ადგილი უნდა შეცვალოს (აქ გადამწვეტი ფაქტორი გახლავთ ის, თუ ვინ უწინ თარგმნა და ვინ შემდგომ).

ჩვენც სწორედ ასე მოვიქცით და ზემოთ მოყვანილი ჩვენეული სტრიქონი, რომლის ვერტიკალური სარიტმო წყვილი სხვა თარგმანის რითმებს ემთხვეოდა, საფუძვლიანად შევცვალეთ და, გვგონია, რამდენადმე უკეთესი ვარიანტიცაა, რასაც ბევრი ფიქრი და წვალეა დასჭირდა. გთავაზობთ ამ ახალ ვარიანტს:

„და მეც მდუმარ ღამის სტუმარს რომ გავუღე კარი ბოლოს,  
იქ სიბნელე დამხვდა მხოლოდ“.

დავუბრუნდეთ „ყორანის“ ქართული თარგმანების თანამიმდევრობით მიმოხილვას (უმთავრესად მათი გამოქვეყნების დროის მიხედვით) და შეძლებისდაგვარად წარმოვაჩინოთ მათი ავ-კარგი პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკის თანამედროვე მოთხოვნათა შუქზე. ზემოთ დასახელებულ პირთა გარდა (კ. ჭიჭინაძე, ვ. ყვავილაშვილი და სხვ.) ედგარ პოს ეს კლასიკური შედეგები უთარგმნია კიდევ მრავალ ქართველ მთარგმნელს, რომელთა რიცხვი ორ ათეულს აჭარბებს. თავის დროზე ამ ლექსით დაინტერესებულა თვით ვაჟა-ფშაველა და გასაგები მიზეზების გამო იგი რუსული თარგმანიდან გადმოუკეთებია. პოს „ყორანი“ თარგმნილი აქვს სანდრო შანშიაშვილს, ფილიპე ბერიძეს, გიორგი ნიშნიანიძეს, კონსტანტინე ზ. გამსახურდიას, კოტე ჯანდიერს, კოტე ყუბანეიშვილს, პორფირე იაშვილს, ბევრ სხვასაც.

ედგარ პოს შემოქმედების ჩინებული მცოდნე და მისი პოეზიის რამდენიმე ნიმუშის სკრუპულოზური მთარგმნელი პორფირე იაშვილი თავისი ამ თარგმანების პატარა წიგნის ბოლოს დართულ მოხდენილ ესეში საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, თუ რაოდენ მოხიბლული იყო გალაკტიონ ტაბიძე პოს პოეზიით, რადგან „ეგებ თავის წინამორბედადაც კი მიაჩნდა იგი“, და იქვე დასძენს: „გალაკტიონს „ყორანის“ თარგმნაც კი უცდია, მაგრამ დაუწვია მხოლოდ და მეოთხე პწკარის მეორე სიტყვაზე შეჩერებულა – იმ პწკარზე, რომლიდანაც რითმათა მთელი კასკადი იწყება:

„გარემოცულს მძიმე შხამით, მიმერულა ერთხელ ღამით  
ფოლიანტზე, რომლის აზრი ნისლით იყო დანაფერი,  
ვთვლემდი, თვლემდა ჩემი ბინა: უცებ კართან დაიგმინა  
ვიღაც უცხო...“

(იაშვილი 2002: 69–70).

ედგარ ალან პოს „ყორანის“ ქართული თარგმანების სპექტრს ახლახან თვალი რომ გადავაგვლეთ, გალაკტიონისეულმა ამ სამიოდე სტრიქონმა თავისი პოეტური ხიბლით ყველაზე მეტად მიგვიზიდა, და გუელში ისიც კი გავივლეთ:

მეორე ტაეპის ფრაზას – „ნისლით იყო დანაფერი“ – სტროფის ბოლო სტრიქონში იგი, ალბათ, ამ სიტყვებს შეურთმავდა: „ეს ხმა, მეტი არაფერი“ (ისე როგორც „ლურჯა ცხენებში“ აქვს: „ჩამავალ მზით ნაფერი“/„არ ჩანდა არაფერი“). და თითქოს იმასაც მივხვდით, თუ რატომ აღარ გადმოაქართულა ჩვენმა დიდმა პოეტმა ეს ლექსი ბოლომდე: მაშინ შეიძლება ვეღარ შექმნილიყო თვითონ გალაკტიონის რამდენიმე ლირიკული შედევრი, მათ შორის, პირველ რიგში – თვით „ლურჯა ცხენები“, რადგან ის ზემთაგონება და აღმაფრენა, რაც მას „ყორანმა“ და, საერთოდ, პოს პოეზიამ მოჰგვარა, ალბათ, მისივე შედევრების თარგმანზე დაიხარჯებოდა. და გალაკტიონმა როგორც ედგარ პოს კონგენიალურმა პოეტმა, ეტყობა, თავის ამ დიდ წინაპართან „ლურჯა ცხენებით“ შეჯიბრება არჩია, რაც საკმაოდ კარგადაც გამოუვიდა. ეს აზრი, ვფიქრობთ, მკაფიოდ არის მინიშნებული იმავე პორფირე იაშვილის შემდეგ სიტყვებში: „ყორანის“ ორიგინალური და მომხიბვლელი, მუსიკალობით აღსავსე და „ბგერათა შუქით“ განათებული სალექსო სტრუქტურის ანარეკლი ჩანს გალაკტიონის უკვდავ შედევრში – „ლურჯა ცხენები“ – მდიდარი ალიტერაციები (რის ტრადიცია ქართულ ლექსსაც დიდი აქვს), პორიზონტალური და ვერტიკალური გართმვის სამეულები, გამეორებები და ტავტოლოგიური რითმების პასაჟები „ყორანის“ სტრუქტურის არსებითი ნიშანია და ყოველივე ეს (ნუ მიწყენ ღმერთო და) იქნებ უფრო მაღალ მუსიკალურ და ექსპრესიულ დონეზეც არის გალაკტიონის „ლურჯა ცხენებში“. ლექსის უნიკალური მუსიკალობით გალაკტიონის ლირიკა პოს პოეტური პრინციპის საუკეთესო ხორცშესხმაა პოეზიაში საერთოდ“ (იაშვილი 2002: 69–70).

ჩვენი ამ ნაშრომის მიზანს, ცხადია, არ შეადგენს მიმოვიხილოთ ედგარ პოს „ყორანის“ ყველა ქართული თარგმანი, თანაც ყოველმხრივ. უფრო მეტიც, იმ თარგმანებიდან, რომლებიც დედნისეული პოეტური ხატების თარგმანში ტრანსფორმაციის ღირსება-ნაკლოვანებათა წარმოსაჩენად უფრო მდიდარ და მკაფიო მასალას იძლევა და საანალიზოდ სწორედ ამიტომ შევარჩიეთ, აქ მხოლოდ თითო სტროფი იქნება განხილული (ორიოდე გამონაკლისის გარდა). ასეთი კი, ჩვენი დაკვირვებით, „ყორანის“ მე-13 სტროფი გახლავთ. გთავაზობთ ამ სტროფის დედანს, ინგლისურ ტექსტს, საანალიზოდ გზადავაზო მოხმობილ მის ქართულ თარგმანებთან შესაჯერებლად:

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
 To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;

This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,  
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,  
She shall press, ah, nevermore!

*კ. ჭიჭინაძის თარგმანი:*

„ვიჯექ უსიტყვო ფიქრით ვნებული  
და ვგრძნობდი – მკერდ ქვეშ ჩემი მხნე გული  
მკაცრი ფრინველის გაცეცხლებული  
თვალების აღზე იდაგებოდა;  
გადაუჭრელი საკითხი ავი  
ჩამიწვა სულში ისე ვით ზვაავი  
და მე ლურჯ ხავერდს მივაყრდნე თავი,  
ლამფის შუქით რომ იქარგებოდა.  
მაგრამ ამ ლურჯი ხავერდის ბალიშს  
ლენორას თმები ოქროსფერ ღვარად  
არ დაეცემა არასდროს – არა!“

დავიწყით იმით, რომ ეს თარგმანი 1924 წელს გამოქვეყნდა, როდესაც მთარგმნელები სპეციალური თუ საცნობარო ლიტერატურით ჩვენში არ იყვნენ განებივრებულები, როგორც დღეს ვართ (აღარაფერს ვამბობ ინტერნეტზე თუ კომუნიკაციის სხვა საშუალებებზე). მაგრამ, ალბათ, მაშინ მეტი იყო მონდომებაც, სიბეჯითეც, თავგამოდებაც. ამიტომ დღევანდელი გადასახედიდან ზოგიერთი ასპექტით მკაცრად არ უნდა განვსაჯოთ მაშინდელ ქართველ მთარგმნელთა ნაშრომ-ნაღვაწი. ოღონდ პოეტურ ნიჭსა და ოსტატობას თავისი პარამეტრები ყოველთვის ჰქონდა და აქვს, ამიტომაც ამ მხრივ განსჯა-შეფასების კრიტერიუმი უცვლელი რჩება. უნდა ითქვას, რომ ამ თარგმანს ნიჭიერი და გემოვნებიანი მთარგმნელის ხელი ნამდვილად ატყვია, თუმცა ამ მხრივაც უკლებლივ ყველაფერი რიგზე ვერ არის. ასე, მაგალითად, ედგარ პოს ამ ნაწარმოებისათვის, რომელსაც ავტორი ყოველნაირად ხვეწდა და აუმაჯობესებდა, ვიდრე საოცარ სრულყოფას არ მიაღწია, ამკარად შეუფერებელი ჩანს მთარგმნელისეული ფრაზა: „გადაუჭრელი საკითხი ავი ჩამიწვა გულში ისე ვით ზვაავი“.

არც იმაზე ვიტყვით არაფერს, რომ თარგმანში (ამ სტროფშიაც და, საერთოდ, მთელი ლექსის მანძილზეც) ხელგაშლილად არის გამოყენებული ვგრეთ წოდებული ცალკე ზმნური და ცალკე ზედსართაული რითმები, რომლებსაც გასული საუკუნის პირველ ათწლეულებში საკმაოდ ფართოდ იყენებდნენ, თუმცა ნამდვილი პოეტური ხელოვნებისათვის კარგა ხანია განვლილ ეტაპად ითვლება. მაგრამ ამგვარ რითმებშიც ხომ არის რაღაც ისეთი ზღვარი, რომლის გადაბიჯებაც უკვე ვერავითარ კრიტიკას ვეღარ უძლებს, მაგალითად, ამნაირი შერითმება: „იდაგებოდა“/„იქარგებოდა“. თანაც ენობრივ-სტილისტურად გაუმართავ ამ ფრაზას, თარგმანის მიხედვით, ასე უღიმღამოდ ამბობს ლექსის ლირიკული გმირი, ანუ ედგარ პო – ეს უადრესად დახვეწილი ესთეტი და სიტყვის ჯადოქარი: „და მე ლურჯ ხავერდს მივაყრდნე თავი. ლამფის შუქით რომ იქარგებოდა“. სხვას რომ ყველაფერს დუმილით ავუაროთ გვერდი, არ შეიძლება აქ არ შევნიშნოთ ერთი გარემოება: „მზის სხივებით ნაქარგი“ გაზაფხული, ველ-მინდორი თუ სხვა რამ ამგვარი საგანი ან მოვლენა გაგვიგონია, მაგრამ „ლურჯი ხავერდის“ შესახებ (იგულისხმება ლურჯი ხავერდის ბალიში, როგორც მომდევნო ფრაზიდან ჩანს) იმის თქმა, რომ იგი „იქარგებოდა“ „ლამფის შუქით“, არა და არ შეეფერება არც ქართულ კონტექსტს და, რაც მთავარია, არც დედანს.

არადა, ყველაფერი ეს (ისევე როგორც ყველა მსგავსი შეუსაბამობა მთელ თარგმანში), ალბათ, შეიძლებოდა თითქმის უმტკივნეულოდ მოგვარებულიყო მანამ, სანამ ცოცხალი იყო კონსტანტინე ჭიჭინაძე – ეს ნიჭიერი პოეტი და მთარგმნელი (საკმარისია აღინიშნოს, რომ მან თარგმნა შუა საუკუნეების გერმანული საგმირო ეპოსის მონუმენტური ძეგლი „სიმღერა ნიბელუნგებზე“), ქართული პოეზიისა და განსაკუთრებით „ვეფხისტყაოსნის“ ჩინებული მკვლევარი, რომლის ვრცელი მონოგრაფია (ჭიჭინაძე 1925) ამ დარგში, სპეციალისტთა აღიარებით, რუსთველოლოგიის დიდი შენაძენია“. და რაკი ეს მისივე სიცოცხლეში ვერ გაკეთდა, ვედარასოდეს გაკეთდება, რადგან რედაქტირებასა და ტექსტოლოგიას შორის ბიოლოგიური ზღვარია და ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში რაიმე კორექტივის შეტანა ადარ შეიძლება. ვფიქრობთ, ურიგო არ იქნება, თუ ამ გარემოებას ყველა მთარგმნელი გაითვალისწინებს და ბოლომდე უერთგულებს თავის თარგმანებს.

ახლა კი განვაგრძოთ „ყორანის“ მე-13 სტოფის სხვადასხვა თარგმანების მიმოხილვა. ქართველი საზოგადოებისათვის მომდევნო მთარგმნელიც საკმაოდ



ცნობილი პიროვნებაა თავისი მრავალფეროვანი სამწერლო პალიტრის მეოხებით.

*კ. ჯანდიერის თარგმანი:*

„გრძნობებს ღლიდა ის ყორანი, ამაყი, ბნელბუნოვანი,  
რბილ ხავერდზე მივდე თავი, ვუხმე ძილის მსუბუქ ბოლს.  
მაგრამ ძილს არ მანებებდა, ის ყორანი ფრთით ამსხვრევდა  
ჩემი სულის მყიფე ბროლს, ხოლო ლინორს, ვისაც ბევრჯერ  
უძინია ამ ხავერდზე, ლინორს, წასულს ასე შორს  
ვერ მოვუხმობ ვერასდროს.“

ვიდრე ამ სტრიქონების ანალიზს შევუდგებოდეთ, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ერთ გარემოებაზე. კრებულში, სადაც „ყორანის“ რამდენიმე საგანგებოდ შერჩეული ქართული თარგმანია გამოქვეყნებული, ერთ-ერთი გახლავთ კ. ჯანდიერის თარგმანი, რომლის ეს-ესაა ჩვენ მიერ საანალიზოდ ციტირებული მე-13 სტროფის მომდევნო, მე-14 სტროფი საერთოდ გამოტოვებულია. ეს ის სტროფია, რომელიც თვით ამ უმშვენიერეს ლირიკულ შედევრშიც კი გამოირჩევა თავისი საოცრად მიმზიდველი პოეტური ხატებისა და თითქოს იდუმალებით აღსავსე აღუზიური ხილვების წყალობით, და მათი შენარჩუნება თარგმანში, რა თქმა უნდა, უსაზომოდ ძნელია, მაგრამ ამას არ უნდა შევეშინდეთ და თარგმნისას გვერდი არ უნდა ავუაროთ.

ანალოგიურ ღირსებათა სიუხვის გამო ასევე ძნელი იყო მე-13 სტროფის თარგმნაც, და სრულიად არ გაგვიკვირებია, რომ მთარგმნელი, რომელმაც ჩინებულად იცის, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია დედნის ამგვარ დამამშვენებელ კომპონენტთა შენარჩუნება თარგმანში, ამას თავგამოდებით ესწრაფვის. ეტყობა, სწორედ ამ განზრახვით იყენებს კ. ჯანდიერი საანალიზო სტრიქონებში ასე ხელგაშლილად ოკაზიურ გამონათქვამებს – ცდილობს მათი დახმარებით მოახდინოს იმ დანაკლისის ერთგვარი კომპენსირება, რომელიც პოეტური ხატებით მდიდარი დედნის თარგმნისას იჩენს ხოლმე თავს. დასანანია, რომ ამ რთულზე რთული ამოცანისათვის შესაფერისად ვერა და ვერ გაურთმევია თავი. დავიმოწმოთ მაგალითები: ა) უღიმღამოა ფრაზა „გრძნობებს ღლიდა ის ყორანი“; ბ) ნაძალადევი და ხელოვნურია სიტყვა „ბნელბუნოვანი“ (აღბათ, „დიდბუნოვანის“ ანალოგიით, თავად რომ „დიდბუნებოვანის“ დამახინჯებული ფორმაა); გ) „ეუხმე ძილის მსუბუქ ბოლს“, რომელიც, როგორც ჩანს, პოეტურ ხატად არის ჩაფიქრებული, ვერც ამ ფუნქციას ასრულებს და აზრობრივადაც

გაუმართავია, უფრო მეტიც, დედნის ფაქტობრივი ინფორმაციისათვის ისევე შეუფერებელი, როგორც ერთ-ერთი მომდევნო ფრაზა: „ის ყორანი ფრთით ამსხვრევდა ჩემი სულის მყიფე ბროლს“ (ჯერ ერთი, დედნის მიხედვით, ლექსის ლირიკულ გმირს რული მოერია და ისიც ყორნის შემოფრენამდე, მაშასადამე, თვითონ არ „უხმო ძილის მსუბუქ ბოლს“, ხოლო ყორნის შემოფრენის შემდეგ დაძინებაზე, გინდ ოდნავ წათვლელმაზე, რომელსაც მთარგმნელი “ძილის მსუბუქ ბოლს“ ეძახის, ვერც იფიქრებდა და არც უფიქრია; და მეორეც, ყორანი ხომ გაუნძრევლად ზის პალადის ბიუსტზე და მხოლოდ ხანდახან დაიყრანტალებს “Nevermore“-ს ლირიკული გმირის საპასუხოდ); დ) ღარიბულად გამოიყურება ზოგიერთი შერითმებაც („მანებებდა“/„ფრთით ამსხვრევდა“, „ვისაც ბევრჯერ“/„ამ ხავერდზე“, „ასე შორს“/„ვერასდროს“), რითმები კი ედგარ პოს პოეზიისა და მეტადრე „ყორანის“ იმ მუსიკალობის ძირითადი კომპონენტია, რისთვისაც პო არაფერს იშურებს, რადგან მისთვის პოეზია და მუსიკა განუყრელი ფენომენებია.

დაახლოებით ასეთივე ვითარებაა თარგმანის სხვა სტროფებშიც, ყოველ შემთხვევაში, ბევრად უკეთესი – არა. და ჩვენ კოტე ჯანდიერისაგან ამ თარგმანის ისეთ ახალ ვარიანტს ველოდებით, რომელიც მისი ნიჭისა და მაღალი კულტურის შესაფერისი იქნება, კერძოდ, პოეტური ხატების ტრანსფორმაციის მხრივ.

*კ. ყუბანეიშვილის თარგმანი:*

თითქოს, ჩავარდნილი მძევლად, მე ვიჯექი გაუნძრევლად,  
ვერძნობდი ყორანს, თვალებით რომ სულს მიღრღნიდა,  
როგორც მძორს,  
განათებულს მერთალი ჭაღით და ნამძინარევი სახით,  
გაოგნებულს მისი ნახვით, რბილად სავარძელში მჯდომს.  
და მივხვდი, რომ გვერდით უკვე ვედარ მოვიწვევნი ლინორს.  
სამწუხაროდ, ვერასდროს.

ცნობილია, რომ ედგარ პო „ყორანში“ აბსოლუტური სიზუსტით იცავს იმ მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურასა და რითმათა იმ სისტემას, რომლებიც მას ამ ლექსისათვის საგანგებოდ შეუმუშავებია. ისიც ცნობილია, თუ კარგა ხნის განმავლობაში როგორ ეძიებდა და იმარაგებდა ორ- და სამწევრიან კეთილხმოვან რითმებს რითმათა ამ რთული სისტემისათვის, მეტადრე სტროფების ბოლოს დართულ რეფრენთან „Nevermore“-თან შესარითმავად. და

არ მოველოდით, თუ ისეთი პოეტი, როგორც კოტე ყუბანეიშვილი გახლავთ, რომელიც განთქმულია თავისი გონებამახვილური რითმებითა და ლაღი, ბუნებრივი რიტმით აუღერებელი სტრიქონებით, ასე ზერელედ მოეკიდებოდა რიტმსაც და რითმებსაც „ყორანის“ თარგმნისას. ეს ლექსი არ არის ექსპრომტად დაწერილი ნაწარმოები – მის შექმნას გენიოსმა პოეტმა დიდი ძალ-ღონე შეაღია – და ამიტომ მით უფრო არ იმსახურებს იმას, რომ მის თარგმნას ექსპრომტულად, საამისოდ ყოველმხრივი საფუძვლიანი მზაობის გარეშე მივყოთ ხელი. ისიც სათქმელია, რომ კ. ყუბანეიშვილის ამ თარგმანში ცოტა როდია წელგამართული, მოხდენილი ფრაზა თუ სტრიქონი, და მათ გვერდით კიდევ უფრო დასანანია სხვადასხვა სახის მხატვრული თუ აზრობრივი უზუსტობა-შეუსაბამობანი.

დავიწყოთ მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის ავ-კარგით (თუ სადმე მიზანშეწონილია ეს გამოთქმა „ავ-კარგი“, ნამდვილად აქ არის). კარგი ის გახლავთ, რომ კ. ყუბანეიშვილს, ისევე როგორც კ. ჯანდიერს, შესანიშნავად შეურჩევიათ „ყორანის“ ქართული თარგმანისათვის შესაფერისი მეტრულ-რიტმული მოდელი (ორივეს ერთი და იგივე მოდელი აქვთ გამოყენებული, და ჩვენ არ ვიცით, თუ რომელს ეკუთვნის ამაში პრიორიტეტი). ციფრებით ეს მოდელი მარტივად ასე შეიძლება გამოვსახოთ:

4 / 4 // 4 / 4  
 4 / 4 // 4 / 3  
 4 / 4 // 4 / 4  
 4 / 4 // 4 / 3  
 4 / 4 // 4 / 3  
 4 / 3

ახლა ზემოთ საანალიზოდ მოყვანილი მე-13 სტროფის მაგალითზე ვნახოთ, თუ რამდენად იცავს ამ მოდელს კ. ყუბანეიშვილი. შესადარებლად აქაც მოვუხმეთ ანალოგიურ გრაფიკულ გამოსახულებას და არსებული გადახვევები წარმოვაჩინოთ ხაზგასმული ციფრებით:

2 / 6 // 4 / 4  
 4 / 4 // 4 / 3  
 4 / 4 // 6 / 2  
 4 / 4 // 2 / 5  
 4 / 4 // 5 / 2

აქ 22 მცირე ცეზურისაგან რიტმული სტრუქტურა შენარჩუნებულია 14-ში, ხოლო რვა შემთხვევაში დარღვეულია. ანალოგიური დარღვევები საკმაოდ ხშირად გვხვდება დანარჩენ სტროფებშიც. არადა, რა ადვილად შეიძლებოდა მათი უმრავლესობის გასწორება (ხოლო თავის ცოტა შეწუხებით – ყველა მათგანისა), სახელდობრ, თვით მცირე ცეზურაში სიტყვათა უბრალო გადასმა-გადმოსმით. ასე, მაგალითად, საანალიზო სტროფში ეს ნაკლი შეიძლება უმტკივნეულოდ მოვაშოროთ რვისაგან ოთხ მცირე ცეზურას:

ა) წერია: „თითქოს / ჩავარდნილი მძევლად...“

დავწეროთ: „ჩავარდნილი / თითქოს მძევლად...“

ბ) წერია: „რბილად სავარძელში მჯდომს“.

დავწეროთ: „სავარძელში რბილად მჯდომს“.

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ გამოიყურება კ. ყუბანეიშვილის თარგმანში სწორედ ის რითმები, რომლებიც დედნისეული რეფრნის, “Nevermore“-ის, შესატყვისად გამოყენებულ „ვერასოდეს“ სიტყასთან არიან შერითმული: „მძორს“/„მჯდომს“/„ლინორს“/„ვერასდროს“. და ამას (ვიმეორებთ) რითმების ისეთი დახელოვნებული ოსტატის თარგმანში რომ ვკითხულობთ, როგორიც კოტე ყუბანერიშვილი გახლავთ, თითქოს თვალებს არც კი ვუჯერებთ. აქ განსაკუთრებით საჩოთირო გვეჩვენა „მძორს“ სიტყვა, რომელიც, რომ არაფერი ვთქვათ იმაზე, თუ რაოდენ არაზუსტი სარითმო კომპონენტია აქ იგი, ასევე ყოველად შეუფერებელია კონტექსტისათვის შინაარსობრივადაც (ამ სტროფში ხომ განსაკუთრებით ამაღლებული სულიერი განწყობილება სუფევს, და რა უფლება აქვს მთარგმნელს, რომ ლექსის ლირიკულ გმირს თავისი თავი მძორთან შეადარებინოს, როდესაც დედანში ამის მსგავსი არაფერია) და ენობრივ-სტილისტურადაც (ეტყობა, მთარგმნელს აქ იმის თქმა სურს, რომ ყორანი, „სულს უღრღნიდა“ ლინორზე იდუმალ ოცნებას მიცემულ ლირიკულ გმირს ისევე, როგორც იგი მძორს ღრღნის ხოლმე. მაგრამ ამის გამოსატყვას შესაფერისად ვერ ახერხებს, თანაც აქ ხატოვნად გამოთქმის სურვილს მსხვერპლად ეწირება დედნისეული კონცეპტუალური და ხატოვანი ინფორმაცია). უფრო მეტიც, სტროფის ამ თარგმანში უხეშად არის დარღვეული დედნისეულ ინფორმაციათა თითქმის ოთხივე კატეგორია. ეს გარემოება განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩენს თავს სტროფის თარგმანის მეორე ნაწილში, სადაც „ნამძინარევი სახით“ „რბილ სავარძელში მჯდომი“ ლირიკული გმირი

(ანუ ედგარ პო) სინანულით ამბობს: „და მივხვდი, რომ გვერდით უკვე ვეღარ მოვიწვევნი ლინორს/სამწუხაროდ, ვერასდროს“. საქმე ისაა, რომ ეს „სავარძელი“ ბალიშებით გაწყობილი რბილი სკამია, რომელიც ლირიკულმა გმირმა პალადას თეთრ ბიუსტზე წამოსკუპებული ყორნისაკენ მიაჩოხა (იხ. მე-12 სტროფი და მისი ქართული თარგმანები, იმ ორიოდეს გარდა, სადაც ეს „სავარძელი“ საერთოდ არ არის ნახსენები), და არა დივან-სავარძელი, რომელსაც ასეთი ასოციაცია როგორღაც, ალბათ, კიდევ შეეძლო გამოეწვია, თუმცა ესეც საკითხავია: იყო კი საჭირო თარგმანში ეს, როდესაც დედანში ამაზე ოდნავი მინიშნებაც კი არ არის, და საერთოდ, სულ სხვა სიტუაციაა? მაშასადამე, აქ თარგმანი აშკარად ეწინააღმდეგება დედნისეულ ფაქტობრივ და კონცეპტუალურ ინფორმაციას, ამასთან უგულვებელყოფილია ქვეტექსტური, ხოლო შეცვლილია ხატობრივი ინფორმაცია. ან ეს „ნამძინარევი სახე“ საიდან მოიტანა მთარგმნელმა, როდესაც ლირიკულ გმირს წუთით ძლივს ჩასთვლიმა, და ისიც იმ მომენტის წინ, როდესაც კაკუნის ხმა პირველად გაისმა. მაღალი სულიერი განცდების იმ თვითნებურ „მატერიალიზაციას“, რასაც აქ, ამ თარგმანში, ვხვდებით, უფრო მკაფიოდ დავინახავთ, თუ მას უფრო ფართო კონტექსტში გავიაზრებთ, ლირიკულ გმირს ხომ თითქმის მთელი ლექსის მანძილზე ისღა ადარდებს, ეღირსება თუ არა ოდესმე, რომ მისი სული სამოთხეში მყოფი თავისი სათაყვანო სატრფოს სულს შეხვდეს, და არა სხვა რამ მიწიერი, ამქვეყნიური ფიქრები. ამასვე ეკითხება იგი დაჟინებით ყორანს მე-17 სტროფში:

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."

ჩვენ ეს სტრიქონები ასე ვთარგმნეთ:

უთხარ ჩემს სულს, სულ რომ ხვნეშის: იქ, შორეულ სამოთხეში,  
თუ შეხვდება ის ასული, ო, ეს სული ვისზეც გოდებს,—  
წმინდას, სათნოს, თვით ანგელოსთ მას ლინორი რომ უწოდეს.

ანალოგიური შეუსაბამობანი და უხერხულობანი, ნაკლი და ხარვეზი არცთუ იშვიათად გვხვდება ედგარ პოს „ყორანის“ ყუბანეიშვილისეული თარგმანის დანარჩენ სტროფებში, განსაკუთრებით იმ გამონათქვამებში, სადაც პოეტური ხატების სიუხვეა. მაგრამ სიტყვა ისედაც გაგვიგრძელდა და ამ თარგმანზე ამის მეტს აქ აღარაფერს ვიტყვით, მისი მთარგმნელისაგან ბევრად უფრო უკეთესი ვერსიის მომლოდინე.

*კონსტანტინე ზ. გამსახურდიას თარგმანი:*

ეს ვიწამე, თუმცა სტუმარს არაფერი ვუთხარ მდუმარს,  
ვისი ცეცხლოვანი თვალიც მიდაგავდა გულ-მკერდს დღესო,  
აწ ბევრ რასმე ვსცნობდი მისას, ჩემი თვალით, განა სხვისა,  
რაც ბალიშზე ხავერდისა ლამპრის შუქით ნათობდესო,  
და ხავერდიც იისფერი ლამპრის შუქით ნათობდესო,  
შეგვაწუხებს? აროდესო!”

„ყორანის“ თარგმანის პუბლიკაციას, საიდანაც ეს სტროფია ციტირებული, ბოლოში დართული აქვს „მთარგმნელის შენიშვნა“, რაც პირველი შემთხვევაა ედგარ პოს ამ ლირიკული შედევრის ათობით ქართულ თარგმანთა პუბლიკაციებში. იგი შეიცავს არაერთ ჩვენთვის საინტერესო საყურადღებო ცნობას, რომელთა შესახებ შეგვეძლო ჩვენი მოსაზრებანი მხოლოდ ვარაუდის დონეზე გამოგვეთქვა. კერძოდ, აქ განმარტებულია, თუ რატომ აირჩია მთარგმნელმა ეს მოდელი (სხვა საქმეა, თუ რამდენად გაამართლა ამ არჩევანმა). აი, ეს განმარტებაც: „ამ მეტად რთული შინაარსის და აგებულების ლექსის თარგმანში მკითხველს თვალში მოხვდება „ო“ დაბოლოება, დამახასიათებელი ხალხური ლექსისათვის. თუმცა ასეთი რამ გვხვდება აგრეთვე აკაკისთან და გურამიშვილთან: ამ უკანასკნელის ლექსში („ვაი, რა კარგი საჩინო...“) ყველა სტრიქონის კიდური სიტყვა ერთმეხა „იესოს“. ასეთივე საკვანძო სიტყვა ედგარ პოსთან არის **nevermore** (თარგმანში „აროდეს“). ორიგინალის სტრუქტურიდან გამომდინარე, ვერტიკალში ყოველი მეორე სტრიქონის კიდურა სიტყვა სწორედ მას ერთმეხა. ლექსი გართმულია აგრეთვე ჰორიზონტალშიც, და ეს სპეციფიკა შევეცადე გამეთვალისწინებინა მისი გადმოქართულებისას“ (გამსახურდია 1999: 46).

უნდა ითქვას, რომ ეს „ო“ ამ თარგმანში, მართლაცდა, თვალში საცემია, რადგან იგი ვერ არის ჯეროვნად მორგებული „ამ მეტად რთული შინაარსის და აგებულების ლექსის“ მეტრულ სტრუქტურასა და რითმათა სისტემასთან, რაც, საბოლოო ანგარიშით, ნაცვლად იმისა, რომ ხელი შეეწყო მთარგმნელისათვის დედნისეულ მხატვრულ ღირსებათა, მათ შორის, პოეტური ხატების მოხდენილად ტრანსფორმაციაში, პირიქით, რამდენადმე ბოჭავს კიდევაც მას ამ უაღრესად ძნელი მისიის შესრულებისას. რაც შეეხება გურამიშვილის ზემოხსენებულ ლექსს, იქ ეს პროსოდიული „ო“ იდეალურად არის მისადაგებული ლექსის როგორც მეტრულ და რიტმულ სტრუქტურასთან, ისე

რითმათა სისტემასთან, რაც უმთავრესად იმით არის განპირობებული, რომ იქ ეს სტრუქტურაც და სისტემაც ფორმით სადა და მარტივია, თუმცა ეს ხელს არ უშლის იმას, რომ ეს ლექსი ღრმაშინაარსიანი და პოეტური ხატებით მდიდარი იყოს. და საერთოდ, ჩვენი დაკვირვებით, ეს პროსოდიული „ო“ წარმატებულად სწორედ ასეთი მარტივი სტრუქტურისა და სისტემის მქონე ლექსებში გამოიყენება, ხალხური იქნება იგი, თუ არახალხური.

აქ აღსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება. ქართულში „ო“ ხმოვანი არა მარტო პროსოდიული სავრცობია (ანუ ისეთი სავრცობი, რომელიც ლექსში მარცვალთა შეფარდებას აწესრიგებს და კეთილხმოვანებასაც საგრძნობლად უწყობს ხელს), არამედ სხვათა სიტყვის ნაწილაკიც. სხვათა სიტყვის „ო“ იხმარება პირველი პირის (მოსაუბრის) მიერ წინათ უკვე ნათქვამის, განაზრახის ან ნაფიქრალის გადმოსაცემად მრავლობით რიცხში და ამავე ფუნქციით – მესამე პირის ორსავე რიცხვში. „ყორანის“ გამსახურდიასეულ თარგმანში „ო“ ხმოვანი პროსოდიულიც არის და სხვათა სიტყვის ნაწილაკიც, რაც არცთუ იშვიათად ერთსა და იმავე სტროფში იჩენს ხოლმე თავს, კერძოდ, „აროდეს“ რეფრენთან შერითმებისას, თანაც ზოგჯერ – პირველი პირის მხოლოდ რიცხვშიც, ანუ „მეთქი“ ნაწილაკის ფუნქციით, რაც უკვე ყოველად დაუშვებელია. ერთი სიტყვით, ამ „ო“ ხმოვანს წესრიგის ნაცვლად, პირიქით, ერთგვარი არეუ-დარევა შეაქვს თარგმანში და არც კეთილხმოვანებას, კერძოდ, მდიდარი რითმების მოზიდვას უწყობს ხელს.

ამრიგად, მეტრული სტრუქტურისა და რითმათა სისტემის მოდელი თარგმანისათვის აქ კარგად ვერ არის შერჩეული, რამაც, თავის მხრივ, ხელსაყრელი საფუძველი შექმნა არაერთი ნაკლისა თუ ხარვეზისათვის, რომელთაგან ზოგი არსებითი ხასიათისაა. ასე, მაგალითად, ამავე მე-13 სტროფის ბოლო ორ-სამ სტრიქონში, რომლებიც თითქმის ნახევარ სტროფს შეადგენს, მხოლოდ იმაზეა ლაპარაკი, თუ როგორ ანათებს ხავერდის იისფერ ბალიშს „ლაპრის“ შუქი, ხოლო იმაზე არაფერია ნათქვამი, სავარძლის სწორედ ამ ბალიშებს მიყრდნობილი ლირიკული გმირი თუ როგორ წუხს, რომ ჩემი სატროფო, ლინორი, მათ ვეღარასოდეს მიეყრდნობაო. დედნის ფაქტობრივ, კონცეპტუალურ და ხატობრივ ინფორმაციათა ასეთი გადარბების თუნდაც თითო-ორი შემთხვევა „ყორანის“ გამსახურდიასეულ თარგმანში მით უფრო დასანანიია, რომ ეს თარგმანი საერთოდ გამოირჩევა დედნის ნიუანსებში ღრმა წვდომითა და ფრაზის მაღალი კულტურით, თუმცა აქა-იქ ენობრივ-

სტილისტური უზუსტობა თუ შეუსაბამობა მაინც იჩენს ხოლმე თავს, რომელთა მოგვარება ადვილად შეიძლებოდა.

*ვანო ყვავილაშვილის თარგმანი:*

კვლავ თავსატეხს ჩაუღრმავდი, ხმა-კრინტს უკვე აღარ ვძრავდი;  
ვიგრძენ მზერა ცეცხლოვანი ყორანმა რომ გუღს დამასო;  
მომეძალა ფიქრთა ზვაგი, ბალიშს მყუდროდ მივდე თავი,  
და ჭალ-შუქი მომწუსხავი მახსენებდა, – ჩემსა სატრფოს  
ამ იისფერ ხავერდზე რომ დავანება მოენატროს, –  
ვეღარ შეძლებს, ვეღარასდროს!

„ყორანის“ ქართულ თარგმანებთან დაკავშირებით სხვადასხვა გარემოებებზე მსჯელობისას ზემოთ ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ ვ. ყვავილაშვილის თარგმანი და ზოგადად აღვნიშნეთ მისი არაერთი ღირსება, რასაც აქაც ვადასტურებთ: ამ თარგმანთა შორის იგი ერთ-ერთი გამორჩეულია. ახლა კი გვინდა უფრო კონკრეტულად შევეხეთ მის ავ-კარგს. ჩვენი აზრით, ეს თარგმანი, ისევე როგორც გამსახურდიასეული (რომელზედაც ზემოთ უკვე გვქონდა ლაპარაკი), გაცილებით უკეთესი იქნებოდა, მთარგმნელს რომ მისთვის მოდელის შერჩევისას დედნის უნიკალური მეტრულ-რიტმული სტრუქტურისა და რითმათა მეტად რთული სისტემის ზოგიერთ თავისებურებათა თარგმანში შესანარჩუნებლად ცოტათი ნაკლები ორთოდოქსულობა გამოეჩინა. ამჯერად აქ უპირატესად მხედველობაში გვაქვს რითმათა ის სისტემა, რომელიც ავტორს ამ ლექსისათვის საგანგებოდ შეუმუშავებია და თითქმის განუხრელად იცავს მას მთელი ლექსის მანძილზე. ხოლო მისი შენარჩუნება თარგმანში, რამდენადაც ვიცით, ისე ვერავინ შეძლო, რომ იქ ლექსის სხვა უფრო მნიშვნელოვან კომპონენტთა (მეტადრე პოეტური ხატების) ტრანსფორმაციისას მათში სერიოზული დარღვევები არ გამოეწვია. რითმათა ეს სისტემა გრაფიკულად ასე შეიძლება გამოისახოს\*:

_____ a _____	a
_____ (a) _____	(b)
_____ c _____	c
_____ c(c) _____	b
_____ (c) _____	b

\* მცირედენი კორექტივით მოგვეავს იმ კომენტარებიდან, რომლებიც ედგარ პოს ლექსების თარგმანებისათვის მათ მთარგმნელს, პორფირე იაშვილს, აქვს დართული (იხ. წიგნში: *ედგარ პო. ლექსები*. თბ., 2002, გვ. 73)



როგორც ვხედავთ, ეს რითმათა ძალიან რთული მოდელია, მაგრამ დიდი რუდუნებით შემუშავებული თავისი ამ მოდელის ფანატიკურად ერთგულ ავტორს ხელს ხომ ვერაფერი შეუშლიდა იმაში, რომ ცალკეული სიტყვებით დაწყებული და მთელი სტროფებით დამთავრებული, უამრავი ვარიაცია მოესინჯა, რითმათა აღნიშნულ სისტემასთან და ასევე არანაკლებ რთული მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურასთან მოსარგებად. ახლა ამას შევედაროთ მთარგმნელის მდგომარეობა: თარგმანისათვის ხომ ასეთ ვარირებათა ფარგლები მკაცრად არის შეზღუდული დედნისეული ტექსტის შინაარსითა და განწყობილებით, პოეტური კომპონენტებითა და თვით სალექსო აქსესუართა თავისებურებებითაც კი, მით უმეტეს, ისეთი რთული მოდელის მიხედვით შექმნილ ლირიკულ შედეგში, როგორცაა ედგარ პოს „ყორანი“.

თუ რა ხერხებითა და საშუალებებით უნდა შევეცადოთ ზემოაღნიშნულ უდიდეს სიძნელეთა დაძლევას, ამის შესახებ წინამდებარე ნაშრომში თავის ადგილას იქნება ლაპარაკი. ახლა კი დავუბრუნდეთ ვ. ყვავილაშვილის მიერ თარგმნილი ამ მე-13 სტროფის ანალიზს. ჩვენ აქ უმთავრესად ყურადღებას გავამახვილებთ დედნისეული რიტმულ-მეტრული სტრუქტურისა და რითმათა სისტემის ორთოდოქსული, ზედმიწევნითი დაცვის მცდელობის ზოგიერთ არასასურველ შედეგზე. დავიწყოთ რითმების საკითხით. აი, როგორ გამოიყურება საანალიზო სტროფის პირველსავე სტრიქონში ჰორიზონტალურ რითმათა წყვილი: „ჩავუღრმავდი“/„ვეღარ ვძრავდი“. როგორც ვხედავთ, ეს ისეთი უდიდამო ზმნური რითმებია, რომლებსაც დიდი ძიება არ სჭირდება – ამგვარი შერითმება შეიძლება თითქმის ყველა „ავ“ თემის ნიშნის მქონე გარდამავალი ზმნებით, რომლებიც უწყვეტელში ან ხოლმეობითში დგას (ვრგავდი, ვკლავდი, ვწვავდი, ვთხზავდი და ასე შემდეგ). უარესი მდგომარეობაა ვერტიკალურ რითმებში, სადაც მეორე სტრიქონის ბოლო შესიტყვება „გულს დამასო“ მოიაზრება როგორც რეფრენტან შერითმვა და ვღებულობთ ასეთ რითმას: „გულს დამასო“/„აღარასდროს“

თუმცა მთარგმნელს, ეტყობა, უგრძნია ამ უვარგისი შერითმვით გამოწვეული უხერხულობა და მისი მომდევნო რითმა („ჩემსა სატროფოს“/„მოენატროს“), რომელიც ამავე რეფრენტს („ვეღარასდროს“) ასევე ვერტიკალურად ერთმება, უკეთესად შეურჩევია რითმათა იმ ყაიდაზე გაწყობით, რომელსაც, ჩვენ გარდამავალი შერითმების სისტემას ვეძახით და მის უფრო

მკაფიოდ წარმოსაჩენად ზოგადი ფორმულაც გვაქვს შემუშავებული. ეს საკითხი ქვემოთ, თავის ადგილას, სპეციალურად არის განხილული და იქვე დართულია ხსენებული ფორმულაც. ამჯერად კი ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ გარდამავალ რითმათა ამ სამეულში („ჩემსა სატრფოს“/„მოენატროს“/„ველარასდროს“) პირველ და მეორე სართიმო სიტყვათა კლაუზულების („ჩემსა სატრფოს“/„მოენატროს“) უღერადობის მსგავსება თითქმის საკმარისია საიმისოდ, რომ ისინი, ასე თუ ისე, შერთმულად აღვიქვათ; ანალოგიური მსგავსებაა რითმათა ამ სამეულის მეორე და მესამე სართიმო სიტყვების კლაუზულათა („მოენატროს“/„ველარასდროს“) უღერადობაში. საბოლოო ანგარიშით, ეს მეორე სართიმო სიტყვა („მოენატროს“) ერთგვარი ხიდია პირველსა („ჩემსა სატრფოს“) და მესამეს („ველარასდროს“) შორის და ხდება ამ სამეულის გარდამავალი კომპლექსური აღქმა, რომ იტყვიან, თითქოს ხავერდოვანი გადასვლითაც კი. მაგრამ ეს, ცხადია, მაინც ვერაფერს შევლის რეფრენტან შერთმვისათვის მეორე სტრიქონში მოხმობილ შესიტყვებას „გულს დამასლ“, რომელიც „თამაშგარე მდგომარეობაში“ რჩება.

რას ვიზამთ, ძნელია თარგმანისათვის ოთხწევრიანი სრულფასოვანი რითმის მოძებნა, თანაც ისე, რომ რაც შეიძლება სრულად და ზედმიწევნით შეინარჩუნო დედნისეულ ინფორმაციათა ოთხივე სახეობა – ფაქტობრივი, კონცეპტუალური, ქვეტექსტური და ხატობრივი (რომელიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პოეტურ ქმნილებათა ღირსებებს შორის), ამასთან ტექსტი თარგმანის ენაზე ყოველმხრივ წელგამართული იყოს და ბუნებრივად უღერდეს. მერედა, იძლევა ამის საშუალებას ისეთი უადრესად რთული მეტრულ-რიტმული სტრუქტურისა და რითმული სისტემის მქონე ლექსი, როგორც ედგარ პოს „ყორანი“ გახლავთ? ამ კითხვაზე სპეციალური ლიტერატურისათვის რამდენადმე ნიშანდობლივი, დამახასიათებელი პასუხია გაცემული მოკლე განმარტებაში, რომელიც დართული აქვს ედგარ პოს „რჩეული ღირიკის“ იმ ქართულ თარგმანებს, გასულ საუკუნეში რომ არის შესრულებული. „ბანალური ჭეშმარიტებაა, – ვკითხულობთ ამ განმარტებაში, – რომ ვერც ერთი, იდეალური თარგმანიც კი, სრულად ვერ გადმოსცემს დედნის მხატვრულ ღირსებებს, მთლიანი ნაწარმოების თუ მისი ნაწილების მნიშვნელობათა მთელ სპექტრს. მთარგმნელი, მოჭადრაკის მსგავსად, იძულებულია რაღაც „ფიგურა“ შესწიროს, რათა მოიგოს ხარისხი. მთარგმნელის ინტუიცია და შემოქმედებითი ინდივიდუალობა სწორედ ამ არჩევანშია“ (პო 2001: 116).

ნამდვილად ანგარიშგასაწვევი მსჯელობაა, ოღონდ ბოლო ფრაზასთან დაკავშირებით გვაქვს ერთი, ვფიქრობთ, პრინციპული შენიშვნა. რამდენადაც ედგარ პოს „ყორანის“ ქართული თარგმანების გულმოდგინე შესწავლამ დაგვარწმუნა, ამ არჩევანში შეცდომა მოსვლია არა ერთსა და ორ ნიჭიერ და მახვილი პოეტური ინტუიციით დაჯილდოებულ მთარგმნელს, რის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზიც, ალბათ, ის არის, რომ მათ მოჭარბებული თავდაჯერებულობა გამოიჩინეს და ამით, სურდათ თუ არა ეს, სინამდვილეში მაინც უგულებელყვეს ის მარტივი ჭეშმარიტება, რომ წინასწარი ყოველმხრივი შემზადების გარეშე, როგორც ზემოთაც ვთქვით, შეუძლებელია უნიკალური სირთულეებით გამორჩეული ისეთი ლირიკული შედეგის მაღალ დონეზე თარგმნა, როგორც ედგარ პოს „ყორანი“ გახლავთ.

ასე, მაგალითად, ცნობილია, რომ „ყორანის“ რითმათა სისტემისა და სხვა სირთულეთა გამო ედგარ პო საკმაოდ დიდხანს გაფაციცებით ეძებდა და იმარაგებდა შესაფერის რითმებს. არა გვგონია, რომ „ყორანის“ ქართულად მთარგმნელებს, ორ თუ სამს გარდა, საამისოდ განსაკუთრებული გულმოდგინება გამოეჩინათ. ამ მხრივ ვ. ყვავილაშვილიც მეტწილად „უმრავლესობაშია“ ხოლმე, რაც ამ მე-13 სტროფშიც პოულობს გამოძახილს: აქ მე-3 სტრიქონში („მომეძალა ფიქრთა ზვავი, ბალიშს მყუდროდ მივდე თავი“) ამ სტრიქონის ჰორიზონტალური რითმების გასაწყობად თარგმანის ტექსტს შემომატებული აქვს პოეტური ხატი („ფიქრთა ზვავი“), რომელიც არა მარტო დედანში არ არის, არამედ თარგმანისეული კონტექსტისთვისაც სრულიად შეუფერებელი ჩანს, ვინაიდან „მომეძალა“ მოქმედების დინამიკურ პროცესს აღნიშნავს და არა მის ერთჯერადობას, რომელიც „ზვავის“ მუდმივი ატრიბუტია, ხოლო ყოველივე ამის გამო ის, ვისაც „ფიქრთა ზვავი“, ანუ უამრავი ფიქრი „მოეძალება“, ვერა და ვერ „მისდებს ბალიშს მყუდროდ თავს“. ამიტომ თარგმანში შემომატებულ ამ პოეტურ ხატს („ფიქრთა ზვავი“), ღმობიერად რომ ვთქვათ, აქ ნონსენსის იერიც კი დაჰკრავს.

მოყვანილ მაგალითთან დაკავშირებით ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, რომ „ფიქრთა ზვავის“ ანალოგიური გამონათქვამი გვხვდება „ყორანის“ ჭიჭინაძისეულ თარგმანში, რომელიც პირველად 1924 წელს გამოქვეყნდა და, სხვათა შორის, გადმობეჭდილია ედგარ პოს ლექსების ქართული თარგმანების სწორედ იმ გამოცემაში (პო 2001: 61–67), სადაც ვ. ყვავილაშვილის ეს თარგმანიც არის მოთავსებული, თანაც მე-13 სტროფის სწორედ იმავე

სტრიქონში („გადაუჭრელი საკითხი ავი ჩამიწვა სულში ისე ვით ზვავი“), ოღონდ, როგორც ვნახეთ, აქ ეს „ზვავი“ სულ სხვა კონტექსტშია, რომელსაც, ყოველ შემთხვევაში, არ ეწინააღმდეგება (საერთოდ, კ. ჭიჭინაძის ამ სტრიქონის შესახებ ზემოთ ჩვენ უკვე გამოვთქვით ჩვენი შეხედულება). აქ იმასაც შევნიშნავთ, რომ ვ. ყვავილაშვილი, ეტყობა, კ. ჭიჭინაძის თარგმანს რამდენადმე მაინც ანგარიშს უწევს ხოლმე, რის ერთ-ერთი გამოძახილიც შეიძლება იყოს რითმის კიდევ ერთი დამთხვევა „ყორანის“ ერთი და იმავე სტროფის მათ თარგმანებში („ფართოდ“/„მარტო“), თუმცა იქნებ ესეც უნებლიე დამთხვევა იყოს.

ასევე გამორიცხული არ არის, რომ ვ. ყვავილაშვილი (და არა მარტო იგი) ანგარიშს უწევდეს მ. ზენკევიჩისეულ რუსულ თარგმანს, რომელშიაც წარმატებულად არის ტრანსფორმირებული დედნის როგორც მეტრულ-რიტმული სტრუქტურისა და რითმათა სისტემის თავისებურებანი, ისე ზოგიერთი სხვა არსებითი კომპონენტი (მათ, შორის, პოეტური ხატები) და თვით ნიუანსებიც კი. საქმე ისაა, რომ 1983 წელს მოსკოვის გამომცემლობა „რადუგამ“ დიდი ტირაჟით გამოსცა ედგარ პოს რჩეულ ნაწარმოებთა ერთტომეული (პო 1983), რომელსაც დართული აქვს ე. კ. ნესტეროვას კომენტარი. კერძოდ, „ყორანის“ კომენტარში მას როგორც ამ ნაწარმოების თარგმანის საუკეთესო ნიმუში მთლიანად შეუტანია მ. ზენკევიჩის თარგმანი, რომელსაც წამძღვარებული აქვს შემდეგი სიტყვები: „მ. ზენკევიჩის თარგმანი, რომელიც პირველად 1946 წელს გამოქვეყნდა წიგნში „ამერიკელი პოეტებიდან“, გამოირჩევა დიდი სიზუსტითა და ნიუანსების სიმდიდრით“ (პო 1983: 364). უნდა ვივარაუდოთ, რომ ედგარ პოს ეს ერთტომეული ხელმისაწვდომი იქნებოდა მისი ნაწარმოებებით დაინტერესებულ და, მით უმეტეს, მათი თარგმნის მსურველ პირთათვის. „ყორანის“ ზოგიერთ ქართულ თარგმანში, ჩვენი დაკვირვებით, შეინიშნება ზენკევიჩის ამ თარგმანის მეტ-ნაკლებად მოსაწონი გამოძახილი, მაგრამ ეს უკვე ცალკე თემაა და ჩვენ ამჯერად მასზე აქ მეტს ვეღარ შევჩერდებით. ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ „ყორანის“ დედნისეულ თავისებურებათა შენარჩუნების მცდელობისას ზენკევიჩის თარგმანშიაც უჩენია თავი ზოგიერთ გადახვევასა და უზუსტობას, ოღონდ არა იმდენად თვალში საცემს, როგორც ეს მის ზოგიერთ ქართველ კოლეგათა თარგმანებში შეინიშნება. დავიმოწმებთ ერთ მაგალითს ზენკევიჩისეული თარგმანის ამავე, მე-13 სტროფიდან, რომელსაც აქ მთლიანად მოვიყვანთ თუნდაც საიმისოდ, რომ ცოტათი მაინც მკაფიოდ წარმოვაჩინოთ ჩვენი ამ შენიშვნის საფუძვლიანობა.

*მ. ზენკევიჩის თარგმანი.*

«Так, в полудремоте краткой, размышляя над загадкой,  
Чувствуя, как ворон в сердце мне вонзал горящий взор,  
Тусклой люстрой освещенный, головою утомленной  
Я хотел уже склониться на подушку на узор,  
Ах, она здесь не склониться на подушку на узор

Никогда, о nevermore!»

როგორც ვხედავთ, აქ დედნისეული რითმათა სქემა მთარგმნელს საგრძნობლად გაუმარტივებია – ჰორიზონტალური გართიმვა მხოლოდ პირველ და მესამე სტრიქონებშია შენარჩუნებული («краткой»/«загадкой» «освещенный»/«утомленной»), მაგრამ დედნის ნორმათა სტრუქტურიდან ასეთი გადახვევა საკმარისი არ აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ რითმებში დახელოვნებულ მთარგმნელს თავი აერიდებინა ესოდენ ღარიბი ზედსართაული (მიმღეობითი) რითმებისათვის. რაც შეეხება ვერტიკალურ რითმებს («взор»/«узор») რომლებიც თარგმანში უცვლელად გადმოტანილ რეფრენტან (“nevermore”) არის შეერთებული, ისინი ფორმისა და ელერადობის მხრივ საკმაოდ კარგი რითმებია, მაგრამ მათგან ერთ-ერთი სიტყვა, «узор», აქ მხოლოდ და მხოლოდ შეერთებისათვის არის უადგილოდ მოხმობილი. უფრო მნიშვნელოვანი დარღვევა ის გახლავთ, რომ მ. ზენკევიჩი ლირიკულ გმირს ათქმევინებს: „მცირე ხნით ნახევრად მოვლემარე“ («в полудремоте краткой»), როდესაც „ვგრძნობდი, თუ როგორ მასობდა ყორანი გულში ცეცხლოვან მზერას“ («чувствуя, как ворон в сердце мне вонзал горящий взор»), „უკვე ვაპირებდი (მინდოდა) დაღლილი თავი მოხატულ (სახეებიან) ბალიშზე მიმყრდნო“ («я хотел уже склониться на подушку на узор»). ცხადია, ასეთ ვითარებაში ადამიანი ვერ იქნება „ნახევრად მოვლემარე“ თუნდაც მცირე ხნით, და ეს არც არის ნათქვამი დედანში. აი, რას ამბობს ედგარ პო ამ სტრიქონში (გადმოგცემთ პწკარედით):

„ვიჯექი და ამის გამოცნობაში ვიყავი, მაგრამ სიტყვას აღარ ვეუბნებოდი  
ფრინველს, რომლის ანთებული თვალები ახლა შიგ გულში ცეცხლს  
მიკიდებდა;

ამის და უფრო მეტის გამოცნობასაც რომ ვცდილობდი, თავი ღუნედ  
მქონდა მიყრდნობილი  
ბალიშის იმ ხავერდის შალითაზე, რომელსაც ლამპის შუქი ეცემოდა,  
და იმ იისფერ ხავერდის შალითას, ლამპის შუქი რომ ეცემოდა,

ო, იგი ხომ ვერ მიეყრდნობა ველარასოდეს!“

ახლა თუ ერთხელ კიდევ გულდასმით შევადარებთ ერთმანეთს „ყორანის“ დედანს, მ. ზენკევიჩის თარგმანსა და ზოგიერთ ქართულ თარგმანს, არ შეიძლება გულში არ გავიფიქროთ, რომ ეს ქართული თარგმანები რამდენადმე მაინც, ალბათ, ანგარიშს უწევენ ამ რუსულ თარგმანსაც, ყოველ შემთხვევაში, მის იმ ზოგიერთ ინტერპრეტაციას, რომლის მსგავსი რამ დედანში მინიშნებულიც არ არის. მაგრამ, როგორც ზემოთ ვთქვით, ეს უკვე სხვა თემაა. და ჩვენ განვაგრძობთ ნიმუშად აღებული იმ მეცამეტე სტროფის კიდევ რამდენიმე ქართული თარგმანის მიმოხილვას.

*ფილიპე ბერიძის თარგმანი:*

რა უნდა, რას მედავება, შევშინდი, ენა დამება.

ცეცხლიან თვალებს მანათებს და ღამის სისხლი გამიშრეს,

გული ფიქრს კვლავაც არ იშლის, თავი ჩაფვალი ბალიშში.

ღამის სინათლე ეცემა ხავერდის ზოლებს ბალიშზე,

თმებს ველარ გაშლის ვერასდროს ღენორა აწ ამ ბალიშზე.

“Nevermore“ ამას მანიშნებს...

უნდა ითქვას, რომ „ყორანი“ ამ ნიჭიერმა შემოქმედმა, რომელიც ძალიან ადრე გამოეთხოვა სიცოცხლეს, რამდენიმე ათეული წლის წინათ თარგმნა ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ. მაგრამ ამ თარგმანმა, ვფიქრობთ, ღირსეულად გაუძლო დროის მკაცრ გამოცდას და ედგარ პოს ამ საოცარი ლექსის ქართულ თარგმანთა შორის დღესაც ერთ-ერთი საუკეთესოა. ისიც სათქმელია, რომ მაშინ პოეტურ თარგმანს ზოგიერთი ძირითადი ასპექტით ესოდენ დიდ მოთხოვნებს არ უყენებდნენ და თარგმანმცოდნეობის დარგის სპეციალური ლიტერატურაც დღევანდელთან შედარებით საკმაოდ ღარიბულად გამოიყურებოდა. ამ თარგმანში, მიუხედავად ხარვეზებისა, აქა-იქ თავს რომ იჩენენ, და მაშინაც კი, როდესაც დედნისეულ ინფორმაციებს, მათ შორის, ხატობრივს, თარგმანში ტრანსფორმაციისას მნიშვნელოვანი დანაკარგები განუცდიათ, არსებითად მაინც შენარჩუნებულია ის აზრები და განწყობილება, რაც მათში ავტორმა ჩააქსოვა. მცირეოდენი გამარტივებით თარგმანში გადმოტანილია რითმთა დედნისეული სისტემაც, მაგრამ ამ სახით იგი დაცულია თარგმანის მთელ ტექსტში, თანაც თითო-ორიღა გამონაკლისის გარდა მოწონებას იმსახურებს რითმთა მუსიკალური ფაქტურა.

ცალკე გვინდა შევეხეთ „ყორანის“ ბერიძისეული თარგმანის მეტრულ და რიტმულ სტრუქტურას. რამდენადაც ვიცით, ფ. ბერიძე პირველი გახლდათ, ვინც ედგარ პოს ამ ლექსის ქართულ თარგმანს რუსთველური შაირი მიუსადაგა, ოღონდ ამთავითვე შევნიშნავთ ერთ გარემოებასაც: გაცილებით მოიგებდა თარგმანი, რომ მას დაბალი შაირის ნაცვლად (5/3//5/3, სადაც მცირე ცეზურათა მარცვლოვანების თანამიმდევრობა ცვალებადია ხოლმე: 5/3//3/5 და ასე შემდეგ) მაღალი შაირი გამოყენებუნა (4/4//4/4); მოიგებდა როგორც დედანთან რიტმული სიახლოვით, ისე საერთო ემოციურ-ექსპრესიული შთამბეჭდაობის მხრივაც. თარგმანში შეტანილია კიდევ ერთი მეტრულ-რიტმული კორექტივი, სახელდობრ, ის, რომ, თუ დედანში მე-4, მე-8, მე-10 და მე-11 მთავარი ცეზურები შვიდ-შვიდი მარცვლისაგან შედგება, თარგმანში თერთმეტივე მთავარი ცეზურა რვა-რვა მარცვალს შეიცავს. მაგრამ მთელი სტროფის *კომპლექსურ-გეშტალტური აღქმა* (ამ ტერმინისა და მასთან დაკავშირებული ზოგიერთი თეორიული განზოგადების შესახებ ქვემოთ გვექნება მსჯელობა) ყოველივე ამით დიდად არ ღარიბდება, ხოლო სამაგიეროდ მთარგმნელი მნიშვნელოვანწილად თავისუფლდება დედნისმიერი შებოჭილობისაგან, რითაც მას მეტი გასაქანი ეძლევა საიმისოდ, რომ დედნიეული ინფორმაციის ნებისმიერი სახეობის (ფაქტობრივის, კონცეპტუალურის, ქვეტექსტურისა და, რა თქმა უნდა, ხატობრივის) ტრანსფორმაციისას მათი დანაკარგი თარგმანში ნაკლები იყოს.

დასასრულ, იმავე წესით (ერთი სტროფის მაგალითზე) განვიხილოთ „ყორანის“ კიდევ ორი მთარგმნელის – გიორგი ნიშნიანიძისა და პორფირე იაშვილის – ქართულ თარგმანთა ავ-კარგი. მათ შესახებ მსჯელობა ბოლო აკორდად იმიტომ შემოვინახეთ, რომ ერთი მათგანი „ინგლისური და ამერიკული პოეზიის ანთოლოგიის“ (სამასგვერდიანი წიგნია) მთარგმნელი გახლავთ, რომლის მრავალმა თარგმანმა საერთო აღიარება და მოწონება დაიმსახურა, ხოლო მეორე – თარგმანმცოდნეობაში ღრმად ჩახედული მეცნიერი და მთარგმნელი. და მაინც ორივე ამ თარგმანს უდავო ღირსებათა გვერდით არაერთი ნაკლი აქვს.

როგორც ჩანს, პოეტური ქმნილება მეცნიერებისა და ხელოვნების იმ განსაკუთრებულ ფენომენთა კომპლექსური შერწყმაა, რომელთაგან მთარგმნელს არც ერთზე წამითაც „თვალის მოხუჭვა“ (დიდი ილიას სიტყვებია) არ ეპატიება. ედგარ პოს „ყორანი“ კი ის შედევრია, რომელშიაც ეს ფენომენები საოცრად კონცენტრირებული სახით არის ჩაქსოვილი, ამიტომაც, რომ მისი თარგმნა

ერთგვარი საცდელი ქვაა, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს, შესწევს თუ არა მთარგმნელს საიმისოდ საკმარისი ძალ-ღონე, რომ დააკმაყოფილოს პოეტური თარგმანის თანამედროვე მკაცრი მოთხოვნები და, მთავარია, ბოლომდე უერთგულოს მათ.

ვიდრე უშუალოდ შევუდგებოდეთ იმის განსჯას, თუ რამდენად გაართვა თავი ჩვენმა ამ ორმა დახელოვნებულმა მთარგმნელმა ესოდენ რთულ ამოცანას, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ვუპასუხოთ ერთ მოსალოდნელ კითხვას: არის კი მართებული და შესაძლებელი, რომ თვრამეტსტროფიანი ლექსის თარგმანის ავ-კარგი ერთი სტროფის ანალიზით წარმოვაჩინოთ? ამ კითხვაზე პასუხად, რა თქმა უნდა, მარტო „ღიას“ ან „არა“ არ გამოდგება. საქმის ვითარება სინამდვილეში შემდეგი გახლავთ. ედგარ პოს „ყორანის“ ჩვენთვის ცნობილი ოცდაათამდე ქართული თარგმანისაგან განსახილველად შევარჩიეთ ათიოდე ისეთი თარგმანი, რომლებიც დანარჩენებზე აშკარად უკეთესია, და გულმოდგინედ შევისწავლეთ თითოეული მათგანის ნაკლი თუ ღირსება. მაგრამ რადგან ჩვენი ნაშრომი ამ თარგმანთა შესწავლას უმთავრესად თავის ძირითად საკვლევ პრობლემასთან – თარგმანში დედნისეული პოეტური ხატის ტრანსფორმაციასთან დაკავშირებით საჭიროებდა, ჩვენც, რამდენადაც კი ეს შევძელით, ამ ასპექტით შემოვიფარგლეთ, რისთვისაც აუცილებელი შეიქნა როგორმე შეგვეჩინა ისეთი სტროფი, რომელიც ყველაზე მიზანშეწონილი იქნებოდა საანალიზო თარგმანთა ავ-კარგის წარმოჩენისათვის, თანაც უპირატესად ზემოაღნიშნული ასპექტის გათვალისწინებით. და ჩვენი არჩევანი მეცამეტე სტროფზე შეჩერდა.

ასეთი გადაწყვეტილების მიღებას ხელი შემდეგმა გარემოებამაც შეუწყო: მეცამეტე სტროფამდე ხომ მთარგმნელს ნაწარმოების ორი მესამედი უკვე თარგმნილი ჰქონდა, და ამ სტროფის თარგმნა „ყორანის“ ტექსტთან უკვე საკმაოდ „გაშინაურებულს“ უხდებოდა. გარდა ამისა, აქ ზედმეტი არ იქნება გავისხენოთ მოხდენილი ხალხური შეგონება, საჭაშნიკოდ მთელ ქვევრ ღვინოს არავინ სვამსო. ჩვენ არც ის გამოგვრჩენია მხედველობიდან, რომ ნებისმიერი თარგმანის სტროფები მეტ-ნაკლები ღირსების მქონეა, და არც ის, რომ შესაძლოა ზოგ მთარგმნელს ამ სტროფის თარგმნა უკეთ შეუძლია და ზოგს იმისა, მაგრამ აღნიშნულ გარემოებათა გამო ხელს ვერ ავიღებდით იმ პრინციპზე, რომ აუცილებელია ყველა თარგმანს ერთნაირი კრიტერიუმით მივუდგეთ მათი ნაკლისა თუ ღირსების შეფასებისას.



ერთი სიტყვით, დარწმუნებული ვართ, რომ ამ თარგმანთა ანალიზისას ჩვენ მიერ არჩეული გზა ჩვენი ნაშრომისათვის სავსებით შესაფერისია, ხოლო შეფასებები – საფუძვლიანი და მართებული, ამასთანავე ყოველთვის კეთილგანწყობილი, მაშინაც კი, როდესაც მწვავე და უსიამოვნო შენიშვნის გაკეთება გვიხდება. სამწუხაროდ, ამგვარ შენიშვნებს ვერ ასცდება ის სტროფიც, ახლა რომ მოგვყავს საანალიზოდ.

*გიორგი ნიშნიანიძის თარგმანი:*

სიტყვა არ მითქვამს იმ ექიდნისთვის,  
ჩემთვის ქარაგმულ რიცხვებს ვითვლიდი  
და რბილ ხავერდზე ნაღდი მკვიდრივით

ვიჯექი როგორც მწვანე გაზონზე,  
კიდევ კარგი, რომ გველის ნაშიერთ –  
ასეთ ბოროტ და ასე საშინელ

სტუმრებს დარბაზში თუ წინკარშივე  
რბილ სკამ-ლოგინებს არ თავაზობენ.

კიდევ კარგი, რომ ამ უმსგავსოებს  
ასეთ სავარძლებს არ თავაზობენ  
და არც ღირსყოფენ აღარასოდეს.

დავიწყეთ იმით, რომ ციტირებულ თარგმანში დედნისეული ფაქტობრივი ინფორმაციები თითქოს ყოველ ნაბიჯზე იმდენად შეცვლილი და დამახინჯებულია, რომ, თავის მხრივ, იწვევს მისი სხვა ინფორმაციული კატეგორიების, მათ შორის მეტადრე ხატობრივი ინფორმაციის, შეცვლასა და დამახინჯებას. ასე, მაგალითად, ლექსის ლირიკული გმირი, თარგმანის მიხედვით, იმისათვის, რომ უკიდურესად გაამძაფროს თავისი ზიზღი ამ დაუპატიუებელი საზარელი სტუმრისადმი, საანალიზო სტროფის პირველ ტაქშივე მას ქვეწარმავლად იხსენიებს („იმ ექიდნისთვის“). როგორც ვხედავთ, აქ ეს სიტყვაც არასწორი ფორმით არის ნახმარი (სწორია „ექედნე“), რაზედაც მთარგმნელს, ეტყობა, თვალი იმიტომ დაუხუჭავს, რომ როგორმე ეს სამწვერიანი რითმა შეეკოწიწებინა: „ექიდნისთვის/ვითვლიდი/მკვიდრივით“, მაგრამ, სამწუხაროდ, ესეც ასეთი უღიმღამო გამოსვლია.

აქვე საჭიროდ მიგვაჩნია აღინიშნოს, რომ „ყორანის“ თარგმანში გ. ნიშნიანიძეს, ისევე როგორც პ. იაშვილს, და ფაქტობრივად კ. ჭიჭინაძესაც ტაქთა რაოდენობა ყოველ სტროფში გაორმაგებული აქვთ (კ. ჭიჭინაძე თითქოს

ინარჩუნებს ტაეპთა რიცხვს, მაგრამ სინამდვილეში ორ-ორი ტაეპი აქვს გაერთიანებული და ამის შედეგად იმსიგრძე ტაეპები გამოუდის, რომ სტრიქონზე ძლივს ეტევა, არცთუ იშვიათად კი მომდევნო სტრიქონზედაც გადადის. ამას თავის სახელს თუ დავარქმევთ, დედნისეული მეტრული საზომის გვარიანი გაზრდა-გაფართოებაა, რაც, საზოგადოდ, ცხადია, სასურველ მოვლენად ვერ ჩაითვლება, თუმცა მის მოტივაციასაც სათანადო ანგარიში უნდა გაეწიოს. დედნის მეტრისაგან ასეთი მასშტაბის გადახვევას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება მივმართოთ, თუ სხვა გამოსავალი არ ჩანს საიმისოდ, რომ პოეტური თარგმანი მაღალ დონეზე შესრულდეს, რაც, ვფიქრობთ, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს იმას, რომ ამგვარმა გადახვევამ ხელი უნდა შეუწყოს დედნისეული სხვა ისეთი კომპონენტების, მათ შორის პოეტური ხატის, შენარჩუნებას, რომლებიც უფრო მეტის თუ არა, არც ნაკლები მნიშვნელობის მქონეა პოეტური ქმნილებისათვის.

მაგრამ დედნისაგან ამგვარი გადახვევები ხშირ შემთხვევაში სულ სხვა მიზნით ხდება ხოლმე, ზოგჯერ უბრალოდ საქმის გასაადვილებლად: იმ მოტივაციით, რომ დედნისეულ მეტრულ საზომში თარგმანის ტექსტი ვერ ეტევაო, საქმის ნამდვილ ვითარებაში გარკვევამდე გამოაქვთ ხოლმე გადაწყვეტილება. შემდეგ კი აღმოჩნდება, რომ დედნისეული მეტრული საზომი ზედმეტად გაგვიფართოებია, თანაც რიტმის სქემაც ვერ არის კარგად შერჩეული, და ახლა უკვე საჭირო ხდება სულ სხვა რამეზე ზრუნვა. რაკი ასეთი გაფართოების (მარცვლიანობის გაზრდის) გამო ტაეპები დედნისეულ ტექსტს არათუ იტევენ, „თავისუფალი ადგილებიც“ საკმაოდ რჩება, ეს „ადგილები“ როგორმე ხომ უნდა შეივსოს.

დასანანი, რომ ამის ნიშნად გამოდგება გ. ნიშნიანძის თარგმანის ჩვენ მიერ საანალიზოდ ციტირებული სტროფის შემდეგი ტაეპები: „ჩემთვის ქარაგმულ რიცხვებს ვითვლიდი/ და რბილ ხავერდზე ნაღდი მკვიდრივით/ ვიჯექი როგორც მწვანე გაზონზე...“ (ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. ე). „ჩემთვის ქარაგმულ რიცხვებს ვითვლიდი“ არ გამოხატავს დედნისეულ აზრს, სადაც ნათქვამია, რომ ლირიკული გმირი ცდილობს გამოიცნოს, თუ რას უნდა ნიშნავდეს ყორნის მიერ წარმოთქმული სიტყვა “nevermore“. ვერც პოეტურობით და ვერც დედანთან შესატყვისობით თავს ვერ მოგვაწონებს „და რბილ ხავერდზე ნაღდი მკვიდრივით“. რაც შეეხება მომდევნო ტაეპს „ვიჯექი როგორც მწვანე გაზონზე“, „გაზონი“ აქ ნამდვილად სრულიად უადგილოა და დედანში

მოცემულ ყველა სახის ინფორმაციას (ფაქტობრივს, კონცეპტუალურს, ქვეტექსტურსა და ხატობრივს) ამახინჯებს. მაგრამ ეს კიდევ არაფერია იმასთან შედარებით, რომ მთარგმნელს არასწორად აქვს გაგებული და გადმოცემული ლექსის შინაარსისათვის მეტად მნიშვნელოვანი ეს ორი ტაეპი: “But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,/ She shall press, ah, nevermore!” (მაგრამ რომლის იისფერ ხავერდის სარჩულს, ლამპის შუქი რომ დაჰნათის, ო, ის (მდედრობითი სქესია, იგულისხმება ლირიკული გმირის სატროფო) ვეღარასოდეს შეეხება!) ლექსის ეს ადგილი მთარგმნელს ისე აქვს გაგებული, თითქოს ბალიშს ლინორი კი არა, ყორანი ვერ შეეხება. ამის შედეგია მის მიერ შეთხზული მთელი ეს ტირადა, რომელიც ისე დაშორებულია დედანს, როგორც ცა დედამიწას:

კიდევ კარგი, რომ გველის ნაშიერთ –

ასეთ ბოროტ და ასე საშინელ

სტუმრებს დარბაზში თუ წინკარშივე

რბილ სკამ-ლოგინებს არ თავაზობენ.

კიდევ კარგი, რომ ამ უმსგავსოებს

ასეთ სავარძლებს არ თავაზობენ

და არც ღირსყოფენ აღარასოდეს.

და თითქოს ბედის დაცინვაა, რომ ამ მიუტევებელი დაუდევრობითა და თვითნებობით გამოწვეული ეს ნონსენსი (არ ვიცით, სხვა რა შეიძლება ეწოდოს მას!) ედგარ პოს „ყორანის“ თარგმანში გვხვდება, იმ გენიოსი პოეტისა, რომელიც თავისი ამ უბადლო ქმნილების ყოველ ფრაზასა და სიტყვას, ყოველ მარცვალსა და ბგერას თავს დაჰფოფინებდა.

რაც შეეხება „ყორანის“ მეცამეტე სტროფის იმ თარგმანს, რომელსაც ახლა განვიხილავთ, იგი, ჩვენდა სასიხარულოდ, საკმაოდ მდიდრულად და წელგამართულად გამოიყურება, ისევე როგორც მისი ამ თარგმანის მთელი ტექსტი.

*პორფირე იაშვილის თარგმანი:*

ამ ფიქრებში გართული ვიქარვებდი საწუხარს,

ხმა არ ამომიღია ყორნის სიტყვის პასუხად,

რომლის თვალთა გეენის მობრიალე ალები

ცეცხლივით შემომენტო, ჩამწვდა გულის ხარომდე;

ათას რამეს ვფიქრობდი, ვოცნებობდი, ვდარდობდი,

ღაღად მისვენებული, მიყრდნობილი დანდობით  
საკარცხულის რბილ ხავერდს – ღამფის შუქი სანდომი  
ჯიუტად რომ ანათებს, თითქოს კელაპტარობდეს,  
ო, ამ ხავერდს იისფერს – ღამფის შუქი, სანდომი,  
ჯიუტად რომ ანათებს, თითქოს კელაპტარობდეს –  
ვაჰმე, არ მიყრდნობა ღენორ, არა, აროდეს!

მადლობა ღმერთს, როგორც ჩანს, აქ სულ სხვა ვითარებაა. თვალის ერთი გადავლებითაც ვხვდებით, რომ საკმაოდ სოლიდურ თარგმანთან გვაქვს საქმე, სადაც აზრები და ემოციები მკაფიოდ და მოხდენილად არის გადმოცემული. ოღონდ, ესეც სათქმელია, აქ ყველაფერი არც იმთავითვე მოგეწონება, მაგალითად, მთელი ეს ორი ტაეპი: „...რომლის თვალთა გეგნის მობრიალე ალები/ცეცხლივით შემომენტო, ჩამწვდა გულის ხარომდე“. დედანთან სათანადო შეჯერების შემდეგ კი სურათი რამდენადმე იცვლება – თურმე ამ თარგმანშიაც გვხვდება ხოლმე არაერთი ისეთივე ნაკლი, მხატვრულ თარგმანში რომ თავს რითმის პრობლემასთან დაკავშირებით იჩენს (ეს პრობლემა საგანგებოდ არის განხილული ჩვენი ამ ნაშრომის ბოლო ნაწილში და აქ მასზე აღარ შევჩერდებით).

შეიძლებოდა დაგვესახელებინა აგრეთვე ზოგიერთი ნაკლი თუ ხარვეზი, რომლებსაც არსებითი მნიშვნელობა არა აქვთ. რაც შეეხება ამ თარგმანის მთავარ ნაკლოვან მხარეებს, ვფიქრობთ, ისინი მეტრულ-რიტმული მოდელის არცთუ ისე შესაფერისი შერჩევის შედეგია: სწორედ ამან გამოიწვია ყოველ სტროფში ტაეპთა რიცხვის გაორმაგება, რასაც თან სდევს ხოლმე ტაეპებში „ცარიელი ადგილების“ წარმოქმნა, რომელთა „შეესება“, ჩვეულებრივ, ბევრ უხერხულობასთან არის ხოლმე დაკავშირებული. ამ უხერხულობათა შესახებ და, რაც მთავარია, „ცარიეული ადგილების“ შეესების ზოგიერთი მეტ-ნაკლებად მიზანშეწინილ საშუალებებზე ზემოთ უკვე ვილაპარაკეთ, აქ კი სიამოვნებით გვინდა დავძინოთ, რომ „ყორანის“ ჩვენს მეცნიერ-მთარგმნელს ასეთი „ცარიელი ადგილების“ შესავსებად ზოგჯერ საკმაოდ კარგად აქვს მომარჯვებული სინონიმური პარალელიზმები, თუნდაც საანალიზო სტროფის შემდეგ ტაეპებში: „ათას რამეს ვფიქრობდი, ვოცნებობდი, ვდარდობდი/ღაღად მისვენებული, მიყრდნობილი დანდობით/საკარცხულის რბილ ხავერდს – ღამფის შუქი სანდომი/ჯიუტად რომ ანათებს...“ თუმცა, რასაკვირველია, გაცილებით უკეთესი იქნებოდა, რომ მას თარგმანში დედნისეული მეტრული საზომი (ტაეპის

მარცვლიანობა) თითქმის არ გაეორკეცებინა (რასაც, როგორც ვთქვით, ტაეპთა რიცხვის გაორკეცება მოჰყვა), ანუ ისე არ გაეზარდა, რომ ამ პარალელიზმების გამოყენება დასჭირვებოდა. და მიუხედავად ყოველივე ამისა, შეიძლება ითქვას, რომ პორფირე იაშვილის ეს თარგმანი „ყორანის“ წარმატებულ ქართულ თარგმანთა რიცხვს განეკუთვნება.

ახლა ორიოდე განმარტება თვით ჩვენი თარგმანის შესახებ. ბუნებრივია, ჩვენ აქ არ ვაპირებთ მის განხილვასა და, მით უმეტეს, შეფასებას, ოღონდ საჭიროდ მიგვაჩნია მოგახსენოთ ჩვენთვის პრინციპული მნიშვნელობის მქონე ეს განმარტებანი. ამათგან ერთი ის გახლავთ, რომ ჩვენ არ მოვერიდეთ ოდნავ გადაგვეხვია „ყორანის“ ზოგიერთი უადრესად თავისებური, ასე ვთქვათ, კაზუსისაგან, რათა ამით შეგვენარჩუნებინა გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი დედნისეული ნიუანსები; გადაგვეხვია, ვთქვათ, „ყორანის“ გართმვის ავტორისეული სქემისგან, ოღონდ იმ ზომამდე, რომ ეს გადახვევა შესაფერისი კომპენსაციის წყალობით თითქმის შეუმჩნეველი დარჩენილიყო ლექსის აკუსტიკური უდერადობის აღქმისას. საქმე ისაა, რომ ზოგიერთ სტროფში თითო-ოროლა ასეთმა მცირეოდენმა გადახვევამ დიდი დახმარება გაგვიწია, რათა ბუნებრივი ქართულით, ამასთან შეძლებისდაგვარად მკაფიოდ და მისაწვდომად გადმოგვეცა დედნისეული ოთხივე ინფორმაცია, ფაქტობრივი თუ ქვეტექსტური, კონცეპტუალური თუ ხატობრივი, ყოველ შემთხვევაში, არ დაგვეშვა მათი უგულვებელყოფისა და, მით უმეტეს, დამახინჯების არც ერთი შემთხვევა.

ჩვენი ეს აღსარება ლიტონ სიტყვებად რომ არ დარჩეს, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დავიმოწმოთ აქ ამგვარი გადახვევის თუნდაც ერთი მაგალითი. ზემოაღნიშნული მოტივაციით ჩვენ შესაძლებლად მივიჩნიეთ ლექსის პირველსავე ტაეპში უარი გვეთქვა იმაზე, რომ ჰორიზონტალური რითმის კლაუზულა პირველი დიდი ტერფის დაბოლოება ყოფილიყო, როგორც ეს დედანშია, და იგი უშუალოდ მომდევნო ტერფის დასაწყისში (ე.ი. ერთი სიტყვით უკან) გადავიტანეთ, რითაც თავი დავადწიეთ „ყორანის“ ქართულ თარგმანებში თითქმის სტერეოტიპად ქცეულ დასაწყისს („ერთხელ, როცა“ და მისი ვარიაციები) და გზა გავუხსენით ახალ, ჩვენეულ მოდელს, სადაც ესა თუ ის ხაზგასასმელი ფენომენი (მუდმივი, თუ სიტუაციური: დროითი ან სივრცითი, თუ სხვა) აქცენტირებულია ჩვენებითი ან პირის ნაცვალსახელით („იმ ავბედით შუაღამეს“, „ის დეკემბრის ღამე მკაცრი“, „ეს ხმა“, „და ამ ჩემი ბინის კარზე“, „მე რომ მაშინ ზმანებანი“, „და ამ უღვთო სიჩუმეში“, „იმ ყორანმა, შავ სამოსით

ხეს რომ ჰგავდა აბანოზის“, „და შევკადრე მას ღიმილით“, „მეც ფიქრს მივეც თავი“ და მრავალი სხვა). აქ, ალბათ, ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ „და“ სიტყვის როლი შექსპირის 66-ე სონეტის გივი გაჩეჩილაძისეულ თარგმანში და მისი შეცვლა „რადგან“ სიტყვით რეზო თაბუკაშვილის მოდელში, აგრეთვე „როგორ“ სიტყვით ნინო რამიშვილის მოდელში, და საგანგებოდ აღვნიშნოთ ამ ცვლილებათა ეფექტურობა.

დავუბრუნდეთ შერთმვის იმ სქემაში ჩვენ მიერ შეტანილი ცვლილების საკითხს. პირველ სტრიქონში რითმის კლაუზულის ზემოაღნიშნულ გადანაცვლებას ჩვენ არ დაუჯერდით და ანალოგიური შერთმვა დამატებით გამოვიყენეთ მომდევნო მეორე ტაეპში, რაც სტროფის აკუსტიკური ჟღერადობის აღქმისას კიდევ უფრო შეუმჩნეველს ხდის შერთმვის დედნისეული სქემისაგან გადახვევას. აი, როგორ ჟღერს ეს ორი ტაეპი:

იმ ავბედით შუალამეს, სვედა გულს რომ მიკვნესებდა

და ვფურცლავდი ბრძენთა წიგნებს, გამეფანტა იქნებ სვედა...

მეორე გარემოება კი ის გახლავთ, რომ ჩვენ ყოველნაირად ვცდილობდით და ვცდილობთ „ყორანის“ ჩვენს თარგმანში არ იყოს ჩვენი კოლეგების მიერ ჩვენამდე შესრულებულ თარგმანებთან რაიმე ოდნავი უნებლიე დამთხვევაც კი: ეს ჩვენთვის როგორც მთარგმნელისათვის ის დაუწერელი კანონია, რომლისგანაც უკვე აღარავითარი გადახვევა არ შეიძლება.

ახლა კი თქვენს სამსჯავროზე გვინდა გამოვიტანოთ ამ ხელთუქმნელი ლექსის ჩვენ მიერ შესრულებული თარგმანი.

#### THE RAVEN\*:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.  
"Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door –  
Only this and nothing more."

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;  
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.  
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow

\* მოგვეავს შემდეგი გამოცემის მიხედვით: Edgar Allan Poe. Prose and Poetry. M., 1983.

From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –  
Nameless here for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,  
"Tis some visitor entreating entrance at my chamber door –  
Some late visitor entreating entrance at my chamber door; –  
This it is and nothing more."

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,  
"Sir," said I, "or Madam, truly your forgiveness I implore;  
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,  
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,  
That I scarce was sure I heard you" – here I opened wide the door; –  
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,  
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;  
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,  
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"  
This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"  
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,  
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.  
"Surely," said I, "surely that is something at my window lattice;  
Let me see, then, what thence is and this mystery explore –  
Let my heart be still a moment and this mystery explore; –  
" 'Tis the wind and nothing more!"

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,  
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;  
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;  
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door –

Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –  
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,  
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,  
"Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,  
Ghastly, grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –  
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"  
Quoth the Raven, "Nevermore."

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning – little relevancy bore;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –  
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,  
With such name as "Nevermore."

But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only  
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.  
Nothing farther then he uttered – not a feather then he fluttered –  
Till I scarcely more than muttered, "Other friends have flown before –  
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before."  
Then the bird said, "Nevermore."

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,  
"Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store,  
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster  
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –  
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore  
Of 'Never–nevermore.'"

But the Raven still beguiling my sad fancy into smiling,  
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;  
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking  
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore –



What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore  
Meant in croaking "Nevermore."

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;  
This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,  
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,  
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer  
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.  
"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee  
Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore;  
Quaff, oh, quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"  
Quoth the Raven, "Nevermore."

"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –  
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,  
Desolate, yet all undaunted, on this desert land enchanted –  
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –  
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!"  
Quoth the Raven, "Nevermore."

"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil!  
By that Heaven that bends above us – by that 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."

"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting –  
"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!  
Leave no black plume as a token of that lie thy soul has spoken!  
Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!

Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"

Quoth the Raven, "Nevermore."

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,  
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

Shall be lifted – nevermore!

*ჩვენი თარგმანი:*

იმ აგბედით შუაღამეს, სევდა გულის რომ მიკვნესებდა  
და ვფურცლავდი ბრძენთა წიგნებს, გამეფანტა იქნებ სევდა,  
მომერია დაღლილს რული და მომესმა ყრუ კაკუნი.

„სტუმარია,- ვამბობ,- თითქოს აკაკუნებს, შველას ითხოვს,  
აკაკუნებს დიდი რიდით, კართან მიხმობს, შველას ითხოვს,  
აბა სხვა რა უნდა იყოს“.

ახლაც მიდგას თითქოს თვალწინ ის დეკემბრის დამე მკაცრი.  
ლანდი მიმქრალ მუგუზხალთა ჩახვეოდა ნოხის კალთას,  
და ვნატრობდი გულით ცისკარს, ვით იმ ძველი წიგნებისგან  
ნუგეშს, ბედის დამძრახველი რომ დამტოვე, რაც წახველი,  
ანგელოსნი ნათელს მზისას გეძახიან ლინორს ვისაც,

აქ კი არ გაქვს აწ სახელი.

ძოწისფერი აბრეშუმის თხელ ფარდების შარიშურიც,  
ო, სიმშვიდეს ისე მიფრთხობს, არ სმენოდეთ ქვეყნად თითქოს  
ეს ხმა. და რომ არ შეღონდეს გული, ელდით გათანგული,  
დავიჟინებ: „სტუმარია, კართან მიხმობს, შველას ითხოვს,  
ლამის მგზავრი აბეზარი აკაკუნებს, შველას ითხოვს,

აბა სხვა რა უნდა იყოს“.

მოვიკრიბე მერე ძალი და მივმართე სტუმარს კრძალვით:  
„მაპატიეთ, სერ თუ მადამ, გალოდინეთ დიდხანს კართან,  
მომერია დაღლილს რული, ძლივს ჩამესმა ყურს კაკუნი,  
ასე ფრთხილი, ასე სუსტი. აწ მოვდივარ, რაღას ვუცდი“.

და მეც მღუმარ ლამის სტუმარს რომ გავუღე კარი ბოლოს,

იქ სიბნელე დამხვდა მხოლოდ.

გავცქეროდი უკუნს დიდხანს. ვიხილეო, ვერვინ მითხრას,  
მე რომ მაშინ ზმანებანი დამეხვივნენ ეგ ზომ ფიცხლად.  
დგას სიჩუმე საზარელი, არსაიდან ხმას არ ელი,  
და ამ უღეთო სიჩუმეში გავიგონე, ითქვა თითქოს  
„ლინორ?“ – ეს ხომ მე ვთქვი ჩუმად, დამიბრუნა ექომ უმაღ  
„ლინორ!“ – აი, სულ ეს იყო.

შემოვბრუნდი უკან, გული მეწვის, მიძგერს, სავსე ზაფრით,  
და გაისმის კვლავ კაკუნი, თანაც ახლა უფრო მძაფრი:  
უფრო მძლავრად, უფრო ღაღად გამოსცემდა კაკუნს რაღაც.  
„მშვიდად, გულო, – ვამბობ, – ვინძლო წუთი წუთზე გამოვიცნო:  
ეს ქარია, ალბათ, ფანჯრის გისოსებში მონაბერი,  
ქარი, მეტი არაფერი!“

მეც დარაბა ჩემი ფანჯრის გამოვადე – და მყის გავშრი:  
ყორანია, ო, რა პრანჭვით, თითქოს არც კი შემომხედა,  
შემოფრინდა შიგ ფართხუნით ვით გარდასულ წმინდა დღეთა  
მოწმე, ღამის ღორდის, ღედის მანერებიც დაიჩემოს,  
მერე, იცით, ჩემს კარს ზემოთ თვით პალადას ბიუსტს, ვხედავ,  
დაასკუპდა თავს თავხედად.

იმ ყორანმა, შავ სამოსით ხეს რომ ჰგავდა აბანოზის,  
მაცქერალმა ეგ ზომ მკაცრად, თითქოს სევდა გამიქარწყლა,  
და შევეკადრე მას ღიმილით: „გაქუცული თუმცა დახვალ,  
ვხედავ, მორცხვი მაინც არ ხარ, მაშ მითხარი, მსურს ვიცოდე:  
იქ, პლუტონის საუფლოში, რას გიხმობენ, რა გიწოდეს?“  
დაიხხავლა: „არასოდეს“.

მან ეს სიტყვა ერთადერთი თქვა, თან ისე გამოკვეთით,  
რომ გავოცდი: ტლანქს, უჭკუოს რაღა ეთქვა ამის მეტი!  
არ მგონია, რაც მე ვნახე, ვინმემ სხვამაც დაიჩემოს –  
შესწრებოდეს ასეთ სეირს, რომ ყორანი მის კარს ზემოთ  
თვით პალადას ნაზ ბიუსტზე დასკუპული ბაასობდეს,  
თან სახელად „არასოდეს“.

ის, ბიუსტზე მჯდარი კენტად, ამ ერთ სიტყვას ქადაგებდა,  
მთელ დარდსა და გულის წადილს თითქოს მარტო მას აქსოვდეს,

მერე დუმდა მინაბული, არ ეძვროდა თვით ბუმბულიც.  
„გამიფრინდნენ მეგობრები,— გამბობ ურვით გათანგული,—  
დილით ესეც გაფრინდება: რა მადლეგებს, რა მაშფოთებს?“

კვლავ დამჩხავლა: „არასოდეს“.

გაოგნებულს მესმის მისი ეს პასუხიც საკადრისი,  
და ვბუტბუტებ: „სხვა რამ სიტყვა, ტყუილია, მას ახსოვდეს,  
ეს კი, ალბათ, იმ პატრონმა დაასწავლა, ვისაც მტრობამ  
დაუბნელა მადლით ზეცა და ერთ გაბმულ გლოვად ექცა  
სიმღერები, სევდით სავსე, და ყორანიც მისებრ გოდებს,

გაიძახის: „არასოდეს“.

ჩანს, ყორანი ისევე ცდილობს გულიანად გამაცინოს,  
მეც ცდუნებას ვეღარ ვუძლებ და სავარძელს ფაფუკს სწრაფად  
მივიჩოჩებ იმ ბიუსტთან, ზედ რომ ზის და თვალებს ნაბავს,  
ფანტაზია ფანტაზიას მსურს გუმანით გადავაბა –  
ბოროტ მისანს წარსულისას რის თქმა უნდა, რა აბოდებს,

როცა ჩხავის: „არასოდეს“.

მეც ფიქრს მივეც თავი, ვინძლო რას დამჩხავის გამოვიცნო,  
და ამრეხით ვზივარ ჩუმად, ხმას აღარ ვცემ ბოროტ სტუმარს,  
ცეცხლოვანი მზერა ვისიც გულს მითუთქავს, სულს მიმძიმებს:  
ამ იისფერ რბილ ბალიშებს, ლამპის შუქზე რომ ციმციმებს,  
ვერა, ჩემებრ ნებიერად ის, ვის გამოც გული გოდებს,

მიესვენოს ვერასოდეს!

მეჩვენება მერე, თითქოს სურნელებით სავსე იყოს  
აქ ჰაერი – სერაფიმი უხილავი საცეცხლურით  
დადის ჩუმად ხალიჩაზე და საკმეველს აკმევს მურის.  
ვევირი: „ღმერთი ანგელოსთა ხელით შარბათს რომ მაწოდებს,  
იმ დაკარგულ ღინორისა სურს სახელიც არ მახსოვდეს!“

ყეფს ყორანი: „არასოდეს“.

„მისანი ხარ ავი, შმაგი! ხარ ფრინველი, თუ ეშმაკი!  
რა მაცდურმა, ბნელმა ძალამ, რა გრიგალმა მოგაბრძანა,  
თქვი, ამ მხარეს და ამ სახლში, ჯადო რომ აქვს მოდებული,  
როგორ მოხველ უშიშარი, თუმც ყველასგან ოტებული?  
გალაადში ბალსამონი არის? თქვი, გთხოვ ამას ოდენ!“

მიპასუხა: „არასოდეს“.

„მისანი ხარ ავი, შმაგი! ხარ ფრინველი, თუ ეშმაკი!  
ცას გაფიცებ და ღმერთს მაღალს, ორივენი რომ ვცემთ თაყვანს,  
უთხარ ჩემს სულს, სულ რომ ხვნეშის: იქ, შორეულ სამოთხეში,  
თუ შეხედება ის ასული, ო, ეს სული ვისზეც გოდებს,—  
წმიდას, სათნოს თვით ანგელოსთ მას ღინორი რომ უწოდეს“.

მიპასუხა: „არასოდეს“.

და მე ვყვირი: „კმარა მგონი, ხარ ფრინველი, თუ დემონი!  
დაუბრუნდი გრიგალს, გესმის, და საუფლოს ბნელ ჰადესის!  
აქ არ დაგრჩეს შავ ბუმბულის ერთი ღერიც, წა, გაფრინდი!  
ჩემს კარს ზემოთ ლამაზ ბიუსტს ნუ აზიხარ ცრუ და ფლიდი,  
რომ მე, ეულს, მზერა შენი გულში ნისკარტს არ მასობდეს!“

დაიჩხავლა: „არასოდეს“.

ზის ყორანი შეურხევლად, არად აგდებს რისხვას, წყევლას,  
ზის პალადას მქრქალ ბიუსტზე გაბღენძილი ჩემს კარს ზემოთ,  
და თვალები მინაბული, იცით, უგავს მძინარ დემონს,  
ლამპის შუქი ზედ ეცემა და ძირს ჩრდილად დააბოტებს,  
ჩემი სულიც მოცახცახეს ამ ჩრდილს, ვერა, ვერ აშორდეს –  
ზე აფრინდეს ვერასოდეს!

**ნაწილი III**  
**პოლისემიური სიტყვები და მათი ტრანსფორმაცია**  
**თარგმანში**

პოლისემიურ სიტყვათა გამოყენებისას საკმაოდ ხშირად იქნეს ხოლმე თავს შეცდომა, უზუსტობა, უხერხულობა, მეტადრე მათი ტრანსფორმაციის დროს პოეტურ თარგმანში. აქ მარტო ლექსიკონებით ფონს ვერ გავალოთ, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც პოლისემანტის მიკროკონტექსტი მის ერთ რომელიმე მნიშვნელობას ვერ აფიქსირებს. ასეთ ვითარებაში საჭირო ხდება მაკროკონტექსტისა და გარე ტექსტის (თეზაურუსის) მოშველიება, რათა სიტყვის სემანტიკურ ბირთვში თავმოყრილი რამდენიმე მთავარი სემისაგან თარგმანში სარეალიზაციოდ შესაფერისი სემა შევარჩიოთ. აღარაფერს ვამბობთ „წყარო ენისა“ და „მიზან ენის“ ზედმიწევნით ცოდნის საჭიროებაზე, რაც, თარგმანის ლინგვისტიკის თანამედროვე მოთხოვნათა მიხედვით, აუცილებელი, მაგრამ არასაკმარისი პირობაა: ესოდენ რთულ ლინგვისტურ ფენომენში ჩასაწვდომად „განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს მთარგმნელის ადლო და გემოვნება“ (მერაბიშვილი 2005: 187).

უპირველეს ყოვლისა, აქ გვინდა დავიმოწმოთ შექსპირის „ჰამლეტი“ და მისი ქართული თარგმანები, სახელდობრ, ის ადგილი, სადაც დედის საქციელით აღშფოთებული ჰამლეტი ასეთ სიტყვებს წარმოთქვამს: **Let me not think on't \_ Frailty, thy name is woman!** (შექსპირი 1997: 849). სიტყვა **frailty**-ს უპირველესი მნიშვნელობა „ფიზიკური სისუსტეა“, ეს სიტყვა აღნიშნავს ასევე „სიმყიფესა“ და „ზნეობრივ სისუსტეს“ (ოქსფორდი 2000). ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ლექსიკოგრაფიული ცენტრის მიერ შედგენილ ინგლისურ-ქართულ ლექსიკონში აღნიშნული სიტყვა განმარტებულია როგორც „1. სიმყიფე, მტვრევადობა; სისუსტე; 2. ავადმყოფურობა, სისუსტე; 3. წარმავალობა, ხანმოკლეობა; 4. 1) ნაკლი, სისუსტე; **he loved her in spite of her little frailties** მას უყვარდა ქალი მისი პატარა სისუსტეების მიუხედავად; 2) მორალური სისუსტე, ცდუნების აყოლის / ცოდვის ადვილად ჩადენის თვისება“ (ოსუ 1997).

ცხადია, ჰამლეტი სწორედ თავისი დედის, ზოგადად კი ქალთა სქესის მორალურ სისუსტესა და ცოდვის ჩადენისადმი მიდრეკილებას გულისხმობს, მაგრამ ამ გამკიცხავ სიტყვებს აქ მას, უპირველეს ყოვლისა, წარმოათქმევინებს

ის ხანმოკლეობა (უფრო სწორად, სულმოკლეობა), რამაც თავი იჩინა ჰამლეტის დედის სიყვარულსა და ერთგულებაში მისი მამის (თავისი ქმრის) მიმართ. ჰამლეტმა ჯერ დანამდვილებით არ იცის, რომ მამა მოუკლეს, იგი მხოლოდ იმით არის აღშფოთებული, მამაჩემის სიკვდილის შემდეგ დედაჩემი ასე მალე რატომ მისთხოვდა ისეთ კაცს, ვინც მისი გარდაცვლილი მეუღლისაგან ისე განსხვავდებოდა, როგორც სატირი ჰიპერიონისაგანო. სწორედ „ხანმოკლეობის“, „წარმავლობის“ მნიშვნელობის წინ წამოწევით თუ აიხსნება შექსპირის „ჰამლეტის“ ჩვენი თანამედროვე მთარგმნელის ზურდან გემაზაშვილის მიერ შერჩეული ასეთი ვარიანტი: „ცვალებადობავ, ქალი გქვია შენ!“ (შექსპირი 2002: 27). აქ საჭიროდ მიგვაჩნია ისიც გავიხსენოთ, რომ ბ-ნი ზურდანი თავდაპირველად დაბეჯითებით გვთავაზობდა სხვა ვარიანტს: „სისუსტევ, ქალი გქვია სახელად!“ (გემაზაშვილი 2002: 24–25), რითაც მან შეცვალა შექსპირის ტრაგედიების ქართულად უბადლო მთარგმნელის ივანე მაჩაბლის უაღრესად მდიდარი და შთამბეჭდავი ფრაზა: „არარაობავ, დედაკაცი უნდა გერქვას შენ!“ (შექსპირი 1954: 27). ცხადია, ბ-ნმა ზურდანმა მაჩაბლისეული „არარაობავ“ იმიტომ უარყო, რომ იგი დედანთან შეუსაბამოდ მიიჩნია როგორც შინაარსობრივად, ისე ემოციურადაც, აქაოდა, მოცემული პასაჟისათვის მეტისმეტად მკაცრი ჩანსო.

ჩვენი მხრივ, შეგვეცდებით გავარკვიოთ და დავასაბუთოთ, მაინც რომელია **frailty**-ის უფრო ზედმიწევნითი შესატყვისი: „სისუსტე“, „ცვალებადობა“, თუ „არარაობა“. ჩვენი აზრით, აქ სიტყვა „სისუსტე“ თავიდანვე უნდა გამორიცხულიყო, რადგან ამ სიტყვის გამოყენებისას, მით უმეტეს ქალის მიმართ, პირველ პლანზე იწევს სინაზისა და სიფაქიზის სემები და მხოლოდ კონტექსტზე საგანგებო დაკვირვებით თუ მიხვდება მკითხველი იმას, რომ აქ მორალური სისუსტე იგულისხმება. თანაც ეს სიტყვა მოცემულია დამოუკიდებლად და არა ოკაზიურ შესიტყვებაში\*, რომლის დროს მასში წინ წამოიწვედა სათანადო სემები. ამასთან ერთად „სისუსტე“, შეიძლება ითქვას, ამ კონტექსტში მაინცდამაინც უარყოფითი ემოციური ელფერის მქონე სიტყვა არ გახლავთ და ამიტომ მოკლებულია იმ სიმძაფრეს, რაც აქ დედნისათვის არის დამახასიათებელი. ჰამლეტი ხომ აქ აღშფოთებით, თითქმის ზიზღითაც კი ლაპარაკობს დედის საქციელზე. ამრიგად, ჩვენი აზრით, „სისუსტე“ აქ

\* ოკაზიურ შესიტყვებათა შესახებ იხ. *И. В. Мерабишвили. Семантические параметры окказиональных словосочетаний (на материале современного английского языка). Канд. дисс., Тб., 1978.*

მეტისმეტად უდიდამოდ გამოიყურება. რაც შეეხება „ცვალებადობას“, იგი აშკარად უკეთეს ვარიანტად მიგვაჩნია, რადგან უფრო მკაფიოდ და შთამბეჭდავად გამოხატავს დედნისეულ აზრს და მიგვანიშნებს ადამიანური გრძნობების არასაიმედოობაზე, იმაზე, რომ, როგორც შექსპირი თავის გულთამხილავ გმირს ათქმევინებს, ქალს ვერ ენდობი, ვერ დაეყრდნობი: მას დღეს რომ შენ უყვარხარ, ხვალ სხვაზე გაგცვლისო.

ახლა კი უფრო ჩავუღრმავდეთ თავად კონტექსტს. ჰამლეტი ამბობს, რომ მას თვით სიცოცხლეც მოსძულებია, გული უკვდება დედის საქციელის გამო: ჯერ ხომ ის ფესსაცმელიც არ გასცვეთია, ქმრის დაკრძალვაზე რომ ეცვა, და უკვე თავის უღირს მაზღს გაჰყვა ცოლადო. პირუტყვიც კი უფრო მეტ ხანს იგლოვებდაო, მოთქვამს შეძრწუნებული ჰამლეტი და ვერაფრით უპატიებია დედისათვის ეს უხამსი საქციელი. ყოველივე ამის შემდეგ ჩვენ აქ სულაც არ გვეჩვენება მაჩაბლისეული „არარაობა“ მეტისმეტად მძაფრად. მართალია, იგი ბევრად უფრო მკაცრი სიტყვაა, ვიდრე დედნისეული frailty, მაგრამ ამ უკანასკნელის მნიშვნელობათა შორის ხომ „ცოდვაც“ იხსენიება, რომელიც შეიძლება გაცილებით მეტსაც გულისხმობდეს, ვიდრე „სისუსტე“ ან „ცვალებადობა“. ისეთი სემების კომბინაცია, როგორიცაა მორალური სისუსტე, ავადმყოფურობა, ნაკლი, წარმავლობა (სიყვარულისა), ცდუნებას აყოლა, ცოდვის ჩადენა ისეთ კონტექსტში, შექსპირს რომ აქ აქვს მოცემული, აღიქმება გაოცებისა და ზიზღის მომგვრელ სისუსტედ, ანუ უბადრუკობად, რასაც სწორედ სიტყვა „არარაობა“ გამოხატავს.

ისეთი გენიოსის ნაწარმოებთა თარგმნა, როგორიც შექსპირი გახლავთ, ცხადია, უადრესად რთული რამ არის, რადგან იქ სიტყვები იმდენად დიდი შინაარსობრივი და ემოციური დატვირთვის მქონეა, რომ შესაფერის ღონეზე ყოველივე ამის ტრანსფორმაციისათვის მთარგმნელს ნამდვილი ლაბირინთის გავლა უწევს, თანაც, როგორც ინგლისელი პოეტი და მეცნიერი, თარგმანის თვალსაჩინო თეორეტიკოსი დენიელ უეისბორტი იტყოდა, ორმაგი ლაბირინთისა (უეისბორტი 1989: გვ. XII). თუმცა, როგორც ჩანს, პოლისემანტი მაინც ყველგან პოლისემანტად რჩება ხოლმე და ანალოგიურ სირთულეებს შეიძლება წავაწყდეთ თანამედროვე პოეზიის, ერთი შეხედვით, თითქოს სრულიად მარტივი და სადა ნიმუშების თარგმნის დროსაც კი. ორიოდე ასეთი მაგალითი გვინდა საკუთარი გამოცდილებიდანაც მოვიყვანოთ. ამერიკელი პოეტის ლენგსტონ



ჰიუზის (1902–1967) ლექსის “Harlem” („ჰარლემი“\*) პირველსავე ტაქტში დასმულია კითხვა: What happens to a dream deferred? (რა მოხდის გადავადებულ/ გაჭიანურებულ ოცნებას?), ხოლო ლექსის დანარჩენ ნაწილს შეადგენს ავტორის ვარაუდების ჩამონათვალი, თუ რა შეიძლება ასეთ ოცნებას დაემართოს:

Does it dry up  
like a raisin in the sun?  
Or fester like a sore –  
And then run?  
Does it stink like rotten meat?  
Or crust and sugar over –  
like a syrupy sweet?

Maybe it just sags  
like a heavy load.

Or does it explode?

როგორც ვხედავთ, ეს პატარა ლექსი მეტად ორიგინალურ პოეტურ ხერხებს, მათ შორის, ხატებს გვთავაზობს, რომლებიც ჩვენ შედარებით ადვილად გადმოვიტანეთ თარგმანში, მაინცდამაინც დიდად არ გაგვჭირვებია არც რიტმისა და რითმათა სისტემის შენარჩუნება, საგონებელში ჩაგვაგდო მხოლოდ სიტყვამ *defer*. ამ სიტყვის ლექსიკონისეული მნიშვნელობები ასეთია:

„*defer*<sup>1</sup> [di'f 3:] v 1. 1) გადადება (გადადებს), გადავადება; ვადის გადაწვევა / გაგრძელება; to ~ a visit ვიზიტის გადადება; to ~ payments გადასახადების გადავადება; 2) დაყოვნება (და'ყოვნებს), დახანება, დაგვიანება (*შეგეობინებისა და ა.შ*); to ~ a discussion განხილვის გაჭიანურება / გაჯანჯლება; to ~ writing the answer (*წერილობითი*) პასუხის დაყოვნება; 2. *სამხ.* სამხედრო სამსახურში გაწვევის გადავადება (გაწვევას გადაუვადებს).

*defer*<sup>2</sup> [di'f 3:] v 1. *ვისიმე აზრისათვის* ანგარიშის გაწვევა (ანგარიშს 'გა'უწევს); *ვისიმე* ნდობა / იმედის ქონა; to ~ to smb.'s opinion / judgement / ვისიმე აზრისათვის ანგარიშის გაწვევა / ყურის დაგდება; to ~ to smb.'s authority ვისიმე ავტორიტეტისათვის ანგარიშის გაწვევა; to ~ to smb. in everything ☉ ყველაფერში

\* ჰარლემი ნიუ-იორკის ცენტრალური ნაწილის ერთ-ერთი უბანია, იგივე ზემო მანჰეტენი, სადაც მეტწილად ზანგები ცხოვრობენ (ლ. ე.).

ენდობა; I'll ~ to your advice მე ყურად ვიღებ თქვენს რჩევას, ისე მოვიქცევი, როგორც თქვენ მირჩევთ; 2. იურ. მოძვ. მიცემა (მისცემს), ჩუქება, წყალობა“ (ოსუ 1996ბ).

ლექსის მთელი ტექსტის მიხედვით, ყველა ამ მნიშვნელობათაგან ჩვენი არჩევანი „გაჭიანურებასა“ და „გაჯანჯლებასზე“ შევაჩერეთ. და რადგან ავტორი ამბობს, რომ **a dream deferred** შეიძლება ქიშიშივით მზეზე გამოშრეს, წყლულივით დაჩირქდეს, დამპალი ხორცივით აყროლდეს, სიროფივით პირზე შაქარი მოიკიდოს და ა.შ., ჩვენც ავდექით და ასეთი დასკვნა გამოვიტანეთ: ქიშიში რომ გამოშრეს, მზეზე დიდი ხანი უნდა გავაჩეროთ; წყლული მაშინ ჩირქდება, როდესაც დროულად არ მიხედავენ; ხორცი ყროლდება, როდესაც უპატრონოდ გდია; სიროფიც, თუ დიდხანს არავინ მიეკარა, თავზე შაქარს მოიყენებს. მაშ რა ჰქონია ოცნებას მათთან საერთო? დიდი ხნით უყურადღებოდ და უცვლელ მდგომარეობაში დატოვება, მის რეალიზებაზე ნაკლებად ზრუნვა. ჩვენი ინტერპრეტაციით, ლაპარაკია ოცნებაზე, ანუ ნატვრაზე, რომლის ასრულებაც მეტისმეტად ჭიანურდება. თანაც თავს უფლება მივეცით, რომ ყოველივე ამის გამო აქ მოსალოდნელი ფრაზა, რომლის შინაარსიც „ნატვრის გაჭიანურების/მეტისმეტად გაგრძელების“ გამომხატველი უნდა ყოფილიყო, ოდნავ კიდევაც გაგვემძაფრებინა და „რა სცოდნია უსასრულო ნატვრას“ დაგვეწერა, რაც, ვფიქრობთ, მთელ ლექსსაც ერთობ დაშვენდა. გთავაზობთ ჩვენს ამ თარგმანს:

რა სცოდნია უსასრულო ნატვრას?

ჩამიჩივით ხომ არ ჭკნება იგი?

ხომ არ გასჩენია წყლული,

ხომ არ მოსდებია ჩირქი,

ხომ არ უდის მყრალი ხორცის სუნი?

და ან ისე, როგორც სიროფს, შაქრად

პირზე ქაფი

ხომ არ აკრავს?

იქნებ დიდი მძიმე ტვირთი

ჰკიდია და ექაჩება დაღმა?

ან ფეთქდება იქნებ ნაღმად?

პოეტურ თარგმანში დედნისეული სიტყვის მნიშვნელობის შესაბამისად გადმოცემის საკითხთან დაკავშირებით გვინდა გავისხენოთ კიდევ ერთი საინტერესო მაგალითი. ეს გახლავთ ინგლისელი პოეტის ჯონ ბეთჯემენის (1906–1984) **False Security**, რაც სიტყვასიტყვით „უსაფრთხოების ყალბ / ცრუ გრძნობას“ ნიშნავს. ბეთჯემენის ამ საკმაოდ ვრცელ ლექსში პატარა ბიჭი მიმზიდველად გვიამბობს ლამაზი განცდებით აღსავსე თავის თავგადასავალს, მისთვის სავალალოდ რომ მთავრდება. ზამთრის ერთ საღამოს მან თავისი ბინის კარი გამოიჯახუნა და გულის კანკალით გაეშურა წვეულებაზე, სადაც მის რჩეულ გოგონას ჰყავდა მიპატიუებული. ბიჭი ჩქარობდა, რადგან ბნელში მარტო სიარული ეშინოდა, და ცდილობდა სრულ ჩამობნელებამდე მოესწრო სახიფათო ადგილების გავლა. აი, როგორც იქნა, მივადწიეო იმ „სამოთხის ბჭეს“ და სახლში შევედი „ნეტარი, მშვიდი, თანაც, ო, რარიგ თავმომწონედ“, მოღურ ტანსაცმელში საგანგებოდ გამოპრანჭულიო, ამბობს იგი და ასე აგვირგვინებს თავის სათქმელს:

And who can still one's thrill at the candle shine  
On cakes and ices and jelly and blackcurrant wine,  
And the warm little feel of my hostess's hand in mine?  
Can I forget my delight at the conjuring show?  
And wasn't I proud that I was the last to go?  
Too overexcited and pleased with myself to know  
That the words I heard my hostess's mother employ  
To a guest departing, would ever diminish my joy:  
*I wonder where Julia found that strange, rather common little boy?*

ჩვენ ეს სტრიქონები ასე ვთარგმნეთ:

ვინ არ დატკბება, მოციმციმე სანთლების შუქზე  
ნამცხვარ-სასმელებს, ნაყინს, ჟელეს თვალი რომ უმზერს,  
ციცქნა მასპინძლის თბილი ხელიც თუ ხელში უქვეს.  
რა დამავიწყებს იქ გამართულ ფოკუსთა შოუს,  
და მე, ამაყად სულ ბოლო რომ ვტოვებდი გროუვს,  
რას ვიფიქრებდი, შინ მომავალს იქ, ზედ კარებთან,  
იმ ნეტარებას თუ ერთ წამში ჩამამწარებდა

ის, რაც ჩემზე თქვა ჩემი ციციქნა მასპინძლის დედამ:

– ეს საცოდავი პატარა ბიჭი სად იპოვაო ჯულიამ ნეტავ?

დავიწყეთ იმით, რომ ჩვენს თარგმანში ლექსს მთელი მისი შინაარსის გათვალისწინებით დედნისეულისაგან რამდენადმე განსხვავებული სათაური მივეცით – „ამაო სითამამე“, და არა, ვთქვათ, „უსაფრთხოების ყალბი / ცრუ გრძნობა“. საქმე ის გახლავთ, რომ, თუმცა „სითამამე“ არ არის security-ს სიტყვასიტყვითი თარგმანი, მაგრამ ისიც საგულისხმოა, რომ ადამიანი, რომელიც თავს დაცულად გრძნობს და ამაში ღრმად არის დარწმუნებული, რა თქმა უნდა, გარკვეულწილად თამამიცაა. თანაც მას ხომ კიდევ უფრო ათამამებს წარმატება და თბილი მოპყრობა, რომელიც ჩვენს პატარა გმირს წვეულებაზე თითქოს არ დაჰკლებია. რაც შეეხება დედნისეულ false-ს, ჩვენ განზრახ მოვერიდეთ იმას, რომ იგი სიტყვასიტყვით გვეთარგმნა და „ყალბი“ ან „ცრუ“ დაგვეწერა, რადგან ამ შემთხვევაში შეიძლებოდა მკითხველს ეფიქრა, ეს ბიჭი ხომ არ თვალთმაქცობსო. ამიტომაც „ყალბს“ თუ „ცრუს“ და მათ მსგავს ყველა სხვა სავარაუდო ვარიანტსაც ჩვენ აქ „ამაო“ ვამჯობინეთ, მით უფრო, რომ, როგორც ლექსის ბოლოს ირკვევა, ამ საბრალო ბიჭუნას მთელი თავგამოდება მართლაცდა ამაო გამოდგა.

დასასრულ, გვინდა თქვენი ყურადღება ამ ლექსის კიდევ ერთ სიტყვაზე შევაჩეროთ. როგორც ვნახეთ, გოგონას დედა ბიჭს common-ს უწოდებს. ეს პოლისემიური სიტყვაა, რომლის მნიშვნელობებია: „საერთო“, „ერთობლივი“, „საზოგადოებრივი“, „საჯარო“, „ფართოდ გავრცელებული“, „საყოველთაოდ აღიარებული“, ასევე „ჩვეულებრივი“, „უბრალო“, „არაფრით გამორჩეული“, „მდაბიური“, „უხეში“, „ვულგარული“; გარდა ამისა, არსებობს გამოთქმები common or garden და common as dirt, რომლებიც „უფერულს“, „საშუალოს“, „არაფრით გამორჩეულს“ ნიშნავს, ხოლო common or garden face ითარგმნება როგორც „უფერული, არაფრისმთქმელი სახე“ (თსუ 1996ა). ლექსიდან მკაფიოდ ჩანს, რომ ის სიტყვა, რომელმაც ბიჭუნას მთელი ეს სანეტარო სადამო ასე ჩაუმწარა, საკმაოდ დამამცირებელი უნდა ყოფილიყო. სათანადო ლექსიკონებში ფიქსირებულ სიტყვებს შორის კი ჩვენ ვერ ვიპოვეთ common-ის ადეკვატური ისეთი სიტყვა, რომელიც საამისოდ გამოდგებოდა. ამიტომ მათ ნაცვლად სიტყვა „საცოდავი“ მოვიხმეთ, რადგან იგი, ვფიქრობთ, ზედგამოჭრილად მიესადაგა იუჯინ ნაიდასეულ დინამიკური, ანუ ფუნქციური ეკვივალენტობის თეორიას

(ვენუტი 2004), რომელსაც, რაც დრო გადის, სულ უფრო მეტი ერთგული მიმდევარი ჰყავს (მათ შორის, ჩვენც).

აღნიშნულ სიძნელებებზე საუბრისას არ შეიძლება დუმილით ავეუაროთ გვერდი კიდევ ერთ გარემოებას: ზოგი სიტყვა დროთა განმავლობაში „წყარო ენაში“ სემანტიკურ ცვლილებებს განიცდის, „მიზან ენაში“ კი ამას არცთუ იშვიათად ანგარიშს არ უწევენ ხოლმე. ასეთ შემთხვევაში მთარგმნელს მეტი სიფრთხილე მართებს, რათა მხედველობიდან არ გამორჩეს ეს ცვლილებანი, მით უმეტეს, რომ, „როგორც ირკვევა, პოლისემიის ასახვა თარგმანში გართულებულია, პირველ ყოვლისა, ენათა უნიკალურობის გამო, როდესაც ერთი სიტყვა თავისი პოლისემიით შეუძლებელია ემთხვეოდეს მეორე სიტყვას მნიშვნელობათა ზუსტად იმავე განშტოებით“ (მერაბიშვილი 2005: 187). ასეთი მნიშვნელობა-შეცვლილი სიტყვები ქართულშიაც საკმაო რაოდენობით გვხვდება. ამჯერად განვიხილავთ სამიოდე მათგანს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკისათვის დღევანდელ ვითარებაში მრავალმხრივ საყურადღებოა არიან. ეს სიტყვები გახლავთ „საყვარელი“, „მედგარი“ და „არაფორმალური“, რომელთაგან თითოეული არაერთი ასპექტის მიხედვით სულ სხვადასხვა ფუნქციურ სტილს განეკუთვნებიან (მხატვრულს, პუბლიცისტურს, საქმიან-ოფიციალურს).

დავიწყოთ იმით, თუ როგორ არის წარმოჩენილი „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის“ რვატომეულში პოლისემიური ლექსემა „საყვარელი“. აქ დაფიქსირებულია მისი სამიოდე ძირითადი მნიშვნელობა: „1. ვინც ან რაც უყვართ“; „2. სატრფო, მიჯნური“; „3. ვინც ვინმესთან ქორწინების გარეშე ფარულ კავშირში (მნიშვნ. 8) იმყოფება“ (რვატომეული 1960: ტ. IV) (შდრ. ქეგლის ერთტომეულის განმარტებანი: „1. ვინც, რაც უყვართ“; „2. პირი, რომელიც ქორწინების გარეშე, ფარულ კავშირში იმყოფება“) (ერთტომეული, 1986). თუმცა, როგორც იქვე მოყვანილი საილუსტრაციო ფრაზებიდანაც ჩანს, ამ ლექსემას გაცილებით მეტი შინაარსობრივი და ემოციური ნიუანსები აქვს.

საანალიზო ლექსემის განმარტებებში მეტი დიფერენციაციაა ალექსანდრე ნეიმანის „ქართულ სინონიმთა ლექსიკონში“, სადაც ვკითხულობთ:

„1. საყვარელი ნ. კურო“ [რომელსაც, ამავე ლექსიკონის მიხედვით, ოთხი მნიშვნელობა აქვს და რომლის მესამე მნიშვნელობა ასეა განმარტებული: „საყვარელი, ხასა, ხარჭა“].

2. **საყვარელი** ნ. მიჯნური [რომლის სინონიმებად ამავე ლექსიკონში დასახელებულია: „სატრფო, საყვარელი, იარი, გულის მურაზი, გულის ვარდი, ნანდაური, მოყვარე, გულის სწორი, გულის ტოლი“].

3. **საყვარელი** ნ. სასურველი [რომლის სინონიმებად დასახელებულია: „სანატრელი“, „სანუკვარი“, „სატრფიალო“, „სულთადგმა“, „საწადელი“ და სხვ.].

4. **საყვარელი** სასიყვარულო, უსაყვარლესი, გამორჩეული, ძვირფასი, თვალის ჩინი, ორთავ თვალის სინათლე, გულითადი, გულისგული, სათაყვანო, სალოცავი, წმინდა რამ, წმინდათა წმინდა, მზე და მთვარე მასზე ამოსდის“ (ნეიმანი 1978).

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ არის ეს სიტყვა განმარტებული ძველი ქართული ენის ძირითად ლექსიკონებში.

სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, „საყვარელი“ ნიშნავს „შეყვარებულს“, ხოლო „საყვარლობა“ – „სიყვარულის ქნას/ქონებას“ (ორბელიანი 1966).

პროფ. ილია აბულაძე „საყვარელს“ ასე განმარტავს: „მოყვარე“, „მეგობარი“ (აბულაძე 1973).

ეს ლექსემა პროფ. ზურაბ სარჯველაძის ლექსიკონში არ არის შეტანილი, რადგან იქ შესულია მხოლოდ ისეთი ლექსიკური ერთეულები, რომლებიც აბულაძისეულ ლექსიკონში „ვერ აისახნენ, ან განსხვავებული ფორმითა და შინაარსითაა დამოწმებული“ (სარჯველაძე 1995: გვ. II). ამ პრინციპის მიხედვით, სარჯველაძისეულ ლექსიკონში შეტანილია „საყვარელ-ყოფა“ და „საყვარლობა“, რომლებიც განმარტებულია როგორც „შესაყვარებლად გახდა“.

ქართული სახარება-ოთხთავის ტექსტებში, მათი ძველი რედაქციებიდან მოყოლებული, იშვიათობა არ გახლავთ სიტყვა „საყვარელი“ და, ბუნებრივია, ეს გარემოება სათანადო გამოხატულებას პოულობს სპეციალურ სიმფონიალ-ლექსიკონში (იმნაიშვილი 1948–1949 და 1986), რომელიც შედგენილია ამ რედაქციების მეცნიერული გამოცემის მიხედვით\*, სადაც ეს ლექსემა სპეციალურად განმარტებული არც არის, მაგრამ, როგორც საილუსტრაციო მაგალითებიდან ჩანს, იგი აქ, ამ რედაქციებში, საყვარელის, მოსაწონის, სათნოს აღმნიშვნელი ატრიბუტივია.

\* ქართული ოთხთავის ორი ძველი რედაქცია სამი შატბერდული ხელნაწერის მიხედვით (897, 936 და 973 წწ.). გამოსცა ა. შანიძემ თბ., 1945.

როგორც ვნახეთ, ძველი ქართული ენის ძირითად ლექსიკონებში, რომელთა სალექსიკონო ბაზას უმთავრესად ნათარგმნი სასულიერო ძეგლები და ამასთან ერთად ქართული ორიგინალური სასულიერო ნაწარმოებები შეადგენენ, ლექსება „საყუარელი“ ატრიბუტივია (და არა სუბსტანტივი) და იგი „მეგობარს“, „მოყუარეს“, საყვარელ არსებას, საყვარელ ქმნილებას გამოხატავს. ამ მხრივ გამონაკლისად გვევლინება სულხან-საბას ლექსიკონი, რომელიც, როგორც ჩანს, საანალიზო ლექსემის („საყუარელი“) განმარტებისას ჯეროვნად ითვალისწინებს ქართული საერო მწერლობის ძეგლებსაც, მეტადრე რუსთაველის პოემას.

თვითონ „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემებისათვის დართულ ლექსიკონებსა თუ კომენტარებში სიტყვა „საყვარელი“ განმარტების საგნად რატომღაც არ მიუჩნევიან. რამდენადაც ვიცით, ამ მხრივ ერთგვარ გამონაკლისს შეადგენს ვახტანგისეული გამოცემა, რომელსაც დართული აქვს „თარგმანი პირველი წიგნისა ამის ვეფხის ტყაოსნისა, თქმული ბატონის შვილის, გამგებელის, პატრონის ვახტანგისა“. ამ „თარგმანში“, რომელიც ქრისტიანულ-მართლმადიდებლური სულისკვეთებით გამოირჩევა, პოემის „ლ“, ანუ 30-ე სტროფს („მიკვირს, კაცი რად იფერებს საყვარლისა სიყვარულსა“ და სხვ.) ეძღვნება კომენტარი, სადაც ვკითხულობთ: [რუსთაველი] „ამას გააკვირვებით უბნობს. საყუარელი ქრისტეს ჰქვიან. ამ ქრისტეს სიყვარულს რატომ იხმებს კაცი... თუ ეს უყუარს, რატომღა ქვეყანაში აყივნებს მისთვის დაწყულულებულს ქრისტეს... მაგრამე ავს კაცს ავი სიტყვა სულსა და გულს ორსავე ურჩევნია“ (რუსთაველი 1712: 301). (ხაზგასმა ჩვენია. – ლ. კ.).

„ვეფხისტყაოსანში“ სიტყვა „საყვარელი“ სულ 44-ჯერ არის გამოყენებული (ამათგან ხუთჯერ – სათაურებში) და, ოთხი შემთხვევის გარდა, ყველგან – სატროფოს თუ მიჯნურის მნიშვნელობით. თავდაპირველად განვიხილოთ ეს ოთხი გამონაკლისი შემთხვევა და მათი ტრანსფორმაცია ინგლისურ და რუსულ თარგმანებში. აქვე დავძენთ, რომ ქართული ორიგინალის ციტატები მოხმობილი გვაქვს პოემის 1951 წლის გამოცემიდან (რუსთაველი 1951), რომელიც ერთ-ერთი ძირითადი მეცნიერული გამოცემაა და რომლის მიხედვით შედგენილია „ვეფხისტყაოსნის სიმფონია“ (შანიძე 1956). შედარებითი ანალიზისათვის ვიყენებთ ოთხივე ინგლისურ თარგმანს (უორდროპი 1912, 1966; ურუშაძე 1968, 1986; ვივიანი 1977; სტივენსონი 1977). რაც შეეხება რუსულ თარგმანებს, მათგან შერჩეული გვაქვს აგრეთვე ოთხი თარგმანი (ბალმონტი... 1988; ნუცუბიძე 1941 და

1957), რომლებიც, არცთუ მცირე ნაკლოვანებათა მიუხედავად, კომპეტენტურ პირთა აზრით, რუსულ თარგმანთა შორის საუკეთესონი არიან.

1. გავისსენოთ, თინათინის გამეფების ზღაპრულ ნადიმზე ავთანდილმა რომ როსტევეანს შეჰბედა და მშვილდოსნობაში შეჯიბრება შესთავაზა, რაზედაც მოხუცი ხელმწიფე ჯერ თითქოს კიდევაც შემოსწყრა ჭაბუკ მხედართმთავარს („მე არ შეგარჩენ შენ ჩემსა მაგისა დაცილებასა“), მერე კი შეჯიბრების პირობები დაუთქვა და მყისვე განაგრძეს გუღლია, მეგობრული დროს ტარება. პოემაში ვკითხულობთ (69, 1–2):

ავთანდილცა დაჰმორჩილდა, საუბარი გარდაწყვიდეს.

იცინოდეს, ყმაწვილობდეს, საყვარლად და კარგად ზმიდეს...

აქ პოლისემიური სიტყვა „საყვარლად“, როგორც ვხედავთ, ატრიბუტივია, რომელიც ვითარების ზმნიზედის ფუნქციას ასრულებს და აღნიშნავს მოქმედების, უფრო ზუსტად, ურთიერთობის ხასიათს, სახელდობრ, იმას, რომ ისინი ერთმანეთს მეგობრულად, სიყვარულით, გუღლიად ექცეოდნენ. ახლა ვნახოთ, თუ როგორ არის ეს სიტყვა გადმოცემული ინგლისურ და რუსულ თარგმანებში\*.

თავდაპირველად განვიხილავთ ოთხ ინგლისურ თარგმანს, რომელთაგან სამი (მარჯორი უორდროპის, კათრინ ვივიანისა და რობერტ სტივენსონისა) პროზად არის ნათარგმნი, ხოლო ერთი (ვენერა ურუშაძისა) – თეთრი ლექსით. ბუნებრივია, ვერც ერთი მათგანი ვერ მოახდენს მკითხველზე დედანთან თუნდაც მიახლოებულ პოეტურ შთაბეჭდილებას, მეტადრე პროზაულნი: რუსთაველის ლექსი ხომ სხვა ფრიად მნიშვნელოვან პოეტურ ფორმებთან ერთად სწორედ მეტრის, რიტმისა და რითმის იშვიათი სიმდიდრითა და მოხდენილობით ბრწყინავს. ეს თარგმანები კი ძირითადად ამბავს სადა, პროზაული სტილით მოგვითხრობენ. და მაინც სხვებთან შედარებით უფრო ზუსტია, ასევე პოეტურად და ამაღლებულად უდერს მარჯორი უორდროპის თარგმანი, რაც იმ თითო-ოროლა სტრიქონშიაც იგრძნობა, ანალიზისათვის ციტატებად რომ გვაქვს მოხმობილი.

---

\* მათი ზოგადი მიმოხილვა იხ. შემდეგ გამოცემებში: *ს. იორდანიშვილი*. ვეფხისტყაოსნის თარგმანები ევროპულ ენებზე (რუსთაველის კრებული, თბ., 1938); *П. Н. Берков*. Шота Руставели в русской литературе (ИАН, Отделение общественных наук. №3, 1938); *დ. ლენგი*. ქართველოლოგიური კვლევა-ძიება ოქსფორდში („ცისკარი“, №4, 1957); *დ. თაქთაქიშვილი-ურუშაძე*. მარჯორი უორდროპი და ქართული საზოგადოებრიობა („მნათობი“, №1, 1960); *აღ. ბარამიძე*. ვეფხისტყაოსნის თარგმანები (იხ. მის მონოგრაფიაში: შოთა რუსთაველი და მისი პოემა. თბ., 1966).



აქ ამთავითვე გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ ერთ გარემოებაზე. თითქოს იმის საკომპენსაციოდ, რომ ლექსითი ნაწარმოების პროზითი თარგმანი მოკლებულია სალექსო ფორმების დიდ ეფექტს, როგორცაა მეტრი, რიტმი და რითმა, ამ ტიპის თარგმანით უფრო გაადვილებულია დედნისეული ყველა ინფორმაციის (მათ შორის, თვით ხატობრივისაც) შენარჩუნება, რაშიაც ლექსით თარგმანში დიდ დაბრკოლებებს ქმნის ხოლმე სწორედ მეტრის, რიტმისა და განსაკუთრებით რითმის პრობლემები (მაშასადამე, ეს უპირატესობა ნაწილობრივ ვრცელდება თეთრი, ანუ ურიტმო ლექსით თარგმანებზედაც). ახლავნახოთ, თუ რამდენად არის რეალიზებული ეს უპირატესობა ამ ინგლისურ თარგმანებში.

მარჯორი უორდროპის თარგმანი (გვ. 12):

They laughed, they sported like children, lovingly and becomingly they behaved.

ვენერა ურუშადის თარგმანი (69, 2):

Then they merrily laughed and sported like boisterous children.

კათრინ ვივიანის თარგმანი (გვ. 43):

He laughed and joked with Avtandil and they were merry as boys.

რობერტ სტივენსონის თარგმანი (გვ. 11):

laughing like carefree boys, they showed their affection...

მარჯორი უორდროპის თარგმანში ნათქვამია, რომ როსტევეანი და ავთანდილი სიყვარულით/მოსიყვარულედ (lovingly) და მოხდენილად იქცეოდნენ. ვენერა ურუშადეს და კათრინ ვივიანს აქ ეს სიტყვა საერთოდ „დაჰკარგვიათ“. რობერტ სტივენსონს უწერია: “they showed their affection”, რაც სიტყვასიტყვით ამას ნიშნავს: ისინი სიყვარულს გამოხატავდნენ, ანუ მოსიყვარულედ იქცეოდნენო.

კონსტანტინ ბალმონტის თარგმანი (გვ. 47):

Автандил повиновался. И на том их спор прервался.

Каждый весел был, смеялся. Чуждым был им взгляд косой.

ვერ ვიტყვით, რომ ამ სტროფის თარგმანში, რომლის დედანი სირთულით არ გამოირჩევა, მაგრამ პოეტური სიტბო და უშუალობა არ აკლია (განსაკუთრებით მეორე ტაქსს, რაც ზემოთ გაკვრით უკვე აღვნიშნეთ), შესაფერისად იყოს შენარჩუნებული ეს ღირსებები. რაც შეეხება ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტის შემცველ გამონათქვამს („საყვარლად და კარგად ზმიდეს“), მისი ფაქტობრივი და კონცეპტუალური ინფორმაცია თითქოს

რამდენადმე მაინც შენარჩუნებულია თარგმანში თავისთავად მკაფიო, მაგრამ არცთუ წარმატებული პერიფრაზირებით («Чуждым был им взгляд косою»).

პანტელეიმონ პეტრენკოს თარგმანი (გვ. 247):

Так на том и порешили, подчинился Автандил.

Разговор их был приветлив, и ласкателен, и мил.

მთარგმნელს რომ აქ „საყვარლად“ პოლისემანტის მნიშვნელობა უფრო ზედმიწევნით წარმოეჩინა, ვიდრე ამას სიტყვა «мил» გამოხატავს, და დედნისაგან ერთი არცთუ ისე მცირე გადახვევაც „უმტკივნეულო“ გაეხადა («Разговор их был приветлив» არ გახლავთ „იციოდეს, ყმაწვილობდეს“ სიტყვების შესაფერისი თარგმანი), საამისოდ მოუმარჯვებია სინონიმური წყვილი «приветлив» და «ласкателен». მაგრამ ამ მეორე ტაეპს, როგორც ვხედავთ, მან მაინც ვერ შეუნარჩუნა ის პოეტური სიტბო და უშუალობა, დედანში რომ არის.

შალვა ნუცუბიძის თარგმანი (69,1–2):

Автандил царю покорен, и окончен разговор,

Смех, и радость, и веселье – все смешалось в общий хор...

დასანანია, რომ მოყვანილ მაგალითში სათანადოდ ვერ არის წარმოჩენილი ის მაღალი დონე, რომელიც ხშირად ამშვენებს „ვეფხისტყაოსნის“ ნუცუბიძისეულ თარგმანს, და რომ, პირიქით, აქ თავს იჩენს არაერთი ნაკლი. უპირველეს ყოვლისა, ჩვენთვის თვალში საცემია ის, რომ აქ საერთოდ გვერდი აქვს ავლილი სტროფისათვის მნიშვნელოვან პოლისემიურ სიტყვას „საყვარლად“. უფრო არსებითი ნაკლი კი ის გახლავთ, რომ სტროფის მეორე ტაეპის თარგმანის ბოლო ფრაზაში შესაბამისად არ არის ტრანსფორმირებული დედნისეული ფაქტობრივი და კონცეპტუალური ინფორმაცია. აქ, ამ სტროფში, ავტორი მკაფიოდ, გამორჩეულად გვაგრძნობინებს, რომ იმ მცირეოდენი „ინციდენტის“ შემდეგ, რაც თითქოს როსტევანსა და ავთანდილს შორის მოხდა, ისინი ისევ მეგობრულად, სიყვარულით ეპყრობიან ერთმანეთს, რომ მათი ეს ურთიერთობა გულდია და წრფელია. თარგმანის მიხედვით კი გამოდის, რომ «все смешалось в общий хор».

ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ამგვარი უხერხულობანი ძალიან ხშირად დაკავშირებულია რითმის პრობლემასთან თარგმანში, რასაც ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში („პოეტური ხატი და მისი ტრანსფორმაცია თარგმანში“) ცალკე თავი აქვს მიძღვნილი („პოეტური ხატი და რითმის პრობლემა“). ვფიქრობთ, ჩვენ მიერ ეს-ესაა განხილული მაგალითის

უზუსტობაშიც ბრალი რითმას მიუძღვის, რასაც ისიც მოწმობს, რომ აქვე, სტროფის მესამე ტაქტში, სარიტმო ცალად მოხმობილია სიტყვა «уговор», მაშინ როდესაც მისი პირველი ტაქტის სარიტმო ცალი, როგორც ვნახეთ, სიტყვა «разговор» გახლავთ (აქ სარიტმო ცალების უხერხული ტავტოლოგიაა, რაც არცთუ იშვიათი გამონაკლისია პოემის ამ და არაერთ სხვა რუსულ თარგმანში).

ნიკოლოზ ზაბოლოცკის თარგმანი (გვ. 437):

Так они договорились в этот вечер меж собою.

Царь шутил и улыбался, расположенный к герою.

თარგმანის ეს სტრიქონები აშკარად მოკლებულია დედნისეულ პოეტურ უშუალობას და, უფრო მეტიც, საქმიან-ოფიციალური სტილის იერი დაჰკრავთ. „საყვარლად“ სიტყვის ნიშანწყალზე ხომ ღაპარაკიც ზედმეტია. არის ამ სტრიქონებში კიდევ ერთი თვალში საცემი ნაკლი – ავთანდილი აქ უკვე საკმაოდ პასიური მოჩანს: ამჯერად თითქმის მხოლოდ როსტევეანი ხუმრობს და უღიმის მას, «расположенный к герою», ანუ „გმირისადმი კეთილგანწყობილი“ (დედანში ამ ფრაზის მსგავსიც არაფერია), მაშინ როდესაც რუსთაველს ყოველივე ეს გამოხატული აქვს როგორც მოხუცი მეფისა და ჭაბუკი მხედართმთავრის ერთობლივი ემოციები.

2. ტარიელი, რომელიც ავთანდილმა დიდი ხვეწნა-მუდართით ძლივს მიიყვანა გამოქვაბულში და ახლა ამას ევედრება – ერთ წლამდე კიდევ დამელოდე და, თუ ცოცხალი დაერჩი, შეჭველად მოგაკითხავ და გიშველიო, ძმადნაფიცს არც ამჯერად გააწბილებს (939,1–3):

მან უბრძანა: „ადარ გაწყენ, არცა სიტყვა გამეტადდეს,

არ მომისმენ, რაზომიცა საუბარი მიღიადდეს;

თუ არ მოგყვეს საყვარელი, შენ მას მიჰყევ, რაცა სწადდეს...“

განვიხილოთ ინგლისური თარგმანები.

მ. უორდროპის თარგმანი (გვ. 147):

(He) Taniel said: “I will weary thee no more, nor say too much; though wilt not listen to me however much I lengthen my discourse. If a friend will not follow thee, follow thou him; do whatever he wills”.

პროზაული თარგმანის პირობაზე ეს სტრიქონები ურიგოდ არ გამოიყურება: თავისებური სინტაქსი და ისეთ მოარქაულო პოეტურ სიტყვათა მოხდენილად გამოყენება, როგორიცაა **thee, wilt, thou**, ხელს უწყობს ეპიზოდის დედნისეული ამაღლებული განწყობილების შენარჩუნებას თარგმანში.

პოლისემიური სიტყვა „საყვარელის“ დედნისეული მნიშვნელობაც სწორად არის გაგებულ და გადმოცემული.

ვ. ურუშაძის თარგმანი (928,1–3):

Tariel said: “My friend, I will weary you not with my discourse.

It will be fruitless, I see, to try with more words to dissuade you.

If a friend will not listen to you, then you should follow his counsel.

ნამდვილად ზუსტი და მხატვრულად საკმაოდ წელგამართული თარგმანია. პოლისემანტ „საყვარელის“ დედნისეული მნიშვნელობაც (მეგობარი) სწორად არის გადმოტანილი.

ასეთივე ვითარებაა რ. სტივენსონის თარგმანშიც (გვ. 112–113):

“I am not going to irk you with long speeches,” Tariel answered him: “you would not listen, indeed. If a friend will not follow you, you must follow him and do what he wills:

რაც შეეხება კ. ვივიანის თარგმანს, აქ გადმოცემულია სტროფის მხოლოდ პირველი ორი ტაეპის შინაარსი (გვ. 135):

“I will not weary you with more words”, he said, “for you pay no heed to what I say.

ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტის („საყვარელი“) შემცველი ტაეპი კი საერთოდ გამოტოვებულია – მთარგმნელი მეორე ტაეპიდან პირდაპირ მეოთხეზე გადადის: „ბოლოდ ყოველი დაფარული საქმე ცხადად გამოცხადდეს“, რომელიც საკმაოდ თავისებურად გაუგია და ასე უთარგმნია: “Some time you may understand what it means to be in my situation” (ერთხელაც, ალბათ, მიხვდები, თუ რას ნიშნავს იყო ჩემს მდგომარეობაში).

კ. ბალმონტის თარგმანი (გვ. 154):

Он промолвил: «Продолжение слов – одно лишь утомление.

Для чего тут рассуждения? Нет вниманья, смысла нет.

Если друг не за тобою, ты иди его стопою».

კარგის მეტი რა გვეთქმის, საკმაოდ შთამბეჭდავი თარგმანია. კერძოდ, ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტი „საყვარელი“, რომელიც დედანში აშკარად „მეგობარს“ ნიშნავს, თარგმნილია მისი რუსული ეკვივალენტით («друг»). აქვე დავძენთ, რომ პოემის ბალმონტისეული თარგმანის მნიშვნელოვანი ნაწილი ამ დონეზეა თარგმნილი, მაგრამ ბევრ შემთხვევაში პოეტური სიტყვის ისეთ ჩინებულ ოსტატსაც კი, როგორც ბალმონტი გახლავთ, ამ თარგმანისათვის მის მიერ შერჩეული რითმათა ფრიად რთული სქემა ხელს უშლის შეინარჩუნოს

დედანთან შესაბამისობა. თუმცა, რაგინდ საოცარიც არ უნდა იყოს, „ვეფხისტყაოსანში“ ჩვენ ვპოულობთ ორად ორ ტაეპს, რომელიც ამ სქემის ყაიდაზე არის შერითმული. ვითარების უფრო მკაფიოდ წარმოსაჩენად მოვიყვანოთ მთელ სტროფს (1537):

ეტყვის: „მზეო, ვითა გაქო, ნათელო და დარიანო!  
შენთვის ხელნი გონებანი არა ცუდად არიანო,  
მზიანო და მთვარიანო, ეტლად რაო და რიანო,  
თქვენ საჭვრეტლად აღარ მინდით, არ ვარდნო და არ იანო“.

ეს ნესტან-დარეჯანის ნახვით გაოგნებული როსტევეან მეფის მიერ წარმოთქმული სიტყვები გახლავთ. აქ არ შეგვიძლია არ მოვიყვანოთ (უფრო სწორად, არ დავიმოწმოთ) ამ სტროფის ბალმონტისეული თარგმანი (გვ. 228–229):

«Как хвалить мне солнце это, приносительница лета.  
Мысль безумием одета, посмотрев на этот свет.  
Солнцелика, лунноясна, ты звездой горишь прекрасно.  
Мне смотреть теперь напрасно на фиалки, разноцвет».

როგორც ვნახეთ, სარიტმო ცალეები დედანშიაც და თარგმანშიაც მთელ სტროფში გვაქვს საზგასმული, თუმცა ქართულ დედანში შერითმვის ხსენებული სისტემა უფრო ხელშესახებად ბოლო ორ ტაეპშია გამოყენებული. ვინ იცის, იქნებ სწორედ ამ სტროფის უღერადობის მოსმენაც გახდა საბაბი ბალმონტისათვის საიმისოდ, რომ პოემის თარგმანი რითმათა ამ სისტემით გაეწყო. რაც შეეხება სტროფის თარგმანის ავ-კარგს, ერთი რამ შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას – თარგმანში დედნისეული განწყობილებაც და ინფორმაციის ოთხივე სახეობაც (მეტადრე ხატობრივი) არსებითად შენარჩუნებულია, ხოლო იმ მცირეოდენ გადახვევებზე, რომლებიც სტროფის თარგმანში შეინიშნება, ამჯერად აღარ შევჩერდებით.

პ. პეტრენკოს თარგმანი (გვ. 348):

Тот ответил: «Речью мучить не хочу тебя, герой:  
Если следовать не склонен друг любимый за тобой,  
То стезей его желаний надо следовать порой».

ამ ტაეპებში შენარჩუნებულია დედნისეული სისხარტე და ბუნებრიობა, შეიძლება ითქვას, აზრობრივი შესაბამისობაც, გარდა ერთი შემთხვევისა – აქ მხედველობაში გვაქვს სიტყვა «герой», რომელიც პირველსავე ტაეპში უხერხულად არის მოხმობილი რითმის გულისათვის. როგორც ჩანს, სარიტმო

ცალების დაძებნა მთარგმნელს აქ აშკარად გასჭირვებია, რასაც მოწმობს მომდევნო ტაეპის სიტყვა «тобій», რომელიც კლაუზულას შეიცავს, ხოლო ეს კლაუზულა, არც მეტი და არც ნაკლები, მარცვალი «ий» გახლავთ, რომელსაც რითმის დანარჩენ წევრებთან საზიარო ერთი საყრდენი თანხმობანიც კი არ გააჩნია (ამაზე ყურადღების გამახვილება აქ იქნებ არც ღირდა, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ანალოგიური შემთხვევები „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ თარგმანებში ძალიან ხშირად გვხვდება ხოლმე). რაც შეეხება სიტყვა „საყვარელს“, მთარგმნელს იგი გადმოცემული აქვს მარჯვედ შერჩეული სინტაგმით «друг любимый», რომელიც ჩინებულად გამოხატავს ამ პოლისემანტის დედნისეულ მნიშვნელობას.

შ. ნუცუბიძის თარგმანი (941, 1–3):

Тариель ему ответил: «Речь окончу поскорей!

Знаю я, не будешь слушать умоляющих речей.

Если друг с тобой упорен, согласиться с ним милей!

აქ ყველაზე ზუსტად და მოხდენილად სტროფის სწორედ ის მესამე ტაეპი გახლავთ ტრანსფორმირებული, რომელიც პოლისემანტ „საყვარელს“ შეიცავს, კერძოდ, იგი გადმოცემულია «друг» სიტყვით, რომელთანაც შინაარსობრივად შესმატებილებულია და თითქოს მას კიდევაც აძლიერებს ამ ტაეპის უკანასკნელი სიტყვა «милей». დანარჩენ ტაეპებშიაც დედნისეული ინფორმაციები, მეტადრე ქვეტექსტური და კონცეპტუალური, საკმაოდ სწორად არის გადმოცემული, ოღონდ ზოგიერთ გამონათქვამს მაინც აკლია ორიგინალის პოეტური სიბლი და ძარღვიანობა. რითმების მხრივ ხომ ეს სტროფი, ალბათ, ერთ-ერთი უსუსტესია პოემის მთელ მის თარგმანში: ოთხივე ტაეპში (მათ შორის მეოთხეშიც, რომელიც აქ არ არის ციტირებული), კლაუზულა მხოლოდ და მხოლოდ იგივე «ей» მარცვალია.

ბ. ზაბოლოცკის თარგმანი (გვ. 538):

Таризл сказал: « Не буду утомлять тебя беседой,

Ты меня не будешь слушать, что тебе не посоветуй.

Если друг нейдет с тобою, значит, ты за ним последуй!»

თარგმანის მიმართ თანამედროვე მოთხოვნების კვალობაზე (მათ შორის, რითმების მიმართაც) აქ თითქმის ყველაფერი წესრიგშია და მადლობის მეტი რა გვეთქმის. ჩვენთვის საინტერესო პოლისემიური სიტყვა „საყვარელიც“ დედნისეული მნიშვნელობის შესაბამისად არის თარგმნილი («друг»). ვფიქრობთ,

ზაბოლოცკის თარგმანში ეს დონე დომინანტობს, თუმცა არც უკეთესი ადგილებია იშვიათობა, მაგრამ, სამწუხაროდ, შეუსაბამობაც ბევრია, ზოგჯერ საკმაოდ სერიოზულიც.

3. ჭაშნაგირის მუქარით თავზარდაცემული ფატმანი

მოთქვამს: „მოვკალ, ჰაი, ქმარი, ამოვწყვიდენ წვრილნი შვილნი, იავარ-ვყავ საქონელი, უსახონი თვალნი თლილნი, გავეყარე საყვარელთა, ვა გამზრდელნი, ვა გაზრდილნი! ბოლოდ ვექმენ სახლსა ჩემსა, სიტყვანია ჩემნი წბილნი“ (1103).

ვნახოთ, თუ რა ვითარებაა ინგლისურ თარგმანებში.

მ. უორდროპის თარგმანი (გვ. 175):

She laments: “I have, alas! Slain my husband, I have killed off my little children, I have given away as loot our possessions, the peerless cut gems! I am separated from my dear ones! Alas! the upbringer! Alas! the upbrought” I have made an end of myself; shameful are my words!”

ვ. ურუშაძის თარგმანი (1091):

“Woe unto me!” she wailed, I have slain my husband and children!  
I have lost my own kindred! Woe unto you, my loved ones!  
All my possessions, my peerless cut gems I have looted and squandered.  
Thus have I ruined my children and my house with my tongue and my  
folly”.

კ. ვივიანის თარგმანი (გვ. 151):

...she wailed. “I shall see my husband slain, my children murdered, our wealth all lost. Ruin, ruin to those I love, to those who nurtured me and those who I have nurtured, and all through my foolish reckless tongue!”

რ. სტივენსონის თარგმანი (გვ. 132):

“I have killed my husband!” she moaned, “I have slaughtered my children! I have lost all our wealth, with those jewels no man could price! I shall be torn away from all those, old and young, who are dear to me! I have brought destruction upon my house, my tongue has worked my dishonor!”

უნდა ითქვას, რომ ოთხივე თარგმანში სწორად არის ტრანსფორმირებული ჩვენთვის საინტერესო სიტყვა „საყვარელთა“, სახელდობრ, შემდეგნაირად: “dear ones” – „ძვირფასი ადამიანები“ (მ. უორდროპი); “kindred”, “loved ones” – „სისხლით ნათესავეები“, „საყვარელი ადამიანები“ (ვ. ურუშაძე); “those I love” –

„ისინი, ვინც მიყვარს“ (კ. ვივიანი) და “who are dear to me” – „ვინც ჩემთვის ძვირფასია“ (რ. სტივენსონი). ასევე თითქმის ყველგან, რასაკვირველია სხვადასხვა ვარიანტით, ტრანსფორმირებულია აღმზრდელები და აღზრდილები. ამრიგად, ამ თარგმანებში, რომლებსაც რითმა არ ზღუდავს, პირველი სამი ტაეპის დედნისეული ფაქტობრივი ინფორმაცია, შეიძლება ითქვას, ზუსტად არის გადატანილი. რაც შეეხება უკანასკნელ, მეოთხე ტაეპს, ის ყველა მთარგმნელს, გარდა მარჯორი უორდროპისა, ვფიქრობთ, არასწორად აქვს გაგებულები. ამ ტაეპში („ბოლოდ ვექმენ სახლსა ჩემსა, სიტყვანია ჩემნი წბილნი“) ფატმანი მოთქვამს, სახლი დავლუპე და ჩემი სიტყვები წბილი, ანუ სამარცხვინოა, ხმა აღარ ამომეღებაო, რასაც მ. უორდროპი ასე თარგმნის: “shameful are my words”, ხოლო ყველა დანარჩენ თარგმანში ფატმანი თავის უბედურებას საკუთარ ენას აბრალებს, რაც ამ ტაეპის დედნისეულ აზრს ცვლის და ამახინჯებს.

ოღონდ აქ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ერთი გარემოებაც. თუ მაკროკონტექსტიდან ამოვალთ, არ არის გამორიცხული, რომ ამ სამ დანარჩენ თარგმანში შემოთავაზებული ვარიანტი იქნებ თავისებური ტრანსფორმაცია იყოს საანალიზო ტაეპის აზრისა, დედნისეულ იმ ფაქტობრივ ინფორმაციაზე დაყრდნობით, რასაც მომდევნო თავში უყვება ავთანდილს ფატმანი (თუმცა მთელი ასი სტროფის შემდეგ): ზღვათა მეფის სასახლიდან გამოქცეული ნესტანდარეჯანი, რომელიც ამაზე ადრეც მყავდა აქ, ჩემთან, დამალული, ჩუმად გავაპარეო, ხოლო ყოველივე ეს ჭაშნაგირთან მქონდაო ნამბობი (1206, 1–3):

„ესე ამბავი მასთანა ვთქვი დიაცურად, ხელურად:

ჩემსავე მოსლვა მის მზისა და გაპარება მეღურად.

გამუღავნებასა მექადდა არ მოყვარულად, მტერულად...“

მაგრამ, მთარგმნელთა ასეთი „შეხმატკბილებული“ მოქმედება (უშუალო ტექსტობრივი ინფორმაციის უგულებელყოფა და მისი შეცვლა ასი სტროფის შემდეგ ნათქვამიდან, ანუ მაკროკონტექსტიდან გამოტანილი დასკვნით) კიდევაც რომ ვირწმუნოთ, ასეთი რამ თარგმანში, თავისთავად ცხადია, დაუშვებელი თვითნებობა გახლავთ და არა ვითომდა ქვეტექსტური ინფორმაციის რეალიზაცია.

კ. ბალმონტის თარგმანი (გვ. 175):

И скорбит, и возопила: «Вот, супруга я убила.

Малых деток погубила. Разметала я как сор

Наши пышные владенья, драгоценные камни.



Мне сомой уничтожены. И слова мои позор».

ჩინებული პოეტური სტრიქონებია, ოღონდ სადავო არ უნდა იყოს, რომ რუსთაველზე უფრო მეტად აქ ბალმონტი სუფევს, ისევე როგორც მთელი პოემის თარგმანში. და მაინც აქ, ამ სტრიქონებში, მნიშვნელოვანწილად შენარჩუნებულია ორიგინალის განწყობილება. თუმცა თარგმანის ენაზე ტრანსფორმირებისას დიდი დანაკარგი განუცდია დედნის ფაქტობრივ და ქვეტექსტურ ინფორმაციას, რამდენადმე კი – კონცეპტუალურსაც (უკეთესი მდგომარეობაა დედნისეული პოეტური ემოციების შენარჩუნების მხრივ). საკმარისია ითქვას, რომ თარგმანში საერთოდ არ არის ასახული დედნის მესამე ტაეპი („გავეყარე საყვარელთა, ვა გამზრდელნი, ვა გაზრდილნი!“). არადა, ფატმანი ხომ მეგობართა (რასაც სწორედ დედნისეული „საყვარელთა“ გულისხმობს) და სხვა მახლობელ, მისთვის ძვირფას ადამიანთა (მათ შორის, „გამზრდელთა“ და „გაზრდილთა“) გარეშე, პოემის მიხედვით, ერთ დღესაც ვერ ძლებდა.

პ. პეტრენკოს თარგმანი (გვ. 367):

«Мной убиты муж и дети! – дико крикнула она. –

Драгоценности разбиты, их утрачена цена!

Со своими дорогими я навек разлучена!

Я свой дом опустошила! Вопиет моя вина!»

როგორც ვიცით, ზოგიერთი სიტყვისა და თუნდაც ფრაზის მეტნაკლებობა თარგმანში, როდესაც ეს ქვეტექსტით გამართლებულია ან კონტექსტით არის კომპენსირებული, დიდ ნაკლად არ ითვლება და ვერც ამ შემთხვევაში დავდებთ მათ წუნს. ასე, მაგალითად, დედნისეული „წერილნი შვილნი“ რომ გადმოცემულია სიტყვით «дети», ან კიდევ, ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტის შემცველი ფრაზა „გავეყარე საყვარელთა“ ასეა ტრანსფორმირებული: «Со своими дорогими я навек разлучена!». მაგრამ არის უზუსტობანი, რომლებიც აკნინებენ იმ პოეტურ პათოსსა და განწყობილებას, ორიგინალში ასე ღრმად და შთამბეჭდავად რომ გახლავთ გამოხატული, თანაც რუსთაველისათვის ჩვეული უშუალობითა და ბუნებრიობით. თარგმანში კი მათ ნაცვლად საკმაოდ პროზაული ფრაზებია მოხმობილი, ასე, მაგალითად: «Драгоценности разбиты, их утрачена цена!», «Я свой дом опустошила!». აქ საქმეს ვერ შველის ძახილის ნიშნის ბარე ხუთჯერ ხმარება ერთ სტროფში. არადა, „ვეფხისტყაოსნის“ პეტრენკოსეულ თარგმანში ძალიან ხშირად გვხვდება დედნის წარმატებული

ტრანსფორმირების ისეთი ნიმუშები, რომლებიც მოწმობენ, თუ რაოდენ მაღალი დონის თარგმანი გვექნებოდა ხელთ, ამ ნიჭიერ პოეტსა და მთარგმნელს ბოლომდე რომ დასცლოდა მასზე მუშაობა.

აქ არ შეგვიძლია არ დავიმოწმოთ მეტად საგულისხმო ცნობა რუსთაველის პოემის სამი რუსული საუკეთესოდ მიჩნეული თარგმანის იმ ერთობლივი გამოცემიდან, რომელიც პეტრენკოს თარგმანსაც შეიცავს. «По сохранившимся сведениям, – ვკითხულობთ გამოცემისათვის დართულ „შენიშვნებში“, – молодой поэт намеревался в дальнейшем продолжить работу над текстом своего перевода с целью его совершенствования. Намерение осталось неосуществленным из-за трагической гибели переводчика» (Руставели 1988: 634).

შ. ნუცუბიძის თარგმანი (1105):

Плачет: «Я сгубила мужа, уничтожила детей!

Растеряв свои богатства станет нищим богатея.

Воспитатели, питомцы! Я пропала для друзей,

Принесла погибель дому из-за сладостных затей!»

ეს ის შემთხვევაა, როდესაც დედნის შესაბამისად და მიმზიდველად თარგმნილ თითო ტაეპს თითოც საკმაოდ უფერული და არაადეკვატურად ტრანსფორმირებული გამონათქვამი მოსდევს. ბუნებრივია, რაგინდ მოინდომო, ყველაფერს ერთნაირი მოხდენილობით ვერ თარგმნი, მაგრამ, როდესაც თარგმნილი ტაეპებისა თუ ფრაზების დონეთა შორის ერთი და იმავე სტროფის ფარგლებში ასეთი მკვეთრი განსხვავებაა, რა თქმა უნდა, ეს გაცილებით უფრო თვალში საცემია. ჩვენთვის საინტერესო პოლისემიური სიტყვის („საყვარელთა“) შემცველი მესამე ტაეპი აქ საკმაოდ კარგადაა თარგმნილი და საკუთრივ ამ სიტყვასაც შესაფერისი ეკვივალენტი აქვს მისადაგებული («для друзей»), თუმცა ისიც სათქმელია, რომ ეს სტრიქონი დედანთან შედარებით („გავეყვარე საყვარელთა, ვა გამზრდელნი, ვა გაზრდილნი!“) მაინც ღარიბულად გამოიყურება.

ბ. ზაბოლოცკის თარგმანი (გვ. 557):

«Погубила я супруга и детей не сберегла,

Потеряла самоцветы, разоренная дотла!

Разлучилась я с родными, натворив немало зла,

Кров разрушила домашний, где так радостно жила!»

აქ თავს იჩენს დედნისაგან არაერთი ხელშესახები გადახვევა. მხედველობაში გვაქვს არა სტროფიდან სტროფში ზოგი სიტყვისა და ფრაზის გადანაცვლებ-გადმონაცვლება, რასაც მთარგმნელები ამა თუ იმ სიძნელის დასაძლევად მიმართავენ ხოლმე და დიდ ცოდვად არ ითვლება (გავიხსენოთ კომპენსაციის ხერხი თარგმანში), არამედ, როგორც უკვე ვთქვით, დედნისაგან უფრო ხელშესახები გადახვევები. ასე, მაგალითად, „ამოვწყვიდენ წვრილნი შვილნი“ ნ. ზაბოლოცკის უთარგმნია ფრაზით «детей не сберегла», რაც ძალიან ასუსტებს დედნისეულ ფაქტობრივ და ხატობრივ ინფორმაციათა ეფექტს. ანალოგიური ვითარებაა მთელი მეორე ტაეპის („ივარ-ვყავ საქონელი, უსახონი თვალნი თლილნი“) თარგმანში («Потеряла самоцветы, разоренная дотла!»). ხოლო მესამე ტაეპიდან („გავეყარე საყვარელთა, ვა გამზრდელნი, ვა გაზრდილნი!“), რომელიც ჩვენთვის საინტერესო პოლისემიურ სიტყვას („საყვარელთა“) შეიცავს, თარგმანში შენარჩუნებულია მხოლოდ პირველი სინტაგმა („გავეყარე საყვარელთა), რის გამოც მისი მნიშვნელობა ნაწილობრივ არის რეალიზებული («Разлучилась я с родными»). დასასრულ, მეოთხე ტაეპში, ისევე როგორც მის ნუცუბიძისეულ თარგმანში, უგულბელებოფილია ფრიად საჭირო ფრაზა „სიტყვანია ჩემნი წბილნი“, რომლის ადგილას ნ. ზაბოლოცკი დედნისეული მოზრდილი კონტექსტის კვალობაზე თავისსავე შეთხზულ ფრაზას გვთავაზობს: «где так радостно жила!». დასანანია, რომ ნ. ზაბოლოცკის საერთოდ კარგ თარგმანში ასეთი სტროფები არცთუ იშვიათი გახლავთ.

4. ტარიელი ავთანდილს ფრიდონის პირით შეუთვლის (1481, 2–4):

„მე შენისა გამზრდელისა უნახავად არ დავდგები.

ვეჭვ, მრავალი დამეხოცოს მონა, მისგან საყვარლები,

ვითხოვ ხოლე შენდობასა, ეგეთილა მოვბრუნდები“.

მ. უორდროპის თარგმანი (გვ. 237):

“I will not remain without seeing thy foster-father. I suspect I slew many servants beloved by him. I will only beg forgiveness, and so I shall return!”

ვ. ურუშაძის თარგმანი (1467, 2–4):

Add: “I cannot remain but must pay my respects to Rostevan.

Have you forgotten the day I slaughtered his favourite soldiers?

I only desire to behold that king and entreat his forgiveness”.

კ. ვივიანის თარგმანი (გვ. 190):

I will not leave his side until I have met the king who has been like a father to him. Since I once slew a number of the king's vassals, I would ask for forgiveness before I return to my kingdom.

რ. სტივენსონის თარგმანი (გვ. 178):

“I must betake myself next to the court of your sovereign. Many of his best warriors met their deaths at my hands once; I will ask for forgiveness and then come away”.

ამ თარგმანებიდან სიტყვა „საყვარლები“ ზუსტად არის ტრანსფორმირებული მ. უორდროპის თარგმანში: “beloved by him” („რომლებიც მას უყვარდა“). სწორ ვარიანტს გვთავაზობს ვ. ურუშაძეც (“favourite” – „საყვარელი“, „რჩეული“), კ. ვივიანს ეს სიტყვა გამოუტოვებია, ხოლო რ. სტივენსონს მის გადმოსაცემად მოხმობილი აქვს “best”, რაც „საუკეთესოს“ ნიშნავს და, ვფიქრობთ, თავისი მნიშვნელობით ახლოსაა „რჩეულთან“. საინტერესოა აგრეთვე, რომ სიტყვა „მონებს“ არც ერთი მთარგმნელი არ თარგმნის როგორც “slaves”, რომელიც მისი ზუსტი შესატყვისია, არამედ როგორც „მსახურებს“ (servants), „მეომრებსა“ (soldiers, warriors) და „ვასალებს“ (vassals), ალბათ, სწორედ ატრიბუტივ „საყვარლების“ გავლენით, რომელიც მთარგმნელებმა, ეტყობა, „მონასთან“ ვერ შეათავსეს.

კ. ბალმონტის თარგმანი (გვ. 222):

«Вот, скажи: «В путях возврата до приемного отца

Твоего – мне возвращенье. Попросить хочу прощенья

За рабов, их убиенье. Умягчить хочу сердца».

პოეტურ ნაწარმოებთა სხვა ენაზე „გადამღერების“ იმ მეთოდის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, რომელიც ბალმონტს ჰქონდა შემუშავებული და ერთგულად მისდევდა მას, სტროფს თითქოს ვერაფერს დაუწუნებთ. მაგრამ თარგმანმცოდნეობის თანამედროვე მოთხოვნათა მიხედვით აქ არაერთი ნაკლი თუ ხარვეზი შეინიშნება. ასე, მაგალითად, ხელალებით არის გამოტოვებული დედნის კონცეპტუალური ინფორმაციის ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, როგორცაა პოლისემიური ატრიბუტივი „საყვარლები“.

დედნისეული ნიუანსების შენარჩუნებზე ხომ აქ ლაპარაკიც ზედმეტია. და მაინც მოვიყვანო ერთ საგულისხმო მაგალითს. „ვეფხისტყაოსანში“ არის სამიოდე ისეთი ფრაზა, სადაც რაინდს თავისი მეფე სხვადასხვა პასაჟში თავის

საკუთარ მამასთან ჰყავს შედარებული. ერთ მათგანში ტარიელი უყვება ავთანდილს, რომ მამის გარდაცვალების წლისთავზე „შავის ახდის“ შემდეგ, ინდოეთის მეფე და დედოფალი შორ მანძილზე შემომეგებნენო და „მაკოცეს პატივით ვითა მშობელთა“ (337, 4). ორ დანარჩენ შემთხვევაში მსგავს შედარებას ავთანდილი იყენებს. იგი ჯერ ასმათს ეუბნება როსტევან მეფის შესახებ: „პატრონი ჩემი გამზრდელი, ღმრთისაგან დიდად ცხოველი/ მშობლური, ტკბილი, მოწყალე, ცა, წყალობისა მთოველი“ (857, 1–2) დაეტოვე და წამოვედი, ტარიელმა კი პირობა დამირღვია და აქ აღარ დამხვდაო; ხოლო შემდეგ როდესაც შამხნარში იპოვის ტარიელს, რომელიც თან არ მოჰყვება – ვკვდები და დამეხსენიო, ავთანდილი ევედრება გამოჰყვეს და შესაგულიანებლად ეუბნება: „ვერ დამიჭირა მეფემან მშობლურად საუბარიოთა“ (889, 3), შენ კი თავიდან მიშორებ და რაღამ გამახაროსო. ოღონდ აქ, სამივე შემთხვევაში, სიტყვა „მშობელს“ და მისგან წარმოქმნილ „მშობლურს“ ავტორი, როგორც ზემოთ ვთქვით, გვთავაზობს „მშობელ“ სუბსტანტივთან დაკავშირებული ატრიბუტივების („ვითა მშობელთა“, „მშობლური“, „მშობლურად“) და არა მასთან თითქმის გათანაბრებული სუბსტანტივ „მამობილის“ სახით, რომელიც თარგმანში გადმოცემულია ტერმინით «приемный отец» (ვფიქრობთ, ეს შესიტყვებაც მთარგმნელს უფრო რითმის გულისათვის აქვს მოხმობილი, არადა, იგი პოეტური ნაწარმოებისათვის ნაკლებად შესაფერისია, ვინაიდან სხვა ფუნქციურ სტილებს განეკუთვნება).

პ. პეტრენკოს თარგმანი (გვ. 412):

Пусть в Аравии увижу облик ласковый царев.

Ведь немало в исступленье я убил его рабов;

Без прощенья Ростевана не вернусь под отчий кров.

აქაც თვალში საცემია დედნისეული ინფორმაციული კატეგორიებისაგან ზოგიერთი გადახვევა, ნაკლი თუ ხარვეზი, რომელთაგან აქ მთავარი ის გახლავთ (ყოველ შემთხვევაში, ამჯერად ჩვენთვის), რომ პოლისემატი „საყვარლები“ უბრალოდ გამოტოვებულია. რითმის ავ-კარგზე ლაპარაკით კი უკვე აღარ გვინდა თავი შეგაწყინოთ. ხოლო ღირსებათაგან, ვფიქრობთ, აღსანიშნავია გამონათქვამთა უშუალო და ბუნებრივი მანერა.

შ. ნუცუბიძის თარგმანი (1483,1–3):

«Воспитателя увидеть твоего душой готов.

Избиению подвергнул я любимых им рабов,

Испросив его прощение, возвращусь к себе я вновь».

მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლისა თუ შეუსაბამობისა („უნახავად ვერ დავდგები“ – «увидеть... ДУШОЙ ГОТОВ»), „გვეტილა მოვბრუნდები“ – «возвращусь к себе я вновь»), სტროფის ეს თარგმანი, სადაც დედნისეული ფაქტობრივი და კონცეპტუალური ინფორმაცია თავისი შტრიხებითა და ნიუანსებით საკმაოდ ზუსტად არის ტრანსფორმირებული, მათ შორის, პოლისემანტი „საყვარლების“ შემცველი ფრაზა („ვეჭკვ, მრავალი დამეხოცოს მონა, მისგან საყვარლები“), მთლიანობაში, ანუ გეშტალტურად აღქმისას ამ მხრივ სხვათა თარგმანებზე საგრძნობლად უკეთესი მოჩანს, თანაც ეს იშვიათი შემთხვევა სულაც არ გახლავთ.

ნ. ზაბოლოცკის თარგმანი (გვ. 603):

Передай ему все это и скажи: «Воитель славный,

На меня давно в обиде воспитатель твой державный.

Много слуг его когда-то я убил в борьбе неравной.

Я хочу просить прощения за поступок своенравный».

დაგვჭირდა და აქ დავიმოწმეთ სტროფის პირველი ტაეპიც, რომელშიაც მთარგმნელს ჩამატებული აქვს ხოტბითი მიმართვის სიტყვები «Воитель славный». საქმე ისაა, რომ ეს ჩანართი შეუსაბამობას იწვევს დედნისეულ ინფორმაციათა სამ სახეობასთან მაინც (ფაქტობრივთან, ქვეტექსტურთან, კონცეპტუალურთან). ანალოგიური მიმართვა „ვეფხისტყაოსანში“ სხვაგანაც გვხვდება. ავთანდილმა, რომელსაც პირველი შეხვედრისას საუბარში ტარიელი გაკვირვებული ეკითხება, „მე სიკვდილსაც აღარ ვახსოვ“, და შენ რატომ ან რისთვის მოსულხარ ჩემთანო, აი, რა უპასუხა: „ლომო და გმირო ტარიელ, ვის თავი გინაზებია...“ (285,2). მჭევრი და ალერსიანი სიტყვებით ავთანდილი ცდილობს გაამხნეოს მიჯნური, რომლის „ვარდი იყო დათრთვილული, არ დაზრული“, და შეახსენებს მას, შენ ლომგმირი ხარ და გულჩვილობა („ვის თავი გინაზებია“) არ შეგშვენისო. ხოლო ამ მეორე შემთხვევაში სულ სხვა სიტუაციაა და ასეთი მიმართვა («Воитель славный»), მით უმეტეს, უშუალო საუბარში კი არა, სხვისი პირით სათქმელ შეთვლილობაში, აშკარად არარუსთველურია. ეტყობა, აქაც სარიტმო ცალების ძიებაა „დამნაშავე“. არის ამ თარგმანში ზოგიერთი სხვა ნაკლი და ხარვეზიც, რომელთაგან აქ ცალკე უნდა აღინიშნოს დედნისეულ პოლისემანტ „საყვარლების“ სრული უგულებელყოფა. მაგრამ ნაკლი – ნაკლად, და ამ

თარგმანს არცთუ მცირე ღირსებებიც აქვს. მათ შორის უმთავრესია ის, რომ საკმაოდ ლაღად ჟღერს და უშუალოდ, ბუნებრივობით გამოირჩევა.

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ არის ტრანსფორმირებული „ვეფხისტყაოსნის“ იმავე თარგმანებში ჩვენთვის საინტერესო პოლისემიური სიტყვა „საყვარელი“, როდესაც იგი აქ „მიჯნურს“, „სატროფოს“ ნიშნავს. ჩვენ გულდასმით შევეუდარეთ დედანს საამისოდ მოხმობილი რვავე თარგმანის უკლებლივ ყველა სათანადო ადგილი (როგორც ზემოთ ვთქვით, ამ მნიშვნელობით ეს პოლისემანტი დედანში ორმოცჯერ იხმარება, სხვა მნიშვნელობით კი – მხოლოდ ოთხჯერ), მაგრამ ამ ორმოცისაგან წინამდებარე ნაშრომში საანალიზოდ შევარჩიეთ ოთხი დამახასიათებელი ნიმუში, რომლებსაც იმავე წესით განვიხილავთ, ზემოთ რომ უკვე გამოყენებული გვაქვს. ეს წესი კი გულისხმობს მსჯელობას არა მარტო პოლისემანტის ტრანსფორმაციის შესახებ, არამედ თარგმანის თუნდაც საერთო დონესა და ცალკეულ გამონათქვამთა ავ-კარგზედაც, ცხადია, მეტ-ნაკლები სისრულით, იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად საინტერესო შეიძლება იყოს ეს თარგმანმცოდნეობისათვის (ვფიქრობთ, მიზანშეწონილი არ იქნებოდა დუმილით აგვევლო გვერდი მოხმობილ მაგალითებში საამისო შემთხვევებისათვის).

1. ტარიელი უამბობს ავთანდილს იმ ნადიმის ამბავს, რომელიც ხატაეთის ლაშქრობიდან მისი ძღვევამოსილად დაბრუნების დღეს გაუმართავს გაერთიანებული ინდოეთის მეფეს ფარსადანს, ნესტანის მამას (484):

„მე მუნა მყოფი მივეცი შვებასა მეტის-მეტასა.

რა შემომხედნის, შეგხედნი, ცეცხლმან დამიწყის შრეტასა;

კაცთა კრძალვასა ვაწვევდი გულსა შმაგსა და რეტასა.

რა უამეა პირის-პირ საყვარელისა ჭვრეტასა!“

მ. უორდროპის თარგმანი (გვ. 75):

“Being there I gave myself up to the excess of joy; when she gazed at me and I at her, my fire began to be extinguished. I called upon my wild, mad heart to have a care of men (that they observe not). How exceedingly pleasant it is to look face to face on the beloved!”

ვ. ურუშაძის თარგმანი (477):

“Since I was there I gave myself up to the transports of pleasure.

We could not take our eyes from each other though fires consumed us.

I could scarce keep my maddened heart quiet, so elated was I and  
impassioned.

It is pleasant indeed to be near and gaze on the face of a loved one!"

კ. ვივიანის თარგმანი (გვ. 86):

"I gazed at my beloved and she at me. Our eyes scarcely parted for a moment – yet in all that time we did not speak to each other a single word. I had never known such joy – to be so close to my love, to let my eyes dwell on her..."

რ. სტივენსონის თარგმანი (გვ. 58):

"Rapture filled me; the looks exchanged began to sooth the fires in my breast. But I brought my wild heart to prudence there in the sight of men... What is sweeter than to gaze into the eyes of the loved one?"

ყველა ამ თარგმანში პოლისემიური სიტყვა „საყვარელი“ გადატანილია როგორც „სატროფო“: მ. უორდროპს უწერია **beloved**, ვ. ურუშაძესა და რ. სტივენსონს – **loved one**, ხოლო კ. ვივიანს – **beloved** და **loved**). ზედმიწევნითი სიზუსტით გამოირჩევა სტროფის უორდროპისეული თარგმანი. ზუსტია რ. სტივენსონის თარგმანიც. რაც შეეხება სტროფის ორ დანარჩენ თარგმანს, აქ საქმე გვაქვს მთარგმნელთა სუბიექტურ ინტერპრეტაციებთან, რომლებიც დედნის აზრს რამდენადმე დაშორებულია. ასე, მაგალითად, დედნისეული მეორე ტაეპის („რა შემომხედნის, შევხედნი, ცეცხლმან დამიწყის შრეტასა“) ფაქტობრივი ინფორმაცია ვ. ურუშაძის თარგმანში არსებითად შეცვლილია. სურათი რომ უფრო ნათელი იყოს, მოვიშველიოთ დედნისა და თარგმანის ტექსტის ჩვენეული პწკარედები. დედანში ნათქვამია: შეყვარებულები ერთმანეთს რომ შევხედავდით, გულში დანთებული ცეცხლი ნელდებოდაო; თარგმანში კი სულ სხვა რამ გამოდის: შეყვარებულები ერთმანეთს თვალს არ აშორებდნენ, თუმცა ორივეს ცეცხლი ედებოდაო ("We could not take our eyes from each other though fires consumed us"). არის ამ თარგმანებში დედნისაგან უფრო რთული, ასე ვთქვათ, მრავალმხრივი გადახვევებიც. მაგალითად, კ. ვივიანის თარგმანში თითქოს გვერდი აქვს ავლილი მესამე ტაეპს („კაცთა კრძალვასა ვაწვევდი გულსა შმაგსა და რეტასა“): ამ თარგმანში ის კია შენარჩუნებული, რომ ტარიელი და ნესტანი თვალს ერთი წუთითაც არ აშორებდნენ ერთმანეთს, თუმცა ერთი სიტყვაც არ უთქვამთ ერთმანეთისთვისო, და იქნებ მთარგმნელმა ამაში ესეც იგულისხმა – ასე იმიტომ იქცეოდნენ, რომ მათი სიყვარული ყველასათვის შეუმჩნეველი დარჩენილიყო. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ეს ის არ არის, რაც დედანში წერია. არადა, დედნის ფაქტობრივი ინფორმაციის შენარჩუნებაში (მის სხვა



სახეობებზე რომ არაფერი ვთქვათ) პროზით თარგმანში მთარგმნელისათვის ხელი მაინცდამაინც ვერაფერს ვერ უნდა შეეშალა.

კ. ბალმონტის თარგმანი (გვ. 98):

Был я радостен в избитке. В том причина не напитки.

Золотые в сердце слитки и расплавленная медь.

В сердце я смирял пожары, молний пламенных удары.

Сколь пленительны те чары – на любимую глядеть.

ერთი შეხედვით, სტროფის ამ თარგმანში დედნისეული შინაარსიცა და განწყობილებაც არსებითად თითქოს შენარჩუნებულია. სინამდვილეში კი ეს ასე არ არის: თარგმანში გამოტოვებულია დედნის მნიშვნელოვანი ადგილები („რა შემომხედნის, შევხედნი“, „კაცთა კრძალვასა ვაწვევდი გულსა“ და სხვ.), რომელთა ნაცვლად მთარგმნელი სულ სხვა ფრაზებს გვთავაზობს (ასე, მაგალითად, სრულიად უადგილო განმარტებას: «В том причина не напитки», რომელსაც თავისი მხიარული და საოხუნჯო მანერით დისონანსი შეაქვს თხრობის დედნისეულ ნაღვლიან ტონში). რაც შეეხება პოლისემანტ „საყვარელს“, მისი შემცველი ფრაზა ბალმონტს ჩვეული პოეტური ოსტატობით აქვს თარგმანში ტრანსფორმირებული: «Сколь пленительны те чары – на любимую глядеть». პოეტური ოსტატობა ხომ მის თარგმანს საერთოდ არ აკლია, პირიქით, იგი გადამეტებულადაც არის ხოლმე მოხმობილი, სამწუხაროდ, დედანთან შესაბამისობის დარღვევის ხარჯზე. ასე, მაგალითად, პირველ ტაეპში, როგორც ვნახეთ, მთელი შეუსაბამო ფრაზაა შემომატებული შესართამავად საჭირო ერთი სიტყვის («напитки») გულისათვის.

პ. პეტრენკოს თარგმანი (გვ. 294):

Там усладам беспредельным был я предан, близкий к ней;

Только встречу с нею взглядом, затихает выхрь огней;

Хоть скрывать безумье должно сердцу в обществе людей,

Что блаженней созерцанья обальщающих очей?

სტროფის ეს თარგმანი საერთოდ კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა აქაც თვალში საცემია ზოგიერთი ნაკლი. ასე, მაგალითად, მესამე ტაეპის მოზრდილ ნაწილს აშკარად პროზაული ელფერი დაჰკრავს («Хоть скрывать безумье должно сердцу в обществе людей»). უფრო არსებითი ხარვეზი აქ ის გახლავთ, რომ პოლისემანტ „საყვარელს“ საერთოდ გვერდი აქვს ავლილი, რაც დედნისეულ კონცეპტუალურ ინფორმაციას საგრძნობლად აღარბეებს და

აბუნდოვანებს. რითმას ხომ, ნულარ იკითხავთ, ისეთია. აქ სარიტმო კლაუზულად ოთხივე ტაქტში გამოყენებულია «ей» დიფტონგი, რომელიც ოთხივე შემთხვევაში ბრუნვისა და რიცხვის ნიშანია, თანაც სამ შემთხვევაში მათ საზიარო საყრდენი თანხმოვანიც კი არ გააჩნიათ (თუნდაც ერთმანეთის მსგავსი მაინც).

შ. ნუცუბიძის თარგმანი (484):

«Я к веселью, сидя с ними, проявил большое рвенье.

При слияньи наших взоров утихало душ горенье.

Чтобы скрыть безумье сердца призывал долготерпенье.

Что есть слаще в этом мире, чем любимой лицезренье!»

უნდა აღინიშნოს, რომ, ჩვენი დაკვირვებით, ამ სტროფის (და არა მარტო ამ სტროფის) ნუცუბიძისეული თარგმანი დედანთან სიახლოვის ყველა პარამეტრის მიხედვით მეტწილ შემთხვევაში საუკეთესოა ჩვენ მიერ მოხმობილ ოთხ რუსულ თარგმანს შორის, თუმცა საკმაოდ ბევრი რამ იმ სამ თარგმანშიაც უფრო შთამბეჭდავად გამოიყურება (აქ უმთავრესად მხედველობაში გვაქვს როგორც მეტყველების სიღაღე და ბუნებრიობა, ისე პოეტური ხატოვანების დონეც). მაგალითად, იმ სამ თარგმანში ნაკლებად შევხვდებით პოეტური სტილისათვის ისეთ არცთუ სასურველ გამოთქმებს, როგორიცაა «долготерпенье». მოწონებას იმსახურებს პოლისემიური სიტყვის შემცველი სინტაგმის („საყვარელისა ჭკრეტასა“) ნუცუბიძისეული ტრანსფორმაციის სიზუსტე («любимой лицезренье»).

ნ. ზაბოლოცკის თარგმანი (გვ. 485):

Отдавался я веселью, обожанием томимый,

Потухал от нежных взоров мой огонь неугасимый,

Но, людей остерегаясь, я скрывал восторг незримый...

Есть ли что на свете слаще созерцания любимой.

სტროფის ეს თარგმანი დედანთან სიახლოვის თვალსაზრისით ნუცუბიძისეულს საგრძნობლად ჩამოუვარდება, დედანთან სიახლოვე კი არსებითი კრიტერიუმი გახლავთ თარგმანის შეფასებისას. საქმე ისაა, რომ, პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკის მოთხოვნათა მიხედვით, ეს სიახლოვე მრავალწახნაგოვანი ფენომენია და ფაქტობრივ ინფორმაციასთან ერთად მოიცავს პოეტური ტექსტის ინფორმაციის დანარჩენ სახეობებსაც (კონცეპტუალურს, ქვეტექსტურს, ხატობრივს). ციტირებული სტროფის პირველსავე ტაქტში ფრაზა «обожанием томимый», რომლის უკანასკნელი სიტყვა

აქ რითმის გულისათვის სრულიად უადგილოდ არის მოხმობილი, არაერთ უხერხულობას იწვევს. მათგან მთავარია ის, რომ, დედნის მიხედვით, ტარიელი იმ ნადიმზე „შეებასა მეტის-მეტასა“ მისცემია, ზაბოლოცკისეული თარგმანის მიხედვით კი ისე გამოდის, რომ იგი იქ თითქოს სატრფოს „გაღმერთებით“ იტანჯებოდა. ეს მით უფრო თვალში საცემია, რომ საანალიზო სტროფის დედანშიაც და მის თარგმანშიაც ერთი ტაქტის შემდეგ სწორედ ის გახლავთ ხაზგასმული, რომ სატრფოს პირისპირ ჭვრეტის უამესი სხვა არაფერი შეიძლება იყოსო.

არის ამ თარგმანში ზოგიერთი სხვა მცირეოდენი უზუსტობაც, მაგრამ ამაზე აღარ შევჩერდებით. რაც შეეხება ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტ „საყვარელს“, ნ. ზაბოლოცკის იგი ჩინებულად აქვს თარგმნილი თავისი მიკროკონტექსტითურთ («созерцания любимой»). ცალკე აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ სერიოზულ ნაკლოვანებათა მიუხედავად ამ სტროფის (და არა მარტო ამ სტროფის) ზაბოლოცკისეული თარგმანი ბუნებრივი და საკმაოდ მიმზიდველია.

2. ნესტანის ამქვეყნად პოვნის იმედი რომ აღარა აქვს, ტარიელი გულდიად შესჩივის ავთანდილს, თუ როგორ ნატრობს სიკვდილს – ზეციურ სამყაროში მაინც შევხვდებით შეყვარებულები ერთმანეთს და ამით გავიხარებთო (883,1–3):

„საყვარელმან საყვარელი ვით არ ნახოს, ვით გაწიროს!

მისკენ მივალ მხიარული, მერმე მანცა ჩემ კერძ იროს,

მივეგებვი, მომეგებოს, ატირდეს და ამატიროს“.

პოლისემიური სიტყვა „საყვარელი“, რომელიც აქ გვერდიგვერდ ორჯერ წერია და რომელიც რუსთველისეული სიტყვათა ალიტერაციის ერთ-ერთ მიმზიდველ ნიმუშს წარმოადგენს, ორი დამოუკიდებელი სუბსტანტივია: ერთი მათგანი ტარიელს გულისხმობს, ხოლო მეორე – ნესტანს (ანუ ერთმანეთის მიჯნურსა და სატრფოს, როგორც ამას მათი მიკრო- და მაკროკონტექსტი მოწმობს). ვნახოთ, ვინ როგორ თარგმნა ეს სტროფი და, კერძოდ, ეს პოლისემანტი.

მ. უორდროპის თარგმანი (გვ. 138):

“How shall the lover not see his love, how forsake her! Gladly I go to her; then will she wend to me. I shall meet her, she shall meet me; she shall weep for me and make me weep.”

ისევე როგორც ჩვენ მიერ აქამდე განხილული ადგილები, მ. უორდროპს ეს სამი ტაეპიც ზუსტად აქვს გადატანილი თარგმანში, ოღონდ საკმარისად შენარჩუნებული ვერ არის დედნისეული პოეტური პათოსი და დინამიკა.

გ. ურუშადის თარგმანი (873, 1–3):

“How can a lover know joy when absent from her whom he worships?

Therefore I gladly die for death puts an end to one’s sorrows.

There will we welcome each other with tears of joy and devotion.”

როგორც ვხედავთ, მთარგმნელი აქ დედნისეულ ალიტერაციას („საყვარელმან საყვარელი“) თავისებური ტრანსფორმაციით გვაწვდის – ამ ალიტერაციული წყვილის მეორე წევრი („საყვარელი“, რომელშიაც ნესტანი იგულისხმება) წარმოდგენილია შემდეგი პერიფრაზით: **her whom he worships** (ვისაც იგი ეთაყვანება), რითაც ზედმეტად გაშიფრულია დედნის სათანადო ქვეტექსტური ინფორმაცია. ასევე ზედმეტად გაშიფრულია ტარიელის ნათქვამი, თუ რატომ სწადია იმქვეყნად წასვლა: სიკვდილი ხომ ადამიანური ტანჯვის დასასრულიაო. თარგმანში ასევე დაკონკრეტებულია, რომ შეყვარებულები ცრემლს ამ შეხვედრით გამოწვეული სიხარულისა და ერთმანეთის ერთგულების გამო დაღვრიან. ყოველივე ეს, ჩვენი აზრით, საგრძნობლად აუბრალოებს და აღარბებს დედნისეულ მდიდარ ქვეტექსტს.

კ. ვივიანის თარგმანი (გვ. 129):

“How can a lover abandon his love, or fail to seek the beloved? I go to meet her in joy, as she will come to me – joy so great that it will overflow in tears.”

ეს თარგმანიც დედნისეული ქვეტექსტის ზოგიერთი კომპონენტის ზედმეტად გაშიფვრის წყალობით საკმაოდ პრიმიტიულად უღერს. აქ ნათქვამია, რომ ერთმანეთის შეხვედრისას შეყვარებულები ისე გაიხარებენ, რომ ეს სიხარული ცრემლად გადმოიღვრება; სხვათა შორის, ამით შესამჩნევად იჩრდილება დედნისეული ქვეტექსტური ინფორმაციის მეორე მხარე – ასეთი შეხვედრის დროს დაღვრილი ცრემლის მიზეზად ორი ესოდენ დატანჯული შეყვარებულის ის გულის წუხილიც ვიგულისხმობთ, ამქვეყნად ერთად ყოფნა რომ არ დასცაღდათ და სიცოცხლე ასე უმოწყალოდ მოესწრაფათ.

რ. სტივენსონის თარგმანი (გვ. 106):

“How can a lover forsake and abandon the loved one? I shall go to my lady in gladness; she will come likewise to meet me. I to her, she to me; she will weep, and make the tears flow too from my eyes.”

თარგმანი ზუსტია. აქ მოხდენილად არის მოხმობილი სიტყვა *lady*, რომელიც მთარგმნელს აქაც და პოემის თარგმანის მთელ ტექსტშიც ნესტანისა და თინათინის მიმართ აქვს გამოყენებული. აღსანიშნავია, რომ ეს სიტყვა ლედის, ანუ მაღალი წრის ქალბატონის გარდა რაინდის სათაყვანებელ მანდილოსანსა და სატრფოსაც ნიშნავს\*.

კ. ბალმონტის თარგმანი (გვ. 147):

«Как любимую любимый не увидит через дымы?

Мы в ином соединимы. К ней светло пойду туда.

Встречу, встретит. В миг свиданья будет сладостным рыданье».

აქ პირველსავე ტაეპში ჰორიზონტალური კლაუზულისათვის მოხმობილი სიტყვით («не увидит через дымы?») მთარგმნელს ისე გადაუსხვაფერებია დედნისეული გამონათქვამი („ვით არ ნახოს, ვით გაწიროს!“), რომ ამით არსებითად არის დარღვეული ოთხივე სახეობის ინფორმაცია, რომელსაც დედანი შეიცავს (მათ შორის ხატობრივიც, თუნდაც იმით, რომ გვერდი აქვს ავლილი „არ ნახოს“ და „გაწიროს“ სიტყვებით წარმოქმნილ მოხდენილ რუსთველისეულ სინონიმურ პარალელიზმს, ანუ სინონიმურ წყვილს\*). ციტირებულ სამ ტაეპში არის ერთი ფრაზა, რომელიც მთარგმნელს დედნის სრული შესაბამისობით აქვს შენარჩუნებული, თანაც ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტის ჩინებულად გადმოცემით: «Как любимую любимый не увидит...». თითქმის ყველაფერი დანარჩენი კი ბალმონტს აქ რითმის იმ რთული სქემის რეალიზაციისათვის შეუწირავს, რომელსაც იგი ერთგულად მისდევს პოემის მთელ თარგმანში.

პ. პეტრენკოს თარგმანი (გვ. 340):

«Как любимую покинуть восплававшему огнем!

К ней иду, навстречу выйдет осиянная лучом.

И, сойдясь в потоках света, слезы радости пролем».

აქაც ცალკეული ფრაზების ტრანსფორმაციის დონეში დიდი განსხვავებაა: კარგი თარგმანის გვერდით გვხვდება დედანთან შეუსაბამო გამონათქვამებიც, რომლებიც ამასთან ერთად ზოგჯერ პოეტურად უღიმღამოა. ასე, მაგალითად, პირველ ტაეპშივე «восплававшему огнем» მთარგმნელის გამოგონილია, თუმცა

\* [www.dictionary.ge](http://www.dictionary.ge)

\* მსჯელობას იმის შესახებ, თუ რომელია ამ ორი ტერმინისაგან უფრო მართებული, შეიცავს პროფ. კორნელი დანელიას დიდად საყურადღებო გამოკვლევა: სინონიმურ წყვილთა ხმარება „ვეფხისტყაოსანში“ (იხ. მის წიგნში: ნარკვევები ქართული სამწერლობო ენის ისტორიიდან. ტ. I. თბ., 1998. გვ. 472–473).

ისიც შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იქნებ ამ გამონათქვამთა მოხმობის მიზეზი გახდა დედნისეული ქვეტექსტის უმართებულო გაშიფვრა. დედნის შეუსაბამო აგრეთვე ფრაზები «осиянная лучом» და «сойдясь в потоках света». დანარჩენები კი საკმაოდ მოხდენილადაა მისადაგებული დედანთან, მათ შორის პოლისემანტი „საყვარელი“ («Как любимую покинуть»), თუმცა აქ ვერ არის შენარჩუნებული სპეციფიკური რუსთველისეული ხერხი სიტყვის ალიტერაციისა („საყვარელმან საყვარელი“) და ვერც სინონიმური წყვილი („ვით არ ნახოს, ვით გაწიროს!“), რითმებზე კი ამჯერად უკვე აღარაფერს ვიტყვით, გარდა ზოგადი შენიშვნისა: აქაც და, საერთოდ, „გეფხისტყაოსნის“ რუსულ თარგმანებში ამ მხრივ მეტწილ შემთხვევაში არასახარბიელო ვითარებაა.

შ. ნუცუბიძის თარგმანი (885,1–3):

«Кто ж отвергнет встречу с милой, ведь любовь для нас кумир.

Я стремлюсь к своей любимой, и она придет в мой мир,

Встречусь с ней, она со мною, и начнется слезный пир».

უნდა ითქვას, რომ სტროფის ამ თარგმანშიც გვხვდება დედნისაგან ზოგიერთი შესამჩნევი გადახვევა: გამუქებულია შტრიხები და რამდენადმე შეცვლილია ნიუანსები, ხოლო ერთი ფრაზა – «и она придет в мой мир» – დედნისეული ფაქტობრივი ინფორმაციისაგან განსხვავებული გახლავთ. მიუხედავად ამისა, სტროფის თარგმანში დედნის შინაარსი და განწყობილება, ასევე მისი პოეტური კომპონენტების (მათ შორის რითმთა) ღირსებები არსებითად შენარჩუნებულია. ყოველივე ეს ამ თარგმანის მიმართ ისეთ სიმპათიას აღძრავს, აღარ გინდა მის ზოგიერთ სხვა მცირე ცდომილებას გამოედევნო. მით უფრო, რომ ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტის („საყვარელი“) ტრანსფორმაციაც აქ საკმაოდ კარგად გამოიყურება. სხვათა შორის, საამისოდ მოხმობილი ფრაზისათვის – «Я стремлюсь к своей любимой» – მთარგმნელს ოსტატურად მიუშველებია გამონათქვამები «встречу с милой» და «ведь любовь», რომლებიც, მიკროკონტექსტში თავმოყრილნი, შესაძლებელს ხდიან თარგმანში უფრო სრულყოფილად აღვიქვათ რუსთველისეული მრავალწახნაგოვანი ფიგურალური ფრაზის – „საყვარელმან საყვარელი ვით არ ნახოს, ვით გაწიროს!“ – სიღრმე და სიღამაზე.

ნ. ზაბოლოცკის თარგმანი (გვ. 532):

Разве может быть влюбленный, если милой больше нет?

Ныне радостно иду я за возлюбленной вослед.

Горько милая заплачет – зарыдаю я в ответ!

ეს თარგმანიც, როგორც ვხედავთ, არ წარმოადგენს დედანთან შესაბამისობის ნიმუშს, რაც განსაკუთრებით საგრძნობია პირველ ტაეპში, სადაც რუსთველისეული ლამაზად ჩამოქნილი გამონათქვამები გადარიბებული და გაბუნდოვანებულია მიკიბულ-მოკიბული ფრაზიორობით. შედარებით უკეთესი ვითარებაა მომდევნო ორ ტაეპში, თუმცა დედნის ეს გადარიბება-გაბუნდოვანება რამდენადმე აქაც გრძელდება. რაც შეეხება ჩვენთვის საინტერესო პოლისემიურ გამოთქმას „საყვარელმან საყვარელი“, მსგავსი სემების შემცველი ორ-ორი სიტყვით ვარიირება (პირველ ტაეპში ესენია «влюбленный» და «милая», ხოლო მეორე-მესამეში – «возлюбленный» და «милая») საშუალებას აძლევს მთარგმნელს რამდენადმე მაინც გადმოსცეს და განგვაცდევინოს დედნისეული მხატვრული ხერხის ემოციური დატვირთვა.

3. ნესტანის უგზო-უკვლოდ დაკარგვის გამო მწარედ მტირალი ტარიელის შემხედვარეს, ავთანდილს თავისი თინათინი გაახსენდა და გულაჩვილებული მოთქვამს (920,1–2):

ავთანდილსცა მოეგონა მისი მზე და საყვარელი;

იტყვის: „ჩემო, ვით ვეგები მე, უშენოდ სულთა მდგმელი?“

მეტაფორა „მზე“, რომელიც პოლისემანტ „საყვარელთან“ ერთად სინონიმურ წყვილს შეადგენს (ორივეში თინათინია ნაგულისხმევი), აშკარად მოწმობს, რომ აქ ეს პოლისემანტი („საყვარელი“) „სატრფოს“ ნიშნავს. აქვე არ შეგვიძლია ყურადღება არ გავამახვილოთ იმაზე, რომ ჩვენ მიერ მოხმობილი სინონიმური წყვილის მიკროკონტექსტში რუსთაველი იყენებს სემებით მდიდარ საოცრად თბილ სიტყვას „ჩემო“, რომელიც თავისი ფუნქციით დამოუკიდებელ სუბსტანტივს წარმოადგენს და სწორედ ამ პოლისემიურ სიტყვა „საყვარელს“ პოემაში ბარე თორმეტჯერ ენაცვლება „სატრფოს“/„მიჯნურის“ გაგებით. ყოველივე ეს კი, ერთად აღებული, თარგმანში მრავალნაირი მანევრირების საშუალებას იძლევა. ახლა ვნახოთ, თუ რამდენად არის რეალიზებული ეს საშუალება „ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურ და რუსულ თარგმანებში ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტის („საყვარელი“) ტრანსფორმირებისას, როდესაც ეს სიტყვა „მიჯნურს“/„სატრფოს“ აღნიშნავს.

მ. უორდროპის თარგმანი (გვ. 144):

Avt'handil, too was reminded of his sun and beloved. He said: “O mine own, how can I remain living without thee!”

ვ. ურუშადის თარგმანი (909, 1–2):

Avtandil, too recalled his sun and loved one with sadness,  
“Oh, sun, my beloved”, he wept, “how can I live without you?”

კ. ვივიანის თარგმანი (გვ. 133):

Avtandil's thoughts turned towards his love, his sun. “O my beloved, far beyond my reach, who knows when I shall be with you again? How can I survive this absence from you?”

რ. სტივენსონის თარგმანი (გვ. 110):

The thoughts of Avtandil too turned to his lady, the sun-fair. “O my own,” he said, “how can I live longer without you?”

ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტი „საყვარელი“ ოთხივე თარგმანში შესაფერისად არის ტრანსფორმირებული. კერძოდ, რ. სტივენსონს იგი ისევე lady სიტყვით უთარგმნია, ხოლო მისი სინონიმური მეწყვილე „მზე“ (გავისხენოთ ფრაზა „მისი მზე და საყვარელი“) – პირდაპირი ინგლისური “sun” შესატყვისით, ოღონდ ეს სიტყვა ამ თარგმანში შემოთავაზებულია როგორც კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილი – “sun-fair”, რომელიც ლექსიკონებში ვერ ვიპოვეთ, მაგრამ, თუ კომპოზიციის ორივე წევრს (სუბსტანტივი “sun” და ატრიბუტივი “fair”) მთლიანობაში გავიაზრებთ, გამოდის, რომ მთარგმნელი აქ „მზესავით მშვენიერს“ გულისხმობს, ანუ დაახლოებით იმავეს, რასაც ქართული „მზეთუნახავი“. ამას ისიც გვაფიქრებინებს, რომ ატრიბუტივი “fair”, როდესაც იგი სუბსტანტივის ფუნქციით იხმარება, ლამაზი, პირმშვენიერი ქალის მნიშვნელობით არის ხოლმე გამოყენებული, თუმცა ეს პოეტურ არქაიზმად ითვლება. ცხადია, უმჯობესი იქნებოდა, აქ თარგმანში მეტი გარკვეულობა რომ ყოფილიყო. მოსაწონი არ გახლავთ არც კ. ვივიანის თარგმანში ჩამატებული ფრაზა “who knows when I shall be with you again” („ვინ იცის, კვლავ როდის ვიქნები შენთან“), რაც დედანში არ არის და გაუგებარია, რა საჭირო იყო მისი მოხმობა, მით უმეტეს, პროზით თარგმანში.

კ. ბალმონტის თარგმანი (გვ. 152):

Также в сердце Автандила воспоминанье болью было.

«О заря! Златая сила! Без тебя живой ли я?»

ამ ტაქტთა დედნისეული შტრიხებისა და ნიუანსების შესახებ ზემოთ, თავის ადგილას, ჩვენ გაკვრით უკვე ვისაუბრეთ. აქ კი ვიტყვით იმას, რომ ეს შტრიხები და ნიუანსები ვერ არის შენარჩუნებული ამ თარგმანში, რომელიც



მაინცდამაინც ვერც მხატვრული ღირსებებით ბრწყინავს. საქმე ისაა, რომ აქაც, ისევე როგორც ბალმონტისეული თარგმანის უამრავ სხვა სტროფში, წინა პლანზე წამოწეულია სარითმო ცალების დაძებნა, ხოლო სხვა ყველაფერი მნიშვნელოვანწილად ამ მიზანს ემორჩილება და ზოგჯერ მსხვერპლადაც ეწირება. იქნებ ამავე მიზეზით იყოს გამოწვეული ისიც, რომ ციტირებულ მაგალითში არსად ჩანს ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტი, თუმცა ამის თავისებური კომპენსირება თითქოს ხდება გამონათქვამით «О зря!», რომელსაც სახოტბო მიმართვისას არაერთ ენაში იყენებენ ხოლმე („მზესა“ და „განთიადს“ ხომ საერთო სემები აქვთ, უფრო მეტიც, „განთიადი“ ხომ მზის ამოსვლის მომენტს ჰქვია), „მზე“ კი დედანში „საყვარელთან“ ერთად სინონიმურ წყვილს ქმნის.

პ. პეტრენკოს თარგმანი (გვ. 346):

Автандил воскликнул в горе, вспомя облик дорогой:

«Как дышать еще могу я, от тоски полуживой!»

ვერ ვიტყვით, რომ შინაარსობრივად ეს თარგმანი დედნისაგან დიდად იყოს დაშორებული, თუმცა, ისევე როგორც ბალმონტისეულ თარგმანში, ვერც აქ არის შენარჩუნებული დედნის ზემოაღნიშნული შტრიხები და ნიუანსები, თანაც მეტყველების მანერა აშკარად პროზაულია: ისეთი პოეტური კომპონენტები რომ არა, როგორცაა მეტრი, რიტმი და რითმა (რომელიც აქაც უდიდამოდ გამოიყურება), შეიძლება იგი უბრალო პწკარედად უფრო მოსჩვენებოდა საქმეში ჩახედულ მკითხველს, ვიდრე პოეტურ ტაეპებად. აქ არც პოლისემანტი „საყვარელი“ გახლავთ შესაბამისად ტრანსფორმირებული (აღარაფერს ვამბობთ იმ ეფექტურ სინონიმურ წყვილზე, რომელსაც შეიცავს დედნისეული ფრაზა „მისი მზე და საყვარელი“) – პ. პეტრენკოს იგი გადმოცემული აქვს სიტუაციისათვის ფრიად უნივერსალური და უფერული გამონათქვამით: «вспомя облик дорогой».

შ. ნუცუბიძის თარგმანი (922, 1–2):

Автандила мысль рванулась к солнцу – образу любимой.

Говорит: «Душе в разлуке как прожить тоской томимой?»

ეტყობა, მთარგმნელს ცდა არ დაუკლია და თითქმის უდანაკარგოდ შეუნარჩუნებია დედნის ფაქტობრივი ინფორმაცია, მაგრამ საამისოდ მას უარი არ უთქვამს პირველ ტაეპში მისი ქვეტექსტური ინფორმაციის გადარიბებაზე, რაც გამოწვეულია ამ ინფორმაციის უფერული გაშიფვრით («к солнцу – образу

любимой») და რასაც, თავის მხრივ, გამოუწვევია უფრო სერიოზული „შეცოდებანი“ – თარგმანში იმ შთამბეჭდავი რუსთველისეული სინონიმური წყვილის („მისი მზე და საყვარელი“) ნიშანწყალიც კი აღარ დარჩენილა. ყველა პარამეტრის მიხედვით უკეთესი ვითარებაა მომდევნო, მეორე ტაეპის თარგმანში, თუმცა დედნის პოეტური სიბლი და უშუალობა აქ მაინც ვერ არის შესაფერისად გადმოცემული (როგორც ვნახეთ, მთარგმნელი აქ საკმაოდ მაღალფარდოვანსა და რამდენადმე ბანალურ ფრაზას გვთავაზობს). ერთი სიტყვით, ეს სტრიქონები საქებურ თარგმანად ვერ ჩაითვლება.

ნ. ზაბოლოცკის თარგმანი (გვ. 536):

И свое припомнил солнце Автандил, ему внимая.

Он воскликнул: «О царица, без тебя схожу с ума я!»

პირველი ტაეპის თარგმანი აქ საკმაოდ კარგად გამოიყურება, მეორეში კი დედნისეული ქვეტექსტური და მეტადრე კონცეპტუალური ინფორმაცია ჯეროვნად არ არის გათვალისწინებული, და შედეგიც არასახარბიელოა. დავიწყოთ იმით, რომ სიტყვა «царица» უადგილოდ არის მოხმობილი: ავთანდილის მოგონება აქ მის ინტიმურ განცდებს გამოხატავს და დედანში სიტყვებიც ამის მიხედვით არის შერჩეული, თარგმანში კი, როგორც ვნახეთ, სულ სხვა ვითარებაა. მერედა, ეს უხერხულობა რა ადვილი მოსაგვარებელი გახლდათ – აქ ესოდენ შეუფერებელი «О царица» შეიძლებოდა სრულიად თავისუფლად შეგვეცვალა სიტყვით «Любимая!», რომელიც დედნისეულ პოლისემანტ „საყვარელს“ კარგად მიესადაგებოდა და ეფექტური სინონიმური წყვილიც რამდენადმე შენარჩუნებული იქნებოდა. მეორე ტაეპის მოზრდილი ნაწილიც («О царица»-ს მომდევნო ფრაზა – «без тебя схожу с ума я!») ნ. ზაბოლოცკის დედნისაგან საკმაოდ განსხვავებულად უთარგმნია. დასასრულ, უნდა აღინიშნოს, რომ, მიუხედავად ყოველივე ამისა, სტროფის ზაბოლოცკისეული თარგმანი მიმზიდველი და შთამბეჭდავია, ისევე როგორც პოემის მის მიერ თარგმნილი მრავალი სხვა ადგილი.

4. ქაჯეთის ციხიდან გამოგზავნილ „უსტარში“, „მსმენელთა გულისა გასაგმირალი“ განცდებით რომ არის აღსავსე, ნესტანი ერთგან ტარიელს ასე მიმართავს (1295,1–3):

„ჰხედავ, ჩემღ, ვით გაგყვარნა სოფელმან და ჟამმან კრულმან?

ველარ გნახე საყვარელი მხიარული მხიარულმან,

ნეტარ რა ქმნას უშენომან გულმან, შენგან დალახვრულმან!“

თითქოს ყველაფერი სადად და მარტივად არის ნათქვამი, მაგრამ აქ ერთსა და იმავე დროს იმდენი აზრი და ემოციაა ჩაქსოვილი, თანაც ისეთი ფილიგრანული ხელოვნებით (მარტო ეს „ჩემო“ რამდენ რამეს იტყვს!), რომ ამ ტაეპების სხვა ენაზე გადატანისას მთარგმნელს განსაკუთრებული სიფრთხილე მართებს, თორემ თარგმანს დედნის თუნდაც ერთი შტრიხი რომ დააკლოს ან დაუმატოს, შესაძლოა ამან საქმეს დიდად ავნოს. ვნახოთ, თუ რა ვითარებაა ამ მხრივ ჩვენ მიერ საანალიზოდ მოხმობილ თარგმანებში.

მ. უორდროპის თარგმანი (გვ. 206):

“Thou seest, mine own! How Fate and cursed time have parted us; no longer do I glad see thee, my glad loved one; what, indeed, can the heart rent by thee do without thee!”

ვ. ურუშაძის თარგმანი ( 1282, 1– 3 ):

“You have beheld, my beloved, how time and the world have conspired  
To hold us apart and to leave us deprived of the sight of each other.  
How can my heart go on beating, far from the heart of my loved one?”

კ. ვივიანის თარგმანი (გვ. 170):

“See my own, how the world and accursed time have parted us – never again shall I rejoice in the sight of my beloved. What will become of my heart without you?”

რ. სტივენსონის თარგმანი (გვ. 156):

“O my beloved, Fate and evil fortune have severed us; never again shall we have the rapture of looking into each other’s eyes. What can avail the heart pierced by longing when you are denied to it?”

ჩვენთვის საინტერესო პოლისემიური სიტყვა „საყვარელი“ თუმცა მეტ-ნაკლები ეფექტურობით, მაგრამ საკმაოდ მკაფიოდ და შესაფერისად გახლავთ ტრანსფორმირებული სტროფის ოთხივე ინგლისურ თარგმანში (როგორც “loved one” ან “beloved”). რაც შეეხება მიმართვას “ჩემო“, რომელიც დიდი ემოციური დატვირთვის მქონეა და სასურველი იყო მისი შენარჩუნება თარგმანში, ეს მხოლოდ მ. უორდროპსა და კ. ვივიანს მოუხერხებიათ. არანაკლებ რთული გახლდათ ფიგურალური გამონათქვამის „მხიარული მხიარულმან“ ინგლისურად შესაფერისი ტრანსფორმირება, რისთვისაც მ. უორდროპს საკმაოდ კარგად გაურთმევია თავი. კ. ვივიანს სიტყვის ალიტერაციის ეს შესანიშნავი ნიმუში თარგმანში გაუბრალოებულ, სტერეოტიპულ ფრაზად უქცევია (გთავაზობთ მის სიტყვასიტყვით თარგმანს: „ველარასოდეს გამახარებს სატროფოს ხილვა“). რ.

სტივენსონი კი აქ საკმაოდ ვრცელ პერიფრაზს იშველიებს (სიტყვასიტყვითი თარგმანი: „ადარასოდეს გვექნება იმის სიამოვნება, რომ ერთმანეთს თვალებში ჩავხედოთ“), სადაც კიდევ უფრო ნაკლებად არის შენარჩუნებული დედნისეული სიბლი. პერიფრაზირების ხერხს გაცილებით უკეთესად იყენებს ვ. ურუშაძე, რომელსაც ესმის ამ სიბლის ფასი და ახერხებს კიდევაც რამდენადმე მაინც შესაფერისად გადაიტანოს იგი სტროფის თარგმანში, თუმცა ეს თარგმანიც მეტწილად ისევე გაღარიბებულად გამოიყურება, როგორც ვივიენისა და სტივენსონისა. ამას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს შემდეგი გარემოება: სტროფის სამივე ამ თარგმანში გამოტოვებულია ან არსებითად შეცვლილია ავტორის არაერთი მოხდენილი და საყურადღებო პოეტური გამონათქვამი.

კ. ბალმონტის თარგმანი (გვ. 198):

«Милый мой! Ты видишь, бремя. Кто-то злой эдесь сеял семя.

Перекрученное время между нами как стена.

Нет тебя, и всюду дымы. Где твой путь неисследимый?»

Сам ты знаешь все, любимый. Только в сердце глянь до дна».

აქ ეს სტროფი ბილომდე დავიმოწმეთ, მაშინ როდესაც ციტირებული არა გვაქვს არც მისი დედნის უკანასკნელი ტაეპი („გაგიცხადა დამალული გონებადან დაფარულმან“) და, ბუნებრივია, არც ამ ტაეპის სხვა რომელიმე თარგმანი. როგორც ვხედავთ, სტროფის ბალმონტისეულ ვერსიაში ძალიან ცოტაა ისეთი გამონათქვამები, დედანს რამდენადმე მაინც რომ მიესადაგებოდეს. პირველ ტაეპში ასეთია «Милый мой!», ხოლო მეოთხეში – «любимый», რომელიც სტროფის მეორე ტაეპიდან არის გადმოტანილი (ამგვარი გადატან-გადმოტანა ხომ ბალმონტისეული თარგმანისათვის ჩვეულებრივი ხერხია, რაც მეტწილად სცილდება ხოლმე დასაშვებად მიჩნეულ ფარგლებს). სხვათა შორის, ეს ის «любимый» გახლავთ, რომელიც აქ ჩვენთვის საინტერესო პოლისემანტ „საყვარელის“ საკმაოდ კარგი ტრანსფორმაციაა. ხოლო სტროფის „თარგმანის“ დანარჩენ ტექსტს, ანუ მის ძირითად ნაწილს დედანთან საერთო თითქმის არაფერი აქვს და არსებითად რითმათა იმ ურთულესი სქემისათვის არის მოხმობილი, რომელიც თავიდან ბოლომდე გასდევს პოემის ბალმონტისეულ თარგმანს.

პ. პეტრენკოს თარგმანი (გვ. 390):

«Разлучили нас навеки жизнь тревожная и рок,

Я чужда теперь веселью – веселивший так далек.

Ах, оторванный от сердца, ты страдать его обреч!»

როგორც ვხედავთ, კ. ბალმონტისაგან განსხვავებით, აქ მთარგმნელი ყოველნაირად ცდილობს შეინარჩუნოს დედნისეული აზრი და ემოციები, რასაც ნაწილობრივ კიდევაც ახერხებს (ამ მხრივ გამოირჩევა პირველი ტაეპის თარგმანი, მოწონებას იმსახურებს სტროფის მოხდენილი გართიმაც). მაგრამ თარგმანს აშკარად აკლია ის სითბო და მიმზიდველობა, რაც ესოდენ უხვად ჩაუღვრია რუსთაველს თავის ამ სტრიქონებში. თვალში საცემია ის გარემოებაც, რომ სტროფის პირველი ორი ტაეპის თარგმანში უგულვებელყოფილია მიმართვის ის უშუალო ფორმა, რომელიც ნესტანის წერილს იშვიათ შთამბეჭდაობას ანიჭებს. აქ უკვე აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ თარგმანში ვერ არის რეალიზებული ის შტრიხები და ნიუანსები, რომელთაგან ზოგიერთის შესახებ ზემოთ უკვე იყო საუბარი. რაც შეეხება პოლისემანტ „საყვარელს“, აქ მას რატომღაც ისევე აქვს გვერდი ავლილი, როგორც ბევრ სხვა მნიშვნელოვან რამეს. და მაინც ამ სტროფის თარგმანში არის რაღაც ისეთი, ნიჭიერი პოეტის ხელი რომ ატყვია და მკითხველს იზიდავს.

შ. ნუცუბიძის თარგმანი (1297,1–3):

«Видишь, как обреч разлуке нас с тобой проклятый мир!

Не пришлось с тобой, любимый, мне узреть веселья пир,

И, копьем пронзив мне сердце, вдаль унесся мой кумир».

აქ უკვე მკაფიოდ იჩენს თავს პოეტური თარგმანის ახალი ეტაპის ზოგიერთი დამახასიათებელი ნიშან-თვისება, რომლებიც არსებითად განასხვავებს მას როგორც სიტყვასიტყვით, ისე თავისუფალი თარგმანისაგან. საქმე ისაა, რომ მთარგმნელი არ ერიდება საზიარო მთავარი სემების მქონე გამოთქმების გაერთიანება-კომპონირებას, ასევე დედნისაგან სხვა მცირეოდენ უმტკივნეულო გადახვევებს (აქვე შევნიშნავთ, რომ მესამე ტაეპში იგი არცთუ ისე მცირეა), რომელთა მეოხებით ახერხებს, რომ თარგმანში ნაკლები დანაკარგებით იყოს ტრანსფორმირებული დედნისეული აზრი და განწყობილება. ამ დანაკარგებში, რასაკვირველია, ვერ უნდა მოხვედრილიყო და არც მოხვედრილა დედნის ისეთი არსებითი კომპონენტი, როგორცაა პოლისემიური სიტყვა „საყვარელი“: იგი თარგმანში გადმოცემულია შესაფერისი ეკვივალენტით «любимый».

ნ. ზაბოლოცკის თარგმანი (გვ. 580):

«Мир и время нас с тобою оторвали друг от друга.

Уж давно тебя, мой милый, я не вижу в час досуга.

Острием копья пробито, сердце страждет от недуга...».

ზემოთ დედნისაგან გადახვევის დასაშვებ ფარგლებზე გვექონდა გაკვირით საუბარი. მაგრამ გადახვევაც არის და გადახვევაც. აქ პირველსავე ტაეპში, სადაც დედნის ფაქტობრივი ინფორმაცია ზაბოლოცკის ზედმიწევნით აქვს გადმოცემული, დაკარგულია დედნისეული უშუალო მიმართვის ეფექტიც და ფრაზის ინტიმური სიტბოც, საზოგადოდ, ღირიზმის ყოველგვარი ნიშანწყალი. ამას ემატება მეორე ტაეპში საგნებით უადგილოდ (სხვათა შორის, რითმისათვის) მოხმობილი გამონათქვამი «в час досуга», აგრეთვე ზოგი სხვა უზუსტობა-უხერხულობაც სტროფის თარგმანში, რაც აუფერულებს მის არაერთ ღირსებას. ამ ღირსებათაგან ცალკე უნდა მოვიხსენიოთ ის, რომ მნიშვნელოვანი დედნისეული პოლისემიური სიტყვა „საყვარელი“, ისევე როგორც შ. ნუცუბიძის თარგმანში, აქაც შესაფერისად არის ტრანსფორმირებული.

შევეცდებით აქ განხილული საკმაოდ ვრცელი მასალის საფუძველზე („ვეფხისტყაოსნის“ ოთხი ინგლისური და ოთხი რუსული თარგმანიდან ამოკრებილი დამახასიათებელი მაგალითების მიხედვით) გამოვიტანოთ ზოგიერთი დასკვნა, რომლებიც, თავის მხრივ, ცხადყოფენ პოეტურ თარგმანში პოლისემანტთა ტრანსფორმაციის შესწავლის როლსა და მნიშვნელობას თარგმანის შეფასებისას.

1. რუსთაველის პოემაში გასაგები მიზეზების გამო საკმაოდ ხშირად არის მოხმობილი პოლისემიური სიტყვა „საყვარელი“. აქ იგი სულ 44-ჯერ იხმარება, და ამათგან მხოლოდ ოთხ შემთხვევაში – „მეგობრის“, „მოკეთის“, „საყვარელი/პატივსაცემი პიროვნების“ მნიშვნელობით, ყველა დანარჩენ 40 მაგალითში კი – „სატროფოს“, „მიჯნურის“ მნიშვნელობით. ეს პოლისემანტი საანალიზო თარგმანებში არცთუ იშვიათად შესაბამისი ეკვივალენტებით ან მეტ-ნაკლებად მისადაგებული სინონიმებით არის ტრანსფორმირებული, მაგრამ საკმაოდ ხშირად იჩენს ხოლმე თავს დედნისაგან განსხვავებულ ინფორმაციათა (ფაქტობრივის, კონცეპტუალურის, ქვეტექსტურისა თუ ხატობრივის) შემცველი ინტერპრეტაციები, ან კიდევ, საერთოდ გვერდი აქვს ავლილი ტექსტისათვის ამ დიდად საგულისხმო პოლისემანტს.
2. დედნისაგან ამგვარი გადახვევები, ვფიქრობთ, ხშირ შემთხვევაში გამოწვეულია არა იმდენად ლექსიკური ინფორმაციის დეფიციტით,

რამდენადაც თარგმანში ისეთ ძირითად სალექსო ფორმათა მოწესრიგების პრობლემებით, როგორცაა მეტრი, რიტმი და განსაკუთრებით რითმა. თუმცა ამგვარი გადახვევებიც და ყველა სხვა შეუსაბამობაც, „ვეფხისტყაოსნის“ ჩვენ მიერ საანალიზოდ მოხმობილი ლექსითი თარგმანებისათვის რომ არის ხოლმე ნიშანდობლივი, მეტნაკლებად თავს იჩენს ინგლისურ თარგმანებშიც, რომელთაგან სამი შესრულებულია პროზით, ხოლო ერთი – თეთრი (ურითმო) ლექსით.

3. ჩვენ გარკვეული მასშტაბითა და თვალსაზრისით შევისწავლეთ რუსთაველის პოემის ამ თარგმანებში პოლისემიურ სიტყვა „საყვარელისა“ და მისი მიკროკონტექსტის ტრანსფორმირების ღირსებანაკლოვანებები, რამაც დაგვანახვა, რომ მათ გათვალისწინებას შეუძლია თავისებური ინდიკატორის როლი შეასრულოს პოეტური თარგმანის საერთო დონის ობიექტური შეფასებისათვის (აქვე დავძენთ: ჩვენ გულდასმით გავეცანით ამ თარგმანებში პოლისემანტ „საყვარელის“ გადატანის უკლებლივ ყველა მაგალითს, თუმცა საილუსტრაციოდ მათი მესუთელი თუ მეექვსედი გამოვიყენეთ).

ტერმინთა და სპეციფიკურ გამონათქვამთა სესხება-ჩანაცვლებისა და, კერძოდ, თარგმანში მათი ტრანსფორმაციის თავისებურებათა ასპექტით არაერთ საგულისხმო გარემოებას გადაგვიშლის თვალწინ პოლისემიურ სიტყვა „მედგარის“ პერიპეტეიების შესწავლა. ეს სიტყვა ქართულ სამწერლობო ენაში უძველესი დროიდან იხმარება, რაც სათანადოდ არის ასახული სხვადასხვა ლექსიკონებში, ხოლო გაკვრით განხილულია სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაშიც. რა თქმა უნდა, ჩვენ შეძლებისდაგვარად ვიმოწმებთ და ვითვალისწინებთ ყოველივე ამას. დავიწყოთ სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით:

„მედგარი (25,26 მათე) მცონარი და მოუძღურებული; მ ე დ გ ა რ ი ითქმის მარადის ძვირისა დამმარხველი გულთა შინა აღუჯოცვლად; მ ე დ გ ა რ ი მსოფლიოთა ენითა მზაკვრად ითქმის, რომელმან ჳერჳითა დააკვეთის მორკინალი თვისი მიწასა ჴედა ძლიერად...“ (ორბელიანი 1991).

პროფ. ი. იმნაიშვილის განმარტებით, ქართული სახარება-ოთხთავის უძველეს რედაქციებში პოლისემიური სიტყვა „მედგარი“ ნიშნავს „ზარმაცს“, „გულ-მედგარი“ – „მშიშარას“, „მოშიშარს“, ხოლო „დამედგრება“ – „შეშინებას“ (იმნაიშვილი 1948–1949 და 1973).

გაცილებით უფრო უხვია პროფ. ილ. აბულაძის განმარტებათა ნუსხა, რომელშიაც ძირითადად ასახულია V–XI საუკუნეების ქართულ თარგმანთა მონაცემები:

„მედგარი (მედგრისა): ცუდი, ავი, ბოროტი, გამოუსადეგარი; საძაგელი, მშიშარა, ზარმაცი“.

„მედგრობა: «ბოროტი», უძღურება, სისუსტე“ (აბულაძე 1973).

რაც შეეხება პროფ. ზ. სარჯველაძის ლექსიკონს (სარჯველაძე 1995), პოლისემანტი „მედგარი“ იქ არ არის შეტანილი იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ, როგორც ზემოთ ვთქვით, მასში შესულია მხოლოდ ისეთი ლექსიკური ერთეულები, რომლებიც პროფ. ილ. აბულაძის ლექსიკონში „ვერ აისახნენ, ან განსხვავებული ფორმითა და მნიშვნელობითაა დამოწმებული“... (სარჯველაძე 1995: გვ. II) სამაგიეროდ ზ. სარჯველაძე, აღნიშნული პრინციპის მიხედვით, გვთავაზობს ლექსიკურ ერთეულ „მედგრობას“ და მის ორნაირ განმარტებას („მზაკვრობა“ და „სიზარმაცე“).

თვითონ სიტყვა „მედგარი“ და, კერძოდ, მისი პოლისემიურობის გენეზისი პროფ. ზ. სარჯველაძეს საფუძვლიანად აქვს მიმოხილული თავის წიგნში, რომელიც ქართული ენის ისტორიის საკითხებს ეძღვნება (სარჯველაძე 1984). ავტორი ყურადღებას ამახვილებს იმ მრავალმხრივ საინტერესო შენიშვნაზე, რომელიც დიდ ქართველ მეცნიერ-ფილოლოგს ეფრემ მცირეს „ასკეტიკონის“ თავისივე თარგმანისათვის (A – 689, XII საუკუნე) დაურთავს: „შეისწავე, რამეთუ სახელსა ამას მედგარსა ო რ ი ს ა ხ ე ა ქ უ ს: წ ი გ ნ უ რ ა დ მ ც ო – ნ ა რ ე ს ა უ ჳ მ ო ბ ს მ ე დ გ ა რ ს ა, ხ ო ლ ო ს ო ფ ლ უ რ ა დ მ ზ ა კ უ ა რ ს ა ჰ ქ ჯ - ა ნ მ ე დ გ ა რ ი თ ჳ ი თ ქ ა რ თ უ ლ ს ა ე ნ ა – ს ა ზ ე დ ა (43z)“ (სარჯველაძე 1984: 120). პროფ. ზ. სარჯველაძის მართებული თქმით, „აქ მეტად საყურადღებოა, რომ გახაზულია ერთი და იმავე სიტყვის ორი მნიშვნელობა, რომელთაგან, ეფრემის აზრით, ერთი წ ი გ ნ უ რ ი ა (ე. ი. სალიტერატუროა), ხოლო მეორე ს ო ფ ლ უ რ ი (ანუ დამახასიათებელი დიალექტისათვის)“. ამას მოსდევს ზ. სარჯველაძის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ „საბას ლექსიკონში ამ სიტყვასთან დაკავშირებით ანალოგიური მოსაზრება არის გამოთქმული“ (სარჯველაძე 1984: 120)\*, მაგრამ ჩვენ აქ აღარ გავიმეორებთ

\* იქვე. სხვათა შორის, პროფ. ზ. სარჯველაძე წიგნში არაერთხელ უბრუნდება ამ სიტყვას (გვ. 225–226 და 333) სალიტერატურო ქართულისა და დიალექტური (ცოცხალი) მეტყველების ურთიერთობის საკითხებთან დაკავშირებით.



ციტირებას, რომელიც ზემოთ, თავის ადგილას, უკვე მოვიყვანეთ სულხან-საბას ლექსიკონიდან.

დუმილით ვერ აუუვლით გვერდს პოლისემანტ „მედგარის“ იმ განმარტებას, რომელსაც შეიცავს XIX საუკუნის 40-იან–80-იანი წლების გამოჩენილი ქართველი მეცნიერი-ლექსიკოგრაფის დავით ჩუბინაშვილის ვრცელი და საილუსტრაციო მასალით საკმაოდ მდიდარი ქართულ-რუსული ლექსიკონი (ჩუბინაშვილი 1984). აკადემიკოს აკაკი შანიძის თქმით, ამ საეტაპო ლექსიკონს ავტორმა საფუძვლად „დაუდო სულხან-საბა ორბელიანის განთქმული ქართული ლექსიკონის მონაცემები და გაითვალისწინა კიდევ თავისი ბიძის ნიკო ჩუბინაშვილის ქართულ-რუსული ლექსიკონის მასალები. ამ წყაროებს ის სარგებლობდა ხელნაწერებში, რადგანაც იმ დროს ეს ლექსიკონები არ არსებობდა ბეჭდურად... ამას გარდა, დავით ჩუბინაშვილმა გადაიკითხა მრავალი წერილობითი ძეგლი ძველი, საშუალო და ახალი ქართული ლიტერატურიდან...“ (ჩუბინაშვილი 1984: გვ. II) ყოველივე ამის გამო „მედგარის“ მისეული განმარტება ჩვენთვის ფრიად საგულისხმო გახლავთ. იგი მოკლედ ასე შეიძლება გადმოიცეს: „მედგარი“ ს<ახელი> „მცონარი, მზაკვარი; გაანჩხლებული“; „ленивый; подлый, лукавый; неистовый, ярый“ (ჩუბინაშვილი 1984: სვეტი 696).

როგორც უშუალო ლიტერატურული წყაროები და საცნობარო თუ სამეცნიერო პუბლიკაციები მოწმობენ, პოლისემანტ „მედგარს“ ზემოხსენებული უარყოფითი ემოციური იერის მქონე მნიშვნელობანი („ზარმაცი“, „მზაკვარი“ და სხვ.) XIX საუკუნის 60-იან–70-იან წლებამდე კიდევ ჰქონდა შემორჩენილი, მომდევნო ხანებში კი ვითარება მკვეთრად შეიცვალა და მათგან თითქმის აღარაფერი დარჩა. ცნობილია, რომ სხვადასხვა ეპოქებსა თუ პერიოდებში სხვადასხვა ქვეყნებს, ხალხებსა და მათ კულტურებს სხვადასხვა ინტენსივობის ურთიერთობა აქვთ ხოლმე ერთმანეთთან. ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, თავის გამოხატულებას პოულობს ენობრივ ურთიერთობაშიც. აქ საკმარისია გავისხენოთ ამ ოცი-ოცდაათი წლის წინანდელი რუსულ-ქართული ენობრივი ურთიერთობა და შევუდართ იგი დღევანდელ ინგლისურ-ქართულ ურთიერთობას, რასაც თან სდევდა და ახლაც თან სდევს ქართულში უცხოურ სიტყვათა ჭარბი რაოდენობით შემოსვლა და დამკვიდრება. მეტწილად ეს ხორციელდება დროთა განმავლობაში შემოსულ და დამკვიდრებულ ტერმინთა და სახელწოდებათა უგულებელყოფის ხარჯზე და, სხვათა შორის, არც მთლად უმტკივნელოდ მიმდინარეობს. ამის მარტივ, მაგრამ დამახასიათებელ

მაგალითად გამოდგება ტერმინ „კონტროლის“ შეცვლა „მონიტორინგით“, ხოლო სახელწოდება „მაღაზიისა“ – „მარკეტითა“ და მისი დიფერენცირებული ფორმებით („მცირე მარკეტი“, „სუპერმარკეტი“, „ჰიპერმარკეტი“). შეინიშნება ლოგიკური თანამიმდევრობის უქონლობაც. ასე, მაგალითად, ინგლისურიდან შემოსული ტერმინი „მონიტორინგი“, რომელმაც რუსულის მეშვეობით შემოსული ფრანგული ტერმინი „კონტროლი“ შეცვალა, თითქოს უკვე მყარად დამკვიდრდა ქართულში, მაგრამ ხელუხლებელი დარჩა ოფიციალური სახელწოდება „კონტროლის პალატა“.

როგორც ჩანს, პოლისემანტი „მედგარში“ ახალი, დადებითი ემოციური იერის მქონე შინაარსის („ძლიერი“, „მტკიცე“, „შეუპოვარი“ და სხვ.) დამკვიდრებას მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი ქართულ პუბლიკაციებში რუსული მყარი ფრაზეოლოგიური ერთეულების – «стойкий борец», «стойкий революционер», «стойкий защитник родины» – თარგმანების გამოჩენამ, რასაც დასაბამი მიეცა XIX საუკუნის მეორე ნახევრის დამდეგიდან, ხოლო განსაკუთრებით ფართო ხასიათი მიიღო საბჭოთა პერიოდში. ცნობილია, რომ ეს პოლისემიური ატრიბუტივი რუსულში წარმოებულია «стоять» სიტყვისაგან, რომელიც შეიცავს როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი ემოციური იერის მქონე სემებს (Молотков 1978).

ჩვენი დაკვირვებით, ანალოგიური ვითარებაა ქართულშიც. ვფიქრობთ, პოლისემანტი „მედგარი“ ნაწარმოები უნდა იყოს „დგრომა“/„დადგრომა“ პოლისემიური საწყისისაგან, რომლის ერთ-ერთი ძირითადი მნიშვნელობა გახლავთ <ადგილზე ფეხმოუცვლელად> „დგომა“/„გაჩერება“ და რომელსაც სათანადო კონტექსტის მიხედვით შეუძლია გამოხატოს როგორც „მცონარეობა“, ანუ „სიზანტე“, ისე „სიმტკიცე“, „შეუპოვრობა“. გამოდის, რომ ამ ორ ძირითად სემათაგან („ზარმაცი“ და „შეუპოვარი“), რომლებსაც პოლისემანტი „მედგარი“ შეიცავს, სხვადასხვა პერიოდში და სხვადასხვა ფაქტორთა ზემოქმედებით ხან უარყოფითი ემოციური იერის მქონე სემა („ზარმაცი“, „მცონარი“) გაბატონდებოდა ხოლმე და ხან დადებითი ემოციური იერის მქონე („მამაცი“, „შეუპოვარი“). უნდა აღინიშნოს, რომ აქ გამოთქმულ მოსაზრებას ოდნავადაც არ ეწინააღმდეგება ჩვენთვის ხელმისაწვდომი საცნობარო და სამეცნიერო ლიტერატურა, მათ შორის, ისეთი კაპიტალური ნაშრომი, როგორიცაა „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის“ რვატომეული, რომლის მიხედვით პოლისემიურ ლექსემა „მედგარს“ აქვს შემდეგი მნიშვნელობანი: „1. ძლიერი, მტკიცე, მაგარი,

შეუპოვარი“; „2. მეხი“; „3. კუთხ. (ქვ. იმერ.) უღელში ერთმანეთის მოქიშპე ხარი“; „4. ძვ. მცონარი, ზარმაცი“ (რვატომეული: ტ. V). აქ ჩამოთვლილ მნიშვნელობათა, მათი მინაწერებისა და საილუსტრაციო მაგალითების მიხედვით აშკარად ჩანს, რომ ამ პერიოდისათვის (იგულისხმება გასული საუკუნის შუა ხანები: ქველ-ის მე-5 ტომი, რომელიც „მედგარის“ განმარტებებს შეიცავს, 1958 წელს გამოვიდა) ჩვენთვის საინტერესო ლექსემის ძირითად მნიშვნელობად მიჩნეულია პირველი ნომრით შემოთავაზებული განმარტება, რომელიც ოთხ სინონიმს გვაწვდის; რაც შეეხება დანარჩენ სამ განმარტებას, ისინი აქ წარმოდგენილი არიან როგორც იშვიათად ხმარებული დიალექტური ან არქაული ფორმები. ალბათ, ამ შეხედულების დამადასტურებელია ის გარემოება, რომ ქველ-ის რვატომეულის მიხედვით შედგენილ ერთტომეულში, რომელიც მეხუთე ტომის გამოცემის დროიდან სამი ათეული წლის შემდეგ გამოვიდა, მარტო პირველი განმარტებაა შეტანილი, დანარჩენი კი ერთობლივად „შემოკლებაში“ მოჰყოლია. აი, ეს განმარტებაც: „ძლიერი, შეუპოვარი“ (ერთტომეული 1986).

დასასრულ, აქ არ შეგვიძლია არ დავიმოწმოთ ჩვენთვის საინტერესო ამ ლექსემის ის განმარტება, რომელსაც გვთავაზობს ქართული ენის მთის კილოებისა და მეტადრე ვაჟა-ფშაველას ენის ჩინებული სპეციალისტი ალექსი ჭინჭარაული: **„მეღბარ-ი: მ ე ხ ი - მ ე დ გ ა რ ი იხმარება, ჩვეულებრივ, მეხთან ერთად, იმავე მნიშვნელობით“** (ჭინჭარაული 1969).

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე, ვფიქრობთ, ცხადი უნდა იყოს პოლისემანტ „მედგარის“ შესწავლის აქტუალურობა როგორც კონკრეტულ-გამოყენებითი თვალსაზრისით (მაგ., თარგმანებში), ისე კონცეპტუალური ასპექტითაც (სახელდობრ, იმის გასათვალისწინებლად, თუ როგორ იცვლებოდა იმ პოლისემიური სიტყვების მნიშვნელობა, რომელთა შესახებ სათანადო წყაროებში ცნობები ფრიად მწირია ან საერთოდ არ მოგვეპოვება).

დღევანდელ ვითარებაში ორივე ამ თვალსაზრისით თუ მეტად არა, ნაკლებად აქტუალური არ უნდა იყოს ატრიბუტულ პოლისემანტ „ფორმალურისა“ და მისგან ნაწარმოები „არაფორმალურის“ თავგადასავლის შესწავლა. საქმე ისაა, რომ ჩვენ მიერ უკვე განხილული ორი პოლისემიური ტერმინისაგან განსხვავებით, რომელთაგან პირველი („საყვარელი“) ძირითადად ემოციის სფეროს განეკუთვნება, ხოლო მეორე („მედგარი“) – ზნეობის, მორალის სფეროს და ადამიანის საქციელის ავ-კარგზე მეტყველებს, პოლისემანტები

„ფორმალური“ და „არაფორმალური“ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ტერმინებია და საქმიან-ოფიციალური ფუნქციური სტილის სფეროში გამოიყენება ხოლმე.

დავიწყოთ იმით, რომ ლათინური წარმომავლობის პოლისემიური სიტყვა „ფორმა“, რომლისგანაც ეს ტერმინებია ნაწარმოები, მნიშვნელობათა სიუხვით, ალბათ, ერთ-ერთი უპირველესია მსოფლიოს კულტურულ ენებში. საკმარისია აღინიშნოს, რომ ქეგლ-ის რვატომეულში ამ სიტყვის 16 მნიშვნელობაა დაფიქსირებული, რომელთაგან ნაწარმოებია სამ ათეულზე მეტი ახალი სიტყვა, თანაც ზოგი ისეთი, თავისი შინაარსობრივი განშტოებანი და სხვადასხვა ნიუანსები რომ აქვს (მრავალტომეული 1962: ტ. VII).

ტერმინი „ფორმალური“, როგორც ირკვევა, ქართულში დაახლოებით იმავე პერიოდში (XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოკიდებული, მეტადრე კი XX საუკუნის 20-იან–30-იან წლებში) და იმავე წყაროდან (რუსული ენიდან, უფრო ზედმიწევნით რომ ვთქვათ, რუსულის მეშვეობით) შემოვიდა და დამკვიდრდა, რომელშიაც და საიდანაც პოლისემანტი „მედგარი“. ამას მოწმობს სათანადო რუსული და ქართული განმარტებითი თუ თარგმნითი ლექსიკონების შეჯერება (ცხადია, მათი საილუსტრაციო მასალითურთ). აქაც მოგვიხდება მოვიყვანოთ ზოგიერთი მათგანის მონაცემები.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის გამოჩენილი რუსი მეცნიერი-ლექსიკოლოგის ვლადიმირ დალის კაპიტალურ ოთხტომეულში ტერმინი «формальный» განმარტებულია როგორც «сделанный с соблюдением всех формальностей, по установленному порядку», და ამის პარალელურად როგორც «исполненный только для виду, формы, по внешности» (დალი 1955: ტ. IV). აქ საჭიროდ მიგვაჩნია დავიმოწმოთ ამ მრავალმხრივ საყურადღებო პოლისემანტის («формальный») განმარტებანი, რომლებსაც შეიცავს გასული საუკუნის 30-იან–40-იან წლებში პროფ. დ. უშაკოვის მონაწილეობით და მისივე რედაქციით გამოცემული ანალოგიური ოთხტომეული: 1. «Присущий форме, связанный со свойством формы». 2. «Придающий главное значение, основанный на точке зрения формализма». 3. «Произведенный по форме, в законном порядке...». 4. «Не считающийся существом дела, проникнутый формализмом...». 5. «Существующий только по форме, по видимости...» (უშაკოვი 1940: ტ. IV) (როგორც ვხედავთ, აქ მეოთხე და მეხუთე განმარტებებში აშკარად ჩანს საბჭოური იდეოლოგიური ცენზურული წნეხი ფორმალიზმის დასაგმობად).

ატრიბუტული ტერმინი „ფორმალური“ იმ დროის კვალობაზე საკმაოდ კარგად აქვს განმარტებული XIX საუკუნის პირველი ნახევრის თვალსაჩინო ქართველ მეცნიერ-ლექსიკოგრაფს ნიკო ჩუბინაშვილს თავის ფუნდამენტურ რუსულ-ქართულ ლექსიკონში: «формальный... ფორმიანი, კანონიერი, მსგავსად ფორმისა ქმნილი». საყურადღებოა იქ წარმოდგენილი კიდევ ორი განმარტება: «формалитет» განმარტებულია როგორც „სამართლობა, სრულიადის სამართლის წესითა და კანონითა“, და «формалист» – როგორც მკაცრად დამცველი წესთა და სჯულთა სამართლისათა“ (ჩუბინაშვილი 1973: ტ. II).

ინგლისურ-ქართული ლექსიკონის ყველაზე ვრცელსა და პრესტიჟულ გამოცემაში პოლისემიურ ატრიბუტივ “formal”-ს („ფორმალური“) აქვს შემდეგი ხუთი ძირითადი განმარტება: 1. „ოფიციალური“; 2. „ფორმალური, მოჩვენებითი“; 3. „გარეგნული“; 4. „ფორმისა, ფორმასთან დაკავშირებული“; 5. „ამა თუ იმ ფორმის მქონე“. თითოეულ ამ ძირითად მნიშვნელობას ჩვეულებრივ ახლავს ორი-სამი განშტოებითი მნიშვნელობა (მათ შორის, ჩვენთვის საინტერესო პირველ მნიშვნელობა „ოფიციალურს“ – შემდეგი მნიშვნელობანი: „დადგენილი ფორმის მიხედვით შესრულებული; სათანადოდ/მართებულად გაფორმებული“ და სხვ.). გარდა ამისა, ტერმინი “formal”, როდესაც იგი სუბსტანტივის როლში გამოდის, მე-6 მნიშვნელობასაც შეიცავს (სახელდობრ, ამერიკულ სასაუბრო მეტყველებაში, რომლის დროს მასში იგულისხმება „საგარეო/გამოსასვლელი ტანსაცმელი“ ან „საზეიმო საცეკვაო სადამო, სადაც სავალდებულოა საგარეო/გამოსასვლელი ტანსაცმლით მისვლა“) (თსუ 1997).

ჩვენ აქ დავიმოწმეთ სათანადო ძირითადი ლექსიკონები, რომლებიც მეტად საყურადღებო აპრობირებულ მასალას გვაწვდიან ჩვენთვის საინტერესო საკითხებზე. ცხადია, ამას ვერ დაეჯერდებოდით და მეტ-ნაკლები სისრულით გავეცანით სხვა საცნობარო და არცთუ მდიდარ სპეციალურ ლიტერატურას. ასევე შეძლებისდაგვარად გადავხედეთ საქმიან-ოფიციალური ფუნქციური სტილისა თუ სხვა ჩვენთვის საჭირო პუბლიკაციებს. როგორც ირკვევა, ამ სიტყვამ, ისევე როგორც პოლისემანტმა „მედგარმა“, ზემოაღნიშნული ახალი მნიშვნელობებით („ოფიციალური“, „დადგენილი წესის მიხედვით შესრულებული“, „სათანადოდ/მართებულად გაფორმებული“) ქართულში შემოსვლა დაიწყო დაახლოებით XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, ამასთან იგი ფართოდ გამოიყენებოდა XX საუკუნის ოციან-ოცდაათიან წლებში. ასე, მაგალითად, როდესაც საამისოდ უფლებამოსილი სახელმწიფო მოხელე

თანამდებობაზე ამა თუ იმ პირის დანიშვნის შუამდგომლობას წარადგენდა და ამ წარდგინებას „ზემდგომი პირი“ რეზოლუციად წააწერდა «Представить формально» (ან რუსულის მიხედვით ქართულად: „წარმოადგინეთ ფორმალურად“), ეს იმას გულისხმობდა, რომ აღნიშნული წარდგინება ყველა „ფორმალური“, ანუ ოფიციალური წესის დაცვით უნდა ყოფილიყო შესრულებული.

რაც შეეხება ტერმინ „არაფორმალურს“, იგი ქართულში გაცილებით უფრო გვიან (გასული საუკუნის დამლევიდან) შემოსული ჩანს, ოღონდ უკვე არა რუსული ენიდან ან, თუ გნებავთ, რუსულის მეშვეობით, არამედ უშუალოდ ინგლისურენოვანი საქმიან-ოფიციალური თუ სხვა სათანადო მასალების ქართული თარგმანებიდან, რომლებიც, აღნიშნული პერიოდიდან მოკიდებული, თუ უფრო ადრე არა, არც უფრო გვიან ესოდენ ინტენსიურად იჩენდა და იჩენს ხოლმე თავს ჩვენში, ვიდრე რუსეთში. აი, როგორ არის დაფიქსირებული ატრიბუტული ტერმინი “informal” („არაფორმალური“) ჩვენ მიერ ეს-ესაა მოხმობილ ინგლისურ-ქართულ ლექსიკონში (ამჯერად მთელი განმარტება შეუმოკლებლად მოგვყავს ტერმინის დიდი აქტუალობის გამო):

„1. არაოფიციალური; სათანადო ფორმის/წესების დაუცველად გაკეთებული, შესრულებული და ა.შ. არაფორმალური; ~ visit, [dinner, meeting, call] არაოფიციალური ვიზიტი [სადილი, შეხვედრა, სტუმრობა]; ~ conversations between the representatives of two countries არაოფიციალური საუბრები ორი ქვეყნის წარმომადგენელთა შორის; 2. ძალდაუტანებელი, უბრალო/ჩვეულებრივი, არაცერემონიული; 3. სასაუბრო, სალაპარაკო (ითქმის ენის, მეტყველების, გამოთქმის და ა.შ. შესახებ)“ (თსუ 1999).

ახლა ვნახოთ, თუ რა ვითარებაა დღევანდელ ქართულში ამ ორი ატრიბუტული პოლისემანტის – „ფორმალურისა“ და „არაფორმალურის“ – გამოყენების მხრივ. სამწუხაროდ, ჯეროვანი ანგარიში არ ეწევა იმას, რომ, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, თითქმის საუკუნე გავიდა მას შემდეგ, რაც ქართულში პოლისემანტი „ფორმალური“ უკვე აღარ იხმარება იმ ძველი მნიშვნელობებით („ოფიციალური“, „დადგენილი ფორმის მიხედვით“ შესრულებული თუ შესასრულებელი, „სათანადოდ/მართებულად“ გაკეთებული თუ გასაკეთებელი) და რომ თუნდაც ამიტომ მისგან ნაწარმოები აგრეთვე ატრიბუტული პოლისემანტი „არაფორმალური“, რომელიც ქართველი მკითხველისა თუ მსმენელის ცნობიერებაში, ნებით თუ უნებლიეთ, დღესაც

„ფორმალურის“ ანტონიმად მოიაზრება, უხერხულია იხმარებოდეს „არაოფიციალურისა“ და მისი სინონიმური გამოთქმების მნიშვნელობით, მით უფრო, რომ იმ ცნების გამოსახატავად, რომელიც დღეს „არაფორმალურს“ მიეწერება, ქართულში სწორედ ეს „არაოფიციალური“ უკვე მყარად არის დამკვიდრებული. სხვა ვითარებაა ინგლისურ ენაში – იქ ეს ორი ატრიბუტული პოლისემანტი ერთმანეთთან „შეხმატკბილებული“ ანტონიმები იყვნენ და ასეთებადვე დარჩნენ. ჩვენ კი რა ვქნათ, რა ვიღონოთ? informal-ის თარგმნისას სიტყვა „არაფორმალურს“ ვერც „საზოგადოებრივის“ მნიშვნელობით ვერ გამოვიყენებთ (მაგალითად, ასე: “informal organization” – „საზოგადოებრივი ორგანიზაცია“) იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ იგი უკვე „დაკავებულია“.

ამ ინგლისური ტერმინის თარგმნისას ბოლო დროს სულ უფრო ხშირად იხმარება სიტყვა „არასამთავრობო“, რომელიც იქნებ მთლად შესაფერისიც ვერ იყოს, მაგრამ, რაკი სხვა უკეთესი არაფერი ჩანს, თითქოს მორცხვად იკაფავს გზას, და ყურიც ნელ-ნელა ეჩვევა. კაცმა რომ თქვას, იგი არც ისე ურიგოდ გამოიყურება ისეთ შესიტყვებებში, როგორცაა „არასამთავრობო ორგანიზაციები“, „არასამთავრობო კომისია“, „არასამთავრობო სექტორი“ და სხვ. ზოგჯერ, შესაფერის შემთხვევებში, „არასამთავრობოს“ შეიძლება შევაშველოთ ტერმინები „თავისუფალი“ და „დამოუკიდებელი“, რომლებიც უკვე დამკვიდრდა ისეთ გამოთქმებში, როგორცაა, მაგალითად, „თავისუფალი პროფკავშირი“ და „დამოუკიდებელი ჟურნალისტური გამოძიება“. ბოლო დროს ანალოგიურ გამოთქმებში სულ უფრო მეტად გვხვდება აგრეთვე ატრიბუტული ტერმინი „ალტერნატიული“, რომელიც, ეტყობა, საკმაოდ პერსპექტიულია. ერთი სიტყვით, რეზერვები არის საიმისოდ, რომ თავიდან მოვიშოროთ ტერმინი „არაფორმალური“ და მისგან ნაბარტყი ისეთი გამოთქმები, როგორცაა, მაგალითად, „არაფორმალური“, რომელიც მიღებულია ინგლისური informal-ის მექანიკური კოპირებით და, რაც მთავარია, ზემოთ ჩვენ მიერ აღნიშნული მიზეზების გამო თანამედროვე ქართულისათვის ნამდვილად შეუფერებელი „ინოვაციები“ გახლავთ. და ეს უნდა გაკეთდეს რაც შეიძლება მალე: უნდა ვინჩაროთ, სანამ ეს „ინოვაციები“ უფრო ღრმად გაიდგამდეს ფესვებს ქართულში.

**ნაწილი IV**  
**პოეტური ხატი და რითმის პრობლემა**

სულმნათო, ჩვენცა გვასწავე  
ეგ საიდუმლო ჟღერისა!..

(აკაკის ლექსიდან „რუსთველის სურათზე“)

ზემოთ არაერთგზის იყო ნაჩვენები, რომ მთარგმნელი პრობლემის „მოსაგვარებლად“, ასე ვთქვათ, კომპრომისზე მიდის და რითმების გულისათვის არ ერიდება დედნის ფაქტობრივ, კონცეპტუალურ, ქვეტექსტურ და მეტადრე ხატობრივ ინფორმაციათა შეცვლილად და შეუსაბამოდ გადმოცემას. სწორედ რითმის გამო ზოგჯერ საქმე იქამდეც კი მიდის, რომ თარგმანში გამოთქმული აზრები თუ ემოციები არსებითად განსხვავდება დედნისეულისაგან და, უფრო მეტიც, ეწინააღმდეგება კიდევაც მას. არცთუ იშვიათად გამოძებნილია სხვა „გამოსავალიც“ – თარგმანში საერთოდ აქვს გვერდი ავლილი რითმებზე ბევრად უფრო დიდმნიშვნელოვან კომპონენტებს, ოღონდ კი გართიმვას როგორმე ეშველოს. არ გვინდა ზედმეტი სიმკაცრე და უმადურობა გამოვიჩინოთ არა ერთი და ორი ჩვენი ნიჭიერი მთარგმნელის გარჯისა და ამაგის მიმართ, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ამგვარ უხერხულობათა თავიდან ასაცილებლად მათ გაცილებით მეტი ყურადღება და მონდომება მართებდათ. აქ ჩვენი მიზანი მხოლოდ ის არის, რომ ხელი შევეუწყოთ ამ პრობლემის მოგვარებას, რითმიანი ლექსის თარგმანებში ასე მწვავედ რომ იჩენს ხოლმე თავს.

ზოგიერთი კონკრეტული მაგალითის ანალიზის დროს ზემოთ უკვე გვქონდა ლაპარაკი იმის შესახებ, თუ რაოდენ ძნელია თარგმანი მოხდენილი და შესაბამისი რითმებით იყოს გაწყობილი, თანაც ისე, რომ ეს დედნისეული სხვა არსებითი მნიშვნელობის მქონე კომპონენტების ჯეროვან ტრანსფორმაციას ხელს არ უშლიდეს. როგორც ვნახეთ, განსაკუთრებით ძნელია ეს მაშინ, როდესაც დედნისეული რითმები, ვერტიკალურიც და ჰორიზონტალურიც, ერთმანეთზე მიყოლებით, ორზე მეტ სარითმო ერთეულს შეიცავს. მთარგმნელი ხომ ამ მხრივ ავტორზე გაცილებით მძიმე მდგომარეობაშია, რადგან ის უკვე ფაქტის წინაშე დგას (ეს ფაქტი ხომ, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის გაგებით, გახლავთ ცხოვრების სინამდვილიდან აღმოცენებული ახალი სინამდვილე – ლექსი მთელი თავისი პოეტური ატრიბუტებით, მათ შორის,



მეტრით, რიტმით, რითმით, ბგერწერით, ფერთა სიმბოლიკითა და სხვ.). თუ ლექსის ავტორს მისი შექმნის პროცესში, ასე ვთქვათ, ხელ-ფეხი გახსნილი აქვს ხოლმე საიმისოდ, რომ საჭიროებისამებრ ლექსის ოთხივე ინფორმაციული კატეგორიის – ფაქტობრივის, კონცეპტუალურის, ქვეტექსტურისა და ხატობრივის – გადმოცემა და მათთვის ნებისმიერი ტიპის რითმათა მისადაგება ყველა ამ კომპონენტთა ურთიერთვარიირების გზით განახორციელოს, მთარგმნელი ამ ბერკეტებს მოკლებულია. ამიტომ მთარგმანისათვის სასურველია გამოინახოს დამატებითი საშუალებანი, დამატებითი რეზერვები, რათა გართიმული დედნის გართიმულადვე მთარგმნისას რითმები რიგიანი იყოს, ოღონდ მათი სათანადო დონის უზრუნველყოფა არ უნდა ხდებოდეს დედნისეული სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი (მით უმეტეს, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი) კომპონენტების ტრანსფორმაციის თანამედროვე მოთხოვნათა უგულებელყოფის ხარჯზე.

არადა, ძალიან მოგვიმრავლდა ისეთი მთარგმანები, სადაც სწორედ რითმის მოწესრიგებას ბევრი რამ ეწირება და სადაც ვითომდა ამა თუ იმ ავტორის ნაწარმოების მთარგმანის სახით სინამდვილეში გეთავაზობენ არა მის მთარგმანს, არამედ უკეთეს შემთხვევაში ორიგინალის მოტივებზე დაწერილ ახალ ლექსს, ხოლო უარეს შემთხვევაში – ისეთ ნაწარმოებს, რომელიც იმ აზრისა და ემოციების საწინააღმდეგოც კია, რაც ავტორმა დედანში ჩააქსოვა. სხვა საქმეა, თუ შესაფერისად არის აღნიშნული, რომ მავანმა მავანისაგან ეს ლექსი „გადმოაკეთა“, ან კიდევ, ის, რომ ეს არის „მიბაძვა“, ვთქვათ, ლონგფელოსი. წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს არა უბრალოდ სიყალბის ჩადენაა, არამედ ამასთან მთარგმნელის უპატივცემულობა როგორც ავტორისადმი, ისე საკუთარი თავისადმიც.

აქვე დავძენთ, რომ არსებობს კიდევ ერთი არცთუ მთლად მკაფიო ტერმინი „გადმოაქართულა“, რომელიც გაჭირვების დროს, როგორც ჩანს, ზოგჯერ პირდაპირ მისწრებაა: იგი თითქოს იმაზედაც მიგვანიშნებს, რომ არცთუ მთლად იმგვარ ტექსტს გვაწვდიან, როგორსაც დამკვიდრებული ტერმინი „მთარგმნა“ გულისხმობს (მაგალითად, შემდეგ ფრაზებში: “მთარგმნა გივი გაჩეჩილაძემ“, „მთარგმანი რეზო თაბუკაშვილისა“), მაგრამ კონკრეტულად მაინც ვერ განსაზღვრავს დედნისაგან ქართული „მთარგმანის“ დაშორების ხარისხს. ახლა ისიც გავიხსენოთ, თუ როგორ არის განმარტებული სიტყვა „გადმოაქართულებს (გადმოაქართულა, გადმოუქართულებია)“ ჩვენს ლექსიკონებში: „(უცხოურს) ქართულად გადმოიღებს, გადმოაკეთებს, ქართულ

ყაიდაზე გადმოაკეთებს“ (მრავალტომეული 1951: ტ. II); „ქართულად, ქართულ ყაიდაზე გადმოსცემს (სხვა ენიდან)“ (ერთტომეული 1986). მაგრამ ზოგჯერ ასეთი აღნიშვნა („გადმოქართულა“) თან ახლავს ისეთ თარგმანს, რომელსაც რაიმე მოტივაციით არაფერი ეტყობა საიმისო, რომ მთარგმნელს მისი „გადმოკეთება“, თანაც მით უფრო „ქართულ ყაიდაზე გადმოცემა“ ჰქონოდა განზრახული. ერთი სიტყვით, ამ ტერმინის ხმარებისას მეტი დაფიქრებაა საჭირო.

დავუბრუნდეთ იმ საკითხზე მსჯელობას, რომელიც ამჯერად არსებითი გახლავთ ჩვენთვის: მაინც რას ვგულისხმობთ, როდესაც გართმული ლექსის გართმულადვე თარგმნისას დამატებითი საშუალებების, რეზერვების დაძებნასა და შესაფერისად მათი გამოყენებისათვის ამ გზით ხელისშეწყობაზე ვლაპარაკობთ? ჩვენი ფიქრითა და დაკვირვებით, ეს რეზერვები დაუშრეტელია, ამოუწურავია, ოღონდ, ესეც სათქმელია, ისინი ყველა საჭირო შემთხვევაში თავდაუზოგავ, დაუცხრომელ ძიებას მოითხოვს. აქ უნებლიეთ გვახსენდება ვლ. მაიაკოვსკის მოხდენილი სტრიქონი: „ახალი რითმა ცოტა თუ დარჩა, და ისიც სადმე ვენესუელას“. ახალ რითმას რა სჯობია, მაგრამ აქ ლაპარაკი გვაქვს იმდენად არა ახალ რითმებზე, რამდენადაც უბრალოდ ნორმალურზე, ოღონდ არავითარ შემთხვევაში – გაცვეთილსა და ტრაფარეტულზე, ან კიდევ არაბუნებრივსა და, რომ იტყვიან, „ყურით მოთრეულზე“. ეს აუცილებლად უნდა შეძლოს ლექსის ქართულად მთარგმნელმა, რადგან ამის საშუალებას მას აძლევს საოცრად მდიდარი ქართული ენა. ამიტომაც არის, რომ ქართული რითმა, როგორც ხაზგასმით აღნიშნავენ ამ დარგის ჩვენი თვალსაჩინო მეცნიერი-სპეციალისტები, ძველთაგანვე ერთ-ერთი ყველაზე მდიდარია როგორც ლექსიკურ-სემანტიკური ფონდით, ისე სტრუქტურული მრავალფეროვნებით. ათასწლოვანი ქართული პოეზია და, რაც მთავარია, ქართული რითმის განვითარების დღევანდელი დონე ხომ ყოველივე ამის შესახებ დამაჯერებლად მეტყველებს.

ნურავინ იფიქრებს, თითქოს თარგმანში რითმის პრობლემას ჩვენ „გარეშე პირის“ თვალთ ვუცქეროდეთ. საქმე ისაა, რომ ეს პრობლემა ძალიან მახლობელი აღმოჩნდა ჩვენთვის, უპირველეს ყოვლისა, როგორც პოეზიის ნიმუშთა მთარგმნელისათვის, და ამასთანავე როგორც პედაგოგისათვის, რომელსაც ჩვენს უმაღლეს სასწავლებლებში წლების განმავლობაში გვიხდებოდა და ახლაც გვიხდება მხატვრული თარგმანის ხელოვნების სწავლებაში მონაწილეობის მიღება ამ დარგის თვალსაჩინო სპეციალისტებთან

ერთად. აღნიშნულ გარემოებათა გამო ჩვენ გულმოდგინედ გავეცანით საკმაოდ ვრცელ სამეცნიერო ლიტერატურას და, ცხადია, თვით თარგმანებს; საჭირო შეიქნა ისიც, რომ საგანგებოდ ჩავღრმავებოდით ქართული პოეზიის ნიმუშებს, მათ შორის, ხალხურს. და როდესაც დაგრწმნდით, რომ ყოველივე ამას შეუძლია კარგი სამსახური გაუწიოს პოეზიის ქართულად მთარგმნელს, გადავწყვიტეთ ამ დიდმნიშვნელოვან საქმეში შეძლებისდაგვარად ჩვენც შეგვეტანა წვლილი. ლექსმცოდნეობაში ჩვენთვის თეორიული და პრაქტიკული ასპექტებით ბევრი საინტერესო რამ ვიპოვეთ ისეთ ფუნდამენტურ მონოგრაფიებში, როგორიცაა პროფ. ა. გაწერელიას „კლასიკური ქართული ლექსი“ (გაწერელია 1953/1955/1981) და აკად. გ. წერეთლის „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“, რომელიც წამდგარებული აქვს ამავე სახელწოდების კაპიტალურ გამოცემას (წერეთელი 1973), ასევე – სხვადასხვა დარგის გამოჩენილ და თვალსაჩინო ქართველ მეცნიერთა ნაშრომები, მეტადრე რუსთველოლოგიაში (პ. ინგოროყვა, პროფ. იუსტ. აბულაძე, კ. ჭიჭინაძე, პროფ. ვუკ. ბერიძე, აკად. აღ. ბარამიძე და სხვ.) და გალაკტიონოლოგიაში (პროფ. ა. ხინთიბიძე, პროფ. ნ. ტაბიძე, პროფ. ი. მერაბიშვილი და სხვ.). რუსთველოლოგიასა და გალაკტიონოლოგიაში მეტადრე იმიტომ, რომ ქართული რითმის უმაგალითო განვითარებამ სწორედ რუსთველისა და გალაკტიონის შემოქმედებაში იჩინა თავი, და დღეს რომ იგი, ქართული რითმა, ასეთ მაღალ დონეზეა ასული, ამაში ლომის წილი ამ ორ გენიოს პოეტს მიუძღვის. ყველაფრიდან ჩანს, რომ ქართული რითმის შემდგომი განვითარებაც მათ მიერ გაკვალიერი გზით უნდა წარიმართოს, ისევე როგორც საერთოდ ქართული პოეზიის ენის განვითარება, და ეს უეჭველად ასეც მოხდება, ოღონდ ქართველმა მთარგმნელებმა ამ პროცესს ფიზიკლად უნდა მიაღებონ თვალი და არ ჩამორჩნენ ახალი დროის მაღალ მოთხოვნებს.

„პოეზიის ენის“ ხსენებამ როგორღაც აქ თვალსაჩინო ქართველი ლინგვისტის ბესარიონ ჯორბენაძის ამავე სახელწოდების პატარა წიგნი გაგვახსენა, ჩვენთვის ესოდენ დიდად საყურადღებო რომ გახლავთ. იგი ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გამოუცია მისივე სახელობის საზოგადოებას და ანოტაციის სახით შემდეგი საგულისხმო სიტყვები წაუმძღვარებია:

„ბესარიონ ჯორბენაძის აზრით, მხატვრული თხზულების წარმატებით შესწავლა მეცნიერების სამი დარგის – ესთეტიკის, ლიტერატურის თეორიისა და ენათმეცნიერების ერთობლივი ძალით გახდება შესაძლებელი. „ესთეტიკა ზოგად

კანონზომიერებათა დონეზე ახდენს ამ რიგის პრობლემათა გაშუქებას. ლიტერატურის თეორია არკვევს მხატვრული ტექსტის შინაგან (იმანენტურ) სპეციფიკას, მხატვრულ სახეთა სისტემების თავისებურებებს. ენათმეცნიერება (უკეთ: ენათმეცნიერული სტილისტიკა) იკვლევს იმ ენობრივ მექანიზმს, რომლის საშუალებითაც ხდება მხატვრულ სახეთა ხორცშესხმა (ჯორბენაძე 1999: 2) “.

წიგნის ავტორის ციტირების შემდეგ ანოტაციაში მოკრძალებულად არის ნათქვამი: „პოეზიის ენა“ ამ თეორიული პოზიციიდან გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიის შესწავლის ცდაა“. და დიდად წარმატებული ცდაც, – დავძენდით ჩვენ, – გ. ტაბიძის შემოქმედებითი ოსტატობის ღრმა და მოხდენილი გაანალიზების ისეთივე ნიმუში, როგორცაა, ვთქვათ, პროფ. ა. ხინთიბიძის „გალაკტიონ ტაბიძის რითმა“ (ხინთიბიძე 1961: 149–174), ან კიდევ, პროფ. ინესა მერაბიშვილის „გალაკტიონის ენიგმები“ (მერაბიშვილი 2003), რომელიც მის სხვა არაერთ სოლიდურ მონოგრაფიათა მსგავსად ჩვენ უკვე მრავალჯერ დავიმოწმეთ და ქვემოთაც ხშირად დავიმოწმებთ.

დავუბრუნდეთ საუბარს ქართული რითმის შესახებ. ქართველ რუსთველოლოგთა ნაშრომებში მკაფიოდ არის ნაჩვენები „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, რაც ამოუწურავ საშუალებებს შეიცავს ქართულ რითმათა „უზომო, უანგარიშო, ულევო“ საუნჯის განახლება-გადახალისებისა და ამ გზით მისი კიდევ უფრო გამდიდრება-გამრავალფეროვნებისათვის. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა თვალსაჩინო ქართველი ენათმეცნიერის, პროფ. ივანე იმნაიშვილის მონოგრაფია „რუსთველის რითმა“ (იმნაიშვილი 1966: 3–123), და ჩვენც ამ საკითხზე სიტყვა ძალიან რომ არ გაგვიგრძელდეს, ამ ნაშრომის სათანადო ანალიზით შემოვიფარგლებით.

წარმოდგენა რომ ვიქონიოთ ამ საკმაოდ ვრცელი მონოგრაფიის სტრუქტურაზასა და ხასიათზე, დავიმოწმებთ მისი ცალკეული თავების დასკვნათა ზოგიერთ ადგილს. პირველი თავის – „რუსთველის რითმის სიახლენი“ – დასკვნაში, რომელიც შავთელისა და ჩახრუხადის რითმებთან რუსთველის რითმების შედარებითი ანალიზის საფუძველზეა გაკეთებული, პროფ. ი. იმნაიშვილი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „რიტმაში უზმნობა ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა“ შავთელისა და ჩახრუხადის ოდებისათვის, „ერთი და იმავე მეტყველების ნაწილების მუდმივად ერთმანეთთან შერითმვა კი ერთფეროვნების უტყუარი ნიშანია. ეს მომაბეზრებელი მონოტონურობა, რომელიც ოდების კითხვისას იგრძნობა, რითმაშიც ნათლად ვლინდება“

(იმნაიშვილი 1966: 8). რაც შეეხება რუსთველს, მან „ლექსში შეიტანა ცხოვრებისეული, სადა, ხალხური ენის ბუნებრივი ფორმები, უკუაგლო თვითმიზნური შინაგანი რითმები, ხელი აიღო გრძელ, გაუთავებელი რიგის რითმებზე და ცოცხალი, ენაში არსებული, ყველასათვის გასაგები და მაღალმხატვრული სიტყვების შეტანით რითმა აქცია ლექსის აუცილებელ, ყველაზე მიმზიდველ, ლამაზ, მხატვრულად მოქმედ კომპონენტად“ (იმნაიშვილი 1966: 15).

მომდევნო, მეორე თავში – „რუსთველის რითმის ლექსიკური შედგენილობა“, რომელიც მთელი მონოგრაფიის ხერხემალია, დიდძალი მასალაა მოხმობილი „ვეფხისტყაოსნის“ რითმების სიახლეთა საკმაოდ რთული მექანიზმის წარმოსაჩენად და იმის დამაჯერებელი არგუმენტირებისათვის, თუ რა განუზომელი მნიშვნელობა აქვს რითმათა განახლების რუსთველისულ პრინციპებსა და ნიმუშებს ქართული რითმის განუწყვეტელი აღმავლობისათვის პოეტური ხელოვნების განვითარების კვალდაკვალ. ჩვენი მეცნიერი ჩვეული სიღრმითა და გულმოდგინებით იკვლევს საკითხის ყველა ნიუანსს, აკეთებს დასკვნებს, გვთავაზობს რეკომენდაციებს, რომლებსაც, ჩვენი ფიქრით, შეუძლიათ ძალიან დიდი სამსახური გაუწიონ გართიმული პოეზიის მთარგმნელს. ასე, მაგალითად, იგი წერს:

„რუსთველის რითმა ლექსიკური შედგენილობით მეტად მრავალფეროვანია. აქ გვხვდება მეტყველების ყველა ნაწილი... ძირითად ბირთვს შეადგენს სხვადასხვა ტიპის სახელები და ზმნები“ (იმნაიშვილი 1966: 15). ამას მოსდევს მეტყველების თითოეული ამ ნაწილის, განსაკუთრებით ზმნების, უამრავი მოდიფიკაციის შესაფერისი ანალიზი. და თუ რატომ – განსაკუთრებით ზმნებისა, ეს გასაგები ხდება სათანადო ქვეთავის – „სახელისა და ზმნის შერთმვის ენობრივი საშუალებები“ – შემდეგი სტრიქონებიდან:

„ქართულ ენას მოეპოვება ამოუწურავი რესურსები საჭირო შერთმვათა მაღალ დონეზე მიღწევისათვის. რუსთველი სრულყოფილად ფლობს ამ რესურსებს.

სახელი და ზმნა რომ შეერთმოს, აუცილებელია მაქსიმალურად იყოს გამოყენებული ამ ორი მეტყველების ნაწილის კატეგორიები. ქართულ სახელს საერთოდ ძალიან ცოტა კატეგორია აქვს (ბრუნვა, რიცხვი, წარმოქმნა), ზმნას – შეუდარებლად დიდი (პირი, რიცხვი, დრო, კილო, გვარი, ქცევა, მწკრივი, ასპექტი, გეზი, ორიენტაცია...). მაშასადამე, ზმნებში გაცილებით უფრო მეტია

საჭირო ფორმათა რაოდენობა, სახელებში – ნაკლები. ზმნები ამ მხრივაც მრავალფეროვანია, სახელები – შედარებით მარტივი და ერთფეროვანი“ (იმნაიშვილი 1966: 32).

მონოგრაფიაში ყველაზე დიდი და მრავალფეროვანი მასალა სწორედ სახელისა და ზმნის შერითმვის შესახებ არის მოხმობილი, რომელიც მეცნიერს საგულდაგულოდ აქვს გაანალიზებული, თანაც რუსთაველის რითმის სიახლისა და სპეციფიკის ყველა ნიუანსის მკაფიო წარმოჩენით საჭიროებისდა მიხედვით გზადაგზა ფრიად საგულისხმო დასკვნებია გაკეთებული. ასე, მაგალითად, საილუსტრაციო მასალის ერთი მოზრდილი თემატიკური პასაჟის შემდეგ პროფ. ი. იმნაიშვილი შენიშნავს: „აქედანაც კარგად ჩანს, თუ რა ამოუწურავ რესურსებს იძლევა ქართული ზმნა ნაირ-ნაირ რითმათა შესადგენად თვით უმკაცრეს პირობებშიც კი: როცა იგი სახელის ამა თუ იმ ფორმას უნდა შეერთოს“ (იმნაიშვილი 1966: 47). მაგრამ, აი, ჩვენი მეცნიერი შეამჩნევს, რომ მას ჯერ ყველა კუთხით, ყველა ასპექტით არ გაუანალიზებია შესასწავლი ობიექტი, საანალიზო მასალის რაღაც ნაწილი და რაღაც განზომილებით კიდევ დარჩა შესაფასებელი, და იგი ახალ-ახალ შენიშვნებს აკეთებს. მაგალითად, მას, რა თქმა უნდა, არ ავიწყდება „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი მეტრული თავისებურება და სათანადო კრიტერიუმებს დიფერენცირებულად მიუსადაგებს მაღალ თუ დაბალ შაირს. აქ რომ საქმეს მოაგვარებს და იმ დარჩენილ სამ ბრუნვაშიც (მოქმედებითში, ვითარებითსა და თვით წოდებითშიაც) დასმულ სახელებთან შერითმულ ზმნებს გაანალიზებს, აი, მხოლოდ მაშინ გეთავაზობს იგი შემაჯამებელ დასკვნას „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა იმ ერთ-ერთ კონკრეტულ საკითხზე („სახელისა და ზმნის შერითმვის ენობრივი საშუალებანი“):

„ასეთია სახელისა და ზმნის შესართმაგად პოეტის მიერ გამოყენებული ენობრივი და მხატვრული რესურსები. როგორც ვნახეთ, ეს საშუალებანი საარაკოდ მრავალფეროვანი და მაღალმხატვრულია. პოეტი ისეთი გასაოცარი სიზუსტით ახერხებს სხვადასხვა მეტყველების ნაწილთა, განსაკუთრებით, სახელისა და ზმნის შერითმვას, რომ გეგონება ჩვენი ახალი დროის მკაცრი მოთხოვნებიანი აქვს მხედველობაშიო. მის ამგვარ რითმებს ბევრი თანამედროვე საუკეთესო პოეტიც ინატრებდა“... ამას მოსდევს შესაფერისი საილუსტრაციო მასალა (ცხენია/მოსაწყენია, ამოსა/დამოსა, ვერ

ვეცრუები/რუები, ზღვათასა/გაუათასა, ჰკარითო/კარითო და სხვ.)\*. თუმცა ეს აქ მოხმობილი საილუსტრაციო მასალის განხილვის მხოლოდ პირველი, მაგრამ ფრიად მნიშვნელოვანი ეტაპია. მეცნიერი წერს:

„ზემოთ ჩვენს მსჯელობაში ჩვენ ხაზს ვუსვამდით ერთ მთავარ გარემოებას: რითმის ერთი ცალი სახელია, მეორე – ზმნა. ამ წესის შემოტანა და დანერგვა ჩავთვალეთ რუსთველის დიდ დამსახურებად. მაგრამ იმავე რითმებში მრავალფეროვნების შესაქმნელად გამოყენებულია მთელი რიგი სხვა ხერხები, რომლებიც დღესაც საუკეთესო რითმის შექმნის ქვაკუთხედს წარმოადგენს. ასე მაგალითად, რითმაში ცხენია – მოსაწყენია ერთი ცალი სახელია, მეორე – ზმნა; კლაუზულა ენია აბსოლუტურად ერთი და იგივე აქვს ორივეს, ამასთან რითმა დაქტილურია, რაც სავსებით შეეფერება სამმარცვლიან ტერფს. მაგრამ ეს რითმა ამით არ ამოიწურება. აქ ორივე ცალს მსგავსი საყრდენი თანხმოვანი აქვს: ცხ – წყ. ცხ და წყ ქმნიან ჰარმონიულ ჯგუფებს... აქ ყველაფერი მეცნიერული სიზუსტით არის მოცემული: პოეტის სმენითი აღქმა ზუსტად ემთხვევა თანამედროვე ფონეტიკის მეცნიერების უმკაცრეს კანონებს. აქ არაფერს არ ვამბობთ იმაზე, რომ რითმების ერთნაირი დაბოლოება და სულ სხვადასხვა მორფოლოგიურ და სემანტიკურ მოვლენებს გადმოგვცემენ...“ (იმნაიშვილი 1966: 51) და სხვა და ასე შემდეგ, ვიდრე სათქმელი ბოლომდე სრული სიცხადითა და დამაჯერებლობით არ ითქმება. და სანამ მეცნიერი მას ასეთი ზუსტი და მოხდენილი დასკვნით არ დაავიროვინებს: „ამგვარად, აქ მთელი სისრულით დაცულია დღევანდელი ლექსის ულტრაახალი მოთხოვნილება: რითმა აკუსტიკურად ერთნაირი ან მსგავსი უნდა იყოს, მორფოლოგიურად და სემანტიკურად – სხვადასხვა“ (იმნაიშვილი 1966: 51–52).

მონოგრაფიის ავტორი ცდილობს ხაზგასმით წარმოაჩინოს ამ დიდმნიშვნელოვანი (როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით) დებულების ყოველი წახნაგი და გზადაგზა გამოთქმულ სათანადო დასკვნებს იქვე საგანგებოდ მიუსადაგებს ხოლმე ყველაზე დამახასიათებელ და გამჭვირვალე მაგალითებს მის მიერ ნაშრომში მოხმობილი დიდძალი საილუსტრაციო მასალიდან. ეს-ეს არის ჩვენ მიერ ციტირებულ აბზაცსაც უშუალოდ მოსდევს სწორედ ასეთი გამორჩეული არგუმენტაცია, რომელიც დიდად საგულისხმო დეტალების ამომწურავ განმარტებას შეიცავს:

\* როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ჩვენი მეცნიერი ამ მასალის ერთ ნაწილს („ცხენია/მოსაწყენია“ და სხვ.) მესამედაც უბრუნდება სხვა ანალოგიურ მაგალითებზე და რამდენიმე სხვა კუთხით მსჯელობისას მონოგრაფიის უკანასკნელ თავში („პოეტური ლიცენცია“).

„რითმაში ლალები – გებრალები ერთი სახელია, მეორე – ზმნა; სახელი მრავლობითში დგას, ზმნა კი – მხოლოდითში; სულ სხვადასხვა მორფოლოგიური ელემენტებია აკუსტიკური ერთგვარობის შემქმნელი ჟბ-ი: პირველში ჟბ მრავლობითობის ნიშანია (ლალ-ჟბ-ი), მეორეში – ზმნის თემისა (გებრალ-ჟბ-ი): პირველში ი სახელობითი ბრუნვის სუფიქსია, მეორეში – მწკრივისა... რითმების შექმნის ამგვარი ხერხი დღეს წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას, ძალიან გავრცელებულ მოვლენასა და მეტად სასურველ ფორმას“ (იმნაიშვილი 1966: 51–52).

და აქაც ჩვენ წინაშე თავს იწონებენ XX საუკუნის ქართული პოეზიის კლასიკოსთა შემოქმედებიდან ჩვენი მეცნიერის მიერ მოხდენილად შერჩეული სათანადო რითმათა ნიმუშები: კალთები/აკანკალდები, ნაპრალებს/მაბრალებს, პეშვებით/გადავეშვები, ბელურა/ესურა (გალაკტიონი); ბუნება/ემხაპუნება, ეპასუხები/მუხები, დამიბადაგოს/ქადაგო, ძირები/გავიწირები (გ. ლეონიძე); მიგიტანს/მიკიტანს, ვემონო/უდეზდემონოდ, მტევნებად/აგედევნება, ზიმზიმებს/სიმძიმეს (ი. გრიშაშვილი); შეუპოვართა/მოვარდა, გუნდებად/აგუგუნდება, გადიგრიალეს/თრიალეთს, დალეწა/სიმხდალეცა (ალ. აბაშელი); გამეფდა/სკამებთან, ფარჩები/დარჩები, თაბახებს/დაიტრაბახებს, დაგებორკება/მორგება (პ. იაშვილი); ხალათებს/ულალატებს, არგონავტი/ჰკონავდი, გედურად/უსაყვედურა, შესთავაზებს/გაგაზებს (გ. გაფრინდაშვილი) და სხვა და ასე შემდეგ (იმნაიშვილი 1966: 52–53).

რუსთაველის რითმაში უდეტრების (ზმნიზედების, ნაწილაკების, თანდებულების, შორისდებულების) გამოყენების ანალიზზე რომ მიდგება ჯერი, მონოგრაფიის ავტორი ხელიდან არ უშვებს შემთხვევას ერთხელ კიდევ ხაზგასმით აღნიშნოს ზმნის განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა ქართული რითმების შექმნაში: „ჩვენს ზმნებს, როგორც ფორმებით ყველაზე მდიდარს და მრავალფეროვანს, ყველაზე მეტად შეუძლიათ შეერთდონ ამ უდეტრებს და პოეტი სწორედ ამიტომ ეძალება მათ“ (იმნაიშვილი 1966: 69). და კიდევ: „მეორე მხრივ, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ პოეტის განსაკუთრებული მიდრეკილება და სიყვარული ზმნებისადმი ამ შემთხვევაშიც პოულობს გამოხატულებას“ (იმნაიშვილი 1966: 69).

მონოგრაფიაში ავტორს მრავალი ასპექტით ჰყავს წარმოჩენილი რუსთაველი როგორც შედგენილი რითმის ნოვატორი და უბადლო ოსტატი. ამ



საკითხს მთელი თავი ეძღვნება, რომლის დასაწყისშივე ამომწურავად არის დახასიათებული რუსთაველისეულ შედგენილ რითმათა ყველა ტიპი თუ სახეობა:

„ვეფხისტყაოსანში“ დიდი რაოდენობით გვხვდება შედგენილი რითმა. რითმის ცალკე ელემენტების შერჩევასა დიდი მრავალფეროვნებაა; აქ თქვენ ნახავთ სახელსა და სახელს (წამალსა – ამ აღსა), სახელსა და ზმნას (მე, ვინო – მათქმევინო), ზმნასა და ზმნას (ეთასების – მას ების, დააკარვებდა – არ ვებდა) და სხვას. აქ აქტიურ მონაწილეობას დებულობენ, გარდა ამისა, ზმნიზებები (შენ ოდეს – გსმენოდეს), თანდებულები (მასვე თანა – ბრძანა), კავშირები (მწყრომარე – რომ არე), შორისდებულები (ახისა – ახ, ისა), ნაწილაკები (წინარე – გამიცინა რე). ერთი სიტყვით, აქ თქვენ შეხვდებით ყველას და ყველაფერს, რასაც კი შეუძლია მოგვცეს რითმის მეორე ცალთან სრული აკუსტიკური მსგავსება. კლაუზულის სრული მსგავსება კი წარმოადგენს რუსთაველის რითმის ურყევ კანონს, რომლის დასაცავადაც პოეტი ათასგვარ საშუალებას მიმართავს. ზმნისწინი რომ ზმნისწინია\*, რუსთაველის ჯადოქარი ხელი მასაც აქტიურად აბამს რითმის შექმნაში. საქვეყნოდ არის ცნობილი ისეთი განსაკუთრებული, წმინდა რუსთაველური რითმები, როგორცაა: უნდა – მუნ და, მოამიწა – ამაყი, წა“ და ბევრი სხვანიო, დასძენს მონოგრაფიის ავტორი (იმნაიშვილი 1966: 71–72).

ჩვენ აქ არ ვაპირებთ კამათს მონოგრაფიის ავტორთან იმის შესახებ, თუ რამდენად პერსპექტიულია რითმის შექმნაში რუსთაველის მიერ შემოღებული ყველა სიახლე, თუმცა მეცნიერი ამას არც არსად ამბობს, ხოლო სადაც რუსთაველის ასეთ სიახლეთა პერსპექტივას ხედავს, ამას საგანგებოდ აღნიშნავს კიდევაც და ანალოგიური ნიმუშებიც მოჰყავს ახალი ქართული პოეზიის საუკეთესო წარმომადგენელთა ნაწერებიდან (ბუნებრივია, ამ ნიმუშებში აქ ვერსად იპოვით ერთნაირი გრამატიკული მაწარმოებლებით წარმოქმნილი ზედსართაული, მიმღობითი და ზოგი სხვა ტიპის რითმებს, რომლებიც, აშკარად იგრძნობა, პროფ. ი. იმნაიშვილს არ მოსწონს და საგნებით მართებულადაც, მაგრამ თვით „ვეფხისტყაოსნიდან“ მოყვანილ ილუსტრაციებში მათ სათანადოდ იყენებს როგორც პრობლემის მონოგრაფიულად შესწავლის აუცილებელ კომპონენტებს).

---

\* [ავტორის სქოლიო] ზმნისწინი იმიტომ ჰქვია, რომ ის ზმნის წინაა მოთავსებული, ამიტომ ერთი შეხედვით მას არ შეუძლია რითმის შედგენაში მონაწილეობა მიიღოს, რადგან რითმაში სიტყვის ბოლო ნაწილები შემოდის.

მონოგრაფიის ავტორი არსად და არასდროს არ ივიწყებს ისტორიზმის პრინციპსა და შედარებითი ანალიზის მეთოდს. აქაც საჭიროებამ მოითხოვა და იგი შეგვახსენებს:

„შედგენილი რითმები ჭარბად გვხვდება მეხოტბეთა ოდებში, აგრეთვე აღორძინების ხანის პოეზიაში. მაგრამ იქ მათ უმეტესად დიდი ხელოვნურობის ბეჭედი ახის, ხშირად თვითმიზნად არის ქცეული, ძნელი გასაგებია და კარგავს ჭეშმარიტი მხატვრული ხერხის ძალას. რუსთველის შედგენილი რითმები კი სრულიად ბუნებრივი და ადვილად გასაგებია. ამასთანავე ეს რითმები მოულოდნელია, რაც საუკეთესო რითმის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნაა, და სწორედ ისაა, რომ ასე მაღალმხატვრულ ეფექტს იძლევა“ (იმნაიშვილი 1966: 72).

რუსთაველისეულ შედგენილ რითმათა ყოველმხრივი და საფუძვლიანი მიმოხილვის შემდეგ მეცნიერი კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ „შედგენილ რითმებს ახალ ქართულ პოეზიაშიც ხშირად მიმართავენ“ და რომ ამ მხრივ სხვებზე მეტად გამოირჩევა ა. აბაშელი, რომელსაც ასეთი რითმებისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილება აქვს“, იქვე შეგვახსენებს მის რამდენიმე ნიმუშსაც: „აპრილიან მთებს – აპრილიანტებს“, მთის ტოტი – ამეთვისტოთი“, „ბარათებს – არ ათევს“, „სისხამი – თბილისის ღამე“, „დაუგო ნარი – გაუგონარი“... (იმნაიშვილი 1966: 82).

და შემდეგ: „საქვეყნოდ ცნობილია პოეტების ტურნირში გამარჯვებული ერთი ამგვარი შედგენილი რითმა გ. ტაბიძისა – სილაში ვარდი – სილაჟვარდე“ (იმნაიშვილი 1966: 83). აქვე მოყვანილია გალაკტიონის კიდევ რამდენიმე ნიმუში: „ამ ბაღებს – ააზამბახებს“, „ამ ივლისს – დამივლის“, „ცას ღვარი – საზღვარი“; სხვა პოეტებიდანაც: „გრიალი – სიმაგრე არი“, „არ იშლის – ქარიშხლის“, „რა ვიცი – ლავიწი“, „აშენდა – დიდება შენდა“ (გ. ლეონიძე); „არ ჩანს – ფარჩას“, „საროს ტანს – წყაროსთან“, „ფეხშიშველი – ტყეში შველი“, „არ ველი – მფარველი“, „ნამამაცარი – რაც არი“ (პ. იაშვილი); „სარდაფები და – დაფდაფებიდან“, „თუ რად – უგუნურად“, „ნუ ჰხრი – მწუხრი“ (ი. გრიშაშვილი) და სხვები (იმნაიშვილი 1966: 83–84).

აქ მოყვანილ ნიმუშებს აგვირგვინებს მეცნიერის ეს თავისებური აღსარება, სურვილი და იმედი: „ამით ჩვენ გვსურდა გვეთქვა, რომ რუსთველის რითმის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება დღესაც სიცოცხლისუნარიანი და

მოქმედია, მას დღესაც მიმართავენ და მომავალშიც ასევე დიდი სარგებლობით გამოიყენებენ“ (იმნაიშვილი 1966: 84).

მონოგრაფიაში ცალკე მომცრო თავი („შეცული რითმა“) ეძღვნება შედგენილ რითმათა ერთ საკმაოდ სპეციფიკურ ფორმას. მონოგრაფიის ავტორის განმარტებით, „შეცულ (შეთავსებულ) რითმას ისეთ რითმას ეძახიან, რომელიც მთლიანად შედის რითმის სხვა ცალში (ან ცალებში), ან: რომელსაც მთლიანად შეიცავს რითმის სხვა ცალი (ან ცალები) (იმნაიშვილი 1966: 84). მთელი სათანადო მასალა ავტორს ამ თავშიაც ჩვეული სერუპულოზურობით აქვს განხილული. მეცნიერი აქ განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს შეცული რითმის ადგილმდებარეობას ტაეპში და არკვევს, რომ „შეცულ რითმათა შორის ყველაზე მეტია ოთხწევრიანები“, რომ „ერთნაირია მათი არა მარტო კლაუზულა, არამედ საყრდენი თანხმოვნები და მათ წინ მდგარი ხმოვნებიც“, და რომ, მაშასადამე, “შეცულ რითმათა უდიდესი ნაწილი დ რ მ ა და მ დ ი დ ა რ ი ა“ (იმნაიშვილი 1966: 90). მთელი ეს მსჯელობანი ზურგგამაგრებულია შეცულ რითმათა მოხდენილი ნიმუშების ციტირებით და გზადაგზა გაკეთებულია დასკვნები, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს, მაგალითად, იმას, რომ „რიტმაში პოეტი ჯერ გვაწვდის შეცულ წევრს (რგულია, სატანისა), რომელიც შემდეგ სხვა მომდევნო ცალებში „თანდათან რთულდება და ახალი და ახალი მომენტებით ივსება და მდიდრდება“... (იმნაიშვილი 1966: 90) ცოტათი ქვემოთ კი ამ დასკვნას იგი შემდეგნაირად აზუსტებს: „ასე რომ, შეცული რითმების სისშირეს წინა ტაეპებში (განსაკუთრებით პირველსა და მეორეში) დიდი ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური გამართლება აქვს და ამიტომაც, რომ რუსთველი მათ ასე ხშირად სწორედ წინა ტაეპებში უყრის თავს. დაგვიჩვენებოდა, რომ შეცულ რითმათა ამნაირი განლაგება ნიშანდობლივია აგრეთვე მეოცე საუკუნის უდიდესი პოეტის გ. ტაბიძისთვისაც“ (იმნაიშვილი 1966: 91)\*.

რუსთაველს გამოყენებული აქვს შეცული რითმის ნაირ-ნაირი სახესხვაობა, რომლებსაც მეცნიერი ცალ-ცალკე განიხილავს, ყოველი სახეობის ნიუანსებზე ყურადღების გამახვილებით. სურათი რომ ნათელი იყოს, დავიმოწმებთ რუსთველისეული შეცული რითმის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიმუშს: „რგულია/ ორგულია/ სავარგულია/ დაკარგულია“, რომელიც გამოყენებულია „ვეფხისტყაოსნის“ 50-ე სტროფში:

---

\* უკანასკნელ ფრაზასთან დაკავშირებით აქ წყაროდ მითითებულია პროფ. ა. ხინთიბიძის წიგნი: პოეტური ხელოვნების საკითხები, თბ., 1961, გვ. 164 (უნდა ეწეროს: გვ. 154).

„მეფეთა შიგან სიუხვე ვით ედემს ალვა რგულია,  
უხვსა ჰმორჩილობს ყოველი, იგიცა, ვინც ორგულია...“  
და ასე შემდეგ.

აქვე დავძენთ, რომ შეცვლილი რითმა შედგენილი რითმის იმდენად სპეციფიკური ფორმაა, რომ არა გვეგონია მისი გადმოტანა პოეტურ თარგმანში დღესდღეობით აქტუალური საკითხი იყოს (თუმცა გამონაკლისებს ვერ გამოვრიცხავთ), და ამიტომ ამაზე აქ მეტს აღარ შევჩერდებით.

ერთი შეხედვით, თითქოს ასევე ნაკლებ აქტუალური ჩანს მონოგრაფიის უკანასკნელი თავი – „პოეტური ლიცენცია“. უპირველეს ყოვლისა, აქ საჭიროდ მიგვაჩნია გავისხენოთ მონოგრაფიის ავტორის სიტყვები, რომ „ხელოვნური ფორმები, რომლებიც კი საერთოდ გვხვდება „ვეფხისტყაოსანში“, უმთავრესად რითმებზე მოდის“, და რომ „სხვაგან, რითმების გარდა, ასეთი *poetica licentia* იშვიათად გვხვდება“ (იმნაიშვილი 1966: 92); და კიდევ: „რუსთველის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მისი სიტყვათშემოქმედება საერთოდ არაა არაბუნებრივი და გაუგებარი“ (იმნაიშვილი 1966: 121). ჩვენთვის ამჯერად აქ, ამ თავში, განსაკუთრებით საინტერესო გახლავთ მეცნიერის მსჯელობა რუსთველისეულ რითმებში ასონანსისა და კონსონანსის არსებობა-არარსებობის შესახებ (და თუ რატომ, ამაზე ქვემოთ, თავის ადგილას, საგანგებოდ გვექნება საუბარი). მონოგრაფიის ავტორი წერს:

„გაუგებრობის გასაფანტავად აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ჩვენი კატეგორიული მტკიცება, რომ ასონანსები და კონსონანსები რუსთველის რითმაში არ გვხვდებათ, ეხება რუსთველის, ასე ვთქვათ, ნამდვილ რითმას, მთელ სიტყვიერ მასალას კლაუზულის პირველი (მახვილიანი) ხმოვნიდან ბოლომდე. რაც შეეხება კლაუზულის წინა ნაწილს, რითმის საყრდენ ბგერებს, რომლებიც ვიწროდ გაგებული რითმის შემადგენლობაში არც შედის, აქ ეს კანონი არ მოქმედებს, აქ პოეტი ფართოდ უღებს კარებს მსგავსი ბგერების (განსაკუთრებით, თანხმოვნების) შეწყობას, ასონანსს. ამ შემთხვევაში რუსთველი უჩვეულო ვირტუოზობას იჩენს, მისი ასონანსური წყვილები დღევანდელი თვალსაზრისითაც მიმზიდველი და მისაბაძია“ (იმნაიშვილი 1966: 92–93).

ამას მოსდევს მართლაცდა „მიმზიდველი და მისაბაძი“ ნიმუშების ციტირება (ცხენია – მოსაწყენია, წინარე – გამიცინა-რე, დამეხოცა – ვყოცა, დეღვა – ერთხელ ვა, ტკაცისა – მიგვიდრკა ცისა, გაეჭანა – განა და სხვ.), რომელთა

გამო მეცნიერი აღტაცებას ვერ მალავს: „აქ იდეალურად არის შერჩეული და ერთმანეთთან შეწყობილი წ და ც, დ ყ და ხ, მ და ფ, გ და ქ, ლ და ჯ, აგრეთვე თანხმოვანთა ცნობილი ჰარმონიული ჯგუფები: ცხ, წყ, ძდ, და სხვანი“ (იმნაიშვილი 1966: 93)\*.

ნათქვამია, ყველა გზა რომში მიდისო. ჩვენი რომი კი ამჯერად, როგორც მოგეხსენებათ, თარგმანში დედნისეული პოეტური ხატის ტრანსფორმაციის საკითხების კვლევა-ძიება გახლავთ, რომლის პროცესში დავრწმუნდით, რომ აქ ხშირად, ძალიან ხშირად, რითმის პრობლემა იჩენს ხოლმე თავს. და ჩვენ გადავწყვიტეთ შეძლებისდაგვარად შეეჭიდებოდით მას როგორც ჩვენს თარგმანებში (ებრალიძე 2006), ისე თეორიულადაც. ამან კი მოითხოვა საფუძვლიანად გავცნობოდით როგორც დიდძალ პოეტურ თარგმანებს, ისე საკმაოდ ვრცელ სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურას, რომელიც აღნიშნული პრობლემის გადასაწყვეტად სერიოზულ წანამძღვრებს შეიცავს, ოღონდ ამას დანახვა და გამოყენება უნდა, თუმცა ეს არც ისე ადვილი ყოფილა. მაინც გაგკადნიერდებით და წარმოვადგენთ ზოგიერთ ჩვენს მოსაზრებასა და რეკომენდაციას.

ზემოთ არაერთგზის გვქონდა საუბარი იმაზე, რომ დედნისეულ ინფორმაციათა კატეგორიების, მათ შორის, პოეტური ხატის, შესაფერისი ტრანსფორმაცია საკმაოდ ხშირად მსხვერპლად ეწირება თარგმანის რითმებით გაწყობას. კარგი რითმა ხომ ლექსის მშვენებაა, მაგრამ ამან ვერ უნდა აცდუნოს მთარგმნელი: მან არ უნდა შეცვალოს, მით უმეტეს არ დაამახინჯოს ან არ გამოტოვოს ის აზრები თუ ემოციები, რომლებიც ავტორმა დედანში ჩააქსოვა. პოეტურ თარგმანში რითმის პრობლემის გამო ჩვენც ბევრჯერ დიდი ჯაფა დაგვდგომია. ასე, მაგალითად, ედგარ პოს „ყორანის“ მეორე სტროფის სამი ტაეპი, ანუ სტროფის თითქმის ნახევარი ამ თარგმანის გამოქვეყნების შემდეგ რამდენჯერმე გადავაკეთეთ, რომ არაფერი ვთქვათ იმ ჭაპანწყვეტაზე, რაც მის გამოქვეყნებამდე გვაქვს გაწეული. და ეს ცვლილებები ძირითადად სწორედ რითმის პრობლემასთან იყო დაკავშირებული. იმ სამიდან ერთ-ერთის (პირველი ტაეპის) შეცვლის შესახებ ზემოთ უკვე ვიმსჯელებთ სხვა გარემოებასთან დაკავშირებით, ახლა კი ორ დანარჩენზე შევჩერდეთ, თანაც ანალიზისათვის ბოლო ოთხივე ტაეპიც დაგვჭირდება:

---

\* იქვე სქოლიოში ვკითხულობთ: „ეს საკითხი დაწვრილებით აქვს გამოკვლეული შ. დლონტს. ნ. მისი „ვეფხისტყაოსნის მხატვრული ენის სპეციფიკურობის პრობლემა“, სოსუმი, 1961, გვ. 134–136, 289–296“.

*პირველი პუბლიკაცია:*

და ვნატრობდი კვნესით ცისკარს, ვით იმ ძველი წიგნებისგან  
ნუგეშს, მაინც კვლავ რომ ველი მე, ლენორის დამკარგველი,  
ანგელოსნი მისებრ ღვთისა ეძახიან ასე ვისაც,

აქ კი არ აქვს აწ სახელი.

*ბოლო ვარიანტი:*

და ვნატრობდი გულით ცისკარს, ვით იმ ძველი წიგნებისგან  
ნუგეშს, ბედის დამძრახველი რომ დამტოვე, რაც წახველი,  
ანგელოსნი ნათელს მზისას გეძახიან ლინორს ვისაც,

აქ კი არ გაქვს აწ სახელი.

როგორც ვნახეთ, ჩვენი თარგმანის ადრინდელი ვარიანტის სამწვერიან რითმაში („ველი/დამკარგველი/აწ სახელი“) მესამე წვერი პირველ ორთან აკუსტიკურად ნაკლებ შეწყობილი იყო, რაც იმის ერთ-ერთი მიზეზი გახდა, რომ მოგვეძებნა სხვა ვარიანტი, რომელიც ყოველმხრივ უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა, და ჩვენ ამ ვარიანტზე შევჩერდით: „დამძრახველი/რაც წახველი/აწ სახელი“. ვფიქრობთ, სადავო არ უნდა იყოს, რომ ამით აშკარად გაუმჯობესდა სამწვერიანი რითმის აკუსტიკური ჰარმონიულობაც და, რაც მთავარია, თარგმანის საანალიზო ტაეპები დედნისეული ინფორმაციული კატეგორიების (მათ შორის ხატობრივის) შენარჩუნების მხრივაც გაცილებით უკეთესად გამოიყურება. ალბათ, ამაში ადვილად დავრწმუნდებით, თუ ამ ტაეპების თარგმანის ორივე ვარიანტს დედანთან შევაჯერებთ:

Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –  
Nameless here for evermore.

*სიტყვასიტყვითი თარგმანი:*

გულით ვნატრობდი გათენებას, და ამაოდ ველოდი,  
რომ ჩემი წიგნები ლინორის დაკარგვით გამოწვეულ ვარამს მომიფონებდა,  
იმ საკვირველი სხივმფინარე ასულისა, ანგელოზები ლინორს რომ ეძახიან,  
აქ კი ამიერიდან აღარ აქვს სახელი.

აქვე დავძენთ, რომ დედნისაგან ის მცირეოდენი გადახვევა, რაც, ჩვენი აზრით, ამ სასიკეთო ცვლილებებისათვის გახდა საჭირო, (ღირიკული გმირი აქ ლინორს, დედნის მიხედვით, მესამე პირში ახსენებს, ჩვენს თარგმანში კი უშუალოდ, მეორე პირში მიმართავს), იმდენად უმნიშვნელოა, რომ მეცნიერი-სპეციალისტები ასეთ რამეს დასაშვებად მიიჩნევენ, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში – უფრო მიზანშეწონილადაც, თუკი საამისო მოტივაცია არსებობს, ხოლო აქ ნამდვილად არის ამგვარი მოტივაცია.

დავუბრუნდეთ ძირითად საკითხს. ზემოთ უკვე არაერთგზის შევეხეთ რითმის პრობლემას თარგმანში. ახლა კი გვინდა შემოგთავაზოთ ისეთი ფორმულა, რომელიც, ჩვენი ღრმა რწმენით, ხელს შეუწყობს მთარგმნელს საჭიროებისამებრ დაძებნოს და გამოიყენოს სამ- და მეტწვერიანი რითმები. ამთავითვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ასეთი რითმების შესადგენად მათი წვერი სიტყვების (სართიმო ცალების) ძებნისას აუცილებელია მხედველობაში ვიქონიოთ შემდეგი გარემოება: ეს სიტყვები, სულ მცირე, იმგვარ ბგერით კომპლექსებს მაინც უნდა შეიცავდეს, რომლებიც გამოსადეგი იქნება პირველი სართიმო ცალიდან მეორეზე, ხოლო მეორიდან მესამეზე ჰარმონიული, ხავერდოვანი გადასვლისათვის, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, ამგვარი სართიმო ცალების ერთმანეთთან შეწყობაში არსებული ნაკლისა თუ ხარვეზის საკომპენსაციოდ. ვფიქრობთ, ამ მოთხოვნას შესაფერისად აკმაყოფილებს „ყორანის“ ჩვენი თარგმანიდან ეს-ესაა ციტირებული სამწვერიანი რითმა: „დამძრახველი/რაც წახველი/აწ სახელი“. როგორც ვხედავთ, ამ სამწვერიან რითმაში პირველ და მეორე წვერს, ისევე როგორც მეორესა და მესამეს, აკუსტიკური უღერადობით ერთმანეთთან გაცილებით მეტი აქვთ საერთო, ვიდრე პირველსა და მესამეს. ყოველივე ეს შეიძლება გამოისახოს გარდამავალი მრავალწვერიანი რითმის სიმბოლური აკუსტიკური ფორმულით (სამწვერიანის მაგალითზე), სადაც ამ მრავალწვერიან რითმას აღნიშნავს R-pl, მის პირველ წვერს, ანუ სეგმენტს, რომელიც უფრო ახლოს დგას მომდევნო, ანუ მეორე სეგმენტთან, აღნიშნავს S<sub>1</sub>, ხოლო მესამე სეგმენტს, რომელიც უფრო ახლოს დგას უშუალოდ მის წინ მდგომ მეორე სეგმენტთან და ნაკლებად შეესაბამება პირველ სეგმენტს, აღნიშნავს S<sub>3</sub>. ამრიგად, გამოდის, რომ

$$R-pl = S_1 + S_2 + S_3,$$

$$\text{სადაც } S_1 \approx S_2 \text{ და } S_2 \approx S_3,$$

$$\text{ხოლო } S_1 \neq S_3.$$

კარგი იქნებოდა, რომ ეს აკუსტიკურ-ჰარმონიული თანაფარდობანი გრაფიკულადაც (ვექტორებით ან წრეხაზებით) გამოგვესახა, ისე როგორც ეს ანალოგიურ შემთხვევებში არის ხოლმე მიღებული სამეცნიერო ლიტერატურაში, მაგრამ ამის სათანადოდ გაკეთება ჯერჯერობით ვერ შევძელით.

როგორც ვიცით, ამ ტიპის მრავალწევრიანი რითმები არცთუ იშვიათად გვხვდება გასული საუკუნის ქართულ პოეზიაში. ამის უბადლო მაგალითია გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“, რომელიც, მცირე გამონაკლისის გარდა, თავიდან ბოლომდე სწორედ ასეთი რითმებით არის გაწყობილი. ნიმუშად დავიმოწმებთ მის პირველ სტროფს:

„როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,  
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!  
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,  
ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“

(ტაბიძე 1973: 71).

შერთმვის ასეთი სისტემით არის გაწყობილი მთელი ეს პოეტური შედეგრი. ამ ტიპის გარდამავალი რითმები გალაკტიონს გამოყენებული აქვს თავის მრავალ სხვა ლექსშიც. არცთუ იშვიათად იყენებენ მათ ჩვენი სხვა გამოჩენილი პოეტებიც, მეტადრე იქ, სადაც შინაგან რითმებსაც ხმარობენ (ვერტიკალურთან ერთად – ჰორიზონტალურსაც); ასეთი რითმები ხომ სამ- და მეტწევრიანი რითმებით გაწყობილი დენების ქართული თარგმანებისათვის სწორედ მისწრებაა (რამდენიმე ადგილას იგი ჩვენც გამოვიყენეთ ჩვენი თარგმანების წიგნში, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი).

ასეთია საქმის ვითარება. რითმის პრობლემა, რომელიც პოეტურ თარგმანში ძალიან ხშირად იჩენდა და იჩენს ხოლმე თავს, მეტადრე თარგმანის თანამედროვე თეორიების მკაცრი მოთხოვნების პირობებში, დღესდღეობით უადრესად აქტუალური პრობლემაა. ვერ ვიტყვით, რომ ამ პრობლემის გადაწყვეტაზე ზრუნვა თითქოს გამოსატულებას არ პოულობდეს ჩვენი მეცნიერი-სპეციალისტების ნაშრომებში. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ პროფ. ინესა მერაბიშვილის ვრცელი მონოგრაფიის „პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკის“ ის ადგილები, სადაც ავტორი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, მეტრისა და რიტმის მოწესრიგებულობასთან ერთად თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს რითმის კეთილხმოვანებას სათანადო ნაწარმოებში. წიგნში კომპაქტურად არის დახასიათებული რითმის ყველა ძირითადი ატრიბუტი



და მისი განსაკუთრებული როლი პოეზიაში. ამასთან დაკავშირებით პროფ. ინესა მერაბიშვილი იმოწმებს ვ. მ. ჟირმუნსკის და წერს:

„რაც შეეხება რითმას – ეს ლექსის ძირითადი მორგანიზებელი პარამეტრია. იგი განაწყოებს მკითხველს გარკვეული მოლოდინისადმი და სემანტიკურად რელევანტურს ხდის გართმულ ერთეულებს. რითმა ადამიანის ცნობიერების ზედაპირისაკენ მოუხმობს მრავალფეროვან ასოციაციებს, სხარტსა და მსუბუქს ხდის შინაარსის გამომხატველ ფორმას. რითმა – ეს ის ნიჩაბია, რომელიც მსუბუქად მიაქანებს პოეტური შემართებით დამუხტულ ღრმა შინაარსს. ამავე დროს რითმა ის მკაცრი კრიტერიუმია, რომელიც ერთ-ერთი პირველი გამოავლენს ავტორის ჭეშმარიტ ოსტატობას, პოეტურ გამოცდილებასა და ნოვატორობას. პოეტი რითმული გამოხატვის ახალი და უტყუარი ფორმების მუდმივ ძიებაშია და მხოლოდ დიდი ნიჭის, შრომის, შემოქმედებითი წვისა და დახარჯვის ფასად პოულობს მას“ (მერაბიშვილი 2005: 60–61).

მონოგრაფიაში ამას მოსდევს ვ. მაიაკოვსკის ორი განთქმული სტროფი, სადაც ლაპარაკია იმ ტიტანურ შრომაზე, რასაც პოეზია მოითხოვს პოეტისაგან იმ სანუკვარი სიტყვის მოსაპოვებლად. პროფ. ი. მერაბიშვილს სიზუსტისთვის ეს სტროფები რუსულად, დედნიდან, მოჰყავს:

Поэзия –

Та же добыча радия.

В грамм добыча

в год труды.

Изводишь

единого слова ради,

Тысячи тонн

словесной руды.

Но как испепеляюще

слов этих жжение

Рядом с тлением

слова-сырца,

Эти слова

приводят в движение

Тысячи лет

миллионов сердца.

აქვე დაეძინა, რომ მაიაკოვსკის ამ სტრიქონების არაერთი ქართული თარგმანი არსებობს, მაგრამ სწორედ რითმის იმ პრობლემის გამო, რომელიც თარგმანში ესოდენ მწვავედ იჩენს ხოლმე თავს, არც ერთი მათგანი არ არის თავისუფალი დედნიხეულ ინფორმაციათა სხვადასხვა დოზით, მაგრამ საბოლოო ანგარიშით, აშკარა გაღარიბებისაგან. ჩვენ შევეცადეთ რამდენადმე მაინც გამოგვესწორებინა ეს ნაკლი და ზემოთ მოყვანილი პირველი სტროფი ასე ვთარგმნეთ:

და პოეზიას,  
რადიუმის ძიების ბადალს,  
ერთი გრამისთვის  
წელიწადი რომ უწევთ შრომა,  
წესად აქვს – ხარჯავს  
სიტყვის ათას ტონობით მადანს,  
სანამ იპოვის სიტყვას,  
სულ სხვა ღაზათი რომ აქვს.

დავუბრუნდეთ პროფ. ი. მერაბიშვილის მონოგრაფიას, სადაც არა ერთსა და ორ უაღრესად საგულისხმო შეხედულებას ვიპოვით საერთოდ პოეზიაში, კერძოდ კი პოეტურ თარგმანში რითმის განსაკუთრებული როლისა და მნიშვნელობის შესახებ. ჩვენი მეცნიერი წერს:

„პოეტური სიტყვის ყველა დიდი ოსტატი, რომელი ეპოქის შვილიც არ უნდა იყოს ის, განსაკუთრებული დაბეჯითებით იღვწის მის ხელთ არსებული რითმული ლექსიკონის გამდიდრებისა და განახლებისათვის და ამავე დროს ქმნის პოეტური უღერადობის ახალ მოვლენებს, ახალ ხატებსა და შინაარსს“. და კიდევ: „რითმული რეპერტუარის გაღარიბება თუ უკმარისობა გვევლინება იმ მასტიმულირებელ ფაქტორად, რომელიც რითმისადმი გვერდის ავლას გულისხმობს და თავისუფალი ლექსის წარმოქმნისაკენ უბიძგებს პოეტს“ (მერაბიშვილი 2005: 60–61).

ჩვენი ამ ნაშრომის ინტერესთა სფეროსათვის მაინც განსაკუთრებით საყურადღებოა მეცნიერის შემდეგი მსჯელობანი: „რითმის ლინგვისტური შესწავლისა და აღწერის დროს ტექსტის ლინგვისტიკის უპირველესი ამოცანაა გამოავლინოს ერთ რითმულ წყვილში ენის ცალკეული ერთეულების გაერთიანების სემანტიკური საფუძველი, ხოლო შემდგომში შეისწავლოს აზრთა სინთეზის ის პროდუქტი, რომელსაც წარმოშობს სიტყვათა შეკავშირება რითმის

საშუალებით, რითმის როგორც პარამეტრის შერწყმა სხვა პარამეტრებთან, საკუთრივ ისეთთან, როგორცაა მეტრი, მელოდიკა, მუსიკალობა და სხვ., აგრეთვე რითმის მონაწილეობა ტექსტის სხავადსხვა კატეგორიათა ფუნქციონირებაში და ა.შ.“ (მერაბიშვილი 2005: 62).

აქ ამით დავამთავრებთ რითმაზე მსჯელობას, რომელიც, როგორც ვნახეთ, რამდენადმე ვრცლად არის წარმოდგენილი ჩვენს ნაშრომში, რაც იმან განაპირობა, რომ რითმის პრობლემა ქართულ პოეტურ თარგმანში დღესაც მწვავედ დგას. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ჩვენ შორის საკმაოდ გავრცელებული ინდიფერენტიზმი სათანადო სპეციალური სამეცნიერო ლიტერატურისა და, უფრო მეტიც, სასწავლო და საცნობარო გამოცემების მიმართ, რომლებიც, საერთო ჯამში, ბევრ სასარგებლო თეორიულ დასკვნასა და პრაქტიკულ რეკომენდაციას შეიცავს.

ამგვარი ინდიფერენტიზმი, როგორც ჩანს, საგრძნობლად აბრკოლებს პოეზიის ისეთი ძირითადი კომპონენტების სპეციფიკისა და ნიუანსების სათანადოდ გათვალისწინებას, როგორცაა მეტრი და რიტმი. ეს კი, თავის მხრივ, საკმაოდ ხშირად უხერხულობასა და შეუსაბამობას იწვევს ლექსითი თარგმანისათვის ისეთი მოდელის შერჩევას, რომელიც უნდა დაეხმაროს მთარგმნელს დედნისეული მეტრისა და რიტმის მიახლოებით მაინც შენარჩუნებაში. ზემოთ, თავ-თავის ადგილას, ჩვენ აღნიშნული გვაქვს ამგვარ შეუსაბამობათა ნაირ-ნაირი შემთხვევები. ასე, მაგალითად, ედგარ პოს „ყორანის“ ზოგიერთ ქართულ თარგმანში საგრძნობლად გაზრდილია მეტრი (ლექსის საზომი) და თითოეულ სტროფში გაორმაგებულია ტაქთა რაოდენობა.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია დედნისეული პარამეტრების შენარჩუნების კიდევ ერთი ფაქტორი. ლექსითი ნაწარმოების ქართულად მთარგმნელისათვის ფასდაუდებელი სამსახურის გაწევა შეუძლია საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბებული იმ მხატვრული ხერხების უშუალოდ გაცნობასა და საფუძვლიანად დაუფლებას, ესოდენ უხვად რომ შეიცავს ქართული პოეზიის საუკეთესო ნიმუშები, მათ შორის, ცხადია, ფოლკლორულნი. საქმე ისაა, რომ ამ ხერხების უშუალოდ ტექსტში აღქმას უდიდესი უპირატესობა აქვს, რადგან იქ ეს ხდება დინამიკურად და, რაც მთავარია, კომპლექსურ-გემტალტურად (ამ ტერმინის შესახებ ქვემოთ საგანგებოდ გვექნება მსჯელობა სხვა გარემოებასთან დაკავშირებით). ვფიქრობთ, ასეთი ხერხების უნიკალური მოზაიკა ავთანდილის

პასუხი, რომელსაც რუსთაველი ამ ბრძენ გმირ რაინდს სიკეთით სავსე ასმათთან დიალოგისას ათქმევინებს:

ყმაძან უთხრა: „ეგე საქმე ამას ჰგავსო, არა სხვასა:

ორნი კაცნი მიდიოდეს სადაურნი სადმე გზასა,

უკანამან წინა ნახა ჩავარდნილი შიგან ჭასა,

ზედ მიადგა, ჩაჰყოლდა, ტირს, იძახის ვაგლახ-ვასა.

ეგრე უთხრა: „ამხანაგო, იყავ მანდა, მომიცდიდე,

წავალ თოკთა მოსახმელად, მწადსო, თუმცა ამოგზიდე“.

მას ქვეშეთსა გაეცინა, გაუკვირდა მეტად კიდე,

შემოჰკვივლა: „არ გელოდე, სად გაგექცე, სად წავიდე?“

(255–256)

ერთი შეხედვით, ეს სტრიქონები „ვეფხისტყაოსნის“ როგორც ეპიკური პოეზიის შედევრის საერთო ფონზე მაინცდამაინც არაფრით გამოირჩევა. მაგრამ თუ მათ ჩვენთვის საინტერესო ასპექტით ჩაუკვირდებით, მკაფიოდ გამოიკვეთება სიტყვის უბადლო ოსტატის ხელიდან გამოსული ღრმაშინაარსიანი და დიდი ესთეტიკური ღირებულების მქონე იმ მექანიზმის კონტურები, რომელსაც შეუძლია საჭიროების შემთხვევაში ფასდაუდებელი სამსახური გაგვიწიოს, რათა ბუნებრივად შეგვეუმოთ ან განვაგრძოთ თარგმანის ფრაზები და უფრო მსხვილი სინტაქსური ერთეულებიც, თვით მთელი პასაჟებიც კი, და ამ გზით თარგმანის ტექსტი დედნისეულს მეტრისა და რიტმის მხრივაც შევუსაბამოთ.

ვითარება რომ უფრო ნათელი იყოს, ახლა ამ მექანიზმის სწორედ აღნიშნულ კომპონენტებზე გვინდა ვიმსჯელოთ. დავიწყოთ ფრაზით „უკანამან წინა ნახა“, რომელიც სათქმელის მოკლედ, შეკუმშულად გამოსატვის კლასიკური ნიმუშია. შემოკლების ურიგო მაგალითი არ გახლავთ არც წინამავალი ფრაზა – „სადაური სადმე გზასა“. ამ ორი ფრაზით ამოიწურება მთელი პასაჟის ის ნაწილი, რომელსაც არ გააჩნია რაიმე ემოციური დატვირთვა და ამიტომ არც ახლავს მისი გამომხატველი სიტყვები თუ ფრაზები. პასაჟის უდიდესი ნაწილი კი ემოციური იერით საკმაოდ დატვირთულია და ამ იერის გამოსახატავად იქ ერთ შემთხვევაში გამოყენებულია ანტონიმური წყვილი („ამას ჰგავსო, არა სხვასა“), ხოლო ოთხ შემთხვევაში – სინონიმური პარალელიზმები („ჩაჰყოლდა, ტირს, იძახის ვაგლახ-ვასა“, „იყავ მანდა, მომიცდიდე“, „მას ქვეშეთსა გაეცინა, გაუკვირდა მეტად კიდე“, „არ გელოდე, სად გაგექცე, სად წავიდე“).

აქ არ შეგვიძლია დუმილით ავუაროთ გვერდი იმას, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ ტაეპთა ასეთი ბუნებრივი და მოხდენილი განვრცობის მრავალი მაგალითია მოხმობილი და დეტალურადაა შესწავლილი მათი ყოველი სახეობა აკად. აღ. ბარამიძის ვრცელსა და ღრმაშინაარსიან მონოგრაფიაში რუსთაველისა და მისი პოემის შესახებ (ბარამიძე 1966: 32–345)“ სადაც სათანადოდ არის აღნიშნული პ. ინგოროყვას, კ. ჭიჭინაძის, პროფ. ა. გაწერელიას, პროფ. ვუკ. ბერიძის, აკად. შ. ძიძიგურის, პროფ. შ. ღლონტისა და სხვათა ღვაწლი და დამსახურება ამ საკითხთა კვლევა-ძიებაში. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ სფეროში ნაყოფიერად გრძელდებოდა მუშაობა მომდევნო ათეულ წლებში და დღესაც გრძელდება, მაგრამ რატომღაც ნაკლები ყურადღება აქვს დათმობილი იმ მექანიზმის წარმოჩენას, რომელსაც შეუძლია დიდი დახმარება გაუწიოს პოეტსა და მთარგმნელს, რომ მან საჭიროების შემთხვევაში ბუნებრივად და მოხდენილად შეკუმშოს ან განავრცოს ფრაზა, რაზედაც ჩვენ ეს-ესაა ვისაუბრეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ორიოდ სტროფის მაგალითის მიხედვით. ამ ხერხების ფართოდ გამოყენებას თარგმანში, დარწმუნებული ვართ, დიდი პერსპექტივები აქვს, ოღონდ ეს საკითხი სპეციალური მეცნიერული შესწავლის საგანს შეადგენს და აქ მასზე მეტსაღარ შევჩერდებით.

დასასრულ, აქვე გვინდა განსჯისათვის შემოგთავაზოთ მეორე არანაკლებ მნიშვნელოვანი პრობლემაც და ჩვენი ზოგიერთი წინასწარი დაკვირვება მის გარშემო. საკითხი ეხება პოეტური ტექსტის კიდევ ერთი ინფორმაციული კატეგორიის კონსტატირებას, რაც, ვფიქრობთ, საგრძნობლად გაუადვილებს მთარგმნელს გაერკვეს ამგვარი ტექსტის ოთხივე ინფორმაციული კატეგორიის (ფაქტობრივის, კონცეპტუალურის, ქვეტექსტურისა და მეტადრე ხატობრივის) ნიუანსებში და საშუალებას მისცემს, რომ ისინი კომპლექსურად (ორი ან სამი ინფორმაციული კატეგორია ერთობლივად) ან გემტალტურად (ოთხივე ინფორმაციული კატეგორია ერთობლივად) აღიქვას, როდესაც მათი ერთმანეთისაგან მკაფიოდ განცალკევება არ ხერხდება. სურათი რომ რამდენადმე მაინც ნათელი იყოს, განვიხილოთ, ერთი შეხედვით, თითქოს მარტივი, მაგრამ სინამდვილეში საკმაოდ რთული, ამასთან დამახასიათებელი მაგალითი. გიორგი ლეონიძის ერთ ლექსში ლირიკული გმირი ასე მიმართავს თავის სათაყვანო არსებას: „და შენი, მშვენიერო,/დასათხრელი თვალები!“ (ლეონიძე 1980: 134). აქ კაცს უნებლიეთ გაახსენდება ვაჟას აღტაცებული

მიმართვა არაგვისადმი: „რა ლამაზია, წყეულო/შენთ ზვირთთა ლაღნი ჩქერანი“ (ვაჟა-ფშაველა 1979: 30), ან კიდევ, ხალხური ფრაზა „რა ლამაზია ეგ შეჩვენებული“, თავადაც რომ ამ უებრო სილამაზითა და საზრიანობით თითქოს ერთმანეთს ეჯიბრებიან. დავუბრუნდეთ გ. ლეონიძის ამ ლაზათიან სტრიქონებს. იქ, რა თქმა უნდა, არც გულისწყრომაა და არც უბრალოდ მოფერება, მაშასადამე, არც მარტო კონცეპტუალური ინფორმაცია და არც მარტო ხატობრივი. უფრო მეტიც, პოეტური ტექსტის შინაარსობრივ ინფორმაციათა თეორიის მიხედვით გამოდის, რომ აქ ოთხივე კატეგორიის ინფორმაცია მოზაიკურად არის გაერთიანებული, სადაც ამ მოზაიკის თითოეულ შემადგენელ ნაწილს თავისი გამაცალკეებელი კონტურები ბუნდოვნად მაინც ემჩნევა. ცხადია, ასეთი რთული ინფორმაციული შემადგენლობის მქონე დედნისეულ ფრაზას, ტაეპს თუ სტროფს (ზოგჯერ კი მთელ ლექსსაც) ზუსტი სემანტიკური, ლინგვისტური და ემოციური აღქმა სჭირდება, რათა თარგმანში როგორმე შევინარჩუნოთ ეს ინფორმაციები, თუნდაც კომპლექსური სახით მაინც.

ერთი სიტყვით, საკითხს რაგინდ შორიდან ვუაროთ გარშემო და, რომ იტყვიან, მეცნიერული სიფრთხილე გამოვიჩინოთ, სათქმელი ბოლომდე უნდა ითქვას: ჩვენი წინასწარი დაკვირვებით, პოეტურ ტექსტებში არცთუ იშვიათად თავს იჩენს ხოლმე მეხუთე ინფორმაციული კატეგორიაც, რომელსაც ჩვენ მიერ ზემოთ მოკლედ აღნუსხულ გარემოებათა საფუძველზე პირობითად კომპლექსურ-გეშტალტური ინფორმაცია ვუწოდეთ (თავისთავად ცხადია, რომ, როდესაც ასეთი რთული ინფორმაციის ორი ან სამი ინფორმაციული კატეგორია ერთობლივად აღიქმება, მას კომპლექსური ინფორმაცია უნდა ვუწოდოთ, ხოლო როცა ოთხივე ერთად – გეშტალტური ინფორმაცია). ოღონდ ეს საკითხი ყოველმხრივ და დეტალურ მეცნიერულ შესწავლას მოითხოვს დიდძალი ტექსტებისა და ვრცელი სპეციალური ლიტერატურის გამოყენებით. და თუ ჩვენი ეს წინასწარი დაკვირვება დადასტურდა, ვფიქრობთ, ეს შესამჩნევად გააძლიერებს ტექსტის ინფორმაციულ კატეგორიათა შესახებ პროფ. ი. გალპერინისა და მასთან ერთად პროფ. ი. მერაბიშვილის მიერ უკვე ჩამოყალიბებული მეტად მნიშვნელოვანი თეორიის ეფექტს. ჯერჯერობით კი ის, რაც აქ ამ მეხუთე ინფორმაციული კატეგორიის შესახებ ითქვა, ცხადია, მხოლოდ ჰიპოთეზაა. თუმცა, რამდენადაც ვიცით, თავისთავად ჰიპოთეზაც არ გახლავთ ურიგო საქმე. ვნახოთ, საბოლოოდ რა გამოგვივა.

## პირითადი შედეგები და დასკვნები

1. უკანასკნელ ათწლეულებში ენათმეცნიერების ისეთი ახალი დარგების ჩამოყალიბებამ და ინტენსიურმა განვითარებამ, როგორცაა ტექსტის ლინგვისტიკა და თარგმანის ლინგვისტიკა, წარმოაჩინა არა ერთი და ორი აქტუალური პრობლემა, რომელთა მეცნიერული შესწავლა და მიღებული შედეგების ფართოდ დანერგვა აუცილებელი შეიქნა ხალხთა და კულტურათა მზარდი ურთიერთობის ვითარებაში. ცნობილია, რომ არც ისე დიდი ხნის წინათ საკამათოდ მიაჩნდათ, ჰქონდა თუ არა თარგმანის ლინგვისტიკას უფლება ყოფილიყო ენათმეცნიერების დამოუკიდებელი დარგი და ცალკე აკადემიური, საუნივერსიტეტო დისციპლინა. ამჟამად კი ეს დარგი იმდენად მოღონიერდა, რომ მის ბაზაზე შესაძლებელი გახდა შექმნილიყო სრულიად ახალი სამეცნიერო მიმართულება – პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა. წლითიწლობით მდიდრდება აღნიშნული მიმართულების ქართული სამეცნიერო და სასწავლო ლიტერატურა, მონოგრაფიული შესწავლის ობიექტად იქცა პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკის ცალკეული სპეციფიკური პრობლემები, რისთვისაც მყარი ნიადაგი შეამზადეს ცნობილმა ქართველმა მეცნიერებმაც (ჩვენ შევეცადეთ შეძლებისდაგვარად აგვესახა მათი ეს ღვაწლი ნაშრომის შესავალში და გზადაგზა ძირითად ნაწილშიც, რა თქმა უნდა, უცხოელ მეცნიერ-სპეციალისტთა წარმატებულ შედეგებთან ერთად).
2. პირადად ჩვენ წილად გვხვდა გვემუშავა ერთ-ერთ ასეთ სპეციფიკურ პრობლემაზე, რის შედეგიც გახლავთ ჩვენი ეს სადისერტაციო ნაშრომი – „პოეტური ხატი და მისი ტრანსფორმაცია თარგმანში“. დიდ სიძნელეებს წავაწყდით პრობლემასთან უშუალოდ დაკავშირებული სამეცნიერო ლიტერატურის ძიებისას განსახილველ საკითხთა უადრესად კომპლექსური ხასიათის გამო: ასეთი მასალის შეგროვება, რომ იტყვიან, წვეთწვეთობით გვისდებოდა მომიჯნავე და მონათესავე დარგთა დიდძალ ნაშრომებში, ქართულ, ინგლისურ და რუსულ გამოცემებში, რა თქმა უნდა, ინტერნეტის მეშვეობითაც. თუმცა ამ გარემოებამ ერთგვარად დადებითი როლიც შეასრულა – საშუალება მოგვცა უფრო საფუძვლიანად გავცნობოდით საკვლევი პრობლემის გენეზისისა და ეტაპობრივი განვითარების პროცესს. უკანასკნელ ხანებში კი გამოვიდა ისეთი ფუნდამენტური ნაშრომები,

რომლებმაც ჩვენი კვლევა-ძიება გაცილებით უფრო ნაყოფიერი და მიზანმიმართული გახადა.

3. ნაშრომის პირველ ორ ნაწილს („პოეტური ხატი დედანში“ და „პოეტური ხატი თარგმანში“), რომლებიც ჩვენი საკვლევი პრობლემის ძირითად საკითხებს მოიცავს, ბევრი რამ აქვთ საერთო და ამიტომ აქ წარმოდგენილი დასკვნებიც მათ ორივეს თითქმის თანაბრად ეხება:

3.1. რომ გვეჩვენებინა, თუ რამდენად ეფექტიანია იმ ოთხი ინფორმაციული კატეგორიის (ფაქტობრივის, კონცეპტუალურის, ქვეტექსტურისა და ხატობრივის) თეორია, რომელთაგან პირველი სამი პროფ. ი. რ. გალპერინს აქვს დადგენილი, ხოლო მეოთხე (ხატობრივი) – პროფ. ინესა მერაბიშვილს, ჩვენ თავისებური „საცდელი პოლიგონი“ გაგმართეთ. მრავალმხრივმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ეს თეორია გვთავაზობს ბევრად უფრო ეფექტიან მოდელს, ვიდრე რომელიმე სხვა მანამდე შემუშავებული ანალოგიური თეორია (სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობილთაგან). აქ ჩვენთვის მთავარი გახლავთ ის, რომ ეს თეორია ფართო შესაძლებლობას აძლევს მთარგმნელს უფრო ღრმად ჩასწვდეს დედნის შინაარსსა და ემოციებს და მათი სათანადოდ გათვალისწინების საფუძველზე გაცილებით უფრო სრულყოფილად და ბევრად უფრო ნაკლები დანაკარგებით მოახდინოს დედნისეული ოთხივე ინფორმაციული კატეგორიის, მათ შორის, რა თქმა უნდა, ხატობრივის ტრანსფორმაცია დედანში, ყოველ შემთხვევაში, დედანთან თარგმანის შესაბამისობის იმ პრინციპების ფარგლებში, რომლებიც გამოჩენილმა ამერიკელმა მეცნიერმა იუჯინ ნაილამ შეიმუშავა თარგმანის ყველა სახეობისათვის და რომელსაც პირადად ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ.

3.2. ცალკე უნდა აღინიშნოს, თუ რა პრინციპებით გვაქვს შერჩეული: 1) სპეციალური ლიტერატურიდან ნაშრომები საიმისოდ, რომ უფრო ვრცლად მიმოვიხილოთ ჩვენს ამ მონოგრაფიაში; 2) ორიგინალურ პოეტურ ნაწარმოებთა ტექსტები და მათი თარგმანები შედარებითი ანალიზისათვის.

პირველ შემთხვევაში, ნაშრომის მაღალ მეცნიერულ დონესთან და ავტორის კომპეტენტურობასთან ერთად ჩვენთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ რამდენად აქტუალურია ნაშრომი ჩვენი კვლევა-ძიების მიზნებისა და ამოცანებისათვის, რამდენად შეუწყობს იგი ხელს მათ



პრაქტიკულ ხორცშესხმას. ასე, მაგალითად, აკად. გიორგი წერეთლის კლასიკურ გამოკვლევაში „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“, რომელიც შესავალ წერილად აქვს წამძღვარებული ამავე სახელწოდების კაპიტალურ გამოცემას, როგორც მოსალოდნელი იყო, დიდი სიღრმითა და ფართო დიაპაზონით არის შესწავლილი ეს თემა, მაგრამ ჩვენს ნაშრომში იქ, სადაც თარგმანში რითმის პრობლემაზე ვმსჯელობთ, ჩვენ ვამჯობინეთ საკმაოდ დაწვრილებით განგვეხილა სულ სხვა ნაშრომი – პროფ. ი. იმნაიშვილის ვრცელი მონოგრაფია „რუსთველის რითმა“, რომელსაც, ჩვენი ღრმა რწმენით, შეუძლია გაცილებით უფრო მეტი დახმარება გაუწიოს უცხოური რითმიანი ლექსის ქართულად მთარგმნელს იმაში, რომ მან შესაბამისად გაართვას თავი ამ ძნელ პრობლემას.

გარდა ამისა, სპეციალური ლიტერატურის მიზანშეწონილად შერჩევისა და ჩვენს ნაშრომში წარმოჩენის მასშტაბის განსაზღვრისათვის ვხელმძღვანელობდით სხვა პრინციპითაც. მოგეხსენებათ, როდესაც საკვლევ თემას, ასე თუ ისე, გლობალური ხასიათი აქვს, ცხადია, ყველაფერს ვერ გასწვდები და იძულებული ხარ რაღაც საზღვრებით შემოიფარგლო. ამგვარ შემთხვევაში საძრახისად არ ითვლება მიემართოთ კომპეტენტური მეცნიერის (თუ მეცნიერთა) ისეთ ნაშრომს, სადაც აკუმულირებულია ფართო მასშტაბის მქონე (დროის, სივრცის, თემატიკური დიაპაზონის მიხედვით) რაც შეიძლება დიდი მასალა. სხვა გარემოებებთან ერთად ესეც გახლდათ იმის მიზეზი, რომ ჩვენს ამ ნაშრომში საკმაოდ ფართოდ არის მოხმობილი გასული საუკუნის გამოჩენილი გერმანელი მეცნიერის კეტე ჰამბურგერის ფუნდამენტური ნაშრომი „მხატვრული სიტყვის ლოგიკა“ (მასში ხომ ავტორს გზადაგზა საფუძვლიანად აქვს მიმოხილული ჩვენთვის საინტერესო დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურა, არისტოტელეს „პოეტიკით“ დაწყებული და თანამედროვეთა ნააზრევით დამთავრებული, რომ არაფერი ვთქვათ მის საკუთარ ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ ნააზრევზე); მეცნიერისა, რომლის თვალსაწიერი, საერთო აღიარებით, მთელ ევროპას სწვდებოდა. ჩვენს ამ ნაშრომში სწორედ ამავე პრინციპით კიდევ არაერთი სხვა თვალსაჩინო მეცნიერის, მათ შორის, პროფ. ანდრეი ფიოდოროვისა და პროფ. გივი გაჩეჩილაძის (იგი შესანიშნავი მთარგმნელიც გახლდათ) თითო ასეთი მასშტაბური წიგნი საკმაოდ ვრცლად გვაქვს წარმოჩენილი.

რაც შეეხება მეორე შემთხვევას, როგორც ზემოთ, თავის ადგილას უკვე აღვნიშნეთ, შედარებით ანალიზისათვის სათანადო (ინგლისურენოვან) პოეტურ ნაწარმოებთა ტექსტები ვცდილობდით შეგვეჩინა ინფორმაციულ კატეგორიათა, მეტადრე პოეტური ხატების, სიუხვის კვალობაზე, ხოლო მათი ქართული თარგმანების შერჩევისას გვერდს ვუვლიდით ხოლმე საერთოდ დაბალი დონის თარგმანებს. მთელი ამ განსახილველი მასალის განლაგება კი ნაკარნახევი ინფორმაციულ კატეგორიათა იმ თანამიმდევრობით, რომელიც, თავის მხრივ, გარკვეულ ლოგიკურ კანონზომიერებას ემორჩილება: პირველი ადგილი უჭირავს ფაქტობრივ ინფორმაციას, რომელიც საფუძველია დანარჩენი სამისათვის, ამასთან მისგან უშუალოდ გამომდინარეობს ხოლმე კონცეპტუალური ინფორმაცია, რომელიც ასევე უშუალო ამოსავალია ქვეტექსტური ინფორმაციისათვის, ხოლო მეოთხე და უკანასკნელი, ანუ „ხატობრივი ინფორმაცია მათი შემაერთებული რგოლია, ის რგოლი, რომლის გარეშეც ტექსტი არ გარდაიქმნება პოეზიად – მხატვრულ ქსოვილად, ამდენად მხატვრულ თარგმანში მას დიდი ფუნქცია აკისრია“ (მერაბიშვილი 2005: 283) (ხაზგასმა ავტორისაა. – ლ. ე.).

- 3.3. თარგმანის თეორიაში სულ უფრო მეტ მომხრეს იძენს პრაქტიკოსი მთარგმნელის განსაკუთრებული როლის აღიარება თარგმანის პროცესის შესწავლაში. ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ თარგმანმცოდნეობის თვალსაჩინო სპეციალისტთა პოზიციას, რომ, „მიუხედავად გარკვეული სუბიექტივიზმისა, რაც რიგ შემთხვევაში ახასიათებს პრაქტიკოს მთარგმნელთა შეხედულებებს, მათი დასკვნების მნიშვნელობა მაინც ძალზე დიდია, რამდენადაც ისინი თარგმნის პროცესთან უშუალო შეხების საფუძველზეა გამოტანილი. ამიტომ სავსებით ვეთანხმებით დალი ფანჯიკიძეს იმაში, რომ თარგმნის პროცესის ანალიზი, რომელსაც გვთავაზობენ პრაქტიკოსი მთარგმნელები, „ნაკლებ ჰიპოთეტური შეიძლება აღმოჩნდეს, ვიდრე იმ თეორეტიკოსებისა, რომლებიც მთარგმნელის ქმედებას მხოლოდ „საწყისი“ და „საბოლოო“ ტექსტის საფუძველზე იკვლევენ, ვინაიდან ყველაზე უკეთ მთარგმნელმა შეიძლება აღწეროს ენათშორისი ტრანსფორმაციების ის გზა, რომელმაც მიგვიყვანა საბოლოო ტექსტამდე“ (საყვარელიძე 2001: 241–242).

აქ არ შეგვიძლია საგანგებოდ არ მოვიხსენიოთ ის ორი უცხოური გამოცემა (ჩვენს ამ ნაშრომში ისინი თავ-თავის ადგილას უკვე მიმოვიხილეთ), რომლებშიაც მკაფიოდ არის წარმოჩენილი პრაქტიკოს მთარგმნელთა შეხედულებებისა და დასკვნების სწორედ ეს განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა თარგმანის პროცესის შესწავლაში. ამათგან ერთია დენიელ უეისბორტის რედაქტორობით გამოცემული შესანიშნავი წიგნი „თარგმანი. ორმაგი ლაბირინთი“ (უეისბორტი 1989): იგი გვთავაზობს მთარგმნელთა ჩანაწერებს, სადაც ისინი ბევრ ფრიად საყურადღებო რამეს მოგვითხრობენ ამა თუ იმ ნაწარმოების თარგმნის პროცესის შესახებ, რასაც ზოგჯერ თან ახლდა ავტორთან უშუალო თანამშრომლობა. ხოლო მეორეა უმბერტო ეკოს ჩვენთვის ასევე სამაგიდო წიგნი „თავი თუ ვირთხა?“ (ეკო 2004), სადაც ავტორი როგორც სხვათა, ისე საკუთარი თარგმანების ანალიზთან ერთად მოგვითხრობს მეტად საინტერესო შემოქმედებითი თანამშრომლობის შესახებ იმ მთარგმნელებთან, რომლებმაც მისი ნაწარმოებები თარგმნეს.

და რაკი ჩვენც ამ პოზიციის, უფრო ზედმიწევნით რომ ვთქვათ, ამ დებულების არა უბრალოდ მომხრე, არამედ თავგამოდებული მხარდამჭერი გახლავართ, სავსებით ბუნებრივია, რომ შეძლებისდაგვარად ცვდილობთ ჩვენი მოკრძალებული წვლილი შევიტანოთ თარგმნის პროცესის მეცნიერულ კვლევა-ძიებაში. ჩვენი ამ ნაშრომის პირველ ორ ნაწილში (მეტადრე მეორეში) საამისოდ უამრავი მაგალითია მოხმობილი და გაანალიზებული ინგლისურენოვანი პოეზიიდან და მათი ქართული თარგმანებიდან. მათ შორის ჩვენი საკუთარი თარგმანების განხილვას არცთუ მცირე ადგილი უჭირავს, რაც ბევრად უფრო მოხერხებული აღმოჩნდა ჩვენთვის თარგმნის პროცესის ნაირ-ნაირ „სატკივართა“ წარმოსახენად. აქ ერთსაც დავძენთ: შესაძლოა ამან დღესდღეობით მავანნი და მავანნი კიდევაც გააღიზიანოს, მაგრამ დროთა განმავლობაში ჩვენმა ამ დაკვირვებებმა და მიგნებებმა იქნებ მეტი ინტერესი გამოიწვიოს.

ეს დაკვირვებები და მიგნებები კი მრავალწახნაგოვანი და მრავალასპექტიანია, თანაც ნიუანსებით აღსავსე. ვითარების შესაბამისად ისინი შესაძლოა მეტ-ნაკლებად რთული იყოს, მაგრამ ბანალური – არასოდეს. ასე, მაგალითად, თითქოს უმარტივესი შენიშვნაა, რომ, თუ ტაეპში გვერდიგვერდ დასმული ორი სიტყვა ერთმანეთს ადგილს

გაუცვლის, ამით თავიდან იქნება აცილებული ლექსის რიტმის უხეში დარღვევის შემთხვევა (და მერე სად – ედგარ პოს „ჟორანის“ თარგმანში). მაგრამ არის შენიშვნა, რომელიც ეხება დედნისეული ტექსტიდან უხეშ გადახვევას, რომლის ასახსნელად და, მით უმეტეს, გამოსასწორებლად პოეტურ ფენომენტა მთელ წყებასთან ჭიდილი და დიდი ძალისხმევა არის საჭირო. ხოლო თუ იმასაც შეძლებ, რომ ეს ნაკლი შენი საკუთარი თარგმანით გამოასწორო, მაშინ ჯერ არს კმაყოფილებით გაიხსენო ეზრა პაუნდის ბრძნული და მოხდენილი შეგონება, რომ თარგმანიც კრიტიკის ფორმაა, თანაც უმაღლესი ფორმა, რადგანაც თავის თავში აერთიანებს შემოქმედებასა და კრიტიკას.

აქვე ორიოდ სიტყვით გვინდა შევეხოთ საკუთრივ თარგმანის კრიტიკის განვითარების პრობლემას საქართველოში. ქართულ თარგმანმცოდნეობაში არაერთგზის გამოთქმულა საყვედური იმის გამო, რომ ჩვენში თარგმანის კრიტიკა საერთოდ ნაკლებად საგნობრივი და ნაკლებად პროფესიულია და რომ იგი იშვიათად თუ აკმაყოფილებს სათანადო მოთხოვნებს. ჩვენ ყოველნაირად ვცდილობდით თავიდან აგვეცილებინა ეს ნაკლი პოეტური თარგმანის სათანადო ნიმუშთა იმ ანალიზისას, რაც ჩვენი ნაშრომის პირველ ორ თავში (მეტადრე მეორეში) არის წარმოდგენილი. და ასევე ვცდილობდით იმასაც, რომ თვით იმ მკაცრ შეფასებათა შემთხვევაშიაც კი არ გადაგვეხვია კეთილმოსურნეობის პოზიციებიდან. დასასრულ, აქვე გვინდა დავძინოთ: ურიგო არ იქნებოდა, რომ, როდესაც თარგმანის მიმოხილვას ორი ავტორი აწერს ხელს, ერთი მათგანი მაინც იყოს თარგმანის სპეციალისტი (პირადად ჩვენც არ ვიტყვოდით უარს მონაწილეობა მიგველო თანაავტორთა ასეთ წყვილში).

4. ჩვენს დისერტაციაში თანამედროვე თარგმანმცოდნეობის ძირითად მოთხოვნათა და ჩვენ მიერ სპეციალურად შემუშავებული ახლებური (კომპლექსური) მეთოდის მიხედვით შევისწავლეთ ის შეუსაბამობანი (შეცდომა, უზუსტობა, უხერხულობა), რომლებიც საკმაოდ ხშირად იჩენს ხოლმე თავს მთარგმნელობით პრაქტიკაში, მეტადრე პოეტურ თარგმანებში. ნაშრომში ყურადღებას ვამახვილებთ იმაზე, რომ აქ მარტო ლექსიკონებით ფონს ვერ გავაღოთ, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც პოლისემანტის მიკროკონტექსტი მის ერთ რომელიმე მნიშვნელობას ვერ აფიქსირებს. ასეთ ვითარებაში საჭირო

ხდება მაკროკონტექსტისა და გარე ტექსტის (თეზაურუსის) მოშველიება, რათა სიტყვის სემანტიკურ ბირთვში თავმოყრილი ძირითადი სემებისაგან თარგმანში სარეალიზაციოდ შესაფერისი სემა შევარჩიოთ.

ასე, მაგალითად, ნაშრომის მესამე ნაწილის დასაწყისშივე ვაანალიზებთ შექსპირის ჰამლეტის მიერ წარმოთქმული ერთი ფრაზის (“Let me not think on’t – Frilty, they name is woman!”) ქართულ თარგმანებში სიტყვა “frailty”-ს ტრანსფორმაციის ავ-კარგს, რაშიაც ვიშველიებთ მაკროკონტექსტსა და თეზაურუსს და გამოგვაქვს სათანადო დასკვნა.

თავისთავად ცხადია, ისეთი შედეგების თარგმნა, როგორც შექსპირის „ჰამლეტი“ გახლავთ, რთული საქმეა, რადგან აქ ხშირად თვით ერთი სიტყვა თუ ფრაზა დიდი აზრობრივი და ემოციური დატვირთვის მქონეა, მით უფრო მაშინ, როდესაც პოლისემიასთან გვაქვას საქმე. თუმცა, როგორც ჩანს, პოლისემანტი მაინც ყველგან პოლისემანტად რჩება და ანალოგიურ სირთულეებს შეიძლება წავაწყდეთ თანამედროვე პოეზიის, ერთი შეხედვით, სრულიად სადა ნიმუშების თარგმნის დროსაც კი. ამ მხრივ სურათი ბოლომდე ნათელი რომ იყოს, ნაშრომში იქვე მოგვყავს ორიოდ მაგალითი საკუთარი მთარგმნელობითი გამოცდილებიდან – შევეცადეთ მკაფიოდ წარმოგვეჩინა ის სიძნელეები, რომლებსაც წავაწყდით ამერიკელი პოეტის ლენგსტონ ჰიუსის (1902–1967) ლექსის “Harlem” („ჰარლემი“) და ინგლისელი პოეტის ჯონ ბეთჯემენის (1906–1984) ლექსის “False Security” (ჩვენი თარგმანი „ამაო სითამამე“) პოლისემიურ სიტყვათა გადმოტანისას ქართულ თარგმანში.

იმ საშუალებათა შესახებ მსჯელობისას, რომლებსაც შეუძლიათ მნიშვნელოვანი დახმარება გაუწიონ მთარგმნელს ანალოგიურ სიძნელეთა დაძლევაში, ყურადღებას ვამახვილებთ ცნობილი იტალიელი მეცნიერის, მწერლისა და მთარგმნელის უმბერტო ეკოს მიერ შემოთავაზებულ მეთოდზე თარგმანში დედნისაგან მცირეოდენი გადახვევის მიზანშეწონილობის შესახებ, თუკი ეს ხელს შეუწყობს ნაწარმოებში ჩაქსოვილი აზრისა და ემოციების მკაფიოდ და შთამბეჭდავად წარმოჩენას თარგმანში. აქვე დავძენთ, რომ დედანთან თარგმანის შესაბამისობის, ანუ დინამიკური ეკვივალენტობის პრინციპის თავგამოდებული მიმდევრის უმბერტო ეკოს მახვილგონივრულმა მიგნებებმა ამ სფეროში საკმაოდ კარგი სამსახური გაგვიწიეს ჩვენი ანალოგიური მიგნებებისათვის.

ჩვენს ნაშრომში დაწვრილებითი კვლევის საგნად გავიხადეთ პოლისემიური სიტყვები „საყვარელი“, „მედგარი“ და „ფორმალური“/ „არაფორმალური“, რომლებმაც ქართულში დროთა განმავლობაში სერიოზული სემანტიკური ცვლილებები განიცადეს. ეს ის სიტყვებია, ჩვენი საკვლევადიბო საკითხის შესასწავლად დამახასიათებელ ნიმუშებს რომ წარმოადგენენ, რომელთა თავგადასავლის ცოდნა, დარწმუნებული ვართ, აქტუალურია ჩვენი თარგმანმცოდნეობისა და მთარგმნელობითი პრაქტიკისათვის. ეს განსაკუთრებით ითქმის პოლისემანტ „საყვარელის“ შესახებ, რომლის შერჩევაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ოთხივე ინგლისური თარგმანის (მთარგმნელები: მარჯორი უორდროპი, ვენერა ურუშაძე, კატრინ ვივიანი, რობერტ სტივენსონი) და სპეციალისტთა მიერ რუსულ თარგმანებს შორის საუკეთესოდ მიჩნეული აგრეთვე ოთხი თარგმანის (მთარგმნელები: კონსტანტინე ბალმონტი, პანტელეიმონ პეტრენკო, შალვა ნუცუბიძე, ნიკოლოზ ზაბოლოცკი) ჩვენთვის საინტერესო ასპექტით წინასწარი მოკვლევის დროს მიღებულმა შთაბეჭდილებებმა.

სიტყვა ძალიან რომ არ გაგვიგრძელდეს, შევეცდებით აქ შეძლებისდაგვარად მოკლედ გადმოვცეთ ჩვენი დისერტაციის ამ, მესამე ნაწილის ძირითადი დასკვნები და შედეგები:

4.1. „ვეფხისტყაოსანში“ პოლისემიური სიტყვა „საყვარელი“ ძირითადად „სატრფოს“/„მიჯნურის“ მნიშვნელობით იხმარება, ხოლო იშვიათად (სულ ოთხჯერ – ორმოცდაათი შემთხვევიდან) ამ სიტყვაში ნაგულისხმევია „მეგობარი“/„მოკეთე“/„პატივსაცემი პირი“; თანაც ეს სიტყვა პოემაში, ჩვეულებრივ, სუბსტანტივის ფუნქციას ასრულებს (ატრიბუტივად აქ იგი ორად ორ შემთხვევაშია გამოყენებული). ჩვენ საფუძვლიანად შევისწავლეთ ხსენებული პოლისემანტის ტრანსფორმაციის ვითარება „ვეფხისტყაოსნის“ ოთხივე ინგლისურ თარგმანში, ასევე ოთხ რუსულ თარგმანში. შეიძლება ითქვას, რომ უმრავლეს შემთხვევაში სურათი თითქოს არ არის ურიგო, თუმცა არც ისე იშვიათად თავი უჩენია სხვადასხვა სახისა და დონის შეუსაბამობებს თარგმანში დედნისეულ ინფორმაციათა (ფაქტობრივის, კონცეპტუალურის, ქვეტექსტურის, ხატობრივის) გადატანისას; უფრო მეტიც, არის ამა თუ იმ მათგანისათვის საერთოდ გვერდის ავლის შემთხვევებიც.

- 4.2. ნაშრომში ნაჩვენებია, რომ დედნისაგან გადახვევები მეტწილად დაკავშირებულია არა იმდენად სემანტიკურ-ლექსიკურ გაუგებრობებთან, რამდენადაც ლექსითი თარგმანისათვის ისეთი სპეციფიკური კომპონენტების ავად თუ კარგად მოწესრიგების პრობლემასთან, როგორცაა მეტრი, რიტმი და განსაკუთრებით რითმა, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ ჩვენ მიერ საანალიზოდ მოხმობილი რუსული თარგმანებისათვის, შეიძლება ითქვას, აქილევსის ქუსლი გახლავთ. ოღონდ ისიც სათქმელია, რომ დედნისაგან ანალოგიური გადახვევები ინგლისურ თარგმანებშიც იჩენს ხოლმე თავს, თუმცა აქ რითმა არაფერ შუაშია: სამი მათგანი პროზით არის ნათარგმნი, ხოლო ერთი – თეთრი, ანუ ურითმო ლექსით.
- 4.3. „ვეფხისტყაოსნის“ ჩვენ მიერ განხილულ თარგმანებში პოლისემანტ „საყვარელისა“ და მისი მიკროკონტექსტის ტრანსფორმაციის ავ-კარგის ერთობლივი შესწავლა, ვფიქრობთ, საკმაოდ მკაფიოდ წარმოაჩენს, თუ რა მნიშვნელოვანი როლის შესრულება შეუძლია ამ მეთოდის მომარჯვებას თარგმანის ღირსება-ნაკლოვანებათა საერთო დონის შეფასებაში, მით უმეტეს მაშინ, როდესაც ამ მეთოდს ზურგს უმაგრებს ერთი და იმავე პოეტური ქმნილების სხვადასხვა ენაზე არსებულ და თანაც სხვადასხვა დროის თარგმანთა მთელი წყების კომპლექსურ-შედარებითი ანალიზი.
- 4.4. ნაშრომში ნაჩვენებია, თუ როგორ იცვლიდა მნიშვნელობას დროთა განმავლობაში პოლისემიური სიტყვა „მედგარი“, რომელიც სალიტერატურო ქართულში ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან გვხვდება, ძირითადად სასულიერო მწერლობის ძეგლთა თარგმანებში, სადაც იგი „წიგნურად“ (ანუ სალიტერატურო ქართულით) ერქვა „მცონარეს“/„ზარმაცს“, ხოლო „სოფლურად“ (ანუ დიალექტის ენაზე) – „მზაკვარს“/„ბოროტს“. მოგვიანებით, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოკიდებული, ამ ესოდენ უარყოფითი ემოციური ელფერის მქონე სუბსტანტიურმა პოლისემანტმა სავსებით შეიცვალა როგორც ლექსიკური მნიშვნელობა და გრამატიკული სტატუსი, ისე ეს ემოციური ელფერიც და მოგვევლინა როგორც დადებითი ატრიბუტივი – „ძლიერი“/„მტკიცე“/ „შეუპოვარი“.
- 4.5. ჩვენი დაკვირვებით, ამას მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი რუსულ ატრიბუტივ «стойкий» -ს შემცველი ფრაზების თარგმანთა მომრავლებამ

ქართულ გამოცემებში, მეტადრე პრესაში. ეს ატრიბუტივი კი წარმოებულია «СТОЯТЬ» პოლისემიური სიტყვისაგან, რომელიც შეიცავს როგორც უარყოფითი, ისე დადებითი მნიშვნელობის მქონე სემებს. ანალოგიური ვითარებაა ქართულშიც: პოლისემანტი „მედგარი“ წარმოებული უნდა იყოს «СТОЯТЬ» ინფინიტივის ქართული შესატყვისისაგან – „დაადგრომა“ პოლისემიური საწყისისაგან, და რაღა გასაკვირია, რომ მისი დადებითი სემა ბუნებრივად მიესადაგა სათანადო კონტექსტსა და თეზაურუსს.

- 4.6. „მედგარის“ საკმაოდ რთული თავგადასავლის შესწავლას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს კიდევ უფრო რთული და ბუნდოვანი პერიპეტეიბის მქონე ანალოგიური პოლისემანტების კვლევისათვის, რომ არაფერი ვთქვათ მის უშუალო პრაქტიკულ მნიშვნელობაზე, მაგალითად, სალექსიკონო და მთარგმნელობით მუშაობაში.
- 4.7. რაც შეეხება პოლისემანტ „არაფორმალურს“, ქართულენოვანი მკითხველისა თუ მსმენელის ცნობიერებაში იგი დღემდე მოიაზრება პირვანდელი მნიშვნელობით, ანუ როგორც პოლისემანტ „ფორმალურის“ (რომლისგანაც გახლავთ წარმოებული) ანტონიმი. მაგრამ ქართულში „ფორმალურმა“, ინგლისური “formal”-ისაგან განსხვავებით, დაკარგა თავისი ზოგიერთი ადრინდელი მნიშვნელობა („ოფიციალური, „დადგენილი წესის მიხედვით შესრულებული/შესასრულებელი“, „სათანადოდ/მართებულად გაფორმებული“ და სხვ.): რამდენადაც ვიცით, ასეთი შინაარსით იგი სალიტერატურო ქართულში უკვე მრავალი ათეული წელია აღარ იხმარება. ამიტომაც, ჩვენი აზრით, სავსებით მიზანშეწონილი იქნებოდა, რომ ინგლისურ პოლისემანტ “informal”-ის შესატყვისად („არაოფიციალურის“, „არასამთავრობოსა“ და სხვა ამგვარი მნიშვნელობებით) ტერმინ „არაფორმალურისა“ და მით უმეტეს „არაფორმალუბის“ ხმარებისაგან თავი შეგვეკავებინა.
- 4.8. ურიგოდ სულაც არ გამოიყურება, რომ ბოლო დროს ასეთ შემთხვევებში ინგლისურ პოლისემანტ “informal”-ის შესატყვისად ქართულში ტერმინი „არასამთავრობო“ იკიდებს ფეხს, თუმცა იგი საამისოდ იქნებ სავსებით შესაფერისი არც იყოს, რადგან „არასამთავრობოში“ ხელისუფლების მსოლოდ ერთი შტოს (ადმინსრულებელი ხელისუფლების) გამორიცხვა იგულისხმება. მაგრამ თუ თავ-თავის ადგილას, შესაფერის ფრაზებში, ამ



ტერმინის („არასამთავრობოს“) ნაცვლად გამოვიყენებთ მის ისეთ სინონიმებს, როგორცაა „თავისუფალი“, „დამოუკიდებელი“ და „ალტერნატიული“, ვფიქრობთ, უხერხულობა თითქმის მოიხსნება. ერთი სიტყვით, ამ საქმესაც ეშველება, თუკი, უპირველეს ყოვლისა, მეცნიერული პრინციპებით ვიხელმძღვანელებთ და არა მხოლოდ სიტუაციურ-პრაგმატულით.

5. ჩვენს ნაშრომზე მუშაობისას დიდძალი საანალიზო მასალიდან საკმაოდ ვრცელი ნაწილი იმისათვის კი არ შევარჩიეთ და საფუძვლიანად შევისწავლეთ, რომ იქ როგორმე მთარგმნელთა შეცდომები და ხარვეზები აღმოგვეჩინა. არა, ეს არ ყოფილა ჩვენი თვითმიზანი, არამედ ეს გახლდათ ერთადერთი გზა, რათა შეძლებისდაგვარად შეუცდომლად გაგვერკვია ამ ნაკლთა და ხარვეზთა გამომწვევი მიზეზები და გუღმოდგინედ გვეძებნა მათი თავიდან აშორების საშუალებანი. აქ ჩვენი დევიზი გახლდათ რუსთაველის ბრძნული შეგონება: „მას მკურნალმან რაგვარ ჰკურნოს, თუ არ უთხრას, რაცა სჭირდეს?!“ (1083, 4), და ამ გუღმოდგინე ძიებამ, დარწმუნებული ვართ, ნამდვილად „გვითხრა“ ზოგიერთი ძალზე მნიშვნელოვანი რამ. აქ, უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობთ რითმის პრობლემას ქართულ თარგმანში და მისი მოგვარების ერთ-ერთ მეთოდს.

5.1. როგორც ვნახეთ, ჩვენს ნაშრომში საკმაოდ ბევრგან მკაფიოდ არის წარმოჩენილი, რომ პოეზიის ნიჭიერი მთარგმნელებიც კი ქართულ თარგმანებში რითმის ამ პრობლემის „მოსაგვარებლად“, რომელიც თითქმის ყოველ ნაბიჯზე მტკივნეულად იჩენს ხოლმე თავს, რითმის გუღლისათვის არ ერიდებიან დედნის ფაქტობრივ, კონცეპტუალურ, ქვეტექსტურ და მეტადრე ხატობრივ ინფორმაციათა შეცვლილად და შეუსაბამოდ ტრანსფორმირებას. ზოგჯერ რითმის გამო საქმე იქამდე მიდის, რომ თარგმანში გამოთქმული აზრები თუ ემოციები არსებითად განსხვავდება დედნისეულისაგან და, უფრო მეტიც, ეწინააღმდეგება კიდევაც მას.

ასეთ ვითარებაში ჩვენი ყურადღება მიიპყრო იმან, რომ ქართულ მეცნიერთა ნაშრომებში წარმოჩენილია „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა არაჩვეულებრივი სიმდიდრე და მრავალფეროვნება, რაც ამოუწურავ საშუალებებს შეიცავს ქართულ რითმათა „უზომო, უანგარიშო, უღევი“ საუნჯის განახლება-გადახალისებისა და ამ გზით მისი კიდევ უფრო გამდიდრება-გამრავალფეროვნებისათვის. ამ მხრივ განსაკუთრებით

გამოირჩევა თვალსაჩინო ქართველი მეცნიერის, პროფ. ივანე იმნაიშვილის მონოგრაფია „რუსთველის რითმა“ (იმნაიშვილი 1966: 3–123), რომელიც ჩვენი ამ ნაშრომის მეოთხე ნაწილში ვრცლად არის განხილული, რაც განპირობებულია შემდეგი გარემოებით: პროფ. ი. იმნაიშვილის ამ მრავალმხრივ საყურადღებო ნაშრომის საფუძვლიან გაცნობას, ჩვენი დაკვირვებით, ნამდვილად შეუძლია კეთილი სამსახური გაუწიოს არც ისე ცოტა ვინმეს პოეტურ ნაწარმოებთა ქართულად მთარგმნელთა შორის, ხოლო ამისათვის ხელის შეშველება დღესდღეობით საკმაოდ აქტუალური ამოცანაა, და ჩვენც შევეცადეთ ეს გაგვეკეთებინა.

5.2. თარგმანში რითმის პრობლემას ჩვენ გარეშე პირის თვალთ რიდი ვუყურებთ: კარგად ვიცით, რაოდენ ძნელია თარგმანი მოხდენილი და შესაბამისი რითმებით იყოს გაწეობილი, თანაც ისე, რომ ეს დედნისეული სხვა არსებითი მნიშვნელობის მქონე კომპონენტების ჯეროვან ტრანსფორმაციას ხელს არ უშლიდეს (არცთუ იშვიათად ხომ თვითონაც გვიწვნივია ამ პრობლემის სიმწვავე). ცნობილია, რომ მთარგმნელი ამ მხრივ ავტორზე გაცილებით უფრო მძიმე მდგომარეობაშია ხოლმე: თუ ავტორს ლექსის შექმნის პროცესში ხელ-ფეხი გახსნილი აქვს საიმისოდ, რომ საჭიროებისამებრ ლექსის ოთხივე ინფორმაციული კატეგორიის – ფაქტობრივის, კონცეპტუალურის, ქვეტექსტურისა და ხატობრივის – გადმოცემა და მათთვის ნებისმიერი რითმის მისადაგება ყველა ამ კომპონენტთა ურთიერთვარირების გზით განახორციელოს, მთარგმნელი ამ ბერკეტებს მოკლებულია.

ჩვენი დაკვირვებით, თარგმანში რითმის პრობლემა გაცილებით უფრო მწვავედ იჩენს ხოლმე თავს მაშინ, როდესაც დედნისეული რითმები ორ-ორზე მეტ სარითმო ერთეულს შეიცავს. სწორედ ამიტომ ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეჩვენა ისეთი საშუალება, რომელიც რამდენამდე მაინც გაანელებს ამ სიმწვავეს და ხელს შეუწყობს იმას, რომ თარგმანში რითმები რიგიანი იყოს, ოღონდ ეს არ ხდებოდეს დედნისეული სხვა კომპონენტების ტრანსფორმაციის იმ თანამედროვე მოთხოვნათა უგულებელყოფის ხარჯზე, რომელთაგან პროფ. ი. იმნაიშვილის რატომღაც მივიწყებული მონოგრაფიისათვის, ჩვენ რომ ესოდენ ვაფასებთ, ძირითადი და ამოსავალია შემდეგი დებულება: „რითმა აკუსტიკურად ერთნაირი ან მსგავსი უნდა იყოს, მორფოლოგიურად და სემანტიკურად –

სხვადასხვა“ (იმნაიშვილი 1966: 51). საამისოდ ჩვენს ამ ნაშრომში შემოთავაზებულია ისეთი ფორმულა, რომელიც, ჩვენი ღრმა რწმენით, დახმარებას გაუწევს მთარგმნელს საჭიროებისამებრ დაძებნოს და გამოიყენოს სამ- და მეტწევრიანი რითმები. ფორმულის საფუძვლად აღებულია ედგარ პოს „ყორანის“ ჩვენეული თარგმანის მეორე სტროფის სამწევრიანი რითმა: „დამძრახველი / რაც წახველი / აწ სახელი“. აი, ეს სტროფიც:

ახლაც მიდგას თითქოს თვალწინ ის დეკემბრის ღამე მკაცრი.

ღანდი მიმქრალ მუგუზაღთა ჩახვეოდა ნოხის კალთას,  
და ვნატრობდი გულით ცისკარს, ვით იმ ძველი წიგნებისგან  
ნუგეშს, ბედის დამძრახველი რომ დამტოვე, რაც წახველი,  
ანგელისნი ნათელს მზისას გეძახიან ღინორს ვისაც,

აქ კი არ გაქვს აწ სახელი.

როგორც ვხედავთ, ჩვენ მიერ საზგასმული რითმის პირველი და მეორე წევრი მესამე ტაქტში ჰორიზონტალურად არიან განლაგებული, ხოლო რითმის მესამე წევრი, რომელიც ბოლო, მეექვსე ტაქტშია, მეორე წევრთან ვერტიკალურ რითმას ქმნის. აქ ჩვენთვის ამჯერად მთავარი ისაა, რომ რითმის პირველ და მეორე წევრს, ისევე როგორც მეორესა და მესამეს, აკუსტიკური უღერადობით ერთმანეთთან გაცილებით მეტი აქვთ საერთო, ვიდრე პირველსა და მესამეს. ყოველივე ეს შეიძლება გამოისახოს „ხავერდოვნად“ გარდამავალი მრავალწევრიანი რითმის სიმბოლური აკუსტიკური ფორმულით (სამწევრიანის მაგალითზე), სადაც მრავალწევრიან რითმას აღნიშნავს R-pl, მის პირველ წევრს, ანუ სეგმენტს – S1, მეორეს – S2, მესამეს – S3. ამრიგად, გამოდის, რომ  $R-pl = S1 + S2 + S3$ , სადაც  $S1 \approx S2$  და  $S2 \approx S3$ , ხოლო  $S1 \neq S3$ .

ამ ტიპის მრავალწევრიანი რითმები არცთუ იშვიათად გვხვდება გასული საუკუნის ქართულ პოეზიაში. მათი უბადლო ნიმუშებია გალაკტიონის „ღურჯა ცხენებში“, რომელიც, მცირე გამონაკლისის გარდა, სწორედ ასეთი რითმებით არის გაწყობილი („ნამქერი/ნაფერი/ნაპირი“ და ასე შემდეგ). ასეთი გარდამავალი რითმები გალაკტიონს მრავალ სხვა ლექსშიც აქვს გამოყენებული. არცთუ იშვიათად იყენებს მათ ზოგიერთი სხვა ქართველი პოეტიც. და ასეთი რითმები ხომ სწორედ მისწრებაა სამ- და მეტწევრიანი რითმებით

გაწყობილი დედნების ქართული თარგმანებისათვის რამდენიმე ადგილას იგი ჩვენც გამოვიყენეთ ჩვენი თარგმანების წიგნში (ებრაელიძე 2006).

5.3. პოეტურ თარგმანში დედნისეული ოთხივე სახეობის ინფორმაციის უკეთ შენარჩუნებისათვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია ზედმიწევნით ვერკვეოდეთ გამოხატვის ისეთ ძირითად ფორმათა არსსა და ხასიათში, როგორცაა მეტრი და რიტმი, ამასთან ჯეროვნად ვითვალისწინებდეთ საკითხის როგორც ზოგადთეორიულ ასპექტებს, ისე სათანადო ენათა (იგულისხმება თარგმანის წყარო ენა და რეცეპტორი ენა), კულტურათა, ეროვნულ ტრადიციათა სპეციფიკას. უნდა ითქვას, რომ ქართული პოეზიის მეტრისა და რიტმის უაღრესად მდიდარი და მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების შესახებ, რომლებიც შორეულ საუკუნეებში იღებს სათავეს, არსებობს ფრიად სოლიდური გამოკვლევები, ოღონდ აქ ისევ უნდა შევნიშნოთ, რომ ამ გამოკვლევებში იშვიათად თუ შევხვდებით ყურადღება გამახვილებული იყოს ამ აურაცხელი საგანძურის შემოქმედებითად ათვისებაზე. მეორე მხრივ, თითქმის ყოველ ნაბიჯზე თავს იჩენს ხოლმე დასანანი ინდიფერენტიზმი ამ გამოკვლევების მიმართ, რომლებიც, კაცმა რომ თქვას, ძნელად ასათვისებელი კია პრაქტიკული მიზნებისათვის, იმდენად დახუნძლულია პირველწყაროების მონაცემებით, მათში თითქოს ჩაკარგული რომ არის საამისო მუხტი. ამ თვალსაზრისით რამდენადმე გამონაკლისს შეადგენს აკადემიკოს ალ. ბარამიძის ვრცელი და ღრმაშინაარსიანი მონოგრაფია რუსთველის შესახებ (ბარამიძე 1966), სადაც აკუმულირებულია ქართველ მეცნიერთა დიდძალი ნაშრომები, რა თქმა უნდა, მეტრისა და რიტმის საკითხებზეც.

არადა, შეიძლებოდა ჩვენი მთარგმნელებისათვის უფრო მკაფიოდ და მიმზიდველად მიგვეწოდებინა ბევრი ისეთი მაგალითი და რეკომენდაცია, რომლებიც საგრძნობლად გაუადვილებდა მათ ესოდენ რთულსა და მძიმე შემოქმედებით შრომას. აი, თუნდაც „ვეფხისტყაოსნის“ იმ ორი სტროფის (255–256) მაგალითი, რომლებიც ჩვენი ამ ნაშრომის ბოლო, მეოთხე ნაწილში ეს-ესაა მოვიყვანეთ მოკლე კომენტარითურთ და რომლებიც თვალნათლივ გვიჩვენებენ, თუ როგორ შეუძლია ლექსის ქართულად მთარგმნელს საჭიროების შემთხვევაში ბუნებრივად და თითქმის უმტკივნეულოდ შეკუმშოს ან განავრცოს თარგმანის ტექსტი ისე, რომ ამით თავიდან აიცილოს დედნის მეტრის (ტაეპთა მარცვლიანობის)

თვალში საცემად გაზრდა, რაც ზოგჯერ ტექსტის მოცულობის გაორმაგებასაც კი იწვევს; ასევე თავიდან აიცილოს დედნისეული ტექსტის ასე გაფართოებით ტაეპებში წარმოქმნილი „ცარიელი ადგილების“ უხერხულად და შეუსაბამოდ „შევსება“. ვფიქრობთ, ჩვენ მიერ შემოთავაზებული სათანადო რეკომენდაცია (რომელსაც ჩვენ სიმბოლურად „ბაიანის ეფექტი“ გვინდა დავარქვათ) დიდად გამოადგება პოეზიის ქართულად მთარგმნელს, თუკი მას გულმოდგინედ მოეკიდება.

- 5.4. ჩვენი ნაშრომის დასასრულს განსჯისათვის შემოთავაზებულია ჩვენთვის ფრიად სერიოზული ჰიპოთეზა, რომელიც ჯერჯერობით აისბერგის წვერივით გვაქვს წარმოჩენილი, რამდენადაც მისი ბედის საბოლოოდ გადასაწყვეტად, კარგად ვიცით, დიდძალი საილუსტრაციო მასალის შეგროვება და ზედმიწევნით შესწავლა დაგვჭირდება, რა თქმა უნდა, სპეციალური ლიტერატურის სათანადო გაცნობასა და გათვალისწინებასთან ერთად. ეს გახლავთ ჰიპოთეზა იმის შესახებ, რომ პოეტური ტექსტის იმ ოთხ ინფორმაციულ კატეგორიას (ფაქტობრივს, კონცეპტუალურს, ქვეტექსტურსა და ხატობრივს), რომელთაგან პირველი სამი პროფ. ი. გალპერინს აქვს დადგენილი (გალპერინი 1981), ხოლო მეოთხე – პროფ. ინესა მერაბიშვილს (მერაბიშვილი 1998), შესაძლებელია დაემატოს კიდევ ერთი, მეხუთე კატეგორია, რომელსაც ჩვენ კომპლექსურ-გემტალტურს ვუწოდებთ და რომლის ზემოხსენებულ ინფორმაციულ კატეგორიათა ერთობლივი მოზაიკური კონტურების გამოსაკვეთად ჯერჯერობით მხოლოდ რამდენიმე ათეული მაგალითი გვაქვს აპრობირებული (ამათგან სამიოდე შედარებით მარტივი ნიმუში ამ ნაშრომშიც დავიმოწმეთ). ჩვენი წინასწარი ვარაუდით, ამ მეხუთე კატეგორიის კონსტატირება და წარმოჩენა, თუკი საამისო თეორიული მექანიზმის შემუშავება მოხერხდა, საგრძნობლად გაუადვილებს პოეზიის მთარგმნელს უკეთესად გაერკვეს დედნისეული ოთხივე სახეობის ინფორმაციის ნიუანსებში და ერთობლივად აღიქვას ისინი, როდესაც მათი ერთმანეთისაგან მკაფიოდ გამოცალკევება არ ხერხდება, და შეეცადოს თუნდაც ასევე ერთობლივად მაინც გადაიტანოს თარგმანში.

ვნახოთ, საბოლოოდ რა გამოვა ამ ჰიპოთეზიდან.

## ციტირებული ლიტერატურა

(ინდექსებისათვის)

- აბულაძე 1973: *აბულაძე ილ.* ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (მასალები). თბ., 1973.
- ბალმონტი... 1988: Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре: Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1988 [ვეფხისტყაოსნის სამი თარგმანი: კ. ბალმონტის, პ. პეტრენკოსი და ნ. ზაბოლოცკისა].
- ბარამიძე 1966: *ბარამიძე ალ.* შოთა რუსთაველი და მისი პოემა. თბ., 1966.
- ბაულტონი 1982: *Boulton M.* The Anatomy of Poetry, Routledge & Kegan Paul, 2nd edition, 1982. The Two Main Patterns of Imagery.
- ბეგიაშვილი 1990: *ბეგიაშვილი არჩ.* პოეზია, ფილოსოფია, მეთოდოლოგია. თბ., 1990
- გალპერინი 1981: *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования., 1981.
- გამსახურდია 1999: *გამსახურდია კონსტანტინე ზ.* მთარგმნელის შენიშვნა [დართული აქვს ედგარ პოს „კორანის“ მის მიერ შესრულებული თარგმანის პულიკაციას] – „კლდეკარი“ (გორის სალიტერატურო ჟურნალი 2, 1999). თბ., 1999.
- გამსახურდია 2001: *გამსახურდია ლ.* ედგარ ალან პოს ლირიკის თავისებურება. – წიგნში: ედგარ ალან პო. რჩეული ლირიკა. თბ., 2001.
- გაჩეჩილაძე 1959: *გაჩეჩილაძე გ.* მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები. რეალისტური თარგმანის პრობლემა. თბ., 1959.
- გაწერელია 1953/1955/1981: *გაწერელია ა.* ქართული კლასიკური ლექსი. თბ., 1953; ქართული ლექსი, თბ., 1955; რჩეული ნაწერები, ტ III (1), თბ., 1981.
- გემაზაშვილი 2002: *გემაზაშვილი ზ.* უილიამ შექსპირის „ჰამლეტის“ პოეტური მოდელის შენარჩუნების პრობლემა და დეტალების ინტერპრეტაცია ახალ ქართულ თარგმანში. საკანდიდატო დისერტაცია. თბ., 2002.
- დალი 1955: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. М., 1955
- ებრალიძე 2006: ლირიკული მოზაიკა. ბრიტანელი და ამერიკელი პოეტები. ინგლისურიდან თარგმნა ლელა ებრალიძემ. თბ., 2006.

- ეკო 2004: *Eco U.*, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, London, Phoenix, 2004.
- ერთტომეული 1986: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. ერთტომეული. თბ., 1986.
- ვაჟა-ფშაველა 1979: *ვაჟა-ფშაველა*. თხზულებანი ორ ტომად. ტ. I. თბ., 1979.
- ვენუტი 2004: *Venuti L.* *The Translation Studies Reader*, Second Edition, New York, 2004
- ვივიანი 1977: *Shota Rustaveli*. *The Knight in Panther Skin*. A free translation in prose by Katherina Vivian. London, the Polio Society, 1977.
- თსუ 1996 ა: *English-Georgian Dictionary*, fascicle III, C. Tbilisi, 1996.
- თსუ 1996 ბ: *English-Georgian Dictionary*, fascicle IV, D. Tbilisi, 1996.
- თსუ 1997: *English-Georgian Dictionary*, fascicle VI, F. Tbilisi, 1997.
- თსუ 1999: *English-Georgian Dictionary*, fascicle IX, I. Tbilisi, 1999.
- იაკობსონი 1985: *Якобсон Р.* *Избранные работы*. М., 1985.
- იაშვილი 2002: *იაშვილი პ.* მძიმე გზა. – წიგნში: ედგარ ალან პო. ლექსები. თბ., 2002.
- იმნაიშვილი 1966: *იმნაიშვილი ივ.* ქართული პოეტური ენის საკითხები. თბ., 1966.
- კეკელიძე 1941: *კეკელიძე კ.* ქართული ლიტერატურის ისტორია. ძველი მწერლობა. ტ. I, თბ., 1941.
- კეკელიძე 1956: *კეკელიძე კ.* მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი. – იხ. მის წიგნში: ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. I. თბ., 1956.
- ლეონიძე 1980: *ლეონიძე გ.* ლექსები, პოემები. ერთტომეული. თბ., 1980.
- მარგველაშვილი 1999: მისი ეს თარგმანი გამოაქვეყნა გორის სალიტერატურო ჟურნალმა: „კლდეკარი“, №2, 1999. თბ., 1999.
- მაყაშვილი 1961: *მაყაშვილი ა.* ბოტანიკური ლექსიკონი. თბ., 1961.
- მერაბიშვილი 1978: *Мерабишвили И. В.* Семантические параметры окказиональных словосочетаний (на материале современного английского языка). Канд. дисс., Тб., 1978.
- მერაბიშვილი 1986: *Мерабишвили И. В.* К вопросу о категории информативности.– в сб.: Диалектика формы и содержания в языке и литературе. Тб.–Л., 1986.
- მერაბიშვილი 2002: *მერაბიშვილი ი.* ბაირონი ქართულად. თბ., 2002.
- მერაბიშვილი 2003: *მერაბიშვილი ი.* გალაკტიონის ენიგმები. თბ., 2003.

- მერაბიშვილი 2005: *მერაბიშვილი ი.* პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა. თბ., 2005.
- მოლოტკოვი 1978: Фразеологический словарь русского языка. Под редакцией А. И. Молоткова. М., 1954.
- მოროზოვი 1954: *Морозов М. М.* Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. М., 1956.
- ნათაძე... 1988: *ნათაძე მ., ნათაძე გ.* რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქის სვლა. – კრებულში: დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია, კრიტიკა, პოეტიკა, ურთიერთობანი. თბ., 1988.
- ნაიდა 1996: *Nida E.*, The Sociolinguistics of Interlingual Communication, Editions du Hazard, Bruxelles, 1996.
- ნეიმანი 1978: *ნეიმანი ალ.* ქართულ სინონიმთა ლექსიკონი. თბ., 1978.
- ნიუმარკი 1995: *Newmark P.*, Approaches to Translation, Published 1995 by Phoenix ELT.
- ნუცუბიძე 1941 და 1957: *Шота Руставели.* Витязь в тигровой шкуре. Перевод с грузинского Шалва Нуцубидзе. М., 1941; Тб., 1957.
- ორბელიანი 1965: *ორბელიანი ს.-ს.* თხზულებანი. ტ. IV<sub>1</sub>, [ლექსიკონი ქართული] თბ., 1965.
- ორბელიანი 1966: *ორბელიანი ს.-ს.* თხზულებანი. ტ. IV<sub>2</sub>, [ლექსიკონი ქართული] თბ., 1966.
- ორბელიანი 1991: *ორბელიანი ს.-ს.* ლექსიკონი ქართული ტ. I, თბ., 1991.
- ოქსფორდი 2000: The Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford University Press, 2000.
- პო 1983: *Poe E. A.* Prose and Poetry. Moscow, Raduga Publishers, 1983.
- პო 2001: *პო ედგარ ალან.* რჩეული ლირიკა. თბ., 2001.
- რამიშვილი 2008: *შექსპირი უილიამ.* სონეტები. თარგმანი ინგლისურიდან ნინო რამიშვილისა. თბ., 2008.
- რვატომეული 1951: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. რვატომეული. ტ. II. თბ., 1951.
- რვატომეული 1958: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. რვატომეული. ტ. V. თბ., 1958.
- რვატომეული 1960: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. რვატომეული.



- ტ. VI. თბ., 1960.
- რვატომეული 1962: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. რვატომეული.  
ტ. VII. თბ., 1962.
- რუსთაველი 1712: *შოთა რუსთაველი*. ვეფხის ტყაოსანი. ვახტანგისეული  
გამოცემა 1712 წლისა. აღდგენილი აკაკი შანიძის მიერ. თბ.,  
1937 და 1975.
- რუსთაველი 1951: *შოთა რუსთაველი*. ვეფხისტყაოსანი. თბ., 1951.
- რუხაძე 2000: *რუხაძე გრ.* ღმრთის შეუქმნელ და შექმნილ ხატთა გაგებისათვის  
თბ., 2000.
- სარჯველაძე 1984: *სარჯველაძე ზ.* ქართული სალიტერატურო ენის ისტორიის  
შესავალი. თბ., 1984.
- სარჯველაძე 1995: *სარჯველაძე ზ.* ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. მასალები.  
თბ., 1995.
- საყვარელიძე 2001: *საყვარელიძე ნ.* თარგმანის თეორიის საკითხები  
(ლინგვისტური და ექსტრალინგვისტური ასპექტები). თბ., 2001.
- სირაძე 1982: *სირაძე რ.* სახისმეტყველება. საუბარი ქართულ ესთეტიკაზე.  
თბ., 1982.
- სტივენსონი 1977: *Shota Rustaveli, The Lord of the Panther-Skin.* Translated by R. H.  
Stevenson. State University of New York Press. Albany, 1977.
- ტაბიძე 1973: *ტაბიძე გ.* რჩეული. თბ., 1973.
- უეისბორტი 1989: *Translating Poetry, The Double Labyrinth,* edited by Daniel  
Weissbort, University of Iowa City, 1989.
- უორდროპი 1912, 1966: *The Man in the Panther's Skin. A Romantic Epic by Shota  
Rustaveli.* Adapted by Marjory Scott Wardrop. London, 1912,  
1966.
- ურუშაძე 1968, 1986: *Shota Rustaveli. The Knight in Panther's Skin.* Translated from  
Georgian by Venera Urushadze. Tbilisi, 1968, 1986.
- უშაკოვი 1940: Толковый словарь русского языка. Под редакцией проф. Д. Н. Ушакова.  
Т. IV. М., 1940.
- ფანჯიკიძე 1988: *ფანჯიკიძე დ.* თარგმანის თეორია და პრაქტიკა. თბ., 1988.
- ფიოდოროვი 1983: *Федоров А. В.* Основы общей теории перевода (Лингвистические  
проблемы). М., 1983.
- ქილილა და დამანა 1949: ქილილა და დამანა. ქართულად გადმოღებული

ვახტანგ VI-ისა და სულხან-საბა ორბელიანის მიერ:  
ალ. ბარამიძისა და პ. ინგოროყვას რედაქციით.  
თბ., 1949.

შანიძე 1956: ვეფხის-ტყაოსნის სიმფონია. შედგენილი აკაკი შანიძის  
ხელმძღვანელობით, მისივე წინასიტყვაობით და გამოკვლევებით  
თბ., 1956.

შექსპირი 1954: *შექსპირი უილიამ*. ტრაგედიები. ტომი II. ინგლისურიდან  
თარგმნილი ივანე მაჩაბლის მიერ. თბ., 1954.

შექსპირი 1997: *The Complete Works of William Shakespeare, Abbey Library  
copyright, 1997. Hamlet, Prince of Denmark. Act I, Scene II.*

შექსპირი 2002: *შექსპირი უილიამ*. დანიის პრინცის ჰამლეტის ტრაგედია.  
ვენეციის მავრის ოტელოს ტრაგედია. ინგლისურიდან თარგმნა  
ზურღან გემაზაშვილმა. თბ., 2002.

ჩუბინაშვილი 1984: *ჩუბინაშვილი დ.* ქართულ-რუსული ლექსიკონი. თბ., 1984.

ჩუბინაშვილი 1973: *Чубинашвили Н.* Русско-грузинский словарь. II. Тб., 1973.

წერეთელი 1973: მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში: რითმათა სიმფონია და  
სიტყვათა მარცვლობრივი ცხრილები. გიორგი წერეთლის  
რედაქციითა და გამოკვლევით. თბ., 1973.

წიბახაშვილი 2001: *წიბახაშვილი გ.* თარგმანები და ნათარგმანები თბ., 2001.

ჭილაძე 1988: *ჭილაძე თ.* აკაკი წერეთლის პოეზია. – წიგნში: აკაკი წერეთლის  
რჩეული ნაწარმოებების ხუთტომეულის ტ. I. თბ., 1988.

ჭინჭარაული 1969: ვაჟა-ფშაველას მცირე ლექსიკონი. შეადგინა ალექსი  
ჭინჭარაულმა. თბ., 1969.

ჭიჭინაძე 1925: *ჭიჭინაძე კ.* ალიტერაცია ქართულ შაირში და ვეფხისტყაოსნის  
პრობლემა. თბ., 1925.

ხინთიბიძე 1961: *ხინთიბიძე ა.* პოეტური ხელოვნების საკითხები. თბ., 1961.

ჯორბენაძე 1999: *ჯორბენაძე ბ.* პოეზიის ენა. თბ., 1999.

ჰამბურგერი 2003: *ჰამბურგერი კ.* მხატვრული სიტყვის ლოგიკა.

გერმანულიდან თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო რუსუდან  
ლვინეფაძემ. თბ., 2003.

## გამოყენებული ლიტერატურა

1. არაბული ავთ. ქართული მეტყველების კულტურა. თბ., 2005
2. არისტოტელე. რიტორიკა. თბ., 1981.
3. არისტოტელი. პოეტიკა. თბ., 1944.
4. ბარამიძე აღ. შოთა რუსთაველი და მისი პოემა. თბ., 1966.
5. ბასილაია ნ. ქართული ენის პრაქტიკული სტილისტიკა. თბ., 1991.
6. ბაქრაძე კ. ლოგიკა. თბ., 1955 (გადაბეჭდილია მის რჩეულ ფილოსოფიურ თხზულებათა ექვსტომეულის IV ტომში, თბ., 1978)
7. ბეგიაშვილი ა. პოეზია, ფილოსოფია, მეთოდოლოგია. თბ., 1990.
8. ბერიძე ვუკ. შოთას პოეტიკისათვის. – ენიმკი-ს მოამბე, ტ. III, თბ., 1938.
9. ბერიძე ვუკ. რუსთაველოლოგიური ეტიუდები. თბ., 1961.
10. ბურჯანაძე ქ. მე-19 საუკუნის ქართული მხატვრული თარგმანის ისტორიის საკითხები. თბ., 1992.
11. გამსახურდია ლ. ედგარ ალან პოს ლირიკის თავისებურება. – წიგნში: ედგარ ალან პო. რჩეული ლირიკა. თბ., 2001.
12. გაჩეჩილაძე გ. მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები. რეალისტური თარგმანის პრობლემა. თბ., 1959.
13. გაწერელია ა. ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან. თბ., 1938.
14. გაწერელია ა. ქართული კლასიკური ლექსი. თბ., 1953; ქართული ლექსი, თბ., 1955.
15. გაწერელია ა. რჩეული ნაწერები. ტ. II, თბ., 1978.
16. გაწერელია ა. რჩეული ნაწერები. ტ. III(1) და ტ. III(2), თბ., 1981.
17. დანელია ს. ნარკვევები ანტიკური და ახალი ფილოსოფიის ისტორიაში. თბ., 1978.
18. დასაველეთ ვეროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია, პოეტიკა, ურთიერთობანი [კრებული]. თბ., 1988.
19. ენა, თარგმანი, ლიტერატურა: თბილისის ი. ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომათა კრებული, VII. თბ., 2002.
20. ენუქიძე რ. დროულ-სივრცობრივ მიმართებათა ლინგვისტური ორგანიზაცია მხატვრულ ტექსტში. თბ., 1984.
21. ენუქიძე რ. ლინგვისტური პრაგმატიკა და მხატვრული ტექსტის პროცესუალობა. თბ., 1990.

22. ვერძაძე ნ. ლექსის ენა და თარგმანი. თბ., 1989.
23. თარგმანის ლექსიკონი. თბ., 2001.
24. იაშვილი პ. მხატვრული სტილი და თარგმანი. თბ., 1990.
25. იაშვილი პ. მძიმე გზა. – წიგნში: ედგარ ალან პო. ლექსები. თბ., 2002.
26. იმნაიშვილი ი. ქართული პოეტური ენის საკითხები. თბ., 1966.
27. იმნაიშვილი ი. ქართული ოთხთავის სიმფონია-ლექსიკონი. თბ., 1986.
28. ინგოროყვა პ. შოთა რუსთაველი [მონოგრაფია]. – წიგნში: შოთა რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი. თბ., 1937.
29. ინგოროყვა პ. გიორგი მერჩულე. თბ., 1954.
30. კაკაბაძე ზ. ფილოსოფიური საუბრები. თბ., 1988.
31. კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ძველი მწერლობა. ტ. I და ტ. II, თბ., 1941.
32. კეკელიძე კ. მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი. – ლიტერატურული ძიებანი, ტ. VII, 1951 (გადაბეჭდილია კ. კეკელიძის „ეტიუდების“ პირველ ტომში).
33. კვარაცხელია გ. ქართული ენის ფუნქციური სტილისტიკა. თბ., 1990.
34. კვარაცხელია გ. მხატვრული ენის შესწავლის ლინგვისტური ასპექტები. თბ., 1995.
35. კიკაჩიშვილი თ. კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრული პროზის პოეტიკა. თბ., 1982.
36. ლექსმცოდნეობა. თბ., 2008
37. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები. თბ., 1995.
38. მაყაშვილი ა. ბოტანიკური ლექსიკონი. თბ., 1961.
39. მერაბიშვილი ი. სიტყვის ლინგვისტური ხატის საკითხისათვის დედანსა და თარგმანში (იხ. სადოქტორო დისერტაციაში: პოეტური ტექსტი და მისი თარგმანი როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი. თბ., 1997).
40. მერაბიშვილი ი. ბაირონი ქართულად. თბ., 2002.
41. მერაბიშვილი ი. გალაკტიონის ენიგმები. თბ., 2003.
42. მერაბიშვილი ი. პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა. თბ., 2005.
43. მეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“. რითმათა სიმფონია და სიტყვათა მარცვლობრივი ცხრილები. გიორგი წერეთლის რედაქციითა და გამოკვლევით. თბ., 1973.
44. მიქაძე გ. მამუკა ბარათაშვილი (ცხოვრება და შემოქმედება). თბ., 1958.

45. ნათაძე მ. ინგლისურ-ქართული და გერმანულ-ქართული თარგმანის შეპირისპირების ლინგვისტიკური პრობლემები. თბ., 1986.
46. ნათაძე მ., ნათაძე გ. რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქების სვლა. – კრებულში: დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). ლიტერატურის ისტორია, კრიტიკა, პოეტიკა, ურთიერთობანი. თბ., 1988.
47. ნათაძე ნ. სიტყვა და სახე. თბ., 1986.
48. ონიანი ალ. ქართული იდიომები. თბ., 1966.
49. ორბელიანი ს.-ს. თხზულებანი. ტ. IV<sub>1</sub>, თბ., 1965; ტ. IV<sub>2</sub>, თბ., 1966 [ლექსიკონი ქართული ორ წიგნად].
50. ოძელი მარიკა. ქართულ-ინგლისური ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიისათვის. თბ., 1998.
51. პეტროვა ი., გვარჯაღაძე ი., სმირნოვა ე. ინგლისური იდიომები სასაუბრო ენაში სათანადო რუსული და ქართული ეკვივალენტებით. თბ., 1952.
52. პოეზია და სტილისტიკა: ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები. თბ., 1977.
53. რამიშვილი დ. ენობრივი პროცესის ფსიქოლოგიური მექანიზმი და შემეცნების თეორია. თბ., 1980.
54. რუხაძე გრ. ღმერთის შეუქმნელ და შექმნილ ხატთა გაგებისათვის. თბ., 2000.
55. საყვარელიძე ნ. თარგმანის თეორიის საკითხები (ლინგვისტიკური და ექსტრალინგვისტიკური ასპექტები). თბ., 2001.
56. სერგია ვ. ტექსტის ლინგვისტიკა. ახალი ქართული სალიტერატურო ენის მონაცემთა მიხედვით. თბ., 1989.
57. სირაძე რ. ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან. თბ., 1978.
58. სირაძე რ. სახისმეტყველება. საუბარი ქართულ ესთეტიკაზე. თბ., 1982.
59. სოსიური ფ. ზოგადი ენათმეცნიერების კურსი. თბ., 2002.
60. ტაბიძე ნ. გალაკტიონის შემოქმედებითი ლაბორატორია. თბ., 1993.
61. ტაბიძე ნ. გალაკტიონი. თბ., 2000.
62. ფანჯიკიძე დ. თარგმანის თეორია და პრაქტიკა. თბ., 1988.
63. ფანჯიკიძე დ. ქართული თარგმანის ისტორიის საკითხები. თბ., 2001.
64. ქართველოლოგია. სამეცნიერო ჟურნალი. №9, 2008.
65. ქართული ლექსმცოდნეობა. თბ., 1985.

66. ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII–XIX სს.). გივი მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით. თბ., 1954.
67. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. რვატომეული. თბ., 1950–1964; ერთტომეული, თბ., 1986.
68. ლლონტი ალ. ხალხური პროზის ენისა და სტილის საკითხები. თბ., 1975.
69. ლლონტი შ. ვეფხისტყაოსნის მხატვრული ენის სპეციფიკურობის პრობლემა. სოსხუმი, 1961.
70. ლლონტი შ. ვეფხისტყაოსნის ფრაზეოლოგიური ლექსიკონი. თბ., 1968.
71. ლლონტი შ. ენისა და პოეტიკის საკითხები., 1970.
72. შანიძე ა. სალიტერატურო ქართულის საჭირობოლოტო საკითხები. თბ., 1979.
73. „ჩვენი მწერლობა“ (გაზეთ „ახალი ეპოქის“ სალიტერატურო ჩანართი), №30, 1–7 აგვისტო, 2003.
74. ჩიქობავა არნ. ენათმეცნიერების შესავალი. თბ., 1952.
75. ძიძიგური შ. ცნება სინონიმური პარალელიზმისა. – საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. II, №7, 1941.
76. წერეთელი გ. მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში. – წიგნში: მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში. რითმათა სიმფონია და სიტყვათა მარცვლობრივი ცხრილები. თბ., 1973.
77. წაბახაშვილი გ. თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხები. თბ., 2002.
78. ჭავჭავაძე ი. თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. III. თბ., 1953.
79. ჭილაია ა., ჭილაია რ. ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები. თბ., 1984.
80. ჭილაძე თ. აკაკი წერეთლის პოეზია. იხ. წიგნში: აკაკი წერეთელი. რჩეული ნაწარმოებები ხუთ ტომად. ტ. I, თბ., 1988.
81. ჭიჭინაძე კ. ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხისტყაოსნის“ პრობლემა. თბ., 1925.
82. ჭუმბურიძე ზ. სალიტერატურო ენა და მწერლობა. თბ., 1962.
83. ჭუმბურიძე ზ. მაღლი დედაენისა. თბ., 1982.
84. ჭუმბურიძე ზ. ნუ დავაგდებთ ძველსა გზასა. თბ., 1988.
85. ხინთიბიძე ა. პოეტური ხელოვნების საკითხები. თბ., 1961.
86. ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსმცოდნეობა (ლექციების შემოკლებული კურსი). თბ., 2000.
87. ჯორბენაძე ბ. პოეზიის ენა. თბ., 1999.

88. ჰამბურგერი კ. მხატვრული სიტყვის ლოგიკა. გერმანულიდან თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო რუსუდან ღვინეფაძემ. თბ., 2003.
89. Baker M., In Other Words (a course book on translation), Routledge, 2005.
90. Boulton Marjorie, The Anthology of Poetry, Routledge & Kegan Paul, 2nd edition, 1982.
91. Brook-Rose, C., A Grammar of Metaphor, Secker & Warburg, London, 1958.
92. Eco U., Mouse or Rat? Translation as Negotiation, London, Phoenix, 2004.
93. English Literature, London, Penguin Books. 1969.
94. Empson W., Seven Types of Ambiguity, London, 1965.
95. Frazer K., Translating the Unspeakable. Poetry and the Innovative Necessity, Tuscaloosa and London, 2000.
96. Galperin I. R., Stylistics, Moscow, 1981.
97. Jakobson R., Linguistics and Poetics. – In: “Style in Language”, 1960.
98. Jakobson R., On Linguistic Aspects of Translation, In: R. A. Brower (Ed), “On Translation”, New York, Oxford University Press, 1966.
99. Lyons J., Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge, 1971.
100. Munday J., Introducing Translation Studies, Theories and Applications, Routledge, London and New York, 2005.
101. Newmark Peter, About Translation, University of Surrey, 1991.
102. Newmark Peter, Approaches to Translation, Phoenix ELT, 1995,
103. Nida E., Taber Ch., The Theory and Practice of Translation, Leiden, 1969.
104. Nida E., Translating Meaning, California, 1984.
105. Nida E., The Sociolinguistics of Interlingual Communication, Editions du Hazard, Bruselles, 1996.
106. Ogden C. K., Richards J. A., The Meaning of Meaning, New York, 1923.
107. Partridge E., Usage and Abusage, A Guide to Good English, Penguin Books, 1999.
108. Perloff M., The Poetics of Indeterminacy. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.
109. Quine, W. V. “Meaning of Translation” in R. A. Brower (ed.), On Translation, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1959.
110. Savory, T. H. The Art of Translation, Cape, London, 1968.
111. Smith, A. H. Aspects of Translation, Secker and Warburg, London, 1958.
112. Steiner, G. Introduction to Penguin Book of Modern Verse Translation, Penguin

- Books, Harmondsworth, 1966.
113. Steiner T. R. English Translation Theory 1650-1800, Van Gorcum, Assen, Amsterdam, 1975.
  114. Translating Poetry. The Double Labyrinth. Edited by Daniel Weissbort, University of Iowa Press, Iowa City, 1989.
  115. Venuti L., The Translation Studies Reader, Second Edition, Routledge, London and New York, 2004.
  116. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.
  117. Брюсов В. Я. Синтетика поэзии. Проблемы поэтики. М.–Л., 1925.
  118. Виноградов В. В. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
  119. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике, М., 1978.
  120. Выготский В., Мышление и речь, М.–Л., 1934.
  121. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1969.
  122. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка. М., 1974.
  123. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования., 1981.
  124. Гачечиладзе Г. Введение в теорию художественного перевода. Тб., 1970.
  125. Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
  126. Диалектика формы и содержания в языке и литературе (Сборник). Тб.–Л., 1986.
  127. Жирмунский В. М. Теория стиха. М., 1975.
  128. Жирмунский В. М. Теория литературы, поэтика, стилистика. Л., 1977.
  129. Зисельман Е. Теория перевода и теория подобия. – В кн.: Мастерство перевода (Сборник двенадцатый, 1979). М., 1981.
  130. Лосев А. Ф. Бытие, Имя, Космос. М., 1993.
  131. Мастерство перевода. М., 1975.
  132. Маяковский В. Как делать стихи. М., 1952.
  133. Мерабишвили И. В. Семантические параметры окказиональных словосочетаний (на материале современного английского языка). Канд. Дисс., Тб., 1978.
  134. Мерабишвили И. В. К вопросу о категории информативности.– в сб.: Диалектика формы и содержания в языке и литературе. Тб.–Л., 1986.
  135. Морозов М. М. Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. М., 1956.
  136. Новикова М. Китс – Маршак – Пастернак (Заметки об индивидуальном



переводческом стиле). – В кн.: Мастерство перевода (Сборник восьмой). М., 1971.

137. Русские писатели о переводе, М., 1960.
138. Томашевский Б. Т. Стихи и язык. М.–Л., 1959.
139. Федоров А. В. Основы общей теории перевода (Лингвистические проблемы). М., 1983.
140. Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы, Л., 1983.
141. Чуковский К. Высокое искусство. М., 1968.
142. Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.
143. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

### *ტექსტები*

144. ბაირონი ქართულად: ლექსები. სიმართლე ბაირონის შესახებ. თარგმანი, კომენტარები და გამოკვლევა ინესა მერაბიშვილისა. თბ., 2002.
145. ესეები. ინგლისურიდან თარგმნეს პაატა და როსტომ ჩხეიძეებმა. თბ., 1989.
146. ვაჟა-ფშაველა. ლექსები. ტ. I, თბ., 1946.
147. ინგლისური და ამერიკული პოეზიის მცირე ანთოლოგია. ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო გიორგი ნიშნიანიძემ. თბ., 1985.
148. „კლდეკარი“ (გორის სალიტერატურო ჟურნალი [№] 2, 1999). თბ., 1999.
149. ლებანიძე მურმან. უკვდავი ყვავილები. რჩეული თარგმანები (შესავალი წერილით „მთარგმნელისაგან“). თბ., 1988.
150. ლირიკული მოზაიკა: ბრიტანელი და ამერიკელი პოეტები. ინგლისურიდან თარგმნა ლელა ებრაელიძემ. თბ., 2006 [ორენოვანი გამოცემა].
151. პო ედგარ ალან. რჩეული ლირიკა. რედაქტორ-შემდგენლები ლეილა გამსახურდია და კოტე ჯანდიერი (მათივე წერილებითა და კომენტარებით). თბ., 2001 [ორენოვანი გამოცემა].
152. პო ედგარ ალან. ლექსები. ინგლისურიდან თარგმნა პორფირე იაშვილმა (მასვე ეკუთვნის შენიშვნები და ბოლოში დართული წერილი „მძიმე გზა“). თბ., 2002 [ორენოვანი გამოცემა].
153. სამაგიერო [რუსული და ინგლისური ლექსების თარგმანების კრებული]. მთარგმნელი ფილიპე ბერიძე. თბ., 1987.
154. ტაბიძე გალაკტიონ. რჩეული. თბ., 1973.

155. ქილილა და დამანა. იგავ-არაკები. ქართულად გადმოღებული ვახტანგ VI-ისა და სულხან-საბა ორბელიანის მიერ. თბ., 1949.
156. შექსპირი. სონეტები. ინგლისურიდან თარგმნილი გივი გაჩეჩილაძის მიერ. თბ., 1956.
157. შექსპირი უილიამ. სონეტები. ინგლისურიდან თარგმნა რეზო თაბუკაშვილმა. თბ., 1978 [ორენოვანი გამოცემა].
158. შექსპირი უილიამ. სონეტები. თარგმანი ინგლისურიდან ნინო რამიშვილისა. თბ., 2008 [ორენოვანი გამოცემა].
159. შექსპირი უილიამ. ტრაგედიები. ინგლისურიდან თარგმნილი ივანე მაჩაბლის მიერ. ტ. I, თბ., 1953; ტ. II და III, თბ., 1954.
160. შექსპირი უილიამ. დანიის პრინცის ჰამლეტის ტრაგედია. ვენეციის მავრის ოტელოს ტრაგედია. ინგლისურიდან თარგმნა ზურდან გემაზაშვილმა. თბ., 2002.
161. შოტლანდიური პოეზია. თამარ ერისთავის შესავალი წერილით [მცირე გამონაკლისის გარდა, მისივე თარგმანები]. მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკის ტომი. თბ., 1979.
162. წერეთელი აკაკი. რჩეული ნაწერები ხუთ ტომად. ტ. I. ლექსები. თარგმნილი ლექსები. თბ., 1988.
163. წიბახაშვილი გ. ხარკი. თარგმანები და ნათარგმანები. თბ., 2001.
164. An Anthology of English and American Verse, Moscow, 1972.
165. Anthology of Georgian Poetry, Translated by Venera Urushadze, Tbilisi, 1958.
166. Early Twentieth-Century Poetry, Penguin Books, 1996.
167. Galaktion Tabidze Poems, Translated by Innes Merabishvili (bilingual edition), Tbilisi, 2005.
168. Poe Edgar Allan. Prose and Poetry. M., 1983.
169. The Complete Works of William Shakespeare, Abbey Library copyright, 1997.
170. The Poetical Works of James Russell Lowell, Boston and New York, The Riverside Press, Cambridge, 1890.
171. Антология английской и американской поэзии. М., 1947. [ინგლისურ ენაზე].
172. Маршак С., Сочинения в четырех томах. М., 1960.
173. Мур Томас. Избранное. М., 1986. [ორენოვანი გამოცემა: ინგლისურად და რუსულად].

## ინტერნეტოვანი

- [brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html](http://brainstorm-services.com/.../craft-of-poetry.html).
- [cs.wikisource.org/wiki/en:The\\_Raven\\_\(Poe\)](http://cs.wikisource.org/wiki/en:The_Raven_(Poe))
- Ezra Pound 202.207.160.42/jpkc/new081115/ymwx/mei/jiaoan/meiwen/.../Imagery.literalno4.tripod.com/imagery\_frame.html.
- [pages.unibas.ch/.../linkspoemssonnetswf.html](http://pages.unibas.ch/.../linkspoemssonnetswf.html)
- [www.archive.org/.../essayonprinciple00woodiala](http://www.archive.org/.../essayonprinciple00woodiala)
- [www.bloomington.in.us/.../class5.html](http://www.bloomington.in.us/.../class5.html)
- [www.poemhunter.com/poem/a-simile-by-navarre-scott-momaday/13%20Modernism&%20Ezra%20Pound.swf](http://www.poemhunter.com/poem/a-simile-by-navarre-scott-momaday/13%20Modernism&%20Ezra%20Pound.swf).

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი (ისტორიულ-თეორიული ექსკურსი).....	2
ნაწილი I. პოეტური ხატი დედანში.....	31
ნაწილი II. პოეტური ხატი თარგმანში.....	72
ნაწილი III. პოლისემიური სიტყვები და მათი ტრანსფორმაცია თარგმანში .....	158
ნაწილი IV. პოეტური ხატი და რითმის პრობლემა.....	208
ძირითადი შედეგები და დასკვნები.....	231
ციტირებული ლიტერატურა (ინდექსებისათვის).....	246
გამოყენებული ლიტერატურა.....	251