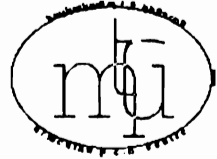


ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԱՊԱԳԱՆ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՄԻՋՈՑՈՎ



**ԳՐՈՂՆԵՐԻ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ PEN ԸՆԿԵՐԱԿՑՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ PEN ԿԵՆՏՐՈՆ
ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

**International Conference
“*The Future of Poetry Through Translation*”
Yerevan, from 9 to 13 of October, 2003.**

**«ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԱՊԱԳԱՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑՈՎ»
ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎ
ԵՐԵՎԱՆ, 9-13 հոկտեմբերի, 2003թ.**



ԱՆՄ

ՀՏԴ 82.09

ԳՄԴ 83

Պ 749

Հրատարակության են ներկայացրել
Երևանի պետական համալսարանի
բանասիրական ֆակուլտետի հայոց լեզվի և
ռոմանագերմանական ֆակուլտետի անգլիական
բանասիրության ամբիոնները

Ժողովածուն հրատարակության պատրաստեց
և խմբագրեց Աննա ՀԱԿՈԲՅԱՆԸ
Խորհրդատու՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր
Լևոն ԵԶԵԿՅԱՆ

Պ 749 «Պոեզիայի ապագան թարգմանության միջոցով»: Գրական-
թարգմանաբանական հոդվածների ժողովածու: -Եր., «ԱևՄ»
հրատ., 2004. – 164 էջ:

Գրքույկն ամփոփում է գրողների P.E.N. (poet, essayist, novelist)
միջազգային ընկերակցության, Հայկական P.E.N. կենտրոնի և
Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական և ռոմանա-
գերմանական ֆակուլտետների 2003թ. հոկտեմբերի 9-13-ը Երևա-
նում կազմակերպած «Պոեզիայի ապագան թարգմանության միջո-
ցով» միջազգային գիտաժողովի ուշագրավ զեկուցումները:

Պ $\frac{4603010000}{0169(01) - 2004}$ 2004

ԳՄԴ 83

ISBN 99930 – 883 – 5 – 8

© Հայկական P.E.N. ԿԵՆՏՐՈՆ, 2004

© ԱևՄ հրատարակատուն, 2004

ԱՆՆԱ ՀԱԿՈԲՅԱՆ Բացման խոսք	6
ԱՐԱՄ ՍԻՄՈՆՅԱՆ Ողջույնի խոսք.....	9
ԹԵՐՐԻ ԶԱՐԼԲՈՄ Ներածական խոսք.....	11
ՖԱԹՈՒՆԻ ՆԴԻԵՅ ՍՈՈՒ Բանաստեղծների հանդիպումը Երևանում.....	14
ՀԵՆՐԻԿ ԷԴՈՅԱՆ Թարգմանությունը իբրև երկխոսության միջոց.....	18
ԳՐԻԳՈՐԻ ԿՐՈՒԺԿՈՎ Թարգմանությունը և անմահությունը	27
ԼԵՎՈՆ ԵԶԵԿՅԱՆ «Ճշմարիտ» թարգմանության պտուղները.....	37 ✓
ԱՎԻԿ ԻՍԱՀԱԿՅԱՆ Թարգմանության արդիականությունը.....	47
ՍԵԴԱ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Ոչ բառացի թարգմանություն, թե՞ փոխաբերական տեղաշարժ.....	55
ԿԱՐԼԵՆ ՄԱՏԻՆՅԱՆ Գյոթեի ստեղծագործությունների թարգմանությունների որոշ խնդիրներ.....	64
ԱՆՆԱ ՀԱԿՈԲՅԱՆ Ս.-Ժ. Պերսի բանաստեղծությունների բառապաշարի տարբեր շերտերի թարգմանությունը.....	72
ԴԻԱՆԱ ՀԱՄԲԱՐՉՈՒՄՅԱՆ Ու. Ֆոլքների «Կարմիր տերևներ» պատմվածքի համեմատությունը հայերեն թարգմանության հետ լեզվական և խոսքային մակարդակներում.....	89
ՆՎԱՐԴ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Ուրվագծեր գեղարվեստական թարգմանության մասին.....	93
ՎԵՆՈ ՏԱՈՒՖԵՐ Պոեզիայի դերը մարդկային քաղաքակրթության մեջ.....	111

ԳՐԻԳՈՐ ԶԱՆԻԿՅԱՆ <i>Թարգմանությունը քաղաքակրթություն է ու քաղաքականություն, ճաշակ, մակարդակ.....</i>	117
✓ ԱՐԵՎԻԿ ԶԱՄԼՅԱՆ <i>Բառախաղերի թարգմանությունը.....</i>	124
ԼԱԼԱ ՉԱՐՉՕՂԼՅԱՆ <i>Ճարտասանական միջոցների կիրառությունը Շեքսպիրի կատակերգությունների լեզվում և դրանց հայերեն թարգմանության համարժեքությունը.....</i>	134
ՎԱՀՐԱՄ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ <i>Պոեզիայի վերածումը աղանդի.....</i>	146
ԱՆՆԱ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ <i>Բառախաղերի համարժեք փոխանցման խնդիրը.....</i>	151
ՄԻԼԵՆԱ ԲԵՌՆԱՐԴԵԼԼԻ <i>Բակունցի նովելների իտալերեն առաջին թարգմանության դժվարությունների շուրջ.....</i>	160

Գրողների համաշխարհային ընկերակցություն

Հ Ռ Չ Ա Կ Ա Գ Ի Ր

P.E.N.-ը հավաստում է, որ

Գրականությունը սահմաններ չի ճանաչում և պետք է անկախ մնա ժողովուրդների քաղաքական կյանքի իրադարձություններից:

Բոլոր պարագաներում և հատկապես պատերազմի ժամանակ արվեստի գործերը, որոնք համայն մարդկության սեփականությունն են, պետք է վեր լինեն ազգային և քաղաքական կրքերից:

Ընկերակցության անդամները մշտապես գործի են դնելու իրենց ազդեցությունը ի նպաստ ժողովուրդների փոխըմբռնման և փոխադարձ հարգանքի, նրանք պարտավորվում են ջանքեր չխնայել՝ վանելու ռասսաների, դասակարգերի և ազգերի ատելությունը և տարածելու խաղաղ ու միացյալ աշխարհում ապրող մարդկության իդեալները:

P.E.N.-ը պաշտպանում է գաղափարների ազատ շրջանառությունը բոլոր ազգերի միջև, և նրա անդամներից յուրաքանչյուրն իրավունք ունի ընդդիմանալու խոսքի ազատության ամեն ճնշման դեմ իր երկրում կամ իր համայնքում, ինչպես նաև ամբողջ աշխարհում՝ հնարավորության սահմաններում: Նա հանդես է գալիս հոգուտ ազատ մամուլի և խաղաղ պայմաններում գրաքննության կամայականության դեմ: P.E.N.-ը հաստատում է իր համոզմունքը, որ աշխարհի անհրաժեշտ առաջընթացը դեպի քաղաքական և տնտեսական լավագույն հասարակարգ հրամայական է դարձնում իշխանությունների, վարչությունների և ինստիտուտների քննադատությունը: Եվ քանի որ ազատությունը ենթադրում է ինքնակամ սահմանափակումներ, յուրաքանչյուր անդամ պարտավոր է պայքարել ազատ մամուլի այնպիսի չարաշահումների դեմ, ինչպիսիք են՝ կեղծ հրապարակումները, հարկադիր զեղծարարությունը, փաստերի խեղաթյուրումը քաղաքական և անձնական նկատառումներով:

ԲԱՅՄԱՆ ԽՈՍՔ

**Տիկնայք և պարոնայք, հարգարժան հյուրեր,
սիրելի հայրենակիցներ**

Թույլ տվեք Գրողների միջազգային P.E.N. ընկերակցության Հայկական կենտրոնի անունից ողջունել ձեզ «Պոեզիայի ապագան թարգմանության միջոցով» խորագիրը կրող գիտաժողովի բացման առիթով:

Թույլ տվեք՝ ողջունել նաև Գրողների միջազգային P.E.N. ընկերակցության՝ գրողների միջազգային այս ամենահեղինակավոր կազմակերպության հանդիսավոր մուտքը Հայաստան:

Մուտքը ոչ փոխաբերական իմաստով. Հայկական P.E.N.-ի ստեղծման տասնամյակը տոնեցինք երկու տարի առաջ, առաջին նախագահը, որը և նրա հիմնադիրն էր, բանաստեղծ, թարգմանիչ և հրապարակախոս Գևորգ Էմինն էր: Այդ տարիներին Միջազգային PEN-ի հետ կապն իրականացնում էր մամակագրական ժանրով. այսօր այդ հարաբերությունն արդեն ֆիզիկական է. վկա՝ նրանց իրական ներկայությունը. միջազգային P.E.N.-ի գլխավոր քարտուղար պրն Թերրի Քարլթոն (Լոնդոն), Սենեգալի P.E.N. Կենտրոնի կանանց կոմիտեի նախագահ, բանաստեղծուհի տիկին Ֆաթու Նդիեյ Սոու (Դակար), Սլովենիայի P.E.N.-ի նախագահ, միջազգային P.E.N.-ի խաղաղության կոմիտեի նախագահ, հայտնի գրող և թարգմանիչ պրն Վենո Տաուեր (Լյուբլյանա), Սլովակիայի P.E.N. կենտրոնի նախագահ, գրող և թարգմանիչ պրն Գուստավ Մուրին (Բրատիսլավա), Ռուսաստանի P.E.N.-ի անդամ, բանաստեղծ, թարգմանիչ և գրականագետ պրն Գրիգորի Կրուժկով (Մոսկվա):

Թույլ տվեք ողջունել նաև մեր հայրենակից գիտնականներին, գրողներին, բանաստեղծներին, թարգմանիչներին, ովքեր այս օրերին կլոր սեղանների շուրջը կփորձեն պարզել, թե որն է իրենց կոչումը, ինչպիսին է պոեզիայի ապագան, թարգմանության դերը արդի փոթորկուն ժամանակաշրջանում, կփորձեն կանխատեսել նրա հեռանկարային առաքելությունը քսանմեկերորդ դարում, քանզի գրողը, գիտնականը և նաև թարգմանիչը իրեն ակամա կապված է գտնում պատմական իրադարձություններին: Եվ Մեն-ժոն Պերսի բառերով ասած՝ «Ժամանակի ողբերգությունից ոչինչ օտար չէ մեզ համար»: Այսօր յուրաքանչյուր գրող, արվեստագետ, գիտնական իրեն զինվորագրված է զգում իր ժամանակի թիապարտության մեջ:

Այս առիթով թույլ տվեք ողջունել Հայաստանի գրողների միությանը մեզ հետ համագործակցելու համար: Մասնավորապես հոկտեմբերի 11-ին, *Սուրբ թարգմանչաց տոնը*, մենք տոնելու ենք միասին, այցելելով մեր առաջին թարգմանիչ Մեսրոպ Մաշտոցի գերեզման՝ Օշական, և այնտեղ նույնպես անկեղծ զրույց ենք ունենալու մեզ հուզող թեմայի շուրջ:

Պատահականություն չէ նաև, որ այս գիտաժողովը կազմակերպվել է այստեղ՝ մեր մայր բուհում՝ պետական համալսարանում, մեզ համար թանկ և նվիրական այս կրթօջախում, ռոմանագերմանական բանասիրության ֆակուլտետի ամմիջական աջակցությամբ: Այստեղ արդեն տարիներ շարունակ գործող թարգմանչական բաժիններում իրենց գործին նվիրյալ թարգմանիչների և տեսաբան գիտնականների շնորհիվ բազմաթիվ երիտասարդներ մկրտվում են որպես թարգմանիչներ և հետո գնում շարունակելու իրենց ուսուցիչների բարձրարվեստ գործը:

Մեր հողագնդի վրա այսօր կան գրողների բազմաթիվ և բազմապիսի միություններ, սակայն իր տեսակի մեջ P.E.N.-ը եզակի է և՛ իր նշանակությամբ, և՛ հատկապես իր առաքելությամբ: Համաշխարհային մշակութային այս հզոր, 82-ամյա կազմակերպության ութ տասնյակից ավելի հաշվվող տարեգրությունն ավելի քան ազդեցիկ է: Յուրաքանչյուր երկիր ունի իր P.E.N. կենտրոնը, որը ջանում է ըստ ամենայնի կատարել այն պարտավորությունները, որոնք ամրագրված են 1921 թ. Լոնդոնում ընդունված և ամենամյա համաժողովներում մշակված P.E.N.-ի խարտիայում, որի տակ ստորագրում է P.E.N.-ին զինվորագրված ամեն մի մտավորական:

Ասեմք, որ P.E.N.-ը գրողների միակ կազմակերպությունն է, որը հովանավորվում է UNESCO-ի կողմից: Եվ այսօր հենց նրան պիտի ուղղենք մեր շնորհակալությունը այս նախաձեռնությունը քաջալերելու համար:

Գիտաժողովը, որն այսօր սկսում է իր աշխատանքը, նպատակ ունի հավաստել նաև պոեզիայի, մշակույթի, արվեստի, գիտության, մի խոսքով՝ մարդու հարատևությունը ժամանակի ու տարածության մեջ:

Բարի երթ:

ՈՂՋՈՒՅՆԻ ԽՈՍՔ

Մեծարգո հյուրեր, հարգարժան բարեկամներ

Թույլ տվեք Երևանի պետական համալսարանի ռեկտորի, ռեկտորատի ջերմ ողջույնը փոխանցել Գրողների համաշխարհային P.E.N. ընկերակցության շրջանակներում անցկացվող այս հանդիպման մասնակիցներին:

Գրողների համաշխարհային P.E.N. ընկերակցության հաստատման միջոցառումը հիրավի արժանի տեղ ունի մեր հանրապետության աշնանային իրադարձությունների շարքում. հայազիտական միջազգային համաժողով, Գիտությունների ազգային ակադեմիայի վաթսունամյակ, թատերական-մշակութային մի շարք օջախների վերաշինում, գրողների միության հիմնադրամի բավական պատկառելի գանձանակ... Այլևայլ ձեռնարկումներ, որոնք զգալ են տալիս վերածնության շունչը, ասես խոր նիրհից մայր հայրենիքում և ի սփյուռս աշխարհի արթնանում է հայ մտավորականությունը, որը նոր ծաղկումի է պատրաստում մեր գեղագիտական ազգային մտածողությունը: Մեզանում դանդաղ, սակայն հաստատուն քայլեր են անում գիտությունը, կրթությունը, գեղարվեստի բոլոր ձևերը: Ստեղծվում են հոգևոր նոր արժեքներ, մեծանում են երիտասարդության ըն-

թերցասիրական հակումները: Ասել է թե, ժամանակը գործում է ի շահ և՛ հայոց գեղարվեստական խոսքի ու մտածողության երեկվա նվաճումներն արժևորելու, և՛ այսօրվա ու վաղվա խնդիրների լուծման: Ասել է թե, մեզանում ևս հարատևում է այն մարգարեությունը, որ գրականությունն անմահ է, նրա վրա չի տարածվում «հող ու մոխիր» դառնալու օրենքը: Մեզ այդ հավատամքին են մղում նաև Գրողների համաշխարհային P.E.N. ընկերակցության կազմակերպած այս հանդիպումը և հասարակական-պետական անընդհատ աճող հոգածությունը, ինչն արդեն հստակ է ուրվագծվում անկախության ուղին բռնած Հայաստանի Հանրապետությունում:

Ուրեմն բարի շարունակություն մաղթենք P.E.N. հայաստանյան առաքելությանը և հավատարիմ մնանք այն գաղափարաբանությանը, որ առանց գրականության չենք կարող լինել արդարամիտ, ուժեղ պետություն, քաղաքակիրթ ազգ ու արժանապատիվ հասարակություն, որոնք համաշխարհային համապատասխան արժեքների հետ հարաբերելու նախադրյալներն են:

Համոզված ենք, որ հոգևոր-մշակութային նշանակալի այս երևույթը, անտարակույս, արժանի նպաստ կբերի հողագնդի գրական մտավորականության մասին պատկերացումների հստակեցմանը, հետապնդվող նպատակների իրագործմանը:

ՈՂՋՈՒՅՆԻ ԽՈՍՔ

Հարգելի հյուրընկալներ և պատվարժան հյուրեր

Շատ ուրախ եմ այսօր այստեղ ներկա լինելուս համար և կցանկանայի մախ նշել, թե որքան եմ տպավորված այն բարի գործով, որ P.E.N. կենտրոնն իրագործում է այստեղ տիկին Աննա Հակոբյանի մախագահությամբ իր գործընկերների և աջակից կազմակերպությունների (դրանց թվում և ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի) հետ մեկտեղ:

Միջազգային P.E.N.-ը միավորում է շուրջ 100 երկրներում գտնվող P.E.N. կենտրոնները: Յուրաքանչյուր երկրում P.E.N. կենտրոնները համագործակցում են տեղական գրողների միությունների հետ. մենք չենք մրցում ոչ մեկի հետ, մեր վերաբերմունքը արհեստավարժական չէ. բոլոր երկրներում մենք ուզում ենք լինել համերաշխության օղակի «ավելացրած արժեքի տարրը»՝ խրախուսելով գրականությունը և պաշտպանելով գրական ազատությունը:

P.E.N.-ին միավորում են նրա հռչակագրում նշված մատակները և էթիկան: Մեր հռչակագրից բխող տարրերից մեկը «անհատականության» և «ազգության» կապն է:

Իսկ ինչպե՞ս են հարաբերվում այս երկու հասկացությունները: Թույլ տվեք մի փոքր անդրադառնալ այս հարցին:

Նախ ասենք, որ մենք հավատ ենք տածում ստեղծագործողների նկատմամբ: P.E.N.-ը գտնում է, որ մենք բոլորս էլ մեր մայրենի լեզվի նկատմամբ ի ծնե իրավունքներ ունենք, ինչպես նաև իրավունք ունենք արտահայտվել մեր ընտրած լեզվով: P.E.N.-ը նաև կարծում է, որ ստեղծագործող անհատը անհրաժեշտությունից մղված կցանկանա ուսումնասիրել *անհատականություն* հասկացությունը, և որ սրա գուցե վերջնականապես անավարտ որոնումների անկեղծ պատասխանը պետք է լինի անհատական:

Այսպիսով, հիմնական արժեքը պետք է միշտ լինի հենց անհատն ինքը, նույնիսկ կոլեկտիվի շրջանակներում: Եվ ձեր անհատականության հետ կապված կարևորագույն խնդիրն այն է, որ այս «վերջնականապես» պետք է դուք ինքներդ սահմանեք, այլ ոչ որևէ կոլեկտիվ: Եթե ոչ, համոզված եղեք, որի միշտ կգտնվի ինչ-որ մեկը, որը կցանկանա ձեր փոխարեն սահմանել, հնարավոր է՝ ձեր կամքին հակառակ և ձեր վերահսկողությանը չենթարկվող նպատակներով:

Մի մեջբերում ամեն պատերազմից բզկտված Բալկանների իմ գործընկերոջից (խորվաթ բանաստեղծ Միրկո Մարկովիչ). «Ողջ մեծ գրականությունը ազգային է, իսկ ողջ ազգայնամոլական գրականությունը՝ աղբ»: Այո, մենք հպարտության կարիք ունենք անհատականության մեջ, բայց մենք նաև կարիք ունենք, ինչպես Միրկոն է ընդգծում, մեր ամբողջականության և մտավոր անկախության: Եվ այսպիսով, մենք մոտենում ենք մարդու իրավունքների դասական

սահմանմանը. բոլոր իրավունքները, որոնք դուք ցանկանում եք, որ կիրառվեն ձեր նկատմամբ, պետք է ցանկանաք, որ համաձայնեցվեն յուրաքանչյուր անձի նկատմամբ նույնպես:

Մեր համերաշխությունը որևէ կոլեկտիվ ամբոխի համերաշխություն չէ. այն մտահոգ և հոգատար անհատների համերաշխություն է, անցողիկ աշխարհի և անցողիկ քաղաքակրթությունների համերաշխությունն է, համերաշխություն, որ երբեմն մարդկային գրական ստեղծագործական խիստ միայնակ գործընթացում սփոփանք է:

Ուրեմն, ինչ ավելի վսեմ բան կարելի է գտնել, քան հավաքույթը, որի նպատակն է բանաստեղծական աշխարհի գեղեցկությունն ու ուժը կիսելը:

Շնորհակալություն եմ հայտնում ձեզ, հարգելի հյուրընկալներ, որ մեզ միավորելու, ինչպես նաև այսպիսի ջերմ ընդունելության համար ջանք չեք խնայել: Մեծ անհամբերությամբ սպասում ենք հետագա նստաշրջաններին:

Շնորհակալություն:

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆԵՐԻ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԸ ԵՐԵՎԱՆՈՒՄ

Այսօր խոսելու ենք պոեզիայի մասին մի այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ գիտությունն ու նրա ռացիոնալ խոսքը ձգտում են գրավել բոլոր բնագավառները, մի ժամանակաշրջանում, երբ մարդկային միտքը ձեռք է բերել ապշեցուցիչ տեխնոլոգիաներ, ստեղծել կատարելագործված զենքեր, երբ մարդկությունը, գնալով դեպի անկում, բռնություն, անօրինականության հազարավոր ձևեր, դարձնում է մեր դարը քաոսային ու անհաստատ, ժամանակաշրջան, երբ մարդը կարող է մի ակնթարթում ավերակների վերածել մեր ընդհանուր հայրենիքը՝ Երկիր մոլորակը:

Այսօր՝ երրորդ հազարամյակի սկզբին, ո՞վ պիտի մարդուն վերադարձնի նրա մարդասիրությունը, ո՞վ պիտի յուրաքանչյուր մտքին ձայն, բույր, համ, զգացմունք տա, դարձնի ուժեղ ու հաղորդակից, ո՞վ պիտի մարդու հետ խոսի նրա հաջողված կամ փշրված ձգտումների, նրա կասկածների, կրքերի, պայքարի, նրա լուրջան մասին: Բարեբախտաբար, այս նույն աշխարհում կան բանաստեղծներ, որոնց ստեղծագործությունը կարող է մարդուն դարձնել մարդասեր, նրա մտքին հաղորդել հույզ, ձայն, բույր և թափ:

Այո, քանկագին բարեկամներ, այսօր մարդկությունը կարող է փրկվել միայն հոգեկան սննդի միջոցով:

Եվ բանաստեղծն այսօր գիտե, որ չի կարող արգելել իրեն՝ շրջել հայացքը դեպի փաստերն ու իրողությունները, որոնք սպառնում են կյանքի, ազատության, եղբայրության և համերաշխության հենց հիմքերին:

Ուզում ենք թե ոչ, մեր աշխարհը փոխկախվածության աշխարհ է, փոխանակումներից և բաժանումից ստեղծված մի համամոլորակային գյուղ: Եվ թարգմանությունը պարտադիր է դառնում մեզ՝ բանաստեղծներիս համար, որպեսզի կարողանանք ապրել պոետական ստեղծարարության բոլոր վայրերում: Երրորդ հազարամյակի սկզբին, երբ հաղորդակցության բոլոր դռները բաց են, ստեղծագործությունների, բոլոր ստեղծագործությունների թարգմանությունը մարդկանց թույլ կտա հայտնագործել, ճանաչել, հարգել և, վերջապես, սիրել միմյանց: Այսպիսով, սենեգալուհի Մարիամա Բայի «Մի այդքան երկար ուղերձ» վեպը, որը թարգմանվել է տասնյոթ լեզուներով, թույլ տվեց աշխարհի բազմաթիվ կանանց ճշտել իրենց վերաբերմունքը ամուսնության նկատմամբ կամ հստակ պատկերացում ունենալ այլ երկրներում կանանց կարգավիճակի մասին՝ այդպիսով խորացնելով մարդկության իրենց ընկալումը:

Պատկերացրեք Սենեգալից բացի ևս 17 երկրներ, որտեղ յուրաքանչյուրն իր ձևով է հայտնագործում մեր՝ բնիկ աֆրիկյան անհատականությունը՝ իր հավատալիքներով, առասպելներով, դավանանքներով, իսկ պոեզիայում՝ իր պատկերներով, զգացմունքներով, խորհրդանիշներով, ռիթմերով, գույներով, հնչյուններով, մի խոսքով՝

իր թրթիռներով ու փոխաբերություններով: Միայն թարգմանությունը կարող է հնարավորություն տալ մեզ հայտնաբերել միմյանց և գոյակցել մեր ստեղծագործական աշխարհում: Մեր բանաստեղծ նախագահ Լեոպոլդ Մեդար Սենգիորը մի առիթով ասել է. «Փոխանակությունների այս աշխարհում պետք է իհարկե արմատաճալ սեփական մշակույթի մեջ, բայց նաև բաց լինել, որպեսզի լսենք, թե ինչպես է բաբախում մարդկային իրողությունը մյուս ժողովուրդների մոտ, ու հասկանանք նրանց»: Նա հրավիրում է կիսվելու և ասում, որ պոեզիան թարգմանության միջոցով ապագայում մարդկությանը կարող է նվիրել անհատականությունների ծիածան, բաց դռներ մեկը մյուսի ու ներթափանցման համար, մշակույթների համադրման համար, որի շնորհիվ ապագա սերունդները ծաղկում կապրեն:

Բայց անկարելի է խոսել թարգմանության մասին, որը ճամփորդություն է մի երևակայականից դեպի մյուսը՝ առանց խոսելու լեզուների մասին, որոնց շնորհիվ է տեղի ունենում այդ հաղորդակցությունը: Եվ մենք կարծում ենք, որ անհրաժեշտ է հովանավորել բոլոր լեզուները, հատկապես ազգային փոքրամասնությունների լեզուները, որպեսզի այն մշակույթը, որ դրանք կրում են, չանհետանա, և դրանց հետ չանհետանա այն սաղմը, որում որևէ համայնք, որքան էլ փոքր էթնոս ներկայացնի, կարողանա դրսևորել ուժ, խիզախություն և արժանապատվություն: Պետք է հավասարապես պայքարել, որպեսզի առավելագույնս շատ լեզուներ գրի առնվեն: Մենք Սենեգալում հայտնաբերել ենք շատ մեծ պոետների, որոնք առանց այն լեզուների, որ մեր ուսուցիչներն են համակարգել և դասավանդել, ողջ կյանքում իրենց մեջ կպարփակեին իրենց տաղանդը:

Չեմ կարող եզրափակել խոսքս առանց մաղթանքի՝ մի օր տեսնել ֆրանսերենի օգնությամբ թարգմանված որևէ հայ բանաստեղծի գործ՝ իմ ազգային վոլոֆ լեզվով՝ գեղեցկության ու ջերմության այս տիեզերքը ճաշակելու և ինձ մշակույթի, առաքինության ու պայքարի հսկայական փորձով հագեցած այդ բառերով լցնելու և համոզելու համար, որ մենք՝ այսօրվա բանաստեղծներս, պատասխանատվություն ենք կրում՝ կառուցել եղբայրական տարածություններ՝ միասին ավելի լավ աշխարհ ստեղծելու համար:

ԹԱՐԳՍԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻԲՐԵՎ
ԵՐԿԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋՈՑ

Մարդկության պատմությունը կարելի է բաժանել երկու շրջանի՝ մինչբաբելոնյան և ետբաբելոնյան: Առաջինի հատկանիշն է միակերպությունը. մեկ լեզու, մեկ ժողովուրդ, երկրորդի հատկանիշն է բազմաձայնությունը՝ տարբեր լեզուներ, տարբեր ժողովուրդներ: Աստված խորտակեց բաբելոնյան աշտարակը, որպեսզի սկիզբ տա բազմաձայնությանը՝ այն միակ սկզբունքին, որը դրված է տիեզերքի, աշխարհի և, այսպես կոչված, Համաշխարհային Ոգու հիմքում: Բաբելոնյան աշտարակը պետք է իսկապես խորտակվեր, որպեսզի մարդկությունը ազատվեր միաձևությունից, միակերպությունից, որպեսզի մշակույթը մուտք գործեր *պոլիֆոնիայի* մեջ: Համաշխարհային Ոգու միասնականությունը ի հայտ է գալիս որպես բազմաձևություն և բազմաձայնություն: Բազմաձայնությունը (պոլիֆոնիան) արտաքին պլանում Համաշխարհային Ոգու արտահայտման միակ միջոցն է: Այն շարժվում է մի ուղիով՝ ներքին միասնականություն և արտահայտման ձևերի բազմազանություն: Շեշտը ամբողջովին դնել միասնականության վրա՝ նշանակում է կանգնեցնել կյանքը, ստեղծել *տոտալ* մտածողություն, *տոտալ* իրավակարգ, երբ մեկը, տվյալ դեպքում՝ մեկ ազգը, մեկ լեզուն, հանում այդ միասնականութ-

յան, ճնշում է մյուսներին և ձգտում ոչնչացնել նրանց, իբրև այդ տոտալ «դիմակի» թշնամի ուժեր: Իմ կարծիքով, շեշտը չպետք է անվերջ դնել միասնականության վրա, պետք է պահպանել բազմազանությունը, բայց, մյուս կողմից, չպետք է գնալ ծայրահեղության՝ շեշտը դնել գլխավորապես բազմազանության վրա, ընդգծելով և խորացնելով առանձնացվածությունը. սա կնշանակի քայքայել աշխարհի միասնականությունը, զրկել նրան ընդհանուր հիմքից և պլատֆորմից, խախտել ոգու ամբողջականության համակարգը, որը հակասում է ոչ միայն ոգու, այլև բնության օրենքներին, այն է՝ *միասնականություն բազմաձայնության և բազմաձայնություն միասնականության մեջ*:

Յուրաքանչյուր մշակույթ այդ իմաստով ապրում և զարգանում է, ըստ էության, երկու սկզբունքով՝ *մոնոլոգիկ* և *դիալոգիկ*: Յուրաքանչյուր մշակույթ սնվում է նախևառաջ իր ավանդույթներով, ինքն իրենով՝ գտնվելով ներքին մենախոսության մեջ, բայց դրա մեջ սահմանափակվելով նա երկար չի կարող ապրել, չի կարող անվերջ գտնվել մենախոսության մեջ: Ուզում եմ հիշել մի պատմություն հույն փիլիսոփա Էպիկուրի կյանքից: Մի անգամ նա հանդիպում է իր աշակերտներից մեկին, որ կանգնած մտածում էր, և հարցնում է. «Ի՞նչ ես անում», նա թե՛ «Խոսում եմ ինքս ինձ հետ»: Էպիկուրն ասում է. «Տե՛ս, վտանգավոր խոսակից ունես»: Մարդն իրավունք չունի անվերջ ինքն իր հետ խոսելու: Նա սնվում է իր ռեսուրսներով, բայց նա պետք է դուրս գա և շփվի մյուսների հետ: Անհրաժեշտ է, որ երկխոսություն լինի մարդկանց միջև:

Մ. Բախտինը այս առիթով ասում է, որ *դիալեկտիկայի* հիմքում

դիալոգիզմն է, դիալեկտիկան առաջացել է դիալոգիզմից: Դիալոգիզմը երկու հավասար սուբյեկտների փոխհարաբերությունն է, երկխոսության մեջ մտնել՝ նշանակում է գտնվել հավասարության մեջ, դիալոգ կարող է տեղի ունենալ միայն երկու հավասար սուբյեկտների միջև, եթե հիմա խոսում են մեկի հետ, ապա ես հավասար եմ նրան դիալոգի մեջ: Եթե մշակույթները շփվում են միմյանց հետ, ապա նշանակում է՝ մշակույթները գործում են հավասարության սկզբունքով: Երկխոսություն չի կարող լինել միայն Աստծո հետ, նրա նկատմամբ կարող է միայն մոռնալով լինել: Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» պոեմը մոռնալով է և ոչ թե դիալոգ: Այն, ըստ էության, մենախոսություն է, որովհետև պատասխան չի կարող, նրանք հավասար չեն: Եթե հավասարություն չկա երկու կողմերի միջև (իսկ մարդու և Աստծո միջև հավասարություն հնարավոր չէ), ապա նշանակում է՝ չկա երկխոսություն: Մովսեսը և մի քանի մարգարեներ կարող են խոսել Աստծո հետ, բայց դա մետաֆորային իմաստ ունի մեզ համար:

*Համաշխարհային մշակույթը ըստ էության պոլիֆոնիա է, որի մեջ յուրաքանչյուր ծայր անկրկնելի է, անփոխարինելի: Որևէ մեկը չի կարող փոխարինել մյուսին: Ոչ մի մշակույթ, ինչպիսին էլ լինի, չի կարող փոխարինել մյուսին: Ոչ մի ազգ չի կարող զրավել մյուսի տեղը, որովհետև ինչպես անհատները, այդպես էլ ազգերը, մշակույթները անփոխարինելի են, անկրկնելի: Ետբաբելոնյան շրջանի մշակութային ձևից ելնելով՝ այն կարող ենք կոչել *թարգմանական* մշակույթ, որովհետև, ի վերջո, այդ շփումը՝ ազգերի և ժողովուրդների շփումը, կատարվում է միայն և միայն թարգմանության միջոցով: Ես նկատի չունեմ նյութական մշակույթը: Մենք գնում ենք Եզիպտոս,*

Միջազգետք և այլն, տեսնում անցյալ մշակույթի նյութական արժեքները, բայց դիալոգը լեզվի միջոցով է կատարվում, ոչ այլ կերպ, քան լեզվի միջոցով: Դիալոգ կարող է առաջանալ, երբ լեզուն մտնում է գրավոր համակարգի մեջ, դառնում գրավոր լեզու: Բանավոր լեզուները դիալոգ չունեն: Մշակութային դիալոգ առաջանում է, երբ արդեն ստեղծվում է տեքստը. տեքստը և կուլտուրան միաժամանակ են ստեղծվում: Մշակույթների կամ, ավելի կոնկրետ՝ լեզուների մշտական երկխոսությունը նրանց անհրաժեշտ պայմանն է: Լեզուների գոյությունը առանց դիալոգի, առանց միմյանց հետ շփվելու հնարավոր չէ: Ով ոչինչ չի թարգմանում՝ կարծելով, թե նա դրա կարիքը չունի, դատապարտված է կործանման: Պարզապես չկա այնպիսի լեզու, որն այլ լեզուներից չթարգմանի, հարցն այն է, թե ինչ են թարգմանում և ինչպես են թարգմանում: Կարևորն այն է, թե ինչպես, ինչ հաճախականությամբ է կատարվում այդ թարգմանչական աշխատանքը: Շփումը երկու ուղղվածությամբ է տեղի ունենում՝ տարածական և ժամանակային: Ժամանակակից ժողովուրդները շփվում են միմյանց հետ իբրև նույն տարածության մեջ գտնվող ժողովուրդներ. դա կարելի է կոչել տարածական դիալոգ: Թարգմանությունը կատարվում է նաև ժամանակային առումով, երբ անցյալը, անցյալի ստեղծած ժառանգությունը մտնում է ժամանակակից մոր աշխարհ: Տարածական առումով նույն ժամանակի մեջ գտնվող գրականությունների թարգմանական երկխոսական հարաբերություններն այստեղ մի քանի նրբություններ ունեն: Ավելի շատ թարգմանությունը կատարվում է նույնատիպ մշակութային համակարգերի հարաբերությունների ժամանակ, ի վերջո, մոտ մշակույթներ կամ, որոնք

բնականաբար մեկը մյուսի կարիքն ավելի ունեն, ես նկատի ունեմ նախևառաջ քրիստոնեական կուլտուրան, քրիստոնեական աշխարհը կամ արևմտյան կուլտուրան: Արևմտյան կուլտուրա կամ քրիստոնեական կուլտուրա ասելով, ի վերջո, ես հասկանում եմ մույն երևույթը, որովհետև արևմտյանը հենց քրիստոնեական կուլտուրան է, և, բնականաբար, քրիստոնեական կուլտուրան կրող ժողովուրդները ավելի շատ են շփվում միմյանց հետ և մեկը մյուսի կարիքն ավելի շատ ունեն: Այստեղ կան նաև ենթաբաժիններ. այն ժողովուրդները, որոնք ունեն լեզվական ընդհանրություններ, ավելի շատ են շփվում միմյանց հետ, օրինակ՝ ռոմանական լեզուները, սլավոնական լեզուները, գերմանական լեզուները ավելի մոտ են կանգնած մեկը մյուսին: Հայ գրական կողմնորոշվածությունը (օրինատացիան) հիմնգերորդ դարից սկսած եղել է արևմտյան: Հայերս՝ իբրև քրիստոնյա ժողովուրդ, իբրև քրիստոնեական արժեքների կրող, քրիստոնեական մշակույթի կենտրոններից մեկը, բնականաբար կողմնորոշվում էինք դեպի Արևմուտք, դա հիմա էլ շարունակվում է և ինչքան գնա, պիտի ավելի ուժեղանա: Մեզ՝ հայերիս և, օրինակի համար, մեզանից հեռու գտնվող իսպանացիների մեջ շատ ավելի ընդհանրություններ կան, քան մեր անմիջական հարևանների, մույնիսկ պարսիկների միջև (եթե չվերցնենք նախաքրիստոնեական աշխարհը, երբ մենք իրար շատ մոտ էինք կանգնած, բայց քանի որ մտել ենք երկու տարբեր մշակութային գոտիներ, մենք իրարից հեռացել ենք, ուրեմն այստեղ տարածական մոտ լինելը երկրորդական նշանակություն ունի մեզ համար): Հայկական կուլտուրան մտնում է հենց քրիստոնեական կուլտուրայի մեջ, և այստեղ երկրորդ կարծիք լինել չի կարող: Արևել-

յան ազդեցությունները մեր գրականության, մեր մշակույթի վրա բավական զգալի են, բայց դրանք *ազդեցություններ* են, որոնք ժամանակի ընթացքում ձուլվում են և նորից մտնում մեր ընդհանուր եվրոպական կողմնորոշման մեջ: Եվ հետո, ժամանակային ինֆորմացիայի մասին պետք է պարզել, թե ինչ ենք վերցնում անցյալից, ինչ ենք թարգմանում անցյալի գրականությունից: Անցյալը, ի վերջո, մեր հոգևոր հավասարակշռությունն է: Այստեղ ես ուզում եմ հիշել Էլիոթի միտքն այն մասին, որ անցյալը մենք ենք ստեղծում, անցյալը, ըստ էության, մենք ենք վերակերտում՝ ելնելով մեր ժամանակակից կեցությունից: Ներկան է որոշում անցյալը, և ոչ թե հակառակը: Անցյալը անընդհատ ստեղծվում է, պատրաստի անցյալ չկա: Անցյալի ժառանգությունը անվերջ վերաիմաստավորվում է, վերաբժեքավորվում ժամանակակից աշխարհի մեջ: Մեզինք յուրաքանչյուրը ամեն անգամ վերստեղծում է իր կենսագրությունը, այսինքն՝ մենք մեր կյանքը, մեր կենսագրությունը նորովի ենք ըմբռնում, նոր ձևով ենք նայում մեր մանկությանը: Հիմա տեսնում ես, որ քո անցյալը նոր ձևով ես արդեն ընկալում, նոր ձևով ես վերակառուցում այն: Անցյալի արժեքներից մենք պետք է որոշենք՝ ինչ ենք վերցնում, դրանով մենք ստեղծում ենք այդ անցյալը, վերակերտում այն: Այստեղ՝ երկու մշակույթների, ժողովուրդների միջև կանգնած է մի ֆիզուր՝ թարգմանիչը: Ի վերջո, ասում ենք թարգմանություններ, թարգմանական մշակութային երկխոսություններ, կուլտուրաների շփումներ, մեկի անցումը մյուսին, ինֆորմացիայի փոխանակություն: այս ամենը կատարվում է նախևառաջ թարգմանչի միջոցով: Այստեղ հանդես է գալիս թարգմանիչը: Հին Հունաստանում երկու դեմք կար, որոնք հին հունական

մշակույթի կրողներն էին: *Աեղները*, ովքեր անմիջականորեն հորինում էին էպիկական պոեմները, և *ռապսողները*, ովքեր կատարում էին այդ պոեմները: Ռապսողները այստեղ կարող են հիշեցնել թարգմանիչ-մեկնաբանին. թարգմանիչն ինչ-որ չափով մոտ է ռապսողին: Եթե ռապսողն արտասանում է ստեղծագործությունը, ասենք՝ Հոմերոսի պոեմները, որոնք բանավոր էին ստեղծված, ապա թարգմանիչը նույն ռապսողն է, բայց որը *կարդում է* գիրքը և գրավոր աղբյուրից կատարում իր թարգմանությունը: Թարգմանիչը պոետի երկրորդ անձն է: Նա պոետ է, որը գտնվում է երկրորդ պլանում (առաջին պլանում, իհարկե, պոետն է, բանաստեղծը): Թարգմանիչն ուրեմն մեծ առաքելություն ունի կատարելու, մի շատ կարևոր առաքելություն: Մենք թարգմանչին չպետք է դիտենք սոսկ իբրև մեխանիկական գործ կատարող (ասենք՝ բառարան դրեց առջևը և թարգմանեց), այդպիսի բան չի լինում, թարգմանիչը նույն ստեղծագործական պրոցեսի մասնակիցն է: Հիմա մեզ համար շատ կարևոր է, թե ինչ ենք թարգմանում այսքանից հետո: Իմ կարծիքով՝ մենք ունենք լավ թարգմանիչներ, և հիմա պիտի ասեն, որ շատ ենք թարգմանում, թեև անսխտեմ, ցաքուցրիվ, ով ինչ գտնում է, մի լավ բան տեսնում է, կարդում է, թարգմանում է: Դա էլ պետք է լինի. ի վերջո, քառսից է ծնվում կոսմոսը: Պետք է չմոռանալ, որ մեր ժողովրդի համար հիմա, այս պահին ամենակարևորը ժամանակակից գրականությունն է, ժամանակակից արժեքների յուրացումը: Ասենք, Բայրոն պետք է թարգմանենք, բայց հիմա կոնկրետ մեր կեցության համար մեզ պետք է ժամանակակից գրողների, բանաստեղծների թարգմանությունը: Ժամանակակից աշխարհում, 21-րդ դարում գտնվել և խար-

խափել դեռևս անցյալի մեջ չի կարելի: Առաջին հերթին մեր ուշադրությունը պետք է լինի 20-րդ դարի գրականությունը: 20-րդ դարն արդեն կլասիկ գրականություն է, բայց բոլորս գիտենք, որ խորհրդային ժամանակաշրջանում այդ դարի գրականությունը մեզ մոտ բավական տխուր վիճակի մեջ էր, թարգմանվում և պրոպագանդվում էին գործեր, որոնք ամենևին էլ 20-րդ դարի գրականության առաջատար գործերը չէին: Դրա համար հիմա մենք կարիք ունենք արագ տեսլերի. պետք է հասնենք, որովհետև ժամանակ չունենք, մենք պետք է 20-րդ դարի լավագույն գործերը ունենանք հայերեն: Այդ թարգմանությունները մախևառաջ կարևոր են մեր լեզվի համար, դասական գրականության թարգմանությունները շատ կարևոր են, դա մեզ հոգևոր հիմք է տալիս, բայց մեր լեզվի, մեր լեզվամտածողության համար պետք է ժամանակակից մեծ գրողների ճշգրիտ և գեղարվեստական բարձր մակարդակի թարգմանություն: Դա մեր լեզուն կմեծացնի, կհարստացնի, մեր լեզուն կդառնա իսկապես արդիական, ժամանակակից: Մենք գիտենք, որ լեզուներն էլ են հմանում, և նոր ինֆորմացիաներն են, որ նոր կյանք են հաղորդում նրան: Այդ ինֆորմացիաները, ի վերջո, լեզվի մեջ պետք է մուտք գործեն մեզ մոտ կանգնած կուլտուրաներից: Նախևառաջ ամբողջ քրիստոնեական աշխարհի լավագույն գործերը պետք է դարձնենք հայերեն, մեր հայ գրականության լավագույն գործերը պետք է տրվեն աշխարհին, որովհետև, եթե ասում ենք *դիալոգ*, երկխոսություն, ապա նշանակում է՝ երկու կողմերն էլ հավասարապես մասնակցում են դրան: Թող մեր թարգմանիչները և բանաստեղծները չտառապեն անլիարժեքության բարդությո՜վ, թե մենք մեծ երկիր չենք, մեր լեզվով

գրված գործերը քիչ ընթերցող ունեն, մենք Չինաստան կամ Հնդկաստան չենք: Այս անլիարժեքության բարդույթը, իհարկե, բոլորիս հետևում է, բայց Բախտինին հետևելով՝ պետք է ասենք, որ եթե շփվում ենք աշխարհի հետ, եթե հիմա թարգմանում ենք ամերիկյան, ռուսական կամ եվրոպական գրականություն, մենք պետք է իմանանք, որ դիալոգի մեջ գտնվում ենք հավասար մակարդակի վրա: Հակառակ դեպքում ոչ մենք նրանց կհասկանանք, ոչ էլ նրանք մեզ կհասկանան, շփում և երկխոսություն մեր միջև չի լինի, և կամացկամաց մենք կվերածվենք Էպիկուրի աշակերտին: Երբ մարդն անվերջ ինքն իր հետ է խոսում, ուրեմն, տխուր վերջաբան կունենա:

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՆՄԱՀՈՒԹՅՈՒՆԸ

I

Այն արդեն անցած ժամանակներում, երբ մենք՝ ես և, ավաղ, հանգուցյալ ավագ բարեկամս՝ Ալեքսանդր Արոնովը, ապրում էինք հարևանությամբ և հանդիպում էինք համարյա ամեն օր, հիշում եմ, նա փորձում էր լուսավորել ինձ անմահության վերաբերյալ, ոչ այնքան այդ բարդ խնդրի լուծման, որքան հենց հարցադրման առումով: «Ի՞նչ է իմ «Եսը», - հարցնում էր նա: - Ասեմք թե, ես վաղը, Աստված մի արասցե, կորցնեմ ձեռքս, կմնա՞մ արդյոք ես ինքս: Երևի՝ այո: Նշանակում է՝ իմ մեջ մտնող ամեն ինչ չէ, որ անհրաժեշտ է և անպայման: Կա մի ինչ-որ գլխավոր միջուկ, իսկ նրա շուրջը շատ ընթացիկ և փոփոխվող բաներ: Իսկ ի՞նչ միջուկ է դա: Եվ արդյոք այն ավելի խոցելի չէ՞, քան իմ ձեռքերն ու ոտքերը կամ շախմատ խաղալու կարողությունը: Այլ կերպ ասած՝ արդյո՞ք այն անմահ չէ:

II

Անմահության մասին ազնվորեն և հետևողականորեն դատել փորձող յուրաքանչյուր ոք բախվում է մի անվիճելի փաստի՝ նյութական թաղանթի քայքայման հետ: Սկզբունքային հարց է առաջանում՝

կարո՞ղ է արդյոք պահպանվել գլխավորը, որը տեղավորված էր այդ թաղանթի մեջ, նրա անհետանալուց հետո: Կարո՞ղ է այն վերածնվել՝ փոխակերպվելով բացարձակապես այլ նյութական ձևերի (այլ ատոմների և ատոմների այլ փոխդասավորության):

Բայց չէ՞ որ գործնականորեն այդպես կամ համամնաց ձևով էլ ձևակերպում է պոեզիայի թարգմանելիության խնդիրը. կարո՞ղ է պահպանվել բանաստեղծությունը՝ վերամարմնավորվելով այլ լեզվի, նոր բառերի և դրանց նոր փոխդասավորության մեջ: Պարզվում է, որ այս երկու բաները ուղղակիորեն կապված են իրար հետ. *եթե հնարավոր է անմահությունը՝ հնարավոր է նաև թարգմանությունը, և հակառակը:*

III

Այսպիսով, խիստ գրականագիտական (թվացյալ) «հնարավոր՞ է թարգմանությունը» հարցն ինչ-որ իմաստով կախված է հարցադրողի փիլիսոփայական դիրքորոշումից, հոգու անմահության նկատմամբ նրա տեսակետից.

Արտամարմնավորվելով՝ ես հազիվ թե հառնեմ

Մարմնական ձևով, բացի, գուցե թե,

Այն ձևերից, որոնք կռած մետաղի մեջ

Հմուտ հեղեղն է մարմնավորել...-

(Ու. Բ. Յեյց. « Նավարկություն դեպի Բյուզանդիա»)

Այստեղ, «արտամարմնավորվել» արտահայտության տակ (once out of flesh) հավասարապես կարելի է հասկանալ և՛ մահ, և՛ քարզմանություն: Ուշադրություն դարձնենք «հմուտ հեղինակ» երկակի նշանակությանը: Առաջին մեկնաբանությամբ՝ դա ինքը բանաստեղծն է, որը պետք է հասցնի մինչև իր «արտամարմնավորումը» կանխավ վերածնվել («մարմնավորվել») արվեստի իր ստեղծած գլուխգործոցի մեջ: Երկրորդ մեկնաբանությամբ «հմուտ հեղինակ» քարզմանիչն է: Վերածնունդ կախված է նրա ջանքերից: Նա ոչ միայն բանաստեղծի կրկնորդը, այլ նաև աստվածային արհեստի գործիք է դառնում:

IV

Ըստ էության, Յեյցն ընդամենը կրկնում է Հորացիոսի՝ Պուլկինի պոետական անմահության բանաձևը՝ «հոգին նվիրական քնարում»։ Բանաստեղծի անմահությունը կախված է նրա ստեղծագործությունների անմահությունից: Սա քրիստոնեական անմահությունն է, թեև կարող է նրա հետ համատեղվել, սակայն այստեղ առաջ է գալիս որոշակի գաղափարական տարաձայնություն: Նույնիսկ հեթանոս բանաստեղծի հոգին, որը դոգմատիկ տեսանկյունից մեռնում է, այս տեսանկյունից լրիվ չի մեռնում, հնարավոր է բոլորովին չի մեռնում, այլ փրկվում է իր «քնարում»:

Ներըմբռնողությամբ մենք առանց որևիցե փիլիսոփայության հասկանում ենք, որ հոգին և քնարը տարբեր բաներ են, դեռ ավելին, որ հոգին քնարից ավելին է: Եվ ահա թե ինչ է պարզվում՝ ավելի փոք-

ըը կարող է իրենից ավելի մեծ բան ներկայացնել: Այդպես խնձորի կոմպոտը երկարատև պահպանման արդյունքում ներկայացնում է խնձորը: Պոեզիան կարծես թե հոգու երկրային *կոնսերվանտ* է համարվում:

V

Եթե բանաստեղծությունն ունի ոչ միայն մարմին՝ բառեր, ինչյուններ, այլ նաև հոգի, ապա այն թարգմանելի է հոգու ներունակ «թարգմանելիության» (անմահության) հիման վրա: Գրական թարգմանության տերմիններում անմահության մասին Ջոն Դոնը գրել է. «Ողջ մարդկությունը մեկ հեղինակի ստեղծագործություն է և մեկ հատոր է կազմում, երբ Մարդը մահանում է, ապա համապատասխան Գլուխը գրքից դուրս չի հանվում, այլ թարգմանվում է մեկ այլ, ավելի լավ լեզվի»:

Այս փոխաբերությունը կարելի է շրջել և ասել այսպես. այնպես, ինչպես հոգին չի մահանում, այլ «թարգմանվում» է մի լեզվից մյուսը (երկրայինից հրեշտակայինի), այդպես էլ բանաստեղծությունը թարգմանելիս չի մահանում, այլ վերամարմնավորվում է: Անշուշտ, և՛ առաջինը, և՛ երկրորդը ճշմարտության, այն իմաստով, որ ձգտում են անմահության, ինչպես նաև նրա նոր վիճակի անցման գործողության «ճշտության» ինչ-որ բաժին են ենթադրում: Այլ կերպ այդ դատողությունը չի գործում, այլ սոսկ իրականանում է հրե գեհեների մասին մախազգուշացումը:

VI

Եթե բանաստեղծությունը չունի վերը նշված երկու մեծությունները՝ հոգի և մարմին, եթե այն, անգլերենով ասած, skin-deep, այսինքն՝ իր խորությամբ չի գերազանցում մակերեսային բառային շերտի հաստությունը, այդժամ «մաշկի» կամ «կաշվի» քայքայումը անկասկած կործանում է օբյեկտը, և թարգմանությունն անհնարին է:

Կարող են առարկել, որ բանաստեղծության հոգին հենց նրա բառերում է, այնպես որ, չի կարելի փոխել անգամ տառերը՝ չվնասելով այդ դյուրաբեկ հոգին: Տառի այդպիսի պաշտամունքը, իմ կարծիքով, ամենավտանգավոր մատերիալիստական մոլորությունն է:

Այն երբեմն հաստատվում է Բրոդսկու մակերեսայնորեն հասկացված այն արտահայտությամբ, որ բանաստեղծը լեզվի գործիքն է սոսկ: Սակայն Բրոդսկու «հեթանոսությունը», նրա «մատերիալիզմը»՝ այս բանաստեղծի խորը ռոմանտիկ աշխարհայացքի ձևն էին սոսկ: Նրա բանաստեղծությունների անգլերեն թարգմանիչների հետ համառ, երբեմն հոգնեցուցիչ աշխատանքը, նրա ինքնաթարգմանությունները, վերջապես, իր բանաստեղծություններն օտար լեզվով գրելու նրա փորձերը խոսում փաստեր են: Ենթադրում են, որ Բրոդսկին, ի վերջո, կհամաձայներ Մերաբ Մամարդաշվիլու կարծիքի հետ, որ պոեզիան բառերից շատ ավելի խորն է գտնվում: Պոեզիան սոսկ *«ընտրում է միջոցներ, որոնցով կարելի է բացահայտել և բացատրել պոետականությունը: Այն գոյություն ունի լեզվից անկախ»*¹: Իսկ դա նշանակում է, որ այն սկզբունքորեն թարգմանելի

¹ Մերաբ Մամարդաշվիլի, «Փիլիսոփայությունը գիտակցությունն է բարձրաձայն», Յոմոստ, N 12 1988, էջ 10:

է, այսինքն՝ ընդունակ է արտամարմնավորվելու և նորից վերամարմնավորվելու բառերի:

VII

Բրյուսովը թարգմանության մասին իր հայտնի «Մանուշակները հալքանոթում» հոդվածում մեջբերում է Շելլին. *«Բանաստեղծի ստեղծագործությունները մի լեզվից մյուսը փոխանցելու ձգտումը նույնն է, եթե մենք մանուշակը հալքանոթի մեջ գցենք՝ նրա բույրի և գույների հիմնական սկզբունքը բացահայտելու նպատակով: Բույսը կրկին պիտի հառնի իր սեփական սերմից կամ այն ծաղիկ չի տա...»:*

Արծաթե դարի թարգմանիչները, պայքարելով ռուսական չափածոյի անկման ժամանակաշրջանում տարածված բանաստեղծությունների կամայական, մոտավոր փոխադրության դեմ, ընդգծում էին թարգմանության նկատմամբ գիտական մոտեցման անհրաժեշտությունը: Գումիլյովը կետ առ կետ ձևակերպել է բնագրի այն տարրերը, որոնք «անպայման պետք է պահպանել թարգմանության մեջ. 1) տողերի քանակը, 2) մետրն ու չափը, 3) հանգերի հերթագայությունը, 4) *enjablement* բնույթը, 5) հանգերի բնույթը, 6) բառարանի բնույթը, 7) համեմատությունների տեսակը, 8) հատուկ հնարքները, 9) երանգների անցումները»: Տարօրինակ է, որ նա սահմանափակվել է իմը սկզբունքով, ևս մեկը՝ և կատարվել լիակատար տասնյակ՝ «թարգմանչի տասը պատվիրանները»:

Թվում է, թե Գումիլյովի հետ չես վիճի: Այնուամենայնիվ,

նրա կետերը սոսկ թարգմանության թվաբանությունն են, որը կարող է մոլորության մեջ գցել, եթե չհիշենք թարգմանության հանրահաշվի, ֆիզիկայի և մետաֆիզիկայի մասին:

Թարգմանության *հանրահաշիվը* բոլոր մասերի ներդաշնակությունն է, որը միայն ամբողջականորեն, այսինքն՝ ներըմբռնողորեն գոյություն ունի: Թարգմանության *ֆիզիկան* պահպանման այն օրենքներն են, որոնց մասին ես խոսել եմ թարգմանության և քվանտային մեխանիկայի մասին հոդվածում, և առանց որոնց ձևականորեն ամենաճշգրիտ թարգմանությունը կեղծիք և զրպարտություն է հեղինակի հանդեպ: *Մետաֆիզիկան* պոետների հոգիների գաղտնի բարեկամությունն ու փոխըմբռնումն է: Մեկ անգամ ևս հիշենք Շելլիի կարծիքը. «Բույսը կրկին պիտի հառնի իր սեփական սերմից»: «Կրկին» բառը հաստատում է, որ խոսքը ինչ-որ անհնարին բանի մասին չէ: Բանաստեղծությունը ընդունակ է բազմանալու, ինչպես բույսը: Այն ընթերցողի (հնարավոր է՝ թարգմանչի) հոգու մեջ ընկնող սերմեր է տալիս: Իսկ այնուհետև ամեն ինչ կախված է նրանից, թե այդ հատիկն ուր է ընկել՝ «քարքարոտ տե՞ղ, ուր հողը խորը չէ», թե՞ բերրի հողի մեջ:

VIII

Թարգմանվող բանաստեղծի հոգու հետ շփումը առեղծված կամ խաբեբայություն չէ, այլ արտադրական անհրաժեշտություն: Թարգմանիչը հեղինակի կտակակատարն է, նրա կամակատարը: Նա թարգմանում է խղճի մտոք, մտովի խորհրդակցելով իր հեռավոր

«գործատուի» հետ, համաձայնեցնելով նրա հետ իր յուրաքանչյուր մեծ կամ փոքր որոշումը: Նա զգում է նրա լարվածությունը, նրա մռայլ «ոչ»-ը կամ ներողամիտ «վատ չէ»-ն: Դավաճանության փոսը միշտ էլ մոտիկ ինչ-որ տեղ է: Եվ սեփական մեղսակցության զգացումը երբեք չի անցնում: Ավելին, եթե այն անցնում է, նշանակում է թարգմանիչը մեռել է: Հոգեպես է մեռել:

IX

Մի բան է սփոփում՝ բնության մեջ բացարձակ կուսական, թարգմանությամբ չաղավաղված պոեզիա գոյություն չունի: Պոեզիան միշտ երկու տիեզերքների շփումը, մի համակարգից մյուսին փոխանցումն է: Ցանկացած ընթերցող անխուսափելիորեն բանաստեղծությունը թարգմանում է իր լեզվով, իր ըմբռնումներով: Մեկի համար տվյալ բանաստեղծությունը մի բան է նշանակում, մյուսի համար՝ կատարելապես այլ բան: Վերցնենք մեռած կամ հնացած լեզուները: Ասենք թե, Չոսերի անգլիացի ընթերցողը երկու այլընտրանք ունի: Առաջին. բանաստեղծին կարդալ բնագրով՝ արտասանությունից տառապելով և ամեն րոպե բացատրական բառարան նայելով: Պարզ է, որ նրա տպավորությունները հեռու կլինեն Չոսերի ժամանակակիցների տպավորություններից: Նա կարդում է ոչ այն գործը, որ բանաստեղծն է ստեղծել: Բառերը կարծես նույնն են, իսկ պոեմն ուրիշ է, որովհետև անհնարին է ընթերցման հիմ մեթոդը: Մյուս հնարավորությունը ժամանակակից անգլերեն լեզվով թարգմանությունն է: Դարձյալ լավագույն ելքը չէ. չէ՞ որ իրար մոտ լեզու-

ներով թարգմանությունները հազվադեպ են հաջողվում (հիշենք, օրինակ, հիասթափությունը Շևչենկոյի ռուսերեն թարգմանությունից): Ահա այսպես էլ պարադոքսալ իրավիճակ է ստեղծվում, երբ այլալեզու ընթերցողն ավելի շահեկան վիճակում է հայտնվում, քան անգլիացի ընթերցողը: Օրինակ՝ «Տրոիլ և Կրեսիդա»-ի ռուսերեն թարգմանությունը (Մ. Բրոդիցկայայի), ազնվորեն վերաճելով «իր սեփական սերմից», գուցե շատ ավելի «խսկական Չոսեր է», քան նրա անգլերեն բնագիրը: Պոեմը շարունակում է ապրել՝ վերամարմնավորված այլ ժամանակում, այլ վայրում, բայց դա նրա իրական, լիարյուն կյանքն է:

X

Երկրորդ անգամ մեջբերեն Մերաբ Մամարդաշվիլուն. «Ստեղծագործությունների կեցությունը հենց դրանք մեկնաբանելու և հասկանալու փորձն է, տեքստի տարբերակների տեսքով ներկայացնելով *մեր սեփական վիճակները*, որոնք այդ դեպքում հենց ստեղծագործության *կյանքի ծեն են*» (ընդգծումն իմն է- Գ.Կ.)¹: Օրինակ, կարելի է այսպես ասել՝ այն, որ ես մտածում եմ Համլետի մասին, արդեն իսկ Համլետի գոյատևման միջոց է:

Սա կարծես հատուկ թարգմանության մասին է ասված:

Իհարկե, կյանքում մաքուր, անխառն անմահություն չի ստացվում (ինչը ես փորձում էի ցույց տալ իմ նախորդ հոդվածում): Բայց օտար հոգու հետ խառնվելը սեփական գոյությունդ երկարաձ-

¹ Նույն տեղում

գելու դիմաց թանկ վճար չէ, և քանի որ հոգիների միաձուլման հմուտ պատասխանատուն համաշխարհային էրոսն է, ապա դեռ անհայտ է՝ վճա՞ր է դա, թե՞ պարգև, հոգու նվազո՞ւմ, թե՞ ավելացում:

XI

Թարգմանությունը նման է իրար միացող երկու գետերի միախառնման, որոնցից մեկն այսուհետ դառնում է վտակ և կորցնում իր անունը, մինչդեռ մյուսը հարածում է և ավելացնում իր ուժն ու փառքը:

XII

Այդ դեպքում, ի՞նչ է, թարգմանիչները «լուսավորության փոստային ձիե՞րն են» սուկ, թե՞ վարզի ընթացքում պոեզիայի անմահ պեզասներին վերապայտող «հմուտ հելլեններ»:

ԵՄԵՆ ԵՄԵՆ
ՍԻՄԵՆ ԵՄԵՆ
ՏԱՐԱՆԻՔ - 19.05.04

ԼԵՎՈՆ ԵԶԵԿՅԱՆ

ԵՊՀ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր

«ՃՇԳՐԻՏ» ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՏՈՒՂՆԵՐԸ

Գերմանացի բանաստեղծ Հ. Հայնեն թարգմանությունը համեմատում էր կնոջ հետ. եթե կինը գեղեցիկ է, նա հավատարիմ չէ, իսկ եթե հավատարիմ է, ուրեմն՝ գեղեցիկ չէ: Անշուշտ դժվար է համաձայնել նշանավոր բանաստեղծի այս ձևակերպման հետ, քանի որ այն ինչ-որ տեղ կարող է ծայրահեղ թվալ և նույնիսկ՝ անընդունելի, քանի որ և՛ գեղեցիկ կինը կարող է հավատարիմ լինել, և՛ գեղեցիկ թարգմանությունը: Այնուամենայնիվ, գեղեցիկ, հաջողված թարգմանության ամենակարևոր և առաջնային չափանիշներից մեկը բնագրին հավատարիմ, հարազատ մնալու սկզբունքն է: Գեղեցկությունը և հավատարմությունը չեն կարող հակադրվել միմյանց, դրանք կարող են իրար բացառող որակներ լինել միայն այն դեպքում, երբ գեղեցկությունն ընդունվում է միայն իբրև գեղեցկաբանություն, իսկ հավատարմությունը՝ միայն որպես բառացիություն:

Երբեմն բնագրին հարազատ մնալու միտումը խիստ բառացի է ընկալվում ու ներկայացվում, և թարգմանությունը վերածվում է մի տեսակ լուսանկարչական պատճենման, որի հետևանքով բնագրի առանձին հատվածներ, լեզվական որոշակի միջոցներ ու քերականական կառույցներ թարգմանվող լեզվով ներկայացվում են բառացի ճշգրտությամբ, ուստի և թարգմանությունը բավականաչափ հեռա-

նում է բնագրից, հեղինակի ստեղծագործական մտահղացումներից և ի վերջո հանգեցնում այսպես կոչված «անճշգրիտ ճշգրտության» (Կ. Չուկովսկու արտահայտությամբ՝ «Неточная точность»):

Թարգմանության տեսության ճանաչված ներկայացուցիչներից մեկը՝ Կ. Չուկովսկին, այս առիթով նշում է. «Այս կամ այն չափածո ստեղծագործության ճշգրիտ, բառացի պատճենահանումը ամենաանճշգրիտն ու ամենակեղծն է բոլոր թարգմանությունների մեջ»:

Գեղարվեստական մի շարք թարգմանություններում բնագրի լեզվով արտահայտված մտքերը հաճախ մեքենայաբար փոխանցվում են մեկ այլ լեզվի՝ առանց հաշվի առնելու երկու տարբեր լեզուների ընդհանուր համակարգը, լեզվաոճական առանձնահատկությունները, շարահյուսական ուրույն կառուցվածքը և հատկապես՝ յուրաքանչյուր ժողովրդի ազգային լեզվամտածողությունը:

[Թարգմանությունը բնագրի հետ համեմատելիս անհրաժեշտ է ոչ թե բառը բառի կամ տողը տողի հետ համեմատել, այլ ամբողջությամբ բանաստեղծությունը բանաստեղծության հետ, իսկ գեղարվեստական արձակում՝ առանձին հատվածներ կամ պարբերություններ միմյանց հետ: Միայն այս դեպքում հնարավոր կլինի պարզել, թե հասե՞լ է արդյոք թարգմանիչը իր գեղարվեստական նպատակադրմանը, թե՞ պարզապես տեղի է տվել այսպես կոչված «ստրկական» (այսինքն՝ խիստ բառացի) թարգմանության:

Լեզուների համադրական ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ յուրաքանչյուր լեզու, բացի մյուս լեզուների հետ ունեցած օրինաչափ ընդհանրություններից (ծագումնաբանական, ցեղակցական և այլն), ունի նաև միայն իրեն բնորոշ լեզվական միջոցներ, քե-

րականական ձևեր ու արտահայտություններ, դարձվածքներ, շարահյուսական այլևայլ կառույցներ, որոնց կիրառություններն ու գործառական առանձնահատկությունները պետք է հաշվի առնվեն հատկապես գեղարվեստական թարգմանության գործընթացում: Լեզվական այս միավորները նախևառաջ պայմանավորված են տվյալ լեզվով հաղորդակցվող հանրությանը յուրահատուկ լեզվամտածողությամբ և նրա անմիջական արտահայտությունն են:

Ուստի միշտ չէ, որ որևէ լեզվով արտահայտված միտքը հնարավոր է փոխանցել կամ արտահայտել թարգմանվող լեզվի նույն կամ միանման լեզվական միջոցներով ու քերականական կարգերով, բառերով ու դարձվածքներով: Նման դեպքերում անհրաժեշտ է գտնել կամ ընտրել բնագրի համապատասխան ձևերին համարժեքներ կամ լավագույն դեպքում՝ դրանց համապատասխան փոխարինող միավորներ, որոնք սովորաբար թարգմանության տեսության մեջ անվանվում են «համարժեք փոխարինիչներ», այլապես կստացվի արհեստական շինծու մի թարգմանություն, որը ոչ միայն չի ներկայացնի տվյալ բնագիրը, այլև որոշակիորեն կհեռանա ինչպես բովանդակությունից, այնպես և նրա արտահայտման ձևից՝ լեզվից:

{ Գեղարվեստական թարգմանության դեպքում թարգմանչի համար անշուշտ կարևորը, առաջնայինը երկու լեզուների ընդհանուր համակարգերի, քերականական ողջ կառուցվածքի, բառապաշարի և ոճական առանձնահատկությունների ամբողջ իմացությունն է, սակայն կարևոր է նաև այդ ժողովուրդների պատմության, կենցաղի, բարքերի, սովորույթների, ազգային հոգեբանության քաջ իմացությունը,} այլապես թարգմանության մեջ կարող են տեղ գտնել ոչ

միայն անճշգրիտ կամ սխալ, այլև զավեշտական արտահայտություններ: Այսպես՝ Ա. Չեխովի ամերիկացի թարգմանչուհի Մերիան Ֆելլին, անծանոթ լինելով ռուս իրականությանը, բառացի թարգմանել է ռուս բանաստեղծ Բատյուշկովի ազգանունը՝ շփոթելով ռուսերենի «батушка» բառի հետ՝ իբրև «православный поп» (ուղղափառ քահանա), Դորրոյուրովը իբրև (святой) սուրբ, добролюбец, собака каштанка-ն՝ (каштановое дерево) և այլն:

Նման դեպքերում հաճախ անտեսվում են նաև բառերի բազմիմաստությունն ու համանունությունը: Միխայիլ Սվետլովը ուկրաինացի բանաստեղծ Սոսյուրի բանաստեղծությունը թարգմանելիս, անտեսելով ուկրաիներեն «розы» բառի բազմիմաստությունը, որը նշանակում է նաև «անկյուն, շրջադարձ», տողերից մեկը թարգմանել է «по розам звенел трамвай» (վարդերի վրայով սլանում էր տրամվայը):

Թարգմանչական անճշտությունները հատկապես նկատելի են դարձվածքների թարգմանության ժամանակ, և դա բնական է, քանի որ դարձվածքները յուրաքանչյուր ժողովրդի ազգային լեզվամտածողությունը ներկայացնող հիմնական և բացառիկ լեզվական միավորներն են: Եվ պատահական չէ, որ գիտնականների զգալի մասը հակված է այն կարծիքին, որ դարձվածքները նույնիսկ անթարգմանելի լեզվական միավորներ են: Անշուշտ, բավական դժվարություններ կան և կարող են լինել նշված բառակապակցությունների թարգմանության ժամանակ, բայց և թարգմանությունների փորձը ցույց է տալիս, որ դարձվածքների թարգմանության ժամանակ տարբեր սկզբունքներ և մոտեցումներ պետք է կիրառել: Եթե տվյալ դեպ-

քում հնարավոր չէ դարձվածքների համարժեք (աղեկվատ) թարգմանություն, ապա անհրաժեշտ է կիրառել այդ բառակապակցությանը համապատասխան կամ նկարագրական թարգմանություն: Այսպես՝ եթե հնարավոր չէ հայերենի «աչքդ լույս, աչքից ընկնել, աչքը մտնել» և նման բառակապակցությունների ռուսերեն կամ այլ օտար լեզվով համարժեք թարգմանություններ, ապա կարող են գործածել դրանց համապատասխան՝ շնորհավորել, ատել, դուր գալ և նման այլ ձևեր ու արտահայտություններ: Ակնհայտ է, որ հայերենի և ռուսերենի քերականական համակարգերում կան զգալի և էական լեզվական տարբերություններ: Բացի քերականական առանձին կարգերից (բայի կերպի, գոյականի սեռի, շնչավորի և անշունչի), կան նաև լեզվական այլ կարգի ակնբախ տարբերություններ՝ նախադասության կառուցվածքի, շարադասության ու խնդրառության, բառերի ու դարձվածքների բազմիմաստության և այլն, որոնք երբեմն անտեսվում են առանձին թարգմանություններում և բացասաբար անդրադառնում թարգմանության ընդհանուր որակի վրա:

Ռուս գրականության բազմաթիվ հաջողված թարգմանություններ կան, որոնք և՛ հավատարիմ են, և՛ գեղեցիկ: Հիշենք Ա. Պուշկինի չափածոյից թումանյանական լավագույն թարգմանությունները՝ «Ձմեռվա իրիկունը», « Ջրահեղձը», մի շարք ռոմանսներ և այլն:

«Ձմեռվա իրիկունը» բանաստեղծության թարգմանությունը ոչ միայն Հովհ. Թումանյանի լավագույն թարգմանություններից է, այլև հայերեն լավագույն բանաստեղծության անկրկնելի նմուշ, քանի որ այստեղ հարազատորեն պահպանվել են և՛ ռուս, և՛ հայ ժողովուրդների ազգային ոգին, ժողովրդական մտածելակերպը, հայերեն

նի լեզվաոճական ողջ հարստությունն ու բազմազանությունը: Թարգմանությունը խիստ բնական է, հմայիչ: Ինչպիսի՜ վարպետությամբ է թարգմանիչը գտել ռուսերենի «выря» բառի «հողմ» համարժեքը, «синица» բառի «հավքը», իսկ առավել ևս՝ «жужжанье» բնաձայնական բառի հայերեն «բզզոց» տարբերակը, կամ՝ «Ջրահեղձի» թարգմանության մեջ՝ тятя - ապի, баcенята - շան լակոտն, заворчал- փնթփնթաց և նման տարբերակներ:

Հաջողված թարգմանություններ են նաև Մ. Գորկուց Ե. Չաբենցի, Ա. Բլոկի, Ս. Եսենինի և բազմաթիվ այլ թարգմանություններ:

Բայց ահա Եսենինի բանաստեղծություններից մեկի թարգմանության մեջ Պ. Սևակը ինչ-որ տեղ անտեսել է ռուսերեն դարձվածքի իմաստային-ոճական նրբությունը և с разбойниками жарили спирт տողի վերջին բառակապակցությունը թարգմանել է բառացի, որի պատճառով բանաստեղծության իմաստն աղավաղվել է . Պ. Սևակը թարգմանել է՝ *Եվ ավազակների հետ սպիրտ էինք տապակում:*

Մինչդեռ ճիշտը, ընդունելին՝ սպիրտ էինք կոծում տարբերակն է, որ հետագայում թարգմանել է երիտասարդ թարգմանիչ Հր. Թամրազյանը: Բազմաթիվ անճշտություններ են նկատելի գեղարվեստական արձակի թարգմանություններում, որոնք հիմնականում բառացի կամ «ճշգրիտ» թարգմանության անմիջական արդյունք են ու հետևանք:

Նշենք այդ թարգմանություններից միայն մեկը:

Դանիել Գրամինի «Նկարը» վեպի հայերեն թարգմանության մեջ անշուշտ կան հաջողված հատվածներ, բայց թարգմանիչը

տուրք է տվել բառացի թարգմանությամբ և այն հեղեղել հայերենին ոչ յուրահատուկ արտահայտություններով, բառային ու իմաստային բազմաթիվ օտարաբանություններով: Այսպես՝ «Лосев на то заметил военному» նախադասությունը թարգմանել է՝ «Դրա վրա Լոսևը նկատեց զինկոմին»: Նախ՝ «заметил» բայի «նկատեց» թարգմանությունը խիստ բառացի է և տեղին չէ, քանի որ այստեղ այն միայն «ասել»-ու իմաստ ունի և ոչ նկատելու, ուստի և նախադասությունը երկիմաստություն է արտահայտում և անհարթ է: Իսկ ինչ վերաբերում է նախադասության առաջին մասի «на то» կապակցության՝ «դրա վրա» թարգմանությանը, ապա դա ոչ միայն բառացի է ու անտեղի, այլև տվյալ դեպքում բոլորովին այլ իմաստ է արտահայտում. չէ՞ որ հայերենում դրան համապատասխան ունենք «այդ առթիվ» կամ «այդ առիթով» արտահայտությունները, որոնցից որևէ մեկի գործածությունը տեղին էր ու ճիշտ:

Կամ՝ ինչպես կարող է որևէ մեկը «հայիտյել ակորդեոնը» և «ծիծաղել ինչ-որ մեկին»: Բայց թարգմանության մեջ կարողում ենք. «Կուրուչնիկովը, որը երաժշտության մեջ միայն բայանն էր ընդունում, իսկ ակորդեոնն արդեն հայիտյում էր՝ Արևմուտքի հոգեպիղծ ազդեցությունն է»: Ընդգծված նախադասությունը ռուսերեն «на аккордеон бранился» արտահայտության բառացի թարգմանությունն է:

Կերպարներից մեկի խոսքում գործածված «по темноте» արտահայտությունը թարգմանված է «տգիտությամբ» ձևով: «... Մենք մեր տգիտությամբ այսպես որոշեցինք»: Գուցե ընդգծված բառը թարգմանվեր «չիմացությամբ» կամ «անտեղյակությամբ», այլապես դժվար թե որևէ մեկը ինքն իրեն տգետ համարի, հատկապես, երբ

քնագրում գործ է ածվում «по темноте» արտահայտությունը: Հաջող չէ նաև թարգմանության հենց առաջին նախադասությունը. «Անձրևը Լոսկին վրա հասավ Կուզնեցկի մոտտում»: Նախ՝ այս արտահայտության (բաղադրյալ հատուկ անուն է) երկրորդ բաղադրիչը կարելի էր թարգմանել, և ապա՝ հայերենում «կամուրջ» գոյականի ներգոյականը «ում» վերջավորությամբ գործածական չէ: Ուրեմն՝ ոչ թե «Կուզնեցկի մոտտում» (կամուրջում), այլ՝ կամրջի վրա, քանի որ մեկին հանդիպեցի ոչ թե կամուրջում, այլ՝ կամրջի վրա: Թարգմանության մեջ հաճախ ուշադրություն չի դարձվում քերականական բազմաթիվ ձևերի ճիշտ և տեղին գործածության վրա: Նկատելի է, որ այդ ձևերի թարգմանության ժամանակ մույմպես կիրառվում է արդեն իսկ նշված «ճշգրտության» սկզբունքը, դրանով իսկ առանձին նախադասությունների մեջ ստեղծում անհարթություններ, մույմիսկ՝ մտքի աղավաղում:

Հայտնի է, որ ռուսերենի դերբայական ձևերը հայերենում կարող են թարգմանվել ինչպես համապատասխան դերբայներով (նաև՝ անորոշ դերբայի հոլովական ձևերով), այնպես և երկրորդական նախադասությունների կառույցով՝ ելնելով տվյալ արտահայտության իմաստից: Այս թարգմանության մեջ նշված իրողությունը երբեմն անտեսվում է, և դերբայական որոշ ձևեր (հատկապես ժամանակի իմաստ արտահայտող) գերազանցապես թարգմանվում են անորոշ դերբայի գործիական հոլովով և ոչ երկրորդական նախադասությամբ, ինչպես.

«Գալով (приезжая) Մոսկվա՝ Լոսեր այցելում էր հայրենակիցներին»:

«Հախճապակյա թեյնիկից թեյ խմելով (попивая)՝ ինքնաբավարարվածության զգացում ապրեց»:

Պետք է նկատել, որ ռուսերենի ընդգծված դերբայական ձևերը հայերենում անորոշ դերբայի գործիական հոլովով են թարգմանվում հիմնականում այն դեպքում, երբ դրանք գործողության կատարման ձև են ցույց տալիս, իսկ ժամանակային հարաբերություն արտահայտելիս նպատակահարմար է և ավելի սահուն դրանք թարգմանել երկրորդական նախադասությամբ՝ «երբ» հարաբերականով, ինչպես ասենք՝ ...երբ գալիս էր Մոսկվա...:

Հենց նշված ձևերի ոչ ճիշտ թարգմանության և կիրառության պատճառով է, որ հաճախ խճողվում է նախադասության միտքը, ինչպես՝ «Նախկինում մա կենսաբանության ուսուցիչ էր եղել և գտնում էր, որ կենդանիներ պահելով և խնամելով երեխաներն ավելի լավն են դառնում»:

Պարզ երևում է, որ այս նախադասության երկու մասերի միջև չկա իմաստային կապ և տրամաբանական հետևողականություն:

Յուրաքանչյուր գեղարվեստական երկ, այդ թվում նաև թարգմանական, բացի գեղագիտական, դաստիարակչական գործառույթից ունի նաև ուսուցողական նշանակություն, առավելապես՝ մայրենի լեզվի ուսուցման: Այս առումով էլ թարգմանվող ստեղծագործության նպատակը ամենից առաջ պետք է լինի լեզվի մաքրության ու պարզության, գեղեցկության ու արտահայտչականության, քերականական ձևերի ճիշտ և տեղին ընտրության ու գործածության կարևորագույն խնդիրը:

Հատկապես վերջին տարիներին մեր լեզուն ստեղծում է իր սեփական, ազգային ձևերն ու արտահայտությունները և աստիճանաբար հրաժարվում դրանց համապատասխան փոխառյալ ձևերից: Չմայած դրան, չգիտես ինչու, թարգմանության մեջ հաճախակի են գործածվում ոչ հայերեն ձևեր, որոնք վաղուց արդեն մեր գրական լեզվում գործածական չեն, ինչպես՝ տրադիցիա, ինտելիգենտ, կալկա, լոջիաներ, բրաք, կաբինետ, շտոֆ և շատ նման բառեր:

Թարգմանական նման շեղումներից խուսափելու համար պետք է նկատի ունենալ, որ գեղարվեստական թարգմանությունը բարդ ու դժվարին ստեղծագործական գործընթաց է և յուրաքանչյուր երկ թարգմանելիս պետք է առաջնորդվել այն հայտնի սկզբունքով, որ թարգմանությունը տվյալ թարգմանչի ինքնանկարն է, թարգմանիչը հեղինակից միայն անունով պետք է տարբերվի:

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայտնի է, որ Ավետիք Իսահակյանը շատ է թարգմանել. դրա վերաբերյալ աշխատությունը, թե ինչպես է թարգմանել Ավ. Իսահակյանը, ինչպիսին է նրա թարգմանական արվեստը, մոտ ապագայում ես կհանձնեմ տպագրության: Իսկ հիմա կլոր սեղանը իր բնույթով, իր ոճով ավելի շատ կենդանի, ակտիվ խոսակցության հիմք է տալիս, և նաև մտքերի փոխանակության, քանզի թարգմանական պատմությունները հաճախ մեր աչքի առաջ են ստեղծվում: Օրինակ՝ վերջերս հետաքրքիր հանդիպում կայացավ Հայաստանի գրողների միությունում հայտնի բարերար Արա Աբրահամյանի հետ: Այդ հանդիպմանը ներկա էր մի ոռու բանաստեղծուհի, որի երեք գրքերը Մոսկվայում հրատարակվել էին Արա Աբրահամյանի մեկենասությամբ: Բանաստեղծուհին իր շնորհակալական խոսքը սկսեց այսպես. «Կարելի՞ է՝ ես իմ բանաստեղծություններից կարդամ», - ապա կարդաց Հայաստանին, Ղարաբաղին, հայոց ցեղասպանությանը նվիրված բանաստեղծություններ: Երբ նա կարդում էր, ես և կողքիս նստածները պարզորոշ կռահեցինք, որ դրանք մանկական բանաստեղծություններ են՝ գրված ընդամենը սիրողական մակարդակով: Ավելի լավ կլիներ այդպիսի բանաստեղծություններ ընդհանրապես

չգրվեին, քան թե նման գործերը երեք գրքով էլ հրատարակվեին, և հետո էլ դեռ հայերեն թարգմանվեին:

Ես ուզում եմ ասել, որ թարգմանական գործում մեծ կարևորություն ունի հեղինակի կերպարը: Կա մի փորձված տեսակետ. թարգմանության բնագավառում, և երբ ես ձեռք եմ մեկնում թարգմանելու՝ մանավանդ պոեզիա, պիտի ինքդ էլ բանաստեղծ լինես, իսկ դասականին թարգմանելու համար՝ առնվազն տաղանդավոր: Ավետիք Իսահակյանի, Հովհաննես Թումանյանի, Եղիշե Չարենցի թարգմանությունների փորձը ցույց է տալիս, որ ամենահաջող թարգմանությունները լինում են այն դեպքում, երբ մեծ բանաստեղծն է թարգմանում է մեկ այլ մեծ բանաստեղծի: Ինչքան մարդ է թարգմանել Իսահակյանին, բայց ոչ մեկը չի կարողացել հասնել Բլոկի մակարդակին, որի քսան թարգմանությունները համարվում են ոչ թե զուտ թարգմանություններ, Բլոկի պոետական, անհատական ստեղծագործության մի մասն են կազմում: Պատահական չէ, որ այդ թարգմանությունները Բլոկի հատորներում վաղուց ի վեր տպագրվում են ոչ թե թարգմանական երկերի բաժիններում, այլ նրա գրածների կողքին: Եվ նույնը՝ Վալերի Բրյուսովի թարգմանությամբ Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմը, Աննա Ախմատովայի թարգմանությամբ «Ալազյազի մանիներ» պոեմը կամ Բորիս Պաստեռնակի ինը թարգմանությունները Իսահակյանի պոեզիայից: Նույնը՝ Գյոթեից և Պուշկինից Հովհաննես Թումանյանի թարգմանությունները, կամ Իսահակյանի թարգմանությունը Լերմոնտովից՝ «Ես դուրս եմ ելնում մեմակ ճանապարհ...»: Այդ թարգմանությունների մեջ հրաշալի երևում է մարդու, թարգմանչի անհատականութ-

յունը՝ ինչպիսին է այդ թարգմանիչը և ում է ինքն ըմտրում, ներքին, ոչ միայն ստեղծագործական, ինչ-որ կապեր ցույց են տալիս, որ նմանը նմանին կսիրե՝ Ս. Գորոդեցկին ըմտրել է Թումանյանին, Բլոկը՝ Իսահակյանին, Մ. Պետրովիխը՝ Կապուտիկյանին, Մ. Դուդինը՝ Համո Սահյանին, Եվգենի Եվտուշենկոն էլ՝ Էմինին։ Այստեղ ինչ-որ անորսալի կապ կա, հոգեհարազատություն և ճաշակների զուգադիպում, գրական համակիր ճաշակ, ստեղծագործական նման ուղղություն և այլն։ Երբ, ասենք, թարգմանող հեղինակը իր ըմտրած, թարգմանվող բանաստեղծի հետ կարող է լինել այնպես, ինչպես հավասարը հավասարի հետ և անգամ նրա գրածը ընկալել այնպես, ինչպես իրենը։ Եվ այս դեպքում բնականաբար ստացվում է բարձր որակ։

Այժմ հակիրճ՝ լեզվի մասին. եթե մի մարդ կարգին չի իմանում իր մայրենի լեզուն և սկսում է թարգմանել, ասենք, գուցե իր լավ իմացած գերմաներենից կամ անգլերենից, այն լեզվից, որից որոշել է թարգմանել, բայց լիարժեք չի իմանում հայերենը, արդյունքում դուրս է գալիս, որ նրա թարգմանածը (թող չվիրավորվեն մայրենին թերի իմացող, բայց թարգմանել հանդգնողները) մեզ համար թռչնի լեզու է, մի անորոշ խառնուրդ։ Ես կարդացի Վիլյամ Սարոյանից կատարված մի շարք բավական հայտնի գործերի թարգմանություններ։ Սակայն հնարավոր չէ կարդալ, դա գրական հայերեն չէ, այլ թարգմանչի մոգոնած, պատկերացրած հայերենն է, և արդյունքում նման թարգմանություններում մեծ գրողը լրիվ կորչում է։ Իսկ դժբախտությունն այն է, որ հայերեն կարգին չիմացող թարգմանչին թվում է, թե իր արածն է հայերենը, նորարարական հայերենը, քանզի

ինքը «նորարար» է և նորարար հեղինակի է թարգմանում, ասենք՝ Ջոյս կամ Կաֆկա: Մինչդեռ չկա նորարարական կամ ավանդական հայերեն: Կա հայերեն ճշմարիտ և հայերեն շինծու, ինչպես ոսկին է լինում:

Բայց թարգմանական գործընթացը ոչ միայն օտար լեզվից, այլև հենց հայերենից, ես նկատի ունեմ գրաբարը: Աշխարհաբար թարգմանել են Խորենացուն, Եղիշեին, Նարեկացուն. «Մատյան ողբերգության» պոեմը թարգմանել է և՛ Մկրտիչ Խերանյանը, և՛ Վազգեն Գևորգյանը: Ես առավելությունը տալիս եմ Վազգեն Գևորգյանի թարգմանությանը, որովհետև սա բացառիկ ոգեշնչման, մեծ շիկացումի ստեղծագործական աշխատանք է, այլ ոչ պարզապես հարազատություն բնագրին, այն է՝ տառակերություն (բուկվալիստիկա): Վազգեն Գևորգյանի կատարածը կարծես պոետական «ազատ ճախրանք» է, բայց երբ մանրազնին համեմատում ես բնագրի հետ, տեսնում ես, որ իննսուն տոկոսով պահպանված է մարեկացիական երկի բառարանը, և արդյունքում ստացվում է էմոցիոնալ ազդեցության այն աստիճանը, որը հարազատ է մեծն ողբերգությանը, մեծն Նարեկացուն:

Եվ նույն հայերենը, ըստ իս, կարծես մի օրինաչափություն ունի՝ ավելի հեշտ է թարգմանել հայերեն պոեզիա, քան թե՝ արձակ: Վեպը դժվար է հայերեն թարգմանել: Ինչո՞ւ: Որովհետև գուցե մենք ավելի շատ էմոցիոնալ ժողովուրդ ենք, քան էպիկական, գուցե հուզական պահը ավելի շեշտված է մեզ մոտ, և հայերենի բանաստեղծական բառարանը ավելի հարուստ է, և նոր բառի ընտրությունը կատարելիս չափաժոռն ավելի համահունչ և ճկուն ձևեր է գտնում, քան

արձակը, երբ անընդհատ առաջ են գալիս լեզվական խոչընդոտներ: Այստեղ մի օրինաչափություն էլ կա. հայերենի բայերն այնքան ճկուն չեն, ինչքան, ասենք, ռուսերենի կամ անգլերենի բայերը: Մեր արձակի ձևերում ավելի տիրապետող են գոյականն ու ածականը: Մեր արձակում բայը քիչ է գործածած, մինչդեռ արձակը հիմնականում գործողության շարժման նկարագիրն է, և հենց բայն է առաջին հերթին ստեղծում շարժումը: Եվ բնականաբար, վեպի թարգմանության դեպքում էլ բայը մեր թույլ կողմն է: Մեզանում արձակի ընդհանուր աստիճանը դեռևս կաղում է, և գաղտնիք չէ, որ հայ գրականության մեջ շատ ավելի առաջ է անցել հայ պոեզիան, քան արձակը: Պոեզիան ոչ թե մեկ, այլ մի քանի աստիճան առաջ է անցել արձակից: Եվ բնականաբար, եթե այդպես է, եթե չկան այն մեծ արձակագիրները, որոնք միևնույն ժամանակ մեծ թարգմանիչներ են, ապա առավել ևս դժվար է թարգմանության իմաստով վերստեղծել հավասարազոր աստիճանի որևէ արձակ գրական կոթող: Մենք, օրինակ, հայ դասականների չափածո թարգմանությունների կողքին ունենք Կնուտ Համսունի «Պանը» Ավետիք Իսահակյանի թարգմանությունը, Գոգոլի «Տարաս Բուլբայի» Ակսել Բակունցի թարգմանությունը կամ Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի Ստեփան Զորյանի թարգմանությունը, որոնք արձակի թարգմանության ասպարեզում լավագույններից են համարվում: Ուրեմն, եթե ներկայումս չունենք դասական արձակագիրներ, դա չի նշանակում, որ այս ասպարեզում գործը պիտի կանգնի. մեր ժամանակակից արձակագիրները և թարգմանիչները, օրինակ՝ Ռուբեն Հովսեփյանը, Պերճ Զեյթունցյանը արձակի թարգմանության փայլուն օրինակներ են տվել,

նույնը և Արմեն Հովհաննիսյանը, Ռաֆայել Ավագյանը: Ուրեմն այս գործով առաջին հերթին պիտի զբաղվեն տաղանդավոր մարդիկ:

Հենվելով հայ թարգմանության անցյալի հարուստ ավանդույթների վրա, Վենետիկի կամ Վիեննայի Մխիթարյան հայերի հարուստ փորձի վրա, ներկայումս պիտի մշակվի, ստեղծվի յուրօրինակ մոր դպրոց, որովհետև թարգմանական արվեստի օրինաչափությունները պիտի մշակվեն, խմբագրվեն, համապատասխան լեզվամտածողության արդի իրավիճակների ու զարգացումների:

Ներկայումս կարևոր է համարվում մաս այն գործոնը, որ ժամանակի հետ թարգմանությունը ինչ-որ չափով հնանում է: Օրյեկտիվ իրողություն է, որ դասական երկը, գրական կոթողը չի հնանում, իսկ նրա թարգմանությունը որոշ ժամանակ անց հնանում է: Այսօր «Դոն Զիշոտի» բոլոր հայերեն թարգմանությունները ինչ-որ չափով հնացած են, նույնը և անտիկ ողբերգությունները կամ Գյոթեի «Ֆաուստը», Հյուգոյի «Թշվառները» և այլն: Խոսքը այդ կոթողների ռուսերենից արված թարգմանությունների մասին չէ, ինչը հիմնականում արդեն ընդունելի չէ, այլ միայն բնագրի լեզվից: Այս տեսակետից բացառություն են կազմում Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությունները Շեքսպիրից: Եթե օրինակ, մենք վերցնում ենք XIX դարը, երբ համարյա ամբողջ ֆրանսիական դասական արձակը պոլսահայ դպրոցի թարգմանիչները թարգմանել են. հոյակապ թարգմանություններ կան Դեդեյան եղբայրների մոտ, բայց երբ այդ գրքերը այժմ վերցնում, կարդում ենք, տեսնում ենք, որ այդ հանճարեղ ֆրանսիացին, ասենք՝ Ստենդալը, հնացած է: Իհարկե, Ստենդալը մնում է Ստենդալ, բայց Ստենդալի XIX դարի հայերեն թարգմա-

նությունը արդեն հնացած է: Նույնը՝ Հյուգոյի, Ֆլորբերի կամ Ջուլայի դեպքում: Դա զարմանալի բան է. անցյալ կամ նախանցյալ դարերում արված թարգմանությունները, մինչև իսկ դասական թարգմանությունները, անցած տարիների շարանին համապատասխան հնանում են, ինչպես և գրականության քննադատությունը (ամեն ժամանակ յուրովի բերում է իր գնահատականը, իր մեկնաբանումը): Այս հանգամանքը պայմանավորված է նրանով, որ նախ կոթողը ստեղծում է դասականը, իսկ թարգմանում է, որպես կանոն, գրական գործի շարքայինը, և երկրորդ, յուրաքանչյուր թարգմանիչ գործածում է իր դարաշրջանի, ժամանակային հատվածի լեզուն և դարաշրջանի փոփոխման հետ փոփոխվում է և լեզվական մտածողությունը, որն էլ իր կնիքը թողնում է թարգմանության վրա: Եվս մի օրինակափություն է այստեղ գործում. ավելի շատ հնանում է արձակ թարգմանությունը, որովհետև արձակ խոսքը ավելի է կապված ժողովրդի առօրյա խոսքի հետ, և այն ավելի է հակված հնանալուն: Նոր դարաշրջանի հետ զգալի փոխվում է առօրյա խոսքը և դրան համապատասխան՝ արձակ թարգմանությունը: Իմ հիշատակած պոլսահայ և մաս վենետիկյան մխիթարյան հայրերի մի շարք դասական թարգմանություններ համաշխարհային արձակից կամ մի շարք էպիկական չափածո գործերից, այսօր ցավոք արդեն հնացած են: Նրանք իր ժամանակին անշուշտ արդի հնչեղություն են ունեցել, բայց այսօր պահպանում են իրենց արժեքը որպես գրական հուշարձան: Ես էլի եմ կրկնում, որ դասական կոթողը, ասենք՝ Միլտոնի «Կորուսյալ դրախտը» կամ Սերվանտեսի «Դոն Գիշտող», հնանալ չունի, ուրեմն ամեն դարաշրջան պահանջում է նոր թարգմանութ-

յուն: Այս օրինաչափությունն է նաև հիմքը այն բանի, որ թարգմանիչները միշտ էլ անհրաժեշտ են և՛ գրական գործընթացի զարգացմանը, և՛ ազգի լուսավորության գործին: Այնպես որ, թարգմանությունը մի ասպարեզ է, որ երբեք չի կարող սպառվել, կորցնել իր նշանակությունը: Ինչքան նոր սերունդ է գալիս, նա պահանջում, ցանկանում է, որ իր մտածողությանը համահունչ, արդի հայերենին հարագատ իրականացվեն նոր թարգմանություններ: Թարգմանական արվեստը այսօր ևս անսպառ ուսումնասիրության նյութ է տալիս, և միաժամանակ պետք է հետևյալը ասել, որ հայերենն ունի թարգմանական մեծ ավանդույթներ և կայուն թարգմանական դպրոց, և այդ դպրոցը շատ հիմքեր կտա, որ նորը ճիշտ հունով շարունակվի և անընդհատ կատարելագործվի: Եվ մման գիտաժողովները, անշուշտ, կարող են նպաստել այդ գործի զարգացմանը:

**ՈՉ ԲԱՌԱՑԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԹԵ՞
ՓՈԽԱԲԵՐԱԿԱՆ ՏԵՂԱՇԱՐԺ**

Բաբելոնյան աշտարակաշինությունն ավարտին հասցնելու մարդկության հարատև ձգտումը դեռևս վաղմջական ժամանակներից մարդուն մշտապես մղել է որոնումների՝ բազմալեզվության խոչընդոտը հաղթահարելու և առավել արդյունավետ ու հարմար հաղորդակցման ձևեր գտնելու համար: Եվ հենց այս պրպտումների ճանապարհին էր, որ ծնվեց ու ձևավորվեց թարգմանության գաղափարը՝ խոսքային մի ուրույն գործունեություն, որը միտված է «վերափմաստավորելու» այլոց բառն ու բանը, նրանց հույզերն ու աշխարհընկալման անդրադարձերը, նրանց մտածելակերպի ինքնատիպությունը՝ սրանով իսկ խթանելով ինքնաճանաչման ոչ դյուրին ընթացքը:

Ինչ վերաբերում է գեղարվեստական երկի թարգմանությանը, ապա արտացոլումն ու արժեքավորումն իրագործվում է գեղարվեստական պատկերավորումը համապատասխանաբար վերարտադրելու եղանակով: Իսկ գեղարվեստական պատկերի մեջ զուգակցվում են կենսական որոշակիությունն ու ընդհանրացող տիպական նշանակության, երևույթների հուզական ու տրամաբանական գնահատականը, կողմնորոշումը, մի կողմից՝ դեպի իրական փաստը

և մյուս կողմից՝ դեպի ստեղծագործական երևակայությունը: Լեզվի օգնությամբ հեղինակը ոչ միայն կարողանում է թափանցել զգացմունքի ու մտքի ամենամուրբ ծալքերը, այլև հասնում է դրանց ճկուն վերարտադրության: Եվ քանի որ յուրաքանչյուր գեղարվեստական երկ բնորոշվում է յուրահատուկ ոճով և ներկայացնում է պատկերավոր մտածողության, արտահայտչամիջոցների, բովանդակային ու ձևակառուցվածքային տարրերի ներդաշնակ ամբողջություն, պատահական չէ, որ հիմնական դատողություններն այն մասին, թե ի՞նչ է թարգմանությունը, ի՞նչ է նշանակում անթարգմանելիություն, և կամ ի՞նչ պետք է հասկանալ համարժեք թարգմանություն ասելով, գլխավորապես և ավանդապես կապվում են գեղարվեստական թարգմանության հետ: Չէ՞ որ հենց այս բնագավառին են առնչվում հիմնական դժվարությունները:

Ու եթե ելնելու լինենք բառարանային այն ընդհանուր իմաստից, որը թարգմանությունը սահմանում է որպես խոսքային այս կամ այն դրսևորման մեջ, առկա տեղեկատվության հաղորդում մի այլ լեզվի միջոցով¹, ապա վստահաբար կարող ենք պնդել, որ գեղարվեստական ստեղծագործության առումով այդ տեղեկությունն անհամեմատ ավելի ընդգրկում է՝ իր մեջ ներառելով խոսքի բովանդակության ու ձևի անբաժանելի միասնությունը: Չէ՞ որ բառարվեստի հասուն ու գեղագիտորեն ամբողջացած գործում հեղինակը չի կարող սահմանափակվել բովանդակության հաղորդումով, այլ նպատակադրվում է լեզվաոճական ու լեզվաբանաստեղծական տարբեր

¹ St`u Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов, М., 1969.

միջոցների ներդաշնավորումով ընթերցողին փոխանցել որոշակի հույզեր և ապրումներ, մաս իր զգայական կենսափորձը՝ նրան դարձնելով իր ստեղծագործական պրոցեսի գործուն մասնակիցը: Հետևաբար յուրաքանչյուր շարադրանք իր հետ բերում է համապատասխան խոսքային արվեստ՝ լեզվաոճական տարրերի համամասնությամբ ու համակարգայնությամբ:

Հենց այստեղ է, որ թարգմանիչը բախվում է բազմապիսի դժվարությունների: Հասկանալի է, որ գեղարվեստական ստեղծագործության յուրաքանչյուր թարգմանիչ պետք է ձգտի առավելագույնս մոտ մնալ բնագրին, սակայն սա չի կարող հակազդել այն իրողությանը, որ յուրաքանչյուր թարգմանիչ այդուհանդերձ յուրովի է վերարտադրում բնագրի գեղագիտական արժեքը, ոչ թե ստեղծում, այլ վերաստեղծում է բնագրային մթնոլորտը, յուրովի է փոխանցում բնագրի կենսունակությունը, երբեմն փորձում հմտորեն համադրել երկու լեզուների պատմամշակութային արժեքները, իսկ ավելի հաճախ ձևեր փնտրում լեզվամտածողական ու աշխարհընկալման տարբերությունների բախումը շրջանցելու համար: Ու թեև, ինչպես վկայում է թարգմանչական գործունեության բազմադարյան փորձը, բառօգտագործման արվեստը, բառիս բուն իմաստով, մայրենի լեզվի մենաշնորհն է, բայցևայնպես իմաստային երանգների ու ներիմաստների, առնշանակությունների ու իմաստային աղերսների համարժեք հաղորդումը գեղարվեստական թարգմանության միակ դժվարությունը չէ: Այս կարգի թարգմանությունը առաջարկում է բազմապիսի այլ խնդիրներ, որոնց լուծումը հաճախ բառագիտության նեղ շրջանակներից դուրս գալով, մուտք է գործում հոգեբանությ-

յան ու հոգեվերլուծության, պատմության ու հանրալեզվաբանության, մշակույթի ու քաղաքակրթության ոլորտները:

Հենց այս տարբեր խնդիրների լուծման դժվարություններն էլ խորհրդածելու առիթ են տալիս ու բերում այս ելույթի բուն հարցադրմանը. ոչ բառացի թարգմանություն, թե՞ փոխաբերական տեղաշարժ:

Բանն այն է, որ մի կողմից, շրջանառության մեջ է մտել «ոչ բառացի թարգմանություն» հասկացությունը¹, որը թեև գրեթե տերմինաբանական արժեք է ստացել գեղարվեստական գրականության առնչությամբ, սակայն ի գորու չէ հստակ և ըստ ամենայնի արտացոլել գեղարվեստական թարգմանության բարդ ու բազմախնդիր պրոցեսը: Մյուս կողմից առկա է «բառացի թարգմանություն» կապակցությունը, որը գեղարվեստական տեքստերի թարգմանության առնչությամբ անընդունելի է, բայց ըստ երևույթին բավարար ճշգրտությամբ չի արտահայտում նաև ոչ գեղարվեստական տեքստերի թարգմանության ընթացքում բնագրի և թարգմանական տարբերակի միավորների հարաբերակցության բնույթը:

Միաժամանակ, հատկապես վերջին տասնամյակներին, թարգմանաբանական գրականության մեջ տարածում է գտել «գեղարվեստական թարգմանությունը որպես փոխանվանական տեղաշարժ» որակումը: Մասնավորապես նկատի ունենք 1984թ. նոյեմբերին Նյու Դելիում կայացած թարգմանական խնդիրներին նվիրված գիտաժողովը, որտեղ գեղարվեստական թարգմանության բուն էութ-

¹ Տես, օրինակ, Akhmanova O., Zadornova V. *Verbal and Non-verbal Equivalence* (Shakespeare Translation), Vol. 7. Tokyo, 1980.

յունը որակելու համար մի շարք հետազոտողների կողմից ներմուծվում է «փոխանվանական տեղաշարժ» տերմինաբանական կապակցությունը:¹

Ճշմարիտ է, իհարկե, որ հենվելով հայտնի լեզվաբանական ուսումնասիրությունների արդյունքների վրա, փոխանունությունն ու փոխաբերությունը լայն առումով կարող են դիտարկվել որպես լեզվի երկակի բնույթի դրսևորումներ կամ, ուրիշ խոսքով, կարելի է տարբերակել լեզվական միավորների «արտաքին հարաբերություններն» ըստ հարակցության, և ներքին հարաբերությունները, որոնք առաջանում են նմանությունների ու տարբերությունների ներքին հարադրության հիմքի վրա:²

Հասկանալի է նաև, որ լեզվական միավորների միջև առկա հնարավոր հարաբերություններն ուղղակիորեն առնչվում են գործառական ոճերի տարբերակման խնդրին:

Բայց երբ փորձում ենք այս խնդիրը դիտարկել թարգմանության ոլորտում, պարզ է դառնում, որ գեղարվեստական թարգմանության պրոցեսը չի կարող որակվել որպես «փոխանվանական տեղաշարժ», քանի որ վերջինս լայն իմաստով ենթադրում է «անվան փոխարինում մեկ այլ անվամբ», այսինքն՝ տվյալ դեպքում բնագրի լեզվական միավորների անվանողական իմաստների վերարտադրություն թարգմանության լեզվով, մի բան, որ բնութագրական է ոչ գե-

¹ Literature in translation. Prom Cultural Trasverece to Metonymik Displacement. (Ed. By Talgeri and S.B.Verna. New Delhi, 1988.

² Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic.Disturbances. // Selected Writings. – Vol. 2, Word and and Language.- The Hague-Paris. 1971.

ղարվեստական, մասնավորապես գիտական ոճի թարգմանությամբ:

Եվ չնայած գիտական արձակն էլ կարող է գերծ չմնալ ոճաարտահայտչական, հուզական-գնահատողական տարրերից, դրանք, այդուհանդերձ, երբեք չեն դառնում նրա անբաժանելի բաղկացուցիչը և, որ առավել կարևոր է, այն երբեք չեն օժտում գեղագիտական գորությամբ, այնպես որ, այսօրինակ բնագրերի թարգմանական սկզբունքը խարսխվում է բնագրի և թարգմանության լեզվական միավորների արտաքին հարաբերակցության վրա և կարող է որակվել որպես «փոխանվանական տեղաշարժ»:

Մինչդեռ գեղարվեստական թարգմանությունը բարդ փոխաբերականացման ու փոխկադապարման պրոցես է, ըստ էության մի ուրույն «փոխանվանական տեղաշարժ», որը միտված է բացահայտել երկի ներլեզվական և արտալեզվական կապերը, թարգմանչի ինքնատիպ վարպետության շնորհիվ արժևորելու գեղարվեստական խոսքի ձևաբանական բազմազան դրսևորումները, համարժեքորեն վերակերտելու ստեղծագործությունն իր գեղագիտական ու գաղափարական ամբողջության մեջ:

Բերենք թեկուզ մի մասնավոր օրինակ, որն արտացոլում է ազգամշակութային արժեքների բախմանն առնչվող թարգմանական դժվարություն: Եթե փորձենք պատկերացնել, թե, օրինակ, ինչպես կընկալվեր հնդիկ ընթերցողի կողմից Կորդելիայի կերպարը «Լիր արքա»- ում, եթե թարգմանիչն ընտրեր «փոխանվանական տեղաշարժի» ուղին, ապա տրամաբանական կլիներ ենթադրել, որ ուրույն լեզվամտածողություն և ավանդույթներ ունեցող հնդիկ ընթերցողը Կորդելիային հավանաբար չէր ընդունի որպես դրական կերպար:

Եվ կամ մեկ այլ օրինակ. պարզվում է, որ «թութակ» բառը, որը թե՛ հայերենում և թե՛ ռուսերենում որոշակի համատեքստում բացասական երանգ է ձեռք բերում, ուզեկական պոեզիայում խորհրդանշում է սիրեցյալի նվիրական զգացմունքներն ու փառաքչական վերաբերմունքն իր սիրուհու հանդեպ: Պարզ է, որ թարգմանիչն այստեղ խնդիր կունենա թարգմանության լեզվում փնտրելու-գտնելու այն ճիշտ միավորը, այն համարժեք պատկերը, որով կարողանա թարգմանության ընթերցողին համապատասխանաբար հաղորդել անհրաժեշտ իմաստային երանգները՝ ընդ որում հաշվի առնելով նրա ազգային լեզվամտածողության առանձնահատկությունները: Հակառակ դեպքում տվյալ ազգային մշակութային ավանդույթներին անտեղյակ ընթերցողի համար «իմ սիրելի թութակ» արտահայտությունը ծիծաղելի կամ մույնիսկ վիրավորական կհնչի¹:

Ուրիշ խոսքով, թարգմանիչն այստեղ այլընտրանք չունի, նա պետք է առաջնորդվի «փոխանվանական տեղաշարժի» սկզբունքով և հաշվի նստի բնագրի և թարգմանության լեզուների լեզվի միավորների ներքին հարաբերակցության առանձնահատկությունների հետ:

Դառնալով մեր բուն հարցադրմանը՝ ոչ բառացի թարգմանություն, թե՞ փոխաբերական տեղաշարժ, կուգենայի մշել, որ մեզ համար սա զուտ տերմինաբանական խնդիր չէ: Հասկանալի է, որ ցանկացած տերմինի ընտրություն ենթադրում է որոշակի պայմանականություն, սակայն, մեր կարծիքով, «փոխանվանական տեղաշարժ» կապակցությունն առավելագույնս արտացոլում է գեղարվես-

¹ Стен, Давыдов М.В., Конурбаев М.Э. *Сниженные тембры английской просодии в когнитивном освещении*. Вестник МГУ, сер.9, Филология, 6, 1991.

տական թարգմանության պրոցեսը, որն ընդգրկում է թե՛ բնագրի արտահայտչամիջոցների գեղարվեստական «յուրացում»՝ ազատ ընտրությամբ, և թե՛ ենթադրում է բնագրի և թարգմանության լեզվի մշակությամբ համարժեքության ապահովում՝ խստիվ պահպանելով համատեքստի բոլոր չափանիշները, այդ թվում նաև հեղինակի ոճի անհատականությանը: Այսպես՝

Shi could not help but remind me of that raec of terrific queens which left behind them the ammoniac smell of their incestuous loves to hover like a cloud over the Alexandrian subconscious.(Laurence Durrell, Justice, p.20)

Նա ակամա հիշեցնում էր ինձ այն սահմնկուն թագուհիների սերունդը, որոնց ազգապիղծ սիրաբանությունների միզահոտը դեռ կախված էր Ալեքսանդրիայի ենթագիտակցության վրա:

Դեռևս վաղմջական ժամանակներից Ալեքսանդրիայի վրա ամպի պես կախված է Եգիպտոսի փառատենչ ու ցոփ տիրակալների ոգին: Ամենակալ ու իշխանատենչ թագուհիների տարփամոլ արկածներն այնքան մեծ ազդեցություն են ունեցել հասարակության ենթագիտակցության զարգացման վրա, որ կարծես մինչև օրս էլ օդում տարածված է ավշակի սուր հոտը, որը Ալեքսանդրիայի ընդհանուր մթնոլորտի անբաժանելի մասն է կազմել և ձևավորում է մարդկանց ենթագիտակցությունը: *Թանձր միզահոտ* բառակապակցությունը փորձ է հայերեն լեզվով վերարտադրելու *ammoniac smell to*

hover like a cloud արտահայտությունը, քանի որ *ammoniac* բառի հայերեն *ալշակ* համարժեքը սակավ օգտագործվող լինելու պատճառով լիարժեք չէր վերարտադրի այս չափազանցված պատկերը: Կարող է հարց ծագել նաև, թե որքանով է արդարացված բնագրի կարևոր ոճական հնարքի՝ գեղարվեստական համեմատության բացակայությունը թարգմանության մեջ: Մեր կարծիքով՝ այն արդարացվում է, եթե առաջնորդվում ենք «փոխաբերական տեղաշարժի» սկզբունքով: Թարգմանության մեջ համեմատության փոխարեն գործածված փոխաբերությունը «ազգապիղծ սիրաբանությունների թանձր միզահոտը՝ կախված Ալեքսանդրիայի ենթագիտակցության վրա» ոչ պակաս հազեցվածությամբ ներկայացնում է եզիպտական հինավուրց քաղաքի ավանդական բարքերը:

**ԳՅՈԹԵԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՈՐՈՇ ԽՆԴԻՐՆԵՐ**

Հայ իրականության մեջ Գյոթեն և, ընդհանրապես, գերմանալեզու գրականության թարգմանության պատմությունը ունի գրեթե նույնքան հարուստ ավանդույթներ, որքան և Շեքսպիրը: Դա առաջին հերթին վերաբերում է «մեծագույն գերմանացու» պոեզիային և, իհարկե, նրա անմահ «Ֆաուստ» ողբերգությանը, որը հեղինակի թե՛ դրամատիկական և թե՛ պոետական համճարի լավագույն դրսևորումն է: Գյոթեի պոեզիայում և, առավել ևս «Ֆաուստում», ի հայտ է գալիս դարաշրջանի մեծագույն մտածողի՝ գիտնականի, փիլիսոփայի և բանաստեղծի ունիվերսալիզմը: Տիեզերքի խորքերը թափանցելու և դրա հետ մեկտեղ մարդկային էությունը բացահայտելու նրա մեծ ձգտումը մշտապես հիացնումք է առաջացրել տարբեր ժամանակաշրջանների և տարբեր ազգերի գրողների ու գիտնականների մոտ: Եթե դրան գումարենք Գյոթեի պոետական համճարը, ապա պարզ կդառնա, թե ինչու են տարիներ շարունակ տարբեր երկրներում գրչի մեծագույն վարպետները իրենց համար մեծ պատիվ համարում Գյոթեի ստեղծագործություններից զոնե ինչ-որ բան թարգմանելը:

Հայ իրականության մեջ նրա գործերից տարբեր ժամանակ-

ներում թարգմանել են մեր գրականության այնպիսի հսկաներ, ինչպիսիք են Թումանյանը, Իսահակյանը, Չարենցը, Սևակը և այլք։ Պետք է խոստովանել, որ նրանց առջև կանգնած էր դժվարին խնդիր. պահպանելով Գյոթեի պոետական լեզվի հարստությունը, բազմապլանայնությունը և ոճական ճկունությունը՝ ամբողջապես հաղորդել հեղինակի փիլիսոփայական մտքի խորությունը։

Հայ բանաստեղծների թարգմանություններում հիմնականում պահպանվում են գյոթեական շունչն ու ոգին, պոետական հմայքը, մտքի խորությունը։ Դրա հետ մեկտեղ անխուսափելի են որոշ կառուցվածքային փոփոխություններ, ինչպես նաև իմաստային որոշ շեշտափոխություններ։ Փորձենք վերլուծել մի քանի օրինակ։ Գյոթեի «Դաշտի վարդը» բանաստեղծության թումանյանական հանճարեղ թարգմանությունը¹, որը հետագայում նաև երգ է դարձել, մենք հաճախ ընկալում ենք որպես «ժողովրդական» երգ։ Այս հմայիչ բանաստեղծությունը բաղկացած է երեք տնից, որոնցից յուրաքանչյուրը Գյոթեի մոտ ունի յոթ, իսկ Թումանյանի մոտ՝ վեց տող։ Գյոթեի մոտ առաջին քառատողի և կրկներգի դեր խաղացող վերջին երկտողի միջև կա ևս մեկ տող, որը որոշակի առումով «ամփոփում է» այդ քառատողի իմաստը, մինչդեռ Թումանյանի թարգմանության մեջ հենց այդ տողն է բացակայում.

Knabe sprach: Ich breche dich,

Röslein auf der Heiden!

Röslein sprach: Ich steche dich,

Daß du ewig denkst an mich,

¹ Թումանյանն այն թարգմանել է «Վարդը» վերնագրով։

Und ich will's nicht leiden.

Röslein, Röslein, Röslein rot,

Röslein auf der Heiden.

Տղան ասավ – քեզ կըպոկեն,

Այ կարմիր վարդ դաշտի միջին:

Վարդը ասավ,- տե՛ս կծակեն,

Որ չմոռանաս փրշոտ վարդին:

Փրշոտ վարդին, կարմիր վարդին,

Կարմիր վարդը դաշտի միջին:

Այդ նույն հինգերորդ տողն ունի ևս մեկ կարևոր գործառույթ. այն ցույց է տալիս բանաստեղծության մեջ իմաստային և զգացմունքային երանգների զարգացման դինամիկան. առաջին տան մեջ դա տղայի կողմից վարդի գեղեցկության ըմբռնչումն է, երկրորդում՝ վարդի «խոստովանությունը» (“Und ich will's nicht leiden” - «Ես այդ ցավը չեմ տանի».- Կ.Մ.) և երրորդում՝ վարդի տառապանքը (“Musst es eben leiden” - «Եվ նա ստիպված էր տառապել» /Կ.Մ./): Եվ վերջապես, այդ տողերը նաև իմաստային առումով առանցքային դեր են խաղում. աղջիկը, որը Գյոթեի մոտ վարդի խորհրդանիշն է, կրած ցավից բացի, զրկվում է նաև ազատությունից: Այդ հանգամանքը այնքան էական է, որ, օրինակ, ռուսերեն և անգլերեն թարգմանություններում բանաստեղծության վերնագիրը թարգմանված է «Վայրի վարդը»: Գերմաներեն “Heiden” բառը, որը բնագրի վերնագրի առաջին մասն է, թարգմանաբար՝ իր առաջնային իմաստով, նշանակում է «պարապուտ», «չմշակված հողատարածք»:

Մեկ այլ հետաքրքիր օրինակ է «Ճամփորդի գիշերային եր-

գը» (“Wandrer’s Nachtlid”) բանաստեղծությունը՝ Թումանյանի և Չարենցի թարգմանությամբ: Չարենցը բանաստեղծության վերնագիրը թարգմանել է «Թափառականի գիշերային երգը», ինչն ավելի է համապատասխանում բնագրին: Նույնը կարելի է ասել թարգմանության տաղաչափության մասին: Այս ութ տողանոց փոքրիկ բանաստեղծությունն իր մեջ պարունակում է խտացված փիլիսոփայական միտք, այդ պատճառով յուրաքանչյուր բառի փոփոխությունն ալիստեղ չի կարող աննկատ մնալ և գոնե ինչ-որ չափով իր հետ իմաստային փոփոխություն չբերել: Չարենցին հաջողվում է առավելագույն չափով մոտ մնալ բնագրին թե՛ կառուցվածքային և թե՛ բովանդակային առումով.

Über allen Gipfeln

Ist Ruh,

In allen Wipfeln

Spürest du

Kaum einen Hauch;

Die Vögelein schweigen im Walde.

Warte nur, balde

Ruhest du auch.

Գագաթները մնջում են

Անդորր:

Լռություն է քո շուրջը

Խոր:

Թռչունները անտառում, հանդում

Քնել են՝ պարուրված մութով,

Սպասի՛ր մի փոքր՝ շուտով

Կքնես և դու:

Ինչ վերաբերում է Թումանյանի թարգմանությանը, այն տվյալ դեպքում կարելի է անվանել «միջնորդված»: Ակնհայտ է, որ նա կա՛մ «կրկնակի» թարգմանություն է արել Լերմոնտովից (Горные вершины/ Спят во тьме ночной), կա՛մ առնվազն վերջինիս թարգմանությունը մեծապես ազդել է հայ գրողի վրա:

Լերանց շարքերը

Նիրհում են մթնում,

Խաղաղ մարգերը

Մշուշ է պատում:

Ճամփեն հանդարտվել,

Չի շարժվում քամի,

Ուր որ է՝ դու էլ

Կքնես հիմի:

Անհրաժեշտ է առանձնակի կանգ առնել «Ֆաուստի» հայերեն թարգմանությունների վրա, որոնց թիվն անցնում է մեկ տասնյակից: Դա ևս մեկ անգամ վկայում է հայ թարգմանչաց արվեստի հարուստ ավանդույթների մասին:

«Ֆաուստի» (թեկուզ առանձին հատվածների) թարգմանության դեպքում վերոհիշատակված բոլոր դժվարությունների հետ մեկտեղ, որոնք առաջանում են պոեզիա թարգմանելիս, անհրաժեշտ էր պահպանել նաև դրամատիկական ժանրին բնորոշ բոլոր հատկանիշները և պահանջները:

Գոյություն ունեցող ամբողջական թարգմանություններից լավագույնը ընդունված է համարել Պարույր Միքայելյանի աշխատանքը: Սա իրոք մի մեծ գործ էր, որ կարող էր անել միայն գրականության նվիրյալը: Այդուհանդերձ, նաև այս թարգմանության մեջ առկա են որոշ անճշտություններ: Այսպես, արդեն սկզբնամասում Գյոթեի տեքստում Ֆաուստը հարցնում է Մեֆիստոֆելին. «Ի՞նչ է անունը քո», մինչդեռ Միքայելյանը այդ հարցը թարգմանել է «Ո՞վ ես»: Ի պատասխան, Մեֆիստոֆելը հեզմանքով ասում է, որ դա «մանր» հարց է: Այդ պատասխանին անմիջապես հաջորդող տողերում, ուր Ֆաուստը ընդգծում է, թե որքան է կարևորում այդ հարցը, պարզորոշ ի հայտ է գալիս Միքայելյանի թարգմանության մեջ տեղ գտած անհամապատասխանությունը.

Ֆաուստ.

Ո՛չ, պարոնայք, ձեր էությունն իրականում
Անուններից են իմանում:

(էջ 71)

Մեկ այլ դրվագում, որը Գյոթեն վերնագրել է «Վիուկի խոհանոցը» (Պ. Միքայելյանի մոտ՝ «Կախարդի խոհանոցը»), Ֆաուստին երիտասարդանալու համար կախարդական հեղուկ պետք է հրամցեն, իսկ վերջինս տարակուսում է այդ ձեռնարկի հաջողության վերաբերյալ.

Ֆաուստ.

Խզբզոցով մի՞թե հրաշք կկատարի.
Կթոթափի՞ արդյոք երեք տասնյակ տարի:

(էջ 135)

Այսինքն՝ Միքայելյանի այս թարգմանության մեջ այդ վիուկն ավելի շուտ հիշեցնում է ինչ-որ գրբացի, քան գորեղ կախարդի:

Հետաքրքիր է, որ նախորդ թարգմանիչների մոտ այս դրվագը ճիշտ էր թարգմանվել: Օրինակ, Գևորգ Բարխուդարյանի թարգմանության մեջ Գյոթեի հեղինակային միտքը պահպանված է ճշտությամբ.

Ֆաուստ.

Կեղտոտ խմիչքը այս խոհանոցից

Երեսուն տարով կմանկացնե՞ ինձ:

(էջ 99)

Այսինքն, թեև այս դեպքում թարգմանիչը կարող էր պահպանել բնագրի և՛ տառը, և՛ իմաստը, և՛ ոգին, Միքայելյանին հաջողվել է պահպանել միայն վերջինը:

Երկրորդ գործոնը, որն իր հետքն է թողել Պարույր Միքայելյանի թարգմանության վրա, Բորիս Պաստեռնակի՝ «Ֆաուստի» որքան տաղանդավոր, մույնքան ազատ թարգմանությունն է: Գերմաներեն բնագրին և դրա ռուսերեն թարգմանությանը զուգահեռաբար հետևելը երբեմն հայերեն թարգմանություններում հակառակ արդյունքի է բերել: Այդ ազդեցության վկայությունը մենք գտնում ենք «Ֆաուստի» մի շարք հատվածներում: Այսպես, «Գրեթխենի երգի» թարգմանությունը Միքայելյանի մոտ անկասկած կատարվել է Պաստեռնակի թարգմանության ազդեցության ներքո: Եթե Պաստեռնակը ընդամենը հպանցիկ է ակնարկում, որ այդ երգի հիմքում ընկած է բանահյուսական մոտիվ, ապա Միքայելյանի մոտ անգամ դա է բացակայում: Եվ ստացվում է, որ Գրեթխենը ինքն իր բառերով երգում է

իր մասին, մինչդեռ այդ երգի բառերը վերցված են Ախիմ ֆոն Արնիմի կազմած ժողովրդական երգերի ժողովածուից:

Նման վրիպակներ կան նաև ողբերգության երկրորդ մասում. Հեդինեի հետ կապված դրվագում, վերջնամասի երգչախմբային երգերում և այլն: Իհարկե, այս վրիպակների հետ մեկտեղ անհրաժեշտ է նկատել նաև այն բազմաթիվ դրվագները, որտեղ Միքայելյանին հաջողվել է շատ դիպուկ և շատ ազդեցիկ փոխանցել Գյոթեի մտքերը և կարելի է ասել՝ ամբողջ ստեղծագործության բուն ոգին:

Օրտեգա-ի-Գասետը գրում է, որ թարգմանությունը ոչ թե ստեղծագործություն է, այլ միայն ճանապարհի դեպի ստեղծագործություն¹: Նույն այդ մեծ ճանապարհի վրա, անկասկած, դեռ կստեղծվեն նոր թարգմանություններ, քանի որ հայ թարգմանչաց դպրոցը դեռ ասելիք ունի ոչ միայն ժամանակակից, այլև դասական գերմանական գրականության բնագավառում:

¹ J.Ortega y Gasset. El libro de Las misinnes. Buenos Aires, 1944, p.166

ՍԵՆ-ԺՈՆ ՊԵՐՍԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԵՐԻ
ԲԱՌԱՊԱՇԱՐԻ ՏԱՐԲԵՐ ԸԵՐՏԵՐԻ
ԹԱՐԳՍԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

20-րդ դարը մարդկությանը պարզեց տարբեր ազգությունների, տարբեր ռասաների և տարբեր ուղղությունների պատկանող բազմաթիվ հանճարեղ բանաստեղծներ, որոնց մեջ իր ուրույն և միայնակ տեղն ունի ֆրանսիացի բանաստեղծ Սեն-ժոն Պերսը:

Սեն-ժոն Պերսի պոեմաշարերը, լինելով անչափ ինքնատիպ և խորապես բանաստեղծական, մեզ են մատուցվում արձակի ձևի ներքո: «Պնդողներ կան, որ ֆրանսիական գրականութեան միակ դիցազներգութիւն է այս, *Շանսոն տը Ռոլանը*, ըլլալով շատ հին և շատ նախնական, ուստի անարժան ֆրանսիականին մման հարուստ գրականութեան մը: ...Դիցազներգութիւն մը չէ սակայն այս մէկը: Ոչ պատմութիւն կայ հոն, ոչ հերոս և ոչ հերոսապատում: Ուստի բնաւ ազգային: Ոեւէ ազգի ոեւէ մէկ զաւակը կրնար ստորագրել այդ գործը, և ոչ ոք պիտի կարենար գուշակել հեղինակին ազգային պատկանելիութիւնը: Համամարդկային բնոյթ ունի ան և դիցազներգութիւն մըն է» /*Անդաստան, «Ուր է արդի բանաստեղծութիւնը»* Կ. Փօլատեան, Փարիզ, 1958/:

Սեն-ժոն Պերսի տարածական ու տարաշխարհիկ պոեզիա-

յի բառապաշարը ներառում է մարդկային կյանքի առանցքային, համընդհանուր հույզերն արտահայտող եզակի բառեր: Նա գործածում է շատ հազվադեպ և շատ կոնկրետ, որոշակի բառեր, որոնք գրեթե հայտնի չեն և ասես տեսակավորված են բանաստեղծի ճաշակով: Նման բառերը հարստացնում են ընթերցողի մտահորիզոնը, պահանջում նրանից զուգորդել աշխարհն ու բառարանը: Դրանք մասնագիտական և գիտական բառեր են, որոնք պահանջում են անհրաժեշտ պարզաբանումներ թարգմանությանը նվիրված մարդկանց կողմից: Սեն-Ժոն Պերսի պոեզիան թերուսների համար չէ, ոչ էլ մանավանդ՝ անտարբերների: Հատկապես վերջիններիս համար իրականությունը պետք է բացատրի թարգմանիչը: Իհարկե, խոսքը պատահական բառացանկի մասին չէ, որ հանդիպում ես հանրագիտարանը թերթելիս: Գրողի գիտելիքները բացառիկ են, ծավալուն և բազմազան:

Պերսյան յուրաքանչյուր բառ նշանակում է գոյություն ունեցող որևէ առարկա կամ որևէ գործողություն.

achaine – չոր միրգ, որի պտղապատյանը չի մածուցված սերմին. թարգմ.՝ *չիր*

etarquer - ծով. բարձրացնել և ձգել, պրկել /օր.՝ առագաստը/. թարգմ.՝ *պրկել*

accore - նավաստիների բառապաշարում յուրահատուկ նեցուկ նավի համար /օր. խութ, ժայռ/. թարգմ.՝ *նավանեցուկ*

demascler – հանել կաղնու կեղևի առաջին շերտը. թարգմ.՝ *հանել կեղևը*

pavie - դեղձի տեսակ, մազմզուկներով պատված. քարզմ.՝

դեղձ

falun - երկրք. կալցիումասիլիցիումական նստվածքաշերտ.

քարզմ.՝ *նստվածքաշերտ*

brehaigne - ընտանի կենդանու ամուլ էզը. քարզմ.՝ *ամուլ էզ*

hongreur - քարզմ.՝ *ձի կրտող*

Այն, որ Սեն-Ժոն Պերսի պոեզիան եզակի է իր տեսակի մեջ, ապացուցվում է ամեն քայլափոխի: Թեկուզ, եթե գեղարվեստական խոսքի արտահայտչամիջոցներից դիտարկենք միայն հռետորական հարցի, բացականչության, դիմումի, կոչի տեսանկյունից. դրանցով է կառուցված, դրանց վրա է հենվում, օրինակ՝ «Ծովեզերքներ» պոեմաշարը, որտեղ բանաստեղծը կերտում է պատկերներ՝ անընդհատ առաջադրելով հարց ու պատասխան, կոչ ու դիմում.

Որտե՞ղ էիք հապա այն իրիկնապահին, երբ արձակեցինք մեր կապանքները երջանկության մտորքներից: /Ծովեզերքներ, V/

Ou etiez-vous, ce soir, quand nous avons rompu nos liens avec l'etable du bonheur? /Amers, V /.

(Իսկ այստեղ ի՞նչ էինք ուզում ասել, որ չկարողացանք ասել) / Ծովեզերքներ, VI /

(Et, la! que voulions-nous dire, que nous n'avons su dire?) /Amers, VI /.

Պերսյան բառացանկում շատ են հին, մոռացված բառերը, որոնք նրա ձեռքի տակ վերակենդանանում են և իրենց անսպասե-

լիությամբ էլ հենց մի ուրույն շունչ են հաղորդում նրա նույնքան յուրօրինակ պատկերներին: Բնականաբար և անհրաժեշտաբար քարգնաճություններում շատ հաճախ հարկ է լինում դիմել հնաբանությունների: Գրաբարյան կամ սակավ գործածվող բառերի օգնությամբ հնարավոր է դառնում գտնել անհրաժեշտ համարժեք բառը հայերենում: Հնաբանությունների կիրառությամբ է նաև, որ հնարավոր է դառնում ընթերցողին հաղորդել պերսյան տարաշխարհիկ պոեզիայի վեհաշուքությունն ու ոճի անկրկնելիությունը.

Et de salutation telle serez-vous saluee, o Mer, qu'on s'en souviennne pour longtemps comme d'une recreation du coeur.
/Amers, IV/¹.

Եվ ողջունատվությունը, օ՝ Ծով, որով կողջունվեք, կհիշվի ի բազում ժամս որպես անդորրություն սրտի: (Ծովեզերքներ, 4)²

Գրաբարյան ձևերից նշենք բարդ և ածանցավոր գոյականների առատությունը՝

չորրորդապետ /20/, գերիշխանական /25/, հասույթատեր /30/, առաջխաղացք /32/, ապարոշ /32/, սանդղոց /43/, լմող /44/, տասանորդ /47/, ինչք /53/, հաշվեկալ /54/, ամոքանք /56/, խորհրդագգաց /68/, պնակիտ /274/, ինքնախարազանվող /311/ և այլն:

¹ Saint-John Perse «Oeuvres completes», Paris, Gallimard, 1982

² Սեն-Ժոն Պերս «Ծովեզերքներ», Երևան, Ապոլոն, 1993

Այլ խոսքի մասեր. *դրանիկային /25/, բաժային /43/, քանզի, կարելվոյն չափ, ամենուստ, դյուրիվ, ավելազանց, այլուստեք, ի բազում ժամս, առժամայն, անդ ի վեր, ընդ երկար և այլն:*

Թարգմանության մեջ հնօրյա բառերը ձեռք են բերում ուրույն ոճական նշանակություն՝ խոսքին հաղորդելով առավել մեծ հանդիսավորություն, ինչպես բնագրում.

... Car nos annees sont terres de mouvance dont nul ne tient le fief, mais comme un grand Ave de grace sur nos pas nous suit au loin le chant pur lignage; et il y a un si long temps que veille en nous cette affre de douceur... /Neiges, III/

...Քանզի հող են ավատական մեր ապրած տարիները, որոնցից ոչ մեկը ավատ չի պահում, այլ ուղեկցում է իբրև մի վեհ «Ave» շնորհառատ, հեռվից շատ հեռու, մեր ոտնահետքով, երգելով երգը գտարյուն տոհմի,- և առժամայն մեր մեջ հսկում է անբուն տաժանքը քնքշանքի... /Չյուներ, 3/

Աստվածաշնչային պատկերներ կերտելիս կամ տիեզերական, ոչ երկրային կոլորիտ ստեղծելիս մույնպես կիրառվում են հնաբանություններ.

Songe de Dieu sois-nous coplice...

Օ, Աստծո անուրջ, լեռ մեզ մեղսակից... (Չորություն)

*Un soir **promu** de main divine.../Amers, VII/*

*Մի երեկո՝ **ամբառնած** աջով աստվածային... /Ծովեզերքներ,
7/*

Կամ էլ գրաբարյան ձևերը ներմուծվում են ժամանակի կապանք-
ներից ազատվելու՝ անդին լինելու նպատակով, ինչպես Սեն-Ժոն
Պերսը իր հերոսին, որին կոչում է *Օտարական* - *l'Etranger*, դնում է
ժամանակից դուրս.

*Car le soleil entre au Lion et l'Etranger a mis son doigt dans la
bouche des morts.../Anabase, Chanson/*

Քանզի *արեգակը մտնում է Առյուծի համաստեղություն, և Օ-*
տարականը մատը դրել է մեռյալների բերանը... /Անաբասիս, Երգ/

*Etranger, dont la voile a si longtemops longe nos cotes (et l'on
entend parfois de nuit le cri de tes poulies).../Amers, VIII/*

Օտարական, *որիդ առագաստը ընդ երկար* է փոված *մեր ափերին (և
ցայգապահին լսվում է երբեմն նրա լիսեռների ճռռոցը)...* /Ծովե-
զերքներ, 8/

Սեն-Ժոն Պերսի պոեզիան հարուստ է նաև նորաբանություն-
ներով, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ այնպիսի բառերով, որոնք մինչ այդ
երբևէ չեն օգտագործվել որևէ բանաստեղծի ստեղծագործություննե-
րում՝ տարբեր պատճառներով. դրանք 20-րդ դարի նորաբանություն-
ներ են: Թարգմանչի համար կարևոր է պարզել, թե տվյալ նոր բառի

կիրարկումը ինչ նպատակ է հետապնդում, ինչպիսի անհրաժեշտություն է այն ներկայացնում տվյալ համատեքստում, որովհետև նորակերտությունը, եթե ինքնանպատակ է, ուրեմն տուժում է իմաստը կամ հեղինակի ոճը: Թարգմանության ընթացքում նորակերտ շատ բառերի ստեղծումը կոչված է հայ ընթերցողին ներկայացնելու Սեն-Ժոն Պերսի պոեզիայի տարաշխարհիկությունը, վերստեղծելու այն միջավայրի կոլորիտը, որն անծանոթ է մեզ կամ ծանոթ է միայն հեռվից:

Ինչպես նշում է Լ. Եզեկյանը /Եզեկյան Լ. Կ. «Բաֆֆու ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը», Երևան, 1975, էջ 97/. «Պետք է նկատել, որ նորաստեղծ բառերը որոշելը դժվարությունների հետ է կապված, դժվար է որոշել, թե տվյալ բառը կամ բառերի խումբը ո՞ր հեղինակի կողմից է ստեղծվել, ե՞րբ և ի՞նչ նպատակով»:

Հայերեն թարգմանություններում նորակազմ բառերի մեջ կարելի է առանձնացնել՝

1. գոյականներից կազմված բայերը՝ *հանապազորդել, առվահոսել, դաջատպվել* և այլն:
2. վերացական և ընդհանրական գոյականները, հատկապես - *անք* և - *ություն* գոյականակերտ ածանցով կազմված գոյականներ - *դժկամանք, մեղանչանք, ամոքանք, տաժանք, մոլորանք, պազշանքը* և այլն – *հետտություն, հորդություն, կաթնածորություն, անժառանգելիություն* և այլն:

3. ածանցներով և բարդությամբ ստեղծված բառեր՝ *ափնորդ, երկայնավանկ, ճոպանասահք, կեղծանույշ, հակինթաշող, որսանտառ, եզրագերան, քրտնագոծ, ուղեղագույն* և այլն :

Յուրաքանչյուր բարդ բառ արտահայտում է ավելի լայն իմաստ, ավելի տարողունակ է, քան նրա բաղադրիչներից յուրաքանչյուրն առանձին վերցրած՝ *չվանավել, մանրակարկուտ, նավակալ, տերևաջիղ, կախարդանիշ, որջանելք, մոմադաջվածք, այրամարդ, տտահամ*:

4. հայերենում իգական սեռի բացակայության պատճառով ստեղծված նորաբանություններ - *ուեհի ածանցով՝ ռազմուհիներ, կողակցուհի, պատրիկուհիներ, օտարուհի, անառակուհի*:

Երբեմն էլ այդ նորակերտ բառերն անհրաժեշտ են քարգմանության մեջ բանաստեղծության ռիթմը պահպանելու համար, մանավանդ, երբ հայերեն իմաստային համարժեքը չկա.

Toute chose a naitre s'horripile a l'orient du monde, toute chair naissante exulte aux premiers feux du jour ! (Exil, 3)

Ամենայն բան արարվելիք քստմնում է արևելքում աշխարհի, ամենայն մաշկ նոր արարվող ցնծերգում է այգալույսի առաջնային շողերում:

կամ՝

Promesses non tenues ! Inlassables semailles !

Խոստումներ անկատար, սերմանք՝ անխոնջալի /Անձրևներ,

8/ :

Կամ եթե հայերեն համարժեքը «երկայնաշունչ» է, և ռիթմը խախտելու վտանգ կա: Այսպես, օրինակ՝ 4 վանկանի «*հնարավորի*» փոխարեն օգտագործված է 3 վանկ պարունակող «*հնարին*» ածականը, որն ավելի բանաստեղծական է.

*Se peut-il, se peut-il - avec tout l'âge de la mer dans nos regards
de femmes... /Amers, IV/.*

*Հնարի՞ն է, մի՞թե հնարին է,- ծովի համակ կենսափորձը՝ մեր
կանացի հայացքներում... /Ծովեզերքներ, IV/*

Nul n'a surpris, nul n'a connu... /Neiges, I/

Ոչ որ չարմացավ, ոչ որ չիմացավ... /Չյուներ, I/

*...comme en un havre de fortune, un lieu de grace et de merci ou
licencier l'essaim des grandes odes du silence.*

*...հանց երանագյուտ նավահանգստում, որպես շնորհի ու երախտի-
քի սրբազան վայրում արձակվեց հանկարծ լռության վսեմ պարսը
փառահեղ: /Չյուներ, I/*

Սեն-ժոն Պերսի պոեզիայի իսկապես մասնագիտական և
ակտիվ բառապաշարի մեծագույն մասը, որ նա օգտագործում է,
բխում է իր գիտելիքներից՝ հատկապես արևադարձային ֆլորայից,
ֆաունայից կամ ձիավարություններից և իր անտիլյան մանկություն-
նից, կամ էլ ածանցված է ծովային մավարկության իր մոլեռանդու-
թյունից:

Եվ այնքան շատ են հանդիպում մման իրողությունները, որ
հնարավոր է դառնում եզրակացնել, թե այդպիսին է բանաստեղծի
լեզվամտածողությունը, այդպիսին է նրա բառապաշարը, այդպիսին
է նրա ոճը և հենց դրանով է, որ նա տարբերվում է դարի մնացած բո-
լոր մեծ բանաստեղծներից:

Թարգմանական դժվարությունները բխում են նախևառաջ
հենց այս բառերի բացակայությունից: Եթե հայերենում գոյություն

չունեն այդ հասկացությունները, այդ օբյեկտները, իրերը, հետևաբար թարգմանիչը, երկարատև պեղումներից հետո որևէ բառարանում չգտնելով իր ուզածը, կամ պիտի նկարագրի այդ երևույթը, կամ պիտի հորինի, ստեղծի դրա համարժեքը:

Օր.՝ *volve նշանակում է սնկերի ոտքը պարուրող թաղանթը, թարգմանվել է նորաբանությամբ՝ սնկապատյան:*

Կամ՝

Meretrix- page 345– *կնածո*, էջ 157

Posidonies - page 345- *պոսեյդոնյաներ*, էջ 158:

Բանաստեղծի գիտատեխնիկական բառապաշարի մեջ կարելի է առանձնացնել տարբեր բնագավառների զանազան եզրույթներ, որոնց համարժեքները դժվարությամբ են հայտնաբերվում. օրինակ՝

Կենսաբանություն՝

Ֆլորա - *հալտրուկ 47, հալվե 83, կենի 78, բլթենի 96, կաղանջա 105, արեկնի 112, կնյուն 167, մրտենի 174, խիղբ 239, խնկամայրի 239, դժնիկ 239, մվիկ 300, ճագոմ 319, կվենի 321* և այլն:

Ֆաունա - *կոնքեղ 62, ճախրուկ 77, թյուննոս 82, տորդիկ 106, բոգ 104, ալկջոն 105, հավփալ 137, մայա 138, կանտարիդ 240, լիսեն 240, սորգո 245, կապար 259, ֆազմ 283, վանես 283, բանիան 293* և այլն:

Երկրաբանություն

jade – *հասնկաքար (28), Emerie* -*զմոնիտ, Jaspe* - *հասպիս (28), Dolmen*- *դոլմեն (28), լատերիտե հող (Chronique III), զինջարակ (35), զմոնիտ (Մովեզերքներ 28) :*

Կարելի է բազմաթիվ օրինակներ բերել նաև՝

պատմությունից և հնէաբանությունից /Սարմատ, 61, Բետիկա, 350, բաժ, 43, թիարա, 68, Էփեզիա, 199, մուրիինոս, 88, Ալիսքաններ 28, Պրոպիլեյներ 28, լեգատ184, Քեոփս, 252, Բաբուր, 252, Աշուր, 297, Կորոնես Էրնան, 297, Հաբսբուրգներ, 302/,

աստվածաբանությունից /Բահալ, 197, Մամոնա, 197, Մայա, 239, Պենատներ, 215, Հուանգ-Թի, 252, Դագոն, 195, Կիբելե, 187, Իշտար, 147, Դևաթա, 160, Լյուցինա Քրոնիկոն, I/,

դիցաբանությունից /Պարկե, 103, ալկիոն, 105, Անքիսես, 152, Սիբիլա, 24, Արգուս, 55, Թիրսոս, 68, Կիրկե, 49, Ցերեբա, 259, Դիդոնա, 297/,

աշխարհագրությունից /Ալիսքաններ, 28, Դելոս, 55, Էտեզյան, 98, Բետիկա, 164, Ժենևր, 239, Իֆ, 239, Քերսի, 259, Սահել, 279/,

քիմիայից /մայրլուծություններ /Քրոնիկոն, I/ , ալաբաստր, 171,

նավաշինությունից և ավիացիայից՝ առագաստացանց, 180, Նավարկ, 172, նավիրան, 168,

ռազմագիտությունից /Չառիվերակ /ռազմ./= լեփ 28),

լեզվաբանությունից /դրավիդյան, 326, հորանջ, 326, Էվֆոփզ, 309, ատտիցիզ, 309, Էլիզիա, /Քրոնիկոն, I/

և այլ *բնագավառներից*:

Հայտնի է, որ թարգմանական գործընթացի հիմնական դժվարություններից մեկն էլ այն է, որ թարգմանվող բառը կարող է լինել բազմիմաստ՝ ունենալ մի քանի իմաստ, որոնցից յուրաքանչյուրը կարող է փոխանցվել մի շարք հոմանիշներով: Երբեմն բառաբաններում տրված է լինում բառի անհրաժեշտ, հիմնական նշանա-

կությունը, սակայն հոմանիշներից ոչ մեկը չի համապատասխանում տվյալ համարոժեքին: Այդ դեպքում թարգմանիչը ինքնուրույն է գտնում անհրաժեշտ հոմանիշը՝ հենվելով սեփական գիտելիքների վրա: Այս դժվարությունը թերևս ամենից հաճախ է հարկ լինում հաղթահարել Սեն-ժոն Պերսի պոեմները թարգմանելիս:

Օր՝. *homme* բառը ֆրանսերենում բազմիմաստ է, ունի բազմաթիվ փոխաբերական նշանակություններ, սակայն ի թիվս այլոց, ուղիղ իմաստով նշանակում է և՛ մարդ, և՛ տղամարդ. Սեն-ժոն Պերսն օգտագործում է երկրորդ տարբերակը: Սակայն հայերենում դա այնքան էլ բանաստեղծական չլինելով, ունենալով իմաստային այլ երանգներ, ոչ միշտ է ընդունվում որպես ձևական համարոժեք: Թարգմանություններում գերադասվել է հազվադեպ հանդիպող *այրամարդ* ձևը՝

«...Միայնություն, օ, սիրտ այրամարդու»: /159/ *«Ծովեզերքներում»*, *«Նեղ եմ նավերը»* գլխում / երկխոսությունը սիրեկանների:

Հռետորական բացականչությունը Սեն-ժոն Պերսի պոեզիայի հիմնասյուններից է՝

Սեր, սեր, դու այնքան բարձր ես պահում իմ ծննդյան ճիչը, որ նա երթի է ելել ծովից դեպի Սիրուհին... /Ծովեզերքներ, էջ 64/

Աքսորը բնավ երեկյանը չէ, քսորը բնավ երեկյանը չէ...
/Աքսոր, 2/

Ահ, մենք ավելագանգ գնահատեցինք դիմակն ու գիրը /Ծովեզերքներ, էջ 63/:

Սեն-ժոն Պերսի գործերից թերևս ամենահոյակերտում՝ «Ծովեզերքներում», որը հաստատում է տարածության իմաստը, պայմանականություններից, առօրեականությունից, պատմականություն-

նից դուրս գալու ցանկությունը՝ հասնելու համար բացարձակ ժամանակին, բարձր անվերջին՝ գերագույն ուժերի օգնությամբ, և մարդուն՝ իր հաջողական լինելու մեծությամբ, և մշակույթը ներդաշնակ դարձնելու ձգտումը..., այս գործում բանաստեղծը, իր ուսերի վրա բարձրացնելով, հորինում է իր առաջնային տիեզերքից մի օվկիանոս՝ հավերժական զարկերակով: Եվ այս գործը թարգմանելու համար նույնպես անհրաժեշտ է ամուր ուսեր ունենալ, նույնպես պետք է բացահայտել «մթին» բանաստեղծ - ճարտարապետի կառուցած հարկերը:

Նրանք ինձ Մթին կոչեցին, իսկ ես մարմնավորում էի փայլակը : /Ծովեզերքներ, II/

Ils m'ont appele l'Obscur et j'habitais l'eclat. / Amers, II/

Հատկապես «Ծովեզերքներում» են անհամբեղի *ամ-* նախածանցով սկսվող ածականները՝ *անեղծելի, անպատասխան, անհանդերձ, անծայրածիր, անխոնջական, անգործ /արքայություն/, անօրինակ /շենք/, անքանակ, անզույգ /ծնծղա/, անիշխանական, անկոռահելի, անմարմնական, անհիշատակելի, անճանաչելի, անտեսանելի, անմարդաբնակ, անբաժանելի, անեզերք /մարդ/, անհագ, անխռով, անխաթար /վաղեմություն/, անապակ և այլն:*

Իսկ երբ *ամ-* նախածանցին էլ ավելանում է - *ելի* վերջածանցը՝ որպես ֆրանսերենի *able* վերջածանցի համարժեք, նման մակդիրային գյուտը այդ նույն «Ծովեզերքներում» հնչում է իր իսկ պերսյան որակումով՝ մաժորային. միայն 2 էջում /210-211/ հայտնաբերում ենք անքանակ նման մակդիրներ՝

անանվանելի, անհաճախելի, անհիշատակելի, անբնականի,
անկանխագրավելի, անհերքելի, անժխտելի, անկորգելի, անզիջելի,
անորակելի, անըմբռնելի, անդատապարտելի, անպարսավելի, ան-
ժառանգելի և այլն:

Բայի ըղձական եղանակը ֆրանսերենում քիչ է օգտագործ-
վում: Սակայն Սեն-Ժոն Պերսը դրան դիմում է նախապատվութ-
յամբ.

Plaise au sage d'epier la naissance des schismes!...

*Թող հաճո՛ւ լինի իմաստունին՝ լրտեսելու ծնունդը հերձ-
վածների... /Աքսոր, 5/*

*Et nous ravisse encore, o, monde! ta fraiche halaine de
mensonge!...*

*Օ՛, աշխարհ, թող հմայի մեզ նորից թարմ շունչը կեղծի-
քի...*

Vienne l'eclairer, ha!, qui nous quitte...

*Թող պայթի կայծակը, հա՛, որ լքում է մեզ... /Անձրևներ,
8/*

Հրամայականով ևս սիրում է աշխատել Սեն-Ժոն Պերսը:

*Բոսորագույն գայռ լեզվի, հերիք եղավ քո պազշանքը:
/Չորություն/*

Ժայթքի՛ր, օ՛, կենսահյութ՝ հար կաթնահոս:

Ապավինեն նք մարդուն և ազա՛տ ընթացք:

*Օ, Աստծո Սիստրա, լե՛ր մեզ մեղսակից: /Զորություն/
Հարցական ձևերը գերիշում են ամենուր՝*

Frapperas-tu, hampe divine ?

Հարվածելո՞ւ ես, միզակ աստվածային: -

(Et la! que voulions-nous dire, que nous n'avons su dire ?)

*(Իսկ այստեղ ի՞նչ էինք ուզում ասել, որ չկարողացանք
ասել):*

Ամբողջական գլուխներ լցված են հարցականներով, ինչպես,
օրինակ, «Ծովեզերքների» 6-րդ գլուխը.

*Ո՞վ է ուրեմն իմ մեջ խորթանում ցերեկվանից: Իսկ քո տունը,
որտե՞ղ է այն... Մեկնելո՞ւ ես վաղը, առանց ինձ, տարաշխարհիկ
ծովի վրայով: Եվ ո՞ր լռակյաց նավավարն է միայնակ բարձրանում
քո նավը ծովի այն կողմից, որտեղից չեն նստում նավ:*

կամ՝

*Ո՞վ ես ուրեմն դու, Տե՞ր ես նորընծա: Դեպի ո՞ւր ես ձգված,
անհաղորդ եմ ես դրան, և հոգու ո՞ր ափին ես փոխված, ինչպես բար-
բարոս արքայազնը՝ համետների դեզին...*

*Ինչպե՞ս սիրել, կնոջ սիրո՞վ սիրել նրան, ում համար ամենքն
անկարող են:*

Սակայն այս հարցերն անպատասխան չեն մնում. անմիջա-
պես հետևում է պատասխանը.

*Իսկ ի՞նչ գիտե այրամարդը սիրո մասին, սոսկ անձկությամբ,
ժպիհիության հրաշքի մեջ սպասել կնոջ այն միակ երջանկությանը,
որն ինքն է արարում...*

Ամբողջ «Նեղ են նավերը» գլուխը կառուցված է հարց ու պատասխանի զուգակցմամբ, որը մեզ հիշեցնում է Աստվածաչնչի Երգ-Երգոցը:

Լեզվի արտահայտչամիջոցներից Սեն-ժոն Պերսը հատկապես շատ է օգտագործում ճարտասանական հարցը, հռետորական հարցական նախադասությունները, հարցեր, որոնցում արդեն ենթադրվում է պատասխանը:

Ընդհանրապես պետք է նկատել, «որ երբ հարցական երանգ ունեցող նախադասություններում ստորոգյալն արտահայտված է լինում խոնարհված բայի ժխտական ձևով, ապա այն ունենում է հաստատական իմաստ, իսկ դրական խոնարհմամբ արտահայտված ստորոգյալի դեպքում հռետորական հարցումով դրսևորվում է ժխտական իմաստ»: /Ա. Մարության, Ե.Չարենցի չափածոյի լեզուն և ոճը, Եր., 1979, էջ 190/

Enfance, mon amour, n'était-ce que cela ?.../Eloges, V/

Մանկություն, իմ սեր, մի՞թե այս ամենն էր լոկ... /Գովեստներ, V/

Սեն-ժոն Պերսի պոեմաշարերը թարգմանված են բազմաթիվ լեզուներով և շատ հաջող: Սա ևս մեկ ապացույց է, որ նրա գործը

համամարդկային արժեք ունի: Եվ եթե այսօր մենք դիտում ենք ճարտարապետական ուրիշ տարրեր համալիրներ, որոնք կառուցված են լեզվաբանական այլևայլ բնագավառներում, դժվարանում ենք գտնել տիեզերական բանաստեղծության այս հուշարձանի համարժեքը:

**ՈՒ. ՖՈԼԶՆԵՐԻ «ԿԱՐՄԻՐ ՏԵՐԵՎՆԵՐ»
ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԵՐԵՆ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏ ԼԵԶՎԱԿԱՆ
ԵՎ ԽՈՍՔԱՅԻՆ ՄԱԿԱՐԴԱԿՆԵՐՈՒՄ**

Ծիշտ է, որ լեզուն և խոսքն անքակտելի միասնություն են, սակայն ակնհայտ են նաև բառային միավորների լեզվաբանական և թարգմանական համեմատությունների տարբերությունները, որոնց մասին բավականին լուրջ աշխատություններ են գրել ռուս գիտնականներ Վ.Ա. Վինոգրադովը, Յա. Ի. Ռեյկերը, Ա.Դ. Շվեյցերը և այլք:

Անվիճելի է, որ լեզվաբանները որպես համեմատության միավոր ընտրում են բառը՝ այն քննելով իբրև ամբողջական համակարգ, համեմատելով նրա իմաստային տարբերակներն ու դաշտերը, միջլեզվական բառային օրինաչափությունները՝ հենվելով բառային համակարգերի թե՛ ներկա վիճակի, թե՛ պատմական զարգացման վրա: Լեզվաբանները գործ ունեն լեզվական համակարգի հետ, սակայն չեն կարող անտեսել խոսքային համակարգի առանձնահատկությունները:

Ինչ վերաբերում է թարգմանական համեմատություններին,

ապա այս դեպքում բառը քննվում է խոսքի մեջ, բնագրի և թարգմանության որոշակի համատեքստում: Սակայն այս դեպքում էլ անհնար է շրջանցել բառի՝ իբրև լեզվական միավորի, լեզվաբանական համեմատության տվյալները:

Մեր ուսումնասիրությունը նպատակ ունի բացահայտել այն լեզվական և խոսքային համեմատությունների առանձնահատկությունները, որոնք նկատելի են Ու. Ֆոլքների «Կարմիր տերևներ» պատմվածքի¹ և նրա հայերեն թարգմանության² բառամթերքը համեմատելիս՝ թարգմանության գեղարվեստական արժեքը գնահատելու նպատակով:

Քանի որ Վ.Վինոգրադովը³ քննադատորեն վերլուծել է Ռեյկերի և Շվեյցերի առաջարկած բառային համապատասխանությունների զանազան դասակարգումները, ուստի նրա դասակարգումն առավել հիմնավորված, ամփոփ և ամբողջական համարելով, մեր վերլուծությունը կհիմնենք նրա առաջարկածի վրա:

Ու. Ֆոլքների «Կարմիր տերևներ» պատմվածքի հայերեն թարգմանության համեմատությունը բնագրի հետ վկայում է, որ առավել տարածված և նկատելի են հաստատուն և լիակատար համարժեքների գործածության դեպքերը, որոնք մեծ մասամբ բացարձակ հաստատուն համարժեքներ են, բայց քիչ չեն նաև հարաբերական հաստատուն համարժեքները:

¹ Faulkner w. "The Portable Faulkner", ed. By M. Cowley, New-York, 1974. "Red Leaves", pp. 57-84, (այսուհետ՝ բոլոր մեջբերումներն այս գրքից):

² Ֆոլքներ Ու., «Չոր սեպտեմբեր», «Ապոլոն» հր., 1991, թարգմանիչ՝ Շուշանիկ Ավագյան, «Կարմիր տերևներ», էջ 55-76, (այսուհետ՝ բոլոր մեջբերումներն այս գրքից):

³ Виноградов В.С. , Введение в переводведение, М., Изд. ИОСО РАО, 2001г.
90

Պատմվածքի հենց առաջին հատվածի քննությունը ցույց տվեց, որ բազմաթիվ են համագոր տեղեկատվական ընդգրկումով բացարձակ հաստատուն համարժեքները, օր.՝ two - երկու, Indians- հնդկացիներ, slave- ստրուկ, brick-աղյուս, toys-խաղալիքներ և այլն: Ոչ այնքան հաճախ են հանդիպում մասնակի համարժեքների տարաբնույթ տեսակները: *Clan* (57) բառը, որը թարգմանված է *ցեղ* (55), գտել է իր մասնակի համարժեքը, որը տվյալ դեպքում փոխանունային համարժեք է և ամենևին չի թուլացնում տեքստի լիարժեք ընկալումը: *Clan*-ի բառարանային համարժեքներն են՝ տառադարձված *կլան*, *տոհմային համայնք* և *կլիկ*:

Թարգմանիչն ընտրել է *համայնք* - *տոհմ* - *ցեղ* մարդկային ամբոխի տարատեսակներից ամենակազմակերպվածը և ծավալումը՝ *ցեղը*, փոխարինելով տոհմին: Ամենևին արդարացված չէ *mild* բառի թարգմանությունը՝ *մեղ* (տե՛ս նույն հատվածում), քանի որ խոսքը ստվերի մասին է, այն կարող էր *մեղմ* լինել կամ՝ համատեքստային փոխարինող *հազիվ նշմարվող* բառակապակցությամբ թարգմանվել, որը նկարագրական կառույց է:

Հետաքրքիր է նույն նախադասության վերջում հանդիպող *mute* ածականի թարգմանությունը *համրորեն ընկած էին* բառակապակցությամբ, որտեղ *mute*-ի իմաստային տեղեկությունը լիարժեք փոխանցվում է *համրորեն* մակբայով ու առավել մեկնաբանվում *ընկած էին* բայի ներմուծմամբ, որը յուրատեսակ ամալիֆիկացիա է: Թարգմանիչը հետամուտ է եղել բառի *ֆոնային* երանգի բացահայտմանը, որը տվյալ դեպքում ոչ թե բարդ խորհրդանշական իմաստ ունի, որը սովորաբար ենթադրելի է նկարագրության կամ բացատրման եղանակն օգտագոր-

ծելիս, այլ շատ հասարակ երանգավորում ունի. «խաղալիքները լուռ ու մունջ ընկած էին փողոցում, փոշու մեջ»: Բնագրի *toys mute in the dust* կառույցը թարգմանված է. *համրորեն ընկած էին... խաղալիքները*. Թարգմանիչը կամայականորեն անտեսել է բնագրի *in the dust* կապակցությունը, քանի որ բացթողումներն արդարացվում են կամ թարգմանվող լեզվի առանձնահատկություններով, կամ բնագրի՝ ոճական երանգ չունեցող կրկնաբանություններով, կամ բնագրում տարածված վուլգարիզմներով, որոնցից ոչ մեկը ներկա հատվածում առկա չէ:

Մեր վերլուծությունն առավել մանրամասն ու ամբողջական է, սակայն սահմանափակվենք վերոհիշյալ օրինակներով, եզրակացնելով, որ «Կարմիր տերևների» թարգմանությունը բազմաբնույթ լեզվական և խոսքային համարժեքությունների գործածության ուսանելի օրինակ է:

**ՈՒՐՎԱԳԾԵՐ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ**

Գեղարվեստական թարգմանության ժամանակ անչափ բարդ խնդիրներ են դրվում թարգմանչի առջև, որոնց հաղթահարումը աշխարհայեցողական մեծ գիտակություն, կարողություն, լեզուների խոր իմացություն, գիտելիքների մեծ պաշար ու ջանքեր է պահանջում: Անհրաժեշտաբար, բացի այս հիմնավոր հասկացություններից, թարգմանիչը պետք է օժտված լինի ստեղծագործական մույնքան բարձր հմտություններով ու կարողություններով, ինչ հեղինակը, թարգմանիչը պետք է փոխանցի ամենամոտ ձևով հեղինակի գեղարվեստական բոլոր առանձնահատկությունները, որ նա ներդրել է իր ստեղծագործության մեջ: Այս դեպքում մոր գործ կամ ստեղծագործության մոր որակ չի արարվում, այլ տարաշխարհիկ ընթերցողին մատուցվում է իր մայրենի լեզվով մի գործ, որի մեջ, ինչ խոսք, առկա է հեղինակի անհատականությունը, որում ամփոփվում են այլ լեզվամտածողությամբ կառուցված մտքեր՝ տարբեր բնույթի քաղաքական, սոցիալական, փիլիսոփայական, խոհական, քնարական, զգացմունքային և բազում այլ տեսակի արտահայտումներ, լեզվական այլ կառուցվածքի, այլ աշխարհընկալումների սահմաններում կերտված գրական արժեքներ, որոնց միջոցով ներկայացնում են նաև

բնագրում տեղ գտած հեղինակի ամհատական մոտեցումները: Թարգմանչի առաջին առանձնահատկությունն այն է, որ նա իր ընտրած հեղինակի հետ համագործակցելիս նոր կերպարանք է ստանում, իր *եսը* որոշ ժամանակ մոռացվում է աշխատանքային գործընթացի ժամանակ, դառնում է հեղինակը, այսինքն՝ փոխակերպվում է նոր մտքերով տոգորված անձնավորության, խոսում, գործում, շարժվում է հեղինակի նման, նրա քայլերին համընթաց, թափանցում է նրա հոգու աշխարհը և ճշտորեն ընկալում է նրա ներքին աշխարհընթրումը, տիրում է նրա գաղտնիքներին և, ի վերջո, ոգեկոչում է նրան՝ փոխադրվելով նրա ժամանակաշրջանը, նրա կյանքի ոլորտները՝ տիրելով նրա զգացումների ողջ կերտվածքին, որոնք արտահայտվել են տարբեր հնարագիտություններով ու ձևերով, արտահայտչամիջոցների դրսևորումներով: Կարևոր նախապայման թարգմանչի համար:

Այնուհետև, վերջինս ենթարկվում է երկու լեզուների կառուցվածքային առանձնահատկությունների, քերականական տարբեր ձևույթների ճիշտ և տեղին օգտագործման պայմանին, իսկ լեզվից լեզու անցում կատարելու ժամանակ դրսևորում է իր խոր գիտելիքները, քանի որ հայտնվում են լեզուներում (բնագիր և թարգմանվող լեզու) տարբերություններ, քերականական տարբեր ձևերի կիրառումներ, բառակապակցություններում հավելումներ կամ կրճատումներ, բառագիտական ծուղակներ՝ հակասությունների միասնության կամ միասնությունների հակասության ընդհանրացումներ:

Հաճախ գեղարվեստական թարգմանության որոշ տեսաբաններ կանգ են առնում մի կետի վրա, որ, ըստ իս, բավական միամիտ

մոտեցում է գեղարվեստական թարգմանության պարագայում, երկ-
դիմաբար հարցնելով, թե ում ոճը պետք է արտահայտվի թարգմա-
նական գործողության ժամանակ՝ հեղինակի^օնը, թե՞ թարգմանչինը,
իհարկե, ծայրահեղության հասնող այս հարցադրումը երբեք չի կա-
րող ապահովել թարգմանական աշխատանքի հաջողվածության ե-
րաշխիքը, իհարկե նման հարցերին հիմնականում անդրադառնում
են լեզվաբանները, որոնք լեզուների համեմատական աշխատանքի
բերումով անդրադառնում են նաև թարգմանական հարցերին, իսկ ո-
ճի մասին այս դեպքում խոսք լինել չի կարող: Իհարկե, ոճաբաններն
ու գրականագետներն այս հարցում լեզվաբանների հետ համաձայ-
նության գալու միտում չեն ունենա: Պետք է միանշանակ պատաս-
խանել, որ թարգմանչի կատարած աշխատանքի բարձր գնահատա-
կանը նախևառաջ պետք է փնտրել այնտեղ, որտեղ ներկայացել է
հեղինակին մոր լեզվի պայմաններում, իր բոլոր տեսակի անհատա-
կանություններով: Շատ ավելի պարզ է երևում իր կոչմանն արժանի
այն թարգմանչի աշխատանքի բարձր արդյունքը, երբ ընտրելով
տարբեր ժանրի ու բնույթի ստեղծագործություններ, տարբեր ժամա-
նակահատվածներում ստեղծված գործեր, չի ներկայացնում իր ան-
ձը, իր անհատականությունը վերստեղծված գործերում՝ սեփական
ոճի առանձնահատկությունների արտահայտմամբ, անփոփոխ բա-
ռապաշարի օգտագործմամբ տարբեր ստեղծագործությունների մեջ:
Այսպես արտահայտվելու առիթ են տալիս այն թարգմանական աշ-
խատանքները, երբ տարաբնույթ, տարաժանր, տարբեր դարաշր-
ջաններում ստեղծված գեղարվեստական գործերը հանդես են գալիս
նույնատիպ ոճի արտահայտմամբ, երբ նույն թարգմանչի կողմից է

հանդես եկել, հատկապես դա ավելի ցայտուն է երևում, երբ մեկ թարգմանիչ է ներկայացնում տարբեր ժամանակահատվածներում, տարբեր գրական ժանրերի և ուղղությունների պատկանող բանաստեղծների ստեղծագործությունները մեկ անթոլոգիայի սահմաններում: Օրինակ, Աբրահամ Ալիքյանի «Ֆրանսիական դասական բնաբերգության ծաղկաքաղի» ընտրանուց, որ ներառում է գործեր՝ սկսած 15-րդ դարի բանաստեղծներից և հասնում է մինչև մեր օրերը, այն տպավորությունն է ստանում ընթերցողը, թե մեկ բանաստեղծի գործերն է կարդում: Պատասխանելով տեսաբանների տարօրինակ հարցին, թե ում ոճը պետք է հանդես գա թարգմանելիս, անհրաժեշտ է աներկբայորեն պատասխանել ևս մեկ անգամ ու բազմիցս. թարգմանված ամեն տեսակի ստեղծագործություն պետք է վերարտադրի բնագրի բոլոր էական հատկանիշները, նրա ոճական հնարքները՝ համապատասխան փոխադրումով՝ նոր լեզվի սահմաններում, բառապաշարի ճիշտ և տեղին օգտագործմամբ, այսինքն՝ բնագրի ձևի ու բովանդակության ճշգրիտ վերարտադրմամբ, չշեղվելով հեղինակի սեփական արտահայտչամիջոցներից՝ գեղարվեստական հնարքների ու ոճի միասնական արտահայտումից: Թարգմանիչն ընտրած հեղինակին համահունչ պետք է խոսի նոր լեզվով:

Գրական գեղարվեստական թարգմանությունը նաև լուսանկարի տպավորություն չպետք է թողնի, թարգմանական արվեստը, որպես բարդ գործողություն, մի կողմից գիտական (լեզվաբանական) աշխատանք է, մյուս կողմից՝ ստեղծագործական, ուստի և առկա են լեզվական գիտելիքների և արվեստի գործոնները: Եթե կա արվեստ, նշանակում է կա ստեղծագործություն: Վերոհիշյալ նշումները բազ-

միցս ապացուցվել են տարբեր տեսաբանների կողմից, միշտ ենթարկվելով նորանոր ապացույցների՝ քաղված տարբեր օրինակներից:

Չափածո և արձակ ստեղծագործությունները թարգմանական գործողության ժամանակ, ինչպես ընդհանուր, այնպես էլ առանձնահատուկ, մասնավոր խնդիրներ են պահանջվում ձևի և բովանդակության առումով: Հաճախ ենք հանդիպում արձակ գործեր, որտեղ ակնհայտորեն պոետական մտածողությունն առկա է, նաև նրա դրսևորման եղանակները՝ նյութի շարադրանքի, ռիթմի, բառապաշարի ընտրության, բաղաձայնության միտումնավոր կուտակման և շատ այլ գեղագիտական ու ռճական միջոցներով արձակ ստեղծագործության մեջ: Լինում է նաև հակառակը, երբ պոեզիան է արձակ տեսքով, անհանգ, երբեմն առանց նկատելի ռիթմի: Եթե թարգմանության գործընթացի ժամանակ թարգմանիչը չհարգի այս ամենի ճիշտ վերարտադրումը, բովանդակությունը մույնպես կարող է խաթարվել, այնքանով, որքանով դրանք սերտ միասնություն են կազմում. այս պարագայում նոր ստեղծված գործը մեկ ուրիշ լեզվով կմեղանչի բնագրի հեղինակի դեմ: Շատ հարցեր, շատ կետեր այս ամեն հարցի կապակցությամբ կարելի է լրացնել, սակայն այս անգամ ակնարկները վերաբերելու են միայն գրական որոշ ժանրերի վերարտադրման եղանակներին թարգմանական գործի ժամանակ, հիմնականում պոեզիայում:

Ալֆոնս Դոդեի որոշ գործերում, ինչպես նաև այլ արձակագիրների մոտ, ինչպես, օրինակ՝ Մարսել Պրուստի երկարաշունչ էջերում, իշխում է պոետական մտածողությունը, արտահայտչականությ-

յունը և ըստ այդմ էլ՝ շարադրանքի տեսակը, այսինքն՝ ձևը, որ տարբեր հմարքների միջոցով է արտահայտվում, ձեռք է բերում մի որակ, որ պետք է չանտեսել (մեղեդայնություն, շարահյուսական միջոցներ, կետադրության օգտագործման անհատական մոտեցում, ոճաբանական միջոցների կիրառում և այլն): Ուրեմն, թարգմանության գործողության ուսումնասիրումը պահանջում է դիմել այն բոլոր բնագավառներին, որոնք առնչվում են լեզվի հետ:

Ա. Դոդեի «Նամակներ իմ հողմադացից» նովելների շարքը թարգմանելիս նախ պետք է նկատի առնել հեղինակի կիրառած բազմաբնույթ լեզվական արտահայտչամիջոցները, բայց դրանից էլ առաջ պետք է նկատի ունենալ, թե գրական ո՞ր ուղղությանն է պատկանում գործը: Այս ստեղծագործության մեջ Դոդեն իմպրեսիոնիզմի գրական ուղղության ներկայացուցիչն է: Նրա մոտ առաջին հերթին լույսի ու ստվերի առկայությունն է՝ խիստ զգալի, ինչպես նաև շարժումը, որոնք կարևոր նախապայմաններից մեկն են տվյալ ուղղության համար, ինչպես՝ իմպրեսիոնիստ նկարիչների: Դոդեի մոտ գերիշխում է գոյականի օգտագործումը որպես գործողություն կատարող, որը, շեշտվելով, իր վրա է վերցնում շարժումն ու ընթացքը, և ասես այլևս բայի կարիք չկա: Այս հմարքով նա հասնում է գործողության արագացման, երբեմն նաև անակնկալ փոփոխություններ ստեղծելու վիճակին, երբ շտապում է մի բան հաղորդել, փոխանցել հուզումները, կարծես մոռանում է բայ օգտագործել:

Une fenetre qui s'ouvre, le bruit d'un corps sur les dalles, et c'est tout.

Մի լուսամուտ է բացվում, *մարմնի թրմիոց բակի սալաքարերին, և վերջ:*

Գեղարվեստական թարգմանության ժամանակ ամենակարևորը հեղինակի տրամադրության փոխանցումն է, որ կատարվում է նրա օգտագործած միջոցների ճիշտ փոխանցմամբ, սկսած լեզվական ամենափոքր միավորներից՝ հնչյունի, երբեմն տառերի (համահնչյունություն առաջացնելու միտումով), բառերի, նրանց ճիշտ ընտրության կիրառմամբ տեքստում: Թարգմանական գործողության մեջ նկատում ենք, որ հնչյունի ճշգրիտ վերարտադրումը և բառիմաստի համարժեքի փոխանցումը շատ դեպքերում իրար հետ սերտորեն միավորված են և երբեմն դառնում են և՛ բնագրի, և՛ թարգմանական տեքստի էական հիմնախնդիրներից մեկը, հատկանիշներ, որ պետք է ներկայացնել բնագրի արտաքին ձևի, նաև արտահայտության փոխանցման իմաստով. այն կարող է գտնել հնչյունի և ենթատեքստում ընտրված բառի մեջ, դառնալով այնուհետև հեղինակի ասելիքի առանցքը: Նույն հեղինակը տարբեր տրամադրություններ կարող է արտահայտել իր ընտրած բառերով, բանաստեղծական ձևի ներկայացմամբ, շարահյուսական կառուցվածքներով, ոճաբանական տարբեր հնարքներով: Ալֆրեդ դը Մյուսեն, օրինակ, որպես ռոմանտիզմի ուղղության ներկայացուցիչ, իր մտքերը զգացողության, տրամադրության վերածելու ժամանակ, թվում է տարբեր իրավիճակներում ամենապարզ ձևով կառուցելով դրանք, այնուամենայնիվ մեկ բառում դրած հնչյունի շեշտադրությամբ բովանդակության մեջ խորություն, ծավալ է առաջացնում, այն էլ այնպիսի, որ բացահայտվելու անհրաժեշտություն է զգացվում, քանի որ բանաստեղ-

ծության կառուցվածքը ամենափոքր միավորից սկսած գալիս է լրացնելու, ամբողջացնելու հեղինակի բուն ասելիքը: Թարգմանիչը պարտավոր է խոսել հենց իր՝ Մյուսեի նման, տողերի շեշտվածությամբ ու ձայնը հաղորդել, ինչպես որ նա է միտում ունեցել ներկայացնելու: Տարբեր բանաստեղծություններում, որոնք տարբեր ժամանակահատվածներում են արարվել, տարբեր հոգեկան ապրումների պայմաններում, նկատելի է արտահայտման ձևը, ինչ խոսք, ամեն մեկը տարբեր դրսևորումներով է հանդես գալիս, և բնագրում եղածը թարգմանությունը պետք է վերածնի: «Երջանիկի երգի» մեջ խիստ կարևոր է նկատի ունենալ ռիթմը, բանաստեղծության թեթև աշխուժությունը, հունորի առկայությունը, հարցադրումների ճիշտ շեշտադրումը՝ հռետորական դարձնելու նպատակով: Թարգմանության մեջ հնարավոր է բաց թողնված բառերը փոխարինել, իմաստային կողմը պահելու նպատակով, այլ հնարքներ բանեցնելով, սակայն ոչ ռիթմի փոփոխությամբ: Օրինակ՝ Oser բառի բացակայությունը հայերեն տարբերակում արտահայտվել է հարցական նշանով, իհարկե նաև հատուկ նկատառումներով է արվել. բանաստեղծության ռիթմը *հանդգնել*, *համարձակվել* բառերի ներմուծմամբ չի տեղավորվում բանաստեղծության հայերեն տարբերակի չափի մեջ: Բնագրում զգում ենք հարցականի առկայությունը և անվախ կերպով այն տեղավորվում է թարգմանության մեջ.

Si vous croyez que je vais dire

Չեզ թվում է պիտի հայտնե՞մ,

Qui j'ose aimer,

Թե ով է նա,

Je ne saurais, pour un empire,

Թեկուզ ինձ տան

աշխարհն ամեն,

Vous la nommer.

Չեք իմանա:

Nous allons chanter a la ronde

Թե կամենաք՝ բռնենք

շուրջպար,

Si vous voulez,

Չոնենք երգեր,

Que je l'adore et qu'elle est blonde

Որ սիրուիուս մազերն

Comme les blés.

են վառ՝ Յորյան հասկեր:

Je fais ce que sa fantaisie

Կկատարեմ ինչ որ ուզի,

Veut m'ordonner,

Կյանքս անգամ,

Et je puis, s'il lui faut ma vie

Եթե նրան դա կհուզի,

La lui donner.

Սիրով կտամ:

Du mal qu'une amour ignore

Գաղտնի սերը անկարեկից

Nous fais souffrir,

Խոցում է հար,

J'en porte l'ame déchire

Եվ պատում է մահվան կսկիծ

Jusqu'à mourir.

Հոգուս անճար:

Mais j'aime trop pour que je die

Ու թող սերս մնա գաղտնի.

Qui j'ose aimer

Խորն է, անհուն,

Et je peux mourir pour ma mie

Ես կմեռնեմ, բայց չեմ հայտնի

Sans la nommer.

Ոչ մի անուն:

Այս թարգմանության մեջ կատարված տեխնիկական փոփո-

խությունները միմիայն հավատարիմ մնալու միտումով են կատարված. (օրինակ՝ empire - «կայսրություն» բառը փոխարինված է «աշխարհով»)։ Ռոմանտիզմի շրջանի գործերն այնքան հարուստ բառապաշար էին ընդգրկում, և բառը այնքան դեր չէր կատարում, որքան ներքին հույզերի վերարտադրման համար մտահղացված այլ հնարքները։ Բառացի՝ «անունը չեմ տա», *անուն* բառը թարգմանության մեջ բացակայում է, բայց մեկ այլ հնարք՝ *ով է նա*, լիովին փոխարինում է բովանդակությամբ։

Նկատում ենք նույնատիպ միտում Վահան Տերյանի թարգմանություններում, նա ևս պատկանելով սիմվոլիստական ուղղությանը, թարգմանություններում գործում է ազատ, չմտահոգվելով, որ բառերի փոփոխումը կարող է հեղինակի դեմ մեղանշում լինել, բանաստեղծ-թարգմանիչ ներկայացուցիչը որպես այդ ուղղությանը հարող հայ գրականության մեջ, իր ընթերցողին ներկայացնում է բնագրին համահունչ, սիրուն մի բանաստեղծություն։ Քանի որ սիմվոլիզմի համար ամենակարևոր հատկանիշը երաժշտության և տրամադրության փոխանցումն է, բառերը մոր տեսք կարող են են ստանալ՝ ի շահ բանաստեղծության գրական ուղղության հիմնական հատկանիշի։

Les sanglots longs

Des violons

De l'automne

Blessent mon coeur

D'une langueur

Monotone.

Անլուր լալկան
Ջութակն աշման
Սիրտս մոլար
Մաշում է հար
Եվ միալար...

(Վահան Տեղյան)

Անլուր, սիրտս մոլար, մաշում է, հար բառերը որքան էլ փոփոխվել են թարգմանության մեջ, այնուամենայնիվ բանաստեղծության տրամադրությունն ու մեղեդին հարազատ են մնացել բնագրին, հիմնական նպատակը՝ սիմվոլիզմի տարրերի, էական հատկանիշների վերարտադրումը, ապահովված է:

Նորից անդրադառնալով Մյուսեին՝ վերոհիշյալ թեթև շնչով, կենսապարար բանաստեղծությունից հետո («Երջանիկի երգը») մեկ ուրիշն աչքի է զարնում իր ծանր խոհերով, տխրությամբ, թախիծով լեցուն, հակասություն կազմելով առաջինի հետ, որտեղ այլ տրամադրություն է իշխում, այստեղ ասելիքն ավելի է ձգվում քառատողերում, ամեն մի բառի արանքում տխրության առկայությամբ, այս հարցերը պահանջում են թարգմանչից չհեռանալ բանաստեղծության ողջ շինությունից և տրամադրությունից: Աննշան փոփոխությունները, ավելի ճիշտ, փոխարինումները ոչնչով չեն խանգարում ընդհանուր ձևին անզամ: Եթե հեղինակը 18 ամիս է գրում, թարգմանիչն, օրինակ, թույլ է տվել իրեն այն փոխարինել «մեկ ու կես տարի» բառակապակցությամբ, իմաստի փոփոխության նշույլ անզամ չի նկատվի նման պարագաներում:

DERNIERS VERS

L'heure de ma mort, depuis dix-huit mois,
De tous les cotés sonne à mes oreilles,
Depuis dix-huit mois d'ennuis et de veilles
Partout je la sens, partout je la vois.

Մեկ ու կես տարի տագնապն իմ մահվան
Ունկերիս մեջ է չորս կողմից զնգում,
Մեկ ու կես տարի վշտահար, անքուն՝
Զգում եմ, տեսնում ամենուր նրան...

Հնչյունների ճիշտ դասավորմամբ ընթերցողը վերաբնակեցված լեզվում նույնպես պարզ ձևով պետք է պատկերացնի բույր, գույն, լույս, հնչյուն բառերի հնչյունական ու իմաստային համակցումը և մեկը մյուսի միջով անցնող թելը: Երբ վերոհիշյալ բառերի մասին ենք խոսում (բույր, գույն, լույս, հնչյուն), անկարելի է նորից չդիմել Դոդեիկ. լույսի, ձայների միավորումը բառապաշարի և հնչյունների ճիշտ ընտրությամբ արտացոլված՝ կարող ենք տեսնել նրա հետևյալ տողում:

Le cri strident des cigales, musique folle, assourdissante, à temps pressés, qui semble la sonorité même de cette immense vibration lumineuse.

Ճպուռների զիլ ճռռոցը՝ խենթացած, խլացուցիչ երաժշտությունը, շտապող ժամանակի մեջ ասես ինքը՝ հնչեղությունն է՝ թրթռուն լույսի անծայրության:

Այս մեկ ու կես արձակ տողի մեջ բնագրի հնարքներին համարժեք, նոր որակումով թարգմանական մի շարք հնարքներ պետք է բանեցվեն՝ ապահովելով հեղինակի նկատառումը, որտեղ հնչյունների ու բառապաշարի հատուկ ընտրությամբ ներկայացված են մի ամբողջ ենթատեքստի չգրված շերտեր, ծալքերի մեջ թաքնված, որ թողնում է ընթերցողին ըստ իր պատկերացման աչքի առջև բերի տեսարանը. օրինակ՝ այս տողի ընթերցման ժամանակ տեղափոխվում ենք ամայի մի վայր, ուր շունչ արարած չկա, շոգը վտարել է նրանց, և ճպուռներն ազատորեն իրենց զիլ ձայնով տեր են մեն-մենակ առատածոր լույսի ու արևի մեջ: Այս ամենին կարծես գալիս է նպաստելու բառերի մեջ ասես հատուկ ընտրված *Ս, Ջ* տառերի առկայությունը, հայերենում դրանք փոխարինվել են *Ճ, Չ, Յ, Ծ* հնչյուններով:

Թարգմանչին զանազան խնդիրներ են առաջադրում, ինչպես նշեցինք, տարբեր ժանրերի, տարբեր դարաշրջաններում կերտված ստեղծագործությունները, որոնց ոճական արտահայտչամիջոցները, հեղինակային առանձնահատկությունները այլ խնդիրներ են առաջադրում և իրարից շատ են տարբերվում:

Օրինակ՝ կլասիցիզմի ներկայացուցիչների համար, բացի իրենց սեփական արվեստի դրսևորումներից, կային որոշակի կանոններ՝ «ամխախտ օրենքներին» ենթարկվելու անհրաժեշտ պայմանը: Պարտադիր էր ալեքսանդրյան չափը: Այն ենթարկվում է ոչթմական շեշտի՝ ֆրանսերենի լեզվական բնույթից ելնելով: Ալեքսանդրյան չափը վանկական է, 12 չափից բաղկացած, կազմված է 4 կամ 5 ոչթմական միավորներից: Ի տարբերություն ֆրանսերենի փոքր ոչթմական միավորների, հայերենը նույնպես վանկական է, սակայն շեշտադրությունը մեծ

ռիթմական միավորներ է պահանջում, բնականաբար հայերեն թարգմանության ժամանակ վանկերի չափն ավելանում է կամ նույնիսկ կարող է պակասել, թարգմանչի ներքին զգացողությունն այս պարագայում, ամեն կանոնից ձեռքազատված, ինքն է ապահովում երաժշտական ամբողջությունը բնագրի և թարգմանության հարաբերության մեջ ռիթմական համահունչ միավորներ ստանալու համար:

PHEDRE

Les dieux m'en sont temoins, ces dieux qui dans mon flanc

Ont allumé le feu fatal à tout mon sang:

Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle

De séduire le coeur d'une faible mortelle.

Աստվածներն են իմ վկան, աստվածները, որ իմ մեջ

Ներարկեցին բախտորոշ և մոխրացնող հուր անշեջ,

Աստվածներն այն, որ իրենց դաժան փառքը կերտեցին՝

Գայթակղելով նուրբ սիրտը թույլ էակի հողածին:

Դարձյալ ալեքսանդրյան հանգավորմամբ գրված բանաստեղծություններ, սակայն 19-րդ դարում, որոնց երաժշտական ռիթմը այլ պահանջներ է ներկայացնում թարգմանչին, ինչպես Լամարթինի պոռթկուն մտքերը որոշ բանաստեղծություններում. օրինակ, այս մեկն («Հուսահատություն») իր բովանդակությամբ մեծ կապ ունի արդեն երաժշտական կողմի ապահովման հարցում. այստեղ, ի տարբերություն Ռասինի ողբերգության, որտեղ երկխոսությունը մի փոքր ավելի ձգվածություն է պահանջում, Լամարթինի մոտ պատմո-

դական մենախոսություն է, գործողությունները ավելի արագ տեմպ են պահանջում, որը լուծվել է հայերեն թարգմանության մեջ տողը տասը չափի վերածելով, հինգ ռիթմական միավորներով, որի պայմաններում երաժշտական կողմն ամենակին չի տուժել:

Lorsque du créateur la parole féconde	Երբ արարչական խոսքը
	վարարած
Dans une heure fatale eut enfante le monde	Չարաղետ ժամի
	աշխարհն արարեց
Des germes du chaos,	Քաոսի սերմից,
De son oeuvre imparfaite il détourna sa face,	Անկատար գործից
	երեսը շրջեց,
Et, d'un pied dédaigneux le lancant dans l'espace,	Ոտքով շարտեց անեզրության մեջ,
Rentra dans son repos.	Խաղաղվեց նորից:

Բոլորովին այլ խնդիրներ են առաջարկում ժամանակակից բանաստեղծները թարգմանական գործընթացի համար և՛ իրենց ներկայացրած թեմատիկայով, և՛ բանեցրած ամեն տեսակի հնարքներով, համապատասխանեցնելով ժամանակի լեզվամտածողական պահանջներին՝ համառոտ, սակայն խոր տրամաբանությամբ հագեցած մտքերով, բառապաշարի ընտրությամբ և այլն: Օրինակ՝ ֆրանսիական ժամանակակից պոեզիայի տիտաններից մեկի՝ Ռենե Շարի, բանաստեղծություններն ընկալելու համար նախ անհրաժեշտ է խորությամբ վերլուծել նրա ներաշխարհը, աշխարհընկալման յուրահատուկ դրսևորումը, ստեղծագործական միտքը: Նրա գրիչն ա-

ռեղծվածներով լի է, ինչպես նաև՝ տոգորված մեծ վերապահությամբ։ Հակասական պատկերների կուտակումը նրա մոտ միասնություն են կազմում, ասելիքը խիստ անհատական է։ Բառակապակցությունների հրաշալի վարպետ է։ Երբեմն իրար հետ առերես չեն կապակցվում նրա բառանիշերը և իր ասելիքի բուն բովանդակությունը, ու եթե չթափանցենք դրանց խորքերը, դուրս չհանենք բուն իմաստը, բառացի թարգմանություն կատարելով՝ կընկնենք միայն անհեթեթությունների գիրկը։ Պատկերներով նա ձուլում է ակնհայտ հակասությունները, չկան այլևս նրա պոեզիայում մեզ համար դասական սովորական դարձած համամասնությունը, չափազորումը, պատկերները նույնպես իրականությունից են վերցրած, սակայն խորքերը թափանցելու գնով միայն կարելի է տեսնել ու զգալ դրանք իրենց բուն իմաստով ու գորեղությամբ։ Սրանք են այն հիմնական պատճառները, որ տարբեր անձանց, քննադատների կողմից յուրովի մեկնաբանված ընկալումները կամ վերոհիշյալ պայմանները չհասկանալու պատճառով առիթ են տալիս թարգմանչի գործին կասկածով մոտենալ, թարգմանական սխալներ հայտնաբերել նրա մոտ, վերագրելով այս ամենին ոճաբանական իմացությունների պակաս։

C'est l'heure où les fenetres s'échappent des maisons pour s'allumer au bout du monde où va poindre notre monde.

Այն ժամն է, երբ պատուհանները խույս են տալիս տներից, որպեսզի լույս արձակեն աշխարհի ծայրին, ուր ծագելու է մեր աշխարհը։

Կամ՝

Les cendres du froid sont dans le feu qui chante le refus.

Յրտի մոխիրները կրակի մեջ են, որը հրաժարումն է երգում:

;

Ժամանակակից բանաստեղծներից մեկ ուրիշը՝ Պիեր Ժան Ժուվը, նույնպես կարող է մեզ երկար մտորումների մեջ գցել, խորհել տալ, ի՞նչ է ուզում ասել... որից մի փոքրիկ թարգմանություն ևս ներկայացնենք.

Je suis le Feu

Tu es le Feu?

L'Ardeur

Oui ma nature est feu et je te reconnais.

A l'aube tu me fais me lever de mes songes brisés

Détruis, détruis!

Et moi je suis les étincelles.

Ես Կրակն եմ,

Դու կրա՞կ ես.

Հրայրքը

Այո իմ բնույթը կրակ է և ճանաչում եմ քեզ

Արշալույսին հանում ես ինձ իմ փշրված երազներից

Կործանված, կործանվա՛ծ:

Իսկ ես հետևում եմ կայծերին:

Այսպիսով, ինչպես նշեցինք, թարգմանչի նկատառումը, առաջին կարևոր պայմանը ստեղծվածը վերստեղծելն է հեղինակին համահունչ, նույն հնարքները բանեցնելը, նույն «շարժումներով» և նույն «ղիմախաղերով» խոսեցնելը հեղինակին, բնագրի հերոսներին

և փոխադրել նոր լեզվի մեջ, նույնությամբ բացելով և փակելով մտահղացումների ու լեզվական միջոցների խորագույն ծալքերը՝ առանց մտքի ու բովանդակության կրճատման, հավելման, եթե, իհարկե, չեն պարտադրում լեզուների կառուցվածքային կանոնները, այս պարագայում՝ համարժեքներ գտնել, անհավատարիմ երևալու գնով լինել խիստ հավատարիմ, փոխադրումներ կատարելով ընդունող լեզվում:

**ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԴԵՐԸ ՄԱՐԴԿԱՅԻՆ
ՔԱՂԱՔԱԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

«Հույները շատախոս են և ազատ, իսկ նրանց լեզուն՝ ոչ հստակ»։ ասում էին եգիպտացիները, որոնք վաղուց ի վեր ապրում էին հնագույն ծեսերով հարուստ մշակութային կյանքով, երբ հունական մշակույթը դեռ նոր էր հասնում իր զարգացման գագաթնակետին։ Այնուամենայնիվ, հույների դասական մտածողությունն է, որ հստակ արտահայտված է նրանց փիլիսոփայության և գրականության մեջ, և մնում է հենց ժամանակակից գրականության և փիլիսոփայության հիմքում։ Եվ սա մտքի անսահմանությունը և երկարաբանությունը քննադատելու շնորհիվ։ Մտքի անսահմանությունը կամ ավելի ճիշտ՝ հույն մտածողների և գիտնականների անհատականությունը հունական մշակույթը դարձրել և շարունակում է դարձնել յուրօրինակ, եռանդուն և հարատև։

Երբեք նմանատիպ ոչինչ ոչ մի տեղ և այդքան մեծ չափով չի կրկնվել։ Եվրոպայում եղել են որոշ ժամանակաշրջաններ, խմբեր, դպրոցներ և ուղղություններ, որոնց ազդեցությունը մեծ է եղել, ինչպես, օրինակ, Դուլչե ստիլ Նուովոն, Վերածնունդը, ռոմանտիզմը և այլն, բայց նրանցից և ոչ մեկը նման կերպով չի հասել բուն էությանը։ Այնուամենայնիվ, էական պատկերացումը մնում է. այն ծագում է անհատականությունից ու մարդկային փորձից, որն էլ հենց հաստատում է

այդ անհատականության ինքնությունը: Արվեստում սա արտահայտության, բառի, երանգի և վրձնի հարվածի մեջ անհատական ուժն է:

Գրականության մեջ անհատականությունն ու ինքնությունը ի հայտ են գալիս լեզվի միջոցով: Արվեստի առանձին գործերում անձնական փորձը բացահայտվում է նրա լեզվում, բազմաթիվ սերունդների պատմական, ազգային, առասպելական և նախատիպական փորձի անհամար շերտերում: Լեզվի մեջ խորանալու և միաժամանակ նորը՝ սեփականը ստեղծելու պարադոքսն այն է, որ գեղարվեստական արտահայտչականությունը ամենաուժեղն է դառնում, երբ, ինչպես հաճախ գոթերն էին ասում, անհատականը միախառնվում է համընդհանուրի հետ:

Ես այն թերահավատներից եմ, ովքեր չեն հավատում, որ մարդկության հիմնական առասպելական և նախատիպական իրողությունները և անհատները շատ են փոխվել մի քանի հազարամյակների ընթացքում: Այս նախադրյալների ձևավորման հիմքում հիմա էլ շարունակում են մնալ կիրքն ու վախը, ծնունդն ու մահը, սերն ու ատելությունը, քաղցն ու ագահությունը, այլասիրությունն ու եսասիրությունը: Մենք հազիվ ենք գիտակցում, որ գրականությունն, օրինակ, մեկ ուրիշի՝ մի այլ աշխարհի է բացահայտում մեզ համար, և այդ աշխարհում մենք ճանաչում ենք ինքներս մեզ:

Ջարմանալի է, թե ինչպես փոքր, լեզվականորեն սահմանափակված բան կարող է դառնալ ավելի մեծ, ավելի լայն հասկացություն ընդգրկող բան, որը գեղարվեստական կարևորություն ունի: Մի խոսքով, սա լեզվի, նրանում կուտակված և նրանով արտահայտվող փորձի խնդիրն է: Ժամանակակից նեոլիթերալ և համընդհանուր

պատկերացման մեջ դա «կապիտալով» հետաքրքրվելու խնդիրն է: Հենց լեզուն է ամենաթանկ և անսպառ (բայց և հեշտ կործանվող) կապիտալը: Ազգային անհատականության, մարդկային հասարակության, պատմության կապիտալը, հազարավոր տարիներ շարունակ կուտակած մտքի կապիտալը, անհատի ոգու և էության հայտնագործությունների կապիտալը և այլն: Միայն թե այս կապիտալին հասնելու ճանապարհը պարադոքսալ կերպով տարբեր է նյութականին հասնելու ճանապարհից և հակադիր է նրան. այն տանում է անանունությունից ճանաչվածություն, ստորադասությունից ազատություն, զանգվածային շաբլոն դարձած զգացմունքների բացակայությունից անհատական զգացմունքայնություն:

Լեզուն, որ նյութական է դառնում արվեստում, ավելի ու ավելի բացահայտ կերպով է դառնում մարդու գոյության անհրաժեշտ կապիտալը, ճիշտ ինչպես ջուրը, օդը, հողը, անտառը, և այլն...

Իսկ ի՞նչ է նշանակում կապիտալ մի աշխարհում, որը ղեկավարվում է շահով, վախով և սպառնալիքով: Կապիտալի և քաղաքականության լեզվով՝ ապրանքի վերաբաշխում: Իսկ ի՞նչ ապրանք է արտադրում գրականությունը: Անհանգստություն, հուզմունք, հետաքրքրաշարժության առաջացում, զգացմունքայնություն և հարցասիրություն կեցության հանդեպ, մեր իսկ անբավարարվածության ճանաչողություն և ուրիշի՝ մեզնից տարբերի մասին իրազեկություն: Այս պահին՝ հուզմունքի, անհավասարակշռության, անկայունության, արժեքների բացակայության, իշխանության նիհիլիզմի, ստույգության, արժեքների նոր բացատրության կարիքի պահին միջավայրի հագեցածությանը և իրեն սպառած թմրածությանը զուգահեռ ի

հայտ է գալիս ուժեղ հուզմունք, որը հավասար չափով ուժեղ զգացմունքայնություն է առաջ բերում:

Եվ բանալին արվեստն է: Արվեստի, մասնավորապես գրականության օգնությամբ զգացմունքայնությունը կարող է տարբերվողը լսելու համար իսկական լսողություն զարգացնել: Դա իմաստ փոխանցելու և երկխոսություն հաստատելու տեղն ու ժամանակն է: Եվ ոչ միայն տեղեկատվություն հաղորդելու, այլև տեղեկատվության մեջ իսկական իմաստ դնելու համար:

Այսպիսով, ի՞նչ ասել է՝ լեզուն գրականության կապիտալն է: Քաղաքագետները պետք է հասկանան, որ գրականության մեջ ապրանքը և գաղափարները գրողների, գրքերի, մոտիվների, թեմաների և ժանրերի, ծրագրերի փոխանակումն է, որն իրականացնում են գրական կազմակերպությունները և ընկերությունները, թարգմանական ծրագրերը: Մի խոսքով, այն ամենը, ինչը շատ կարևոր է և ինչն ապահովում է անանուն, բայց ժլատ միջին կապիտալի հեղեղի իսկական արգելքը: Ես հիշատակում եմ քաղաքագետներին շատ պարզ պատճառով. այն, ինչը լեզվականորեն սահմանափակված է տեղի և հասարակության առումով, ունի փոքր շուկա, արտասահմանում գիտակների սահմանափակ շրջան, միջավայրին և շուկային սահմանափակ հասանելիություն և այլն: (Իրենց ազգային գրականության ուժն ու վստահությունը թուլացնելով և, ի վերջո, այն կործանելով՝ քաղաքագետները, բնականաբար, կկորցնեն իրենց լեզվափոխ ազգային ինքնությունը): Փոքր պետությունները հատկապես պարտավոր են հետևել մեծերի օրինակին, որոնք արդեն վաղուց համոզվել են, որ գրողների միջազգային հավաքներին և փոխանակումնե-

րին աջակցելը (ապացուցվել է, որ սա համագործակցության ամենաարդյունավետ ձևն է), իրականում պետության համար արվող կապիտալի ներդրում է: Հետևաբար, պետությունները պետք է խրախուսեն փորձի փոխանակումը, գրողների միություններին օգնելու ծրագրերի վերաբերյալ գաղափարները, աջակցեն գրողների ընկերություններին՝ թարգմանության բանկեր ստեղծել, հրատարակիչներին՝ այդ թարգմանությունները հրատարակել, թատրոնին գրական և այլ գեղարվեստական փոխանակումներն ու այցերը: Այս ցանկը կարելի է շարունակել: Ի վերջո, թո՛ղ պետությունը զարգացնի համաստեղծ և ոչ թե բյուրոկրատական վերաբերմունք տարբեր ad hoc գրողների նախաձեռնությունների նկատմամբ (ի վերջո, ստեղծարարությունը իր սահմանմամբ ad hoc գործունեություն է):

Հին հույները իրենց գեղարվեստական և մտավոր անհատականությամբ և ուժով ոչ միայն հաղթող էին այն ժամանակվա՝ կայսրերի «գլոբալ» աշխարհում, այլև մինևույն ժամանակ ներշնչում և հարստացնում էին այլ մշակույթներ: Այսօր դեռահաս գրականության մեջ պետք է առկա լինի գիտակցումն այն բանի, որ ինքը կրողն է մարդկության կուտակած հզոր փորձի, որը կարևոր է հոգևոր հարստության բազմազանությունն ու ինքնատիպությունը պահպանելու համար: Թող այս գիտակցումը խրախուսի և առաջ մղի այդ գրականության վճռականությունն ու վստահությունը. նրանում պետք է առկա լինի նաև այն բանի գիտակցումը, որ ինքը կարևոր է և անփոխարինելի: Այս կերպ նա շատ օգտակար կլինի համաշխարհային իշխող նեղմտությունը վերացնելու պայքարում, որը բազմազանության և անհատականության փոխարեն պարտադրում է մի անհիմաստ

մտածելակերպ կամ էլ՝ նյութական իմաստով, խորամանկ և նպատակամետ կեղծ արվեստի և ձևականության միջոցով սպառման մակարդակի բարձրացում:

**ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՔԱՂԱՔԱԿՐԹՈՒԹՅՈՒՆ Է
ՈՒ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ, ՃԱՇԱԿ, ՄԱԿԱՐԴԱԿ**

Մենք պատմություն սիրող ժողովուրդ ենք, իրավամբ հպարտանում ենք հազարամյակների անցյալով, ոչ թե մեր նախնիների տարածքային բռնազավթումներով ու գործադրած բռնաճնշումներով, այլ մշակութային ձեռքբերումներով՝ գրականությամբ, թատրոնով, ճարտարապետությամբ: Հենց այն հանգսմանքը, որ P.E.N. ընկերակցության Հայկական կենտրոնի՝ պոեզիայի թարգմանությանը նվիրված միջազգային գիտաժողովը տեղի է ունենում Թարգմանչաց տոնի օրերին, տոն, որն արդեն ամբողջ աշխարհում արժանի կշիռ ու համբավ է ձեռք բերում, իր խորհուրդն ունի: Պե՞տք է սակայն առիթն օգտագործել, հերթական անգամ պարծենալ Ոսկեդարի մեր թարգմանիչներով, լեզուների տիրապետելու, տարբեր երկրների գրական արժեքները ուսումնասիրելու ու յուրացնելու, այդ արժեքներով հայ ժողովրդի հոգևոր գանձարանը հարստացնելու իրո՞ք աստվածատուր քանքարով: Ավելի ճիշտ չե՞նք վարվի արդյոք, եթե ետ նայելու փոխարեն մեր շուրջը նայենք:

Այն, ինչ մենք թարգմանել ենք 1500 տարի շարունակ, թարգմանում ենք այսօր, առանց չափազանցության, աշխարհի գրեթե բոլոր լեզուներից, մեր հարստությունն է, ինչո՞ւ չէ, նաև՝ հպարտություն-

նը: Սակայն մեղալը, ինչպես ասում են, երկու կողմ ունի: Ցավոք, մենք հազվադեպ, հպանցիկ ենք անդրադառնում այն կարևորագույն իրողությանը, թե մե՛զ ինչպես են թարգմանում, մեր գրականությունը՝ նկատի ունեն հատկապես պոեզիան, միջազգային չափանիշով դառնո՞ւմ է երևույթ, զբաղեցնո՞ւմ է այն տեղը, որին արժանի է վաղուց, արժանի է իրավամբ: Սա, ժամանակակից արտահայտությամբ, հիմնահարց է, որը մեզ, հատկապես հիմա, պետք է լրջորեն մտախոզի: Նախևառաջ մե՛զ պիտի մտախոզի: Մենք պիտի կարողանանք հաղթահարել այն ժամանակների միամիտ ինքնագոհությունը, երբ բոլոր նրանց հանդեպ, ովքեր, ընդ որում հիմնականում միջնորդ լեզվից, թարգմանում էին մեր հեղինակներին, երախտապարտությամբ էինք համակվում՝ այն աստիճանի, որ չէինք էլ քննարկում, թե ի՞նչ և ինչպե՞ս են թարգմանում: Ես գոնե, երբ առիթ եմ ունենում առնչվելու մեր արձակի ու չափածոյի ֆրանսերեն թարգմանություններին, չզիտեմ, ինչպես մեղմ արտահայտվեմ, հաճախ հիասթափությամբ եմ համակվում: Վիրավորվում եմ մեր վաղուց, երբեմն դարեր առաջ մահացած հեղինակների փոխարեն:

Միայն մեկ օրինակ:

Տարիներ առաջ Փարիզից ստացել, «Նորք» ամսագրի համար թարգմանում էի «Վան» գործողության մասնակիցների դատավարության 15 հատորանոց արձանագրությունը: Չեմ թաքցնում, ինձ հուզել էր հատկապես փաստաբան Լըկլերկի պաշտպանականը, որը հայերի ազատասիրական ձգտումները պերճախոս, յուրովի ներկայացնելու համար 1973 թվականին Փարիզում ֆրանսերեն լույս տեսած Հայ պոեզիայի անթոլոգիայից մեջբերում էր կատարել: Հետ-

թարգմանության չղիմելու համար ես թերթեցի հայերեն հրատարակված բոլոր նմանատիպ հավաքածուները, այդպիսի վերնագրով բանաստեղծություն չգտա: Ու ամիսների պրպտումներից հետո դժվարությամբ գլխի ընկա, որ մեջբերումը միջնադարյան «Վասն դարիպութեան» հանրահայտ տաղից է կատարված: Ընդ որում, թարգմանիչը ոչ միայն վերնագիրն էր փոխել, դարձրել էր «Վայրի թռչնակը»: Հայերեն տաղի 21 տողը ֆրանսերենում հասել էր 39-ի, աղավաղվել էին բնագրային ոիթմը, երաժշտականությունը և, որ կարևորն է՝ իմաստը: Համոզվելու համար բավական է համեմատել առաջին մեկերկու քառատողը. տարբերությունն այնքան ակնհայտ է, որ մույնիսկ ֆրանսերեն չիմացողը չի կարող չնկատել.

ՏԱՂ ՎԱՍՆ ՂԱՐԻՊՈՒԹԵԱՆ

Վայրի հաուկ մի եմ ու բերած դրած զիս ի նեղ զնդան,

Զուրախանայր սիրտ բաժանելոյս յընկերացս, որ չեմ յիմ երամ.

Սրտաբեկեալ եմ, միջակոտոր, ճար չունիմ, զի՞նչ լինիմ գերիս.

Եթէ զըլբուլ ու դումրին բերեն ինձ երգասաց գուսան,

Զուրախանա՛մ.

Եթէ հազար գոյնըզգոյն փետուրներ ինձ բերեն խալաթ տան,

Զուրախանա՛մ...

LE PETIT OISEAU SAUVAGE

On a pie'ge' l'oiseau sauvage
On l'a mis dans l'e'troite cage.
Il pleure et il dit: «Pleurez mon sort;
Loin de vole'e; je n'ai plus d'essor.

Mon coeur et mes reines sont brise'es
Nulle issue, je suis prisonnier
Que vais-je pauvre devenir?

On pourrait bien m'offrir cent mille
Plumes jolies qui fretilles
Mon coeur et mes reines sont brise'es
Nulle issue, je suis prisonnier
Que vais-je pauvre devenir?

Ես ոչ թե նրբանկատությունից մղված չեմ հիշատակում
թարգմանչի անունը, այլ այս դեպքում կարևոր չեմ համարում: Խոս-
քը անհատների, առանձին բացառությունների մասին չէ, այլ մի
երևույթի, որը, ցավոք, անկառավարելի է դարձել: Կրկնում եմ՝ մեր
անհետևողականությամբ, թե՞ անտարբերության պատճառով:

«Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությունն ինձ հա-
մար չափածո կատարելություն է, ավելի ճշգրիտ՝ աղոթք, որին ա-
ռայժմ հասու չէ համաշխարհային ընթերցողը: Ինչպես մեր պոեզիա-

յի բազմաթիվ այլ գլուխգործոցների: Հավանաբար այս հանգամանքը նկատի ունենալով Արփիկ Միսակյանը Փարիզի «Յառաջ»-ում, նույն էջում տպագրել էր «Ես իմ անուշ Հայաստանին» ու տարբեր ժամանակներում՝ հայ և ոչ հայ հեղինակների վեց թարգմանություններ: Վեց թարգմանություններ, որոնք միմյանց հավելվելով հանդերձ՝ բնագրի աղոտ, հեռավոր արտացոլումն էին հիշեցնում: Ավելորդ է ասել, որ երբ մեր չափածոն կամ արձակը վատ է ներկայացնում քաղաքակիրթ աշխարհին, քաղաքակիրթ աշխարհը ոչ միայն հայ գրականության, այլև ժողովրդի մասին է թյուր, թերի պատկերացում կազմում: Ոմանք թերևս կարծում են, որ մենք գերազնահատում ենք մեր գրական արժեքները, տարվում ազգային մեծամոլությամբ:

Տարիներ առաջ հնարավորություն ունեցա լինելու Բելգիայում ու, բնականաբար, այցելեցի Գենտ՝ այն համալսարանը, որտեղ սովորել է Դանիել Վարուժանը, որի շքամուտքի ամենաբարձր քիվին տեղադրված է բարձրաքանդակը: Ես հետո գրականություն էլ էի տարել և դասախոսների խնդրանքով համալսարանի մեծ դահլիճում հանդիպում ունեցա ուսանողների հետ, պատմեցի իմ ամենասիրած բանաստեղծի եղերական կարճ կյանքի, անմահ գլուխգործոցների մասին: Ուսանողները լսում էին ոգևորությամբ, անսքող հպարտությամբ, սակայն, երբ փորձեցի խոսքերս հիմնավորել Վարուժանի ստեղծագործությունների ֆրանսերեն թարգմանություններով, բոլորի դեմքերին տարակուսանք, նույնիսկ հիասթափություն նկատեցի: Նրանք մեղավոր չէին՝ Վարուժանի նման բանաստեղծը չափազանց քիչ ու չափազանց վատ է թարգմանված ֆրանսերեն: Ինչպես հայ հեղինակների մեծ մասը: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ շատ, իրոք

լայն ճանաչման արժանի գրողներ ընդհանրապես թարգմանված չեն, Հայաստանից դուրս հայտնի չեն: Եվ դա այն դեպքում, երբ նման հզոր Սփյուռք ունենք:

Պետականությունը միայն դրոշ ու փառերգ չէ, այլ նախևառաջ ազգային ինքնություն, հոգեբանություն, մտածողություն: Եթե մենք ուզում ենք համաշխարհային գրականությունը ըստ արժանվույն ներկայացնել մեր ընթերցողին, հայ գրականությունը՝ համաշխարհային ընթերցողին, պիտի միավորենք Հայրենիքի ու արտերկրի բոլոր կարող ուժերը, իսկական մվիրյալներին: Ու նպատակամղված, հետևողական գործունեություն ծավալենք: Չի կարելի սպասել, որ մի նոր Բլոկ ծնվի ու մեր պոեզիայի փայլատակումներն այնպես թարգմանի, ինչպես նա է Իսահակյանին թարգմանել: Այդ կարևոր ասպարեզում մենք պարտավոր ենք ունենալ մեր նպատակամղված, հետևողական, ազգային քաղաքականությունը: Այժմ ընդունված է ամենատարբեր մասնագետների համահայկական խորհրդածողովներ հրավիրել, ինչո՞ւ չի կարելի գոնե մի անգամ հայ գրականության թարգմանիչների միջազգային հանդիպում կազմակերպել: Միայն մի պայմանով՝ որ այն, ինչպես սովորաբար լինում է, ձևական, տոնական բնույթ չկրի, անկեղծ, սկզբունքային խոսակցության և, որ կարևորն է՝ հեռանկարային մթնոլորտում անցնի: Ցանկացած հյուր, հատկապես մեր արձակն ու չափածոն թարգմանող հյուրը, ինչ խոսք, մեզ համար թանկ է, բայց ամենաթանկը գրականությունն է: Թարգմանիչն անպայման պիտի իմանա իր արածի թերություններն ու առավելությունները, որի անկողմնակալ գնահատողները մենք պիտի լինենք: Ընդ որում՝ որքան շուտ, այնքան լավ:

Թարգմանությունը, այո, դժվար, հաճախ անշնորհակալ աշխատանք է, բայց և անշրջանցելի անհրաժեշտություն է: Իրավացի է մեր մեծ բանաստեղծը՝ Համո Սահյանը, թարգմանել ըստ էության անկարելի է, բայց առանց թարգմանության ապրելն էլ է անկարելի:

ԲԱՌԱԽԱՂԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Բառախաղերի թարգմանությունն առանձնակի դժվարություն է ներկայացնում, որովհետև բառախաղը հենվում է բացառապես ներլեզվական նշանակությունների վրա: Բառախաղը ստեղծվում է համանուն-հարանուններով, բազմիմաստ բառերի տարբեր նշանակություններով, հակաճանդան/հիմնականում նույնարմատ/, բառերի անսպասելի զուգակցումով ևն: Պարզ է, որ երկու տարբեր լեզուներում գրեթե անհնար է գտնել բառախաղ կազմող բառերի համարժեքներ՝ պահպանելով միաժամանակ և՛ իմաստը, և՛ ձևը: Եվ թարգմանիչը հաճախ ստիպված է լինում զոհաբերել բառերի ռեֆերենցիալ նշանակությունները՝ պահպանելու համար բառախաղը:

Բառախաղերի բազմաթիվ փայլուն օրինակներ կան Լուիս Բերնոլի “Alice’s adventures in Wonderland” և “Through the Looking-glass” հեքիաթներում, այդ պատճառով քննության ենք առել հենց այդ գործերի հայերեն և ռուսերեն թարգմանությունները:¹

Բառախաղերի թարգմանությունը պահանջում է ոչ միայն քննադրի լեզվի և թարգմանության լեզվի լավ իմացություն, այլև մեծ

¹ Բոլոր մեջբերումները Lewis Carrol. “Alice’s adventures in Wonderland”, “Through the Looking-glass”. New York, 1946, «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» և «Ալիսը հայելու աշխարհում», Եր., 1994 /թարգմ.՝ Սոնա Սեֆերյան/ և “Алиса в стране чудес” и “Алиса в зазеркалье”. М., 1982 /пер. Н. Демуровой/ գրքերից են:

երևակայություն ու, իհարկե, հումորի անթերի զգացում:

Ե՛վ հայերեն, և՛ ռուսերեն թարգմանություններում բառախաղերի թարգմանության շատ հետաքրքիր, հաջող օրինակներ կան:

«Ալիսը հրաշքների աշխարհում» հեքիաթի 9-րդ գլուխը (“Mock Turtle”, որ հայերեն թարգմանված է «Կեղծ կրիայի պատմությունը», ռուսերեն՝ “Повесть Черепахи Квази”), կազմված է բազմաթիվ բառախաղերից:

Քերտը բառախաղեր է կառուցել՝ հենվելով իմաստով իրար հետ բացարձակապես կապ չունեցող բառերի հնչյունական մնացորդի վրա:

Կրիան Ալիսին պատմում է, թե ինչ *առարկաներ* են իրենք անցել դպրոցում.

Reeling /նշ. է 1. շատ արագ խոսել, գրել, 2. պտտվել, գլխապտույտ զգալ ևն/՝ **reading**-ի /կարդալ/ փոխարեն,

Writhing /1. կուչ գալ, կծկվել ցավից, 2. տանջվել ևն/՝ **writing**-ի /գրել/ փխրն.,

Ambition /փառասիրություն/՝ **addition**-ի /գումարում/ փխրն.,

Derision /ծաղրել, հեգնել/՝ **division**-ի /բաժանում/ փխրն.,

Uglification /ալլանդակել, տգեղացնել/՝ **Multiplication**-ի /բազմապատկում/ փխրն.,

Distraction /ցրվածություն, անուշադրություն/՝ **Subtraction**-ի /հանում/ փխրն.,

Mistery, ancient and modern /անտիկ և ժամանակակից միստերիա/՝ **history**-ի /պատմություն/ փխրն.,

Seaography /բառացի՝ ծովագրություն/՝ **geography**-ի /աշխարհ-

հագրություն/ փխրն.,

Drawling /դանդաղախոսություն/՝ drawing-ի /նկարել/ փխրն.,

Laughing /ծիծաղել, ծաղրել/՝ Latin-ի /լատիններեն/ փխրն.,

Grief /վիշտ, կսկիծ, դժբախտություն/՝ Greek-ի /հունարեն/ փխրն. ևն: /page 113/

Ռուսերեն թարգմանության մեջ որոշ օրինակներում պահպանված են բնագրի՝ բառախաղ կազմող գույգերից մեկի համարժեքը, և բառախաղ է արվում այդ բառի վրա.

Чихать /փռչտալ/՝ читать -ի /կարդալ/ փխրն.,

писать /ծվծվալ, ճղճղալ /՝ писать-ի /գրել/ փխրն.,

сложение /սահել/՝ сложение-ի /գումարում/ փխրն.,

умиление /խանդաղատանք, սրտաշարժություն/՝ деление-ի /բաժանում/ փխրն.,

причитание /ողբալ, սգալ/՝ вычитание-ի /հանում/ փխրն.,

изнеможение /ուժասպառություն/՝ умножение-ի /բազմապատկում/ փխրն. ևն/ стр. 106/:

Մյուս դեպքերում բնագրի և ոչ մի բառի ռեֆերենցիալ նշանակությունը պահպանված չէ, բայց թարգմանիչը պահպանել է կարևորը՝ բառախաղը, օգտագործելով ռուսերենի համանուն-հարանունների հնարավորությունները.

Рифы Древней Греции и Древнего Рима /Հին Հունաստանի և Հին Հռոմի խոսքերը/՝ мифы Древней Греции и Древнего Рима-ի /Հին Հունաստանի և Հին Հռոմի առասպելներ/ փխրն.,

грязнописание /բառացի՝ փնթիագրություն/՝ правописание-ի /ուղղագրություն/ փխրն.,

мать-и-мачеха /բւր. տատրակ, խոճիկ/ математика-ի /մաթե-
մատիկա/ փխրն.,

триконометрия /բառացի՝ երեքկոնաչափություն
/‘тригонометрия-ի /եռանկյունաչափություն/ փխրն.,

физиономия /խսկց. դեմք, մոռութ / физиология-ի /բնախոսութ-
յուն/ փխրն.,

латынь /արույր/ латынь-ի /լատիներեն/ փխրն.,

драматика «գրամա» բառից/ грамматика-ի /քերականութ-
յուն/ փխրն. ևն /стр. 106/:

Ինչպես տեսնում ենք, ռուս թարգմանչուհին չի բավարարվել
միայն լեզվում եղած համանուններով և բառախաղեր է արել՝ ռուսե-
րենի բառային կաղապարներով ստեղծելով դիպվածային նորա-
կազմություններ՝ *грязнописание, триконометрия, драматика*.

Հայերեն թարգմանության մեջ նույնպես բառախաղ է ար-
վում՝ օգտագործելով հայերենի համանուն-հարանունները.

մրել՝ գրելու փխրն.,

կարթել՝ կարդալու փխրն.,

գուշակել՝ գումարելու փխրն.,

մանել՝ հանելու փխրն.,

ցանկապատել՝ բազմապատկելու փխրն.,

բարակել՝ բաժանելու փխրն.,

հին և նոր դարերի մատնություն՝ հին և նոր դարերի
պատմության փխրն.,

բծագրություն՝ գծագրության փխրն.,

ջրագրություն՝ գրագրության փխրն. ևն /էջ 98/:

Ուղղակի գտնված են *հին և նոր դարերի մատնությունը, քծագրությունը, մրելը*: Սակայն կան օրինակներ, որ այնքան էլ հաջողված չեն, և կարելի էր ավելի հարմար տարբերակներ գտնել: Իբրև օրինակ բերենք *գուշակել-գումարել, ցանկապատել-բազմապատել, բարակել-բաժանել* գույգերը: Եթե *գումարել, բաժանել, բազմապատել* բառերի համար համանուններ գտնելը դժվար է, կարելի է դրանց փոխարեն օգտագործել ուրիշ բառային գույգեր՝ հեռանալով բնագրից, բայց պահպանելով բառախաղը /ասենք՝ հանրահաշիվ-մանրահաշիվ, բնագիտություն-գնագիտություն, ռնաբանություն-ոչաբանություն, թվաբանություն- գովաբանություն ևն/:

Բերենք բառախաղի հաջող թարգմանության մեկ ուրիշ օրինակ: Անգլերեն բնագիրը.

Do cats eat bats? Do bats eat cats? /page 6/

Քերտյը բառախաղ է անում *cat* /կատու/ և *bat* /չղջիկ/ բառերով:

Ռուսերեն թարգմանության մեջ բառախաղը պահպանված է, պարզապես թարգմանիչն օգտագործել է համանունների ուրիշ գույգ՝ *кошка* /կատու/ և *мошка* /մոխուկ/.

Едят ли кошки мошек? Едят ли мошки кошек? /стр. 17/

Բառախաղը հիանալի փոխանցված է նաև հայերեն թարգմանության մեջ, թեև ուրիշ համանուններով՝ *աղջիկ-չղջիկ*.

Աղջիկը չղջիկ ուտո՞ւմ է: Չղջիկը աղջիկ ուտո՞ւմ է: /էջ 16/

Արդեն հիշատակված "Mock Turtle" գլխում Ալիսը հետաքրքիր հայտնագործություն է անում ինքն իր համար, որ մարդկանց բնավորությունն ու տրամադրությունը կախված են ուտելիքների համից.

“...Pepper makes people hot-tempered” /բառացի՝ «պղպեղը մարդկանց դարձնում է տաքարյուն»/, “vinegar makes them sour” /բառացի՝ «քացախը նրանց դարձնում է թթված/գրգռված, ջղային»/, “camomile makes them bitter” /բառացի՝ «երիցուկը նրանց դարձնում է դառը»/, “barley-sugar... makes children sweet-tempered” /բառացի՝ «գարու շաքարը երեխաներին դարձնում է քաղցր»/:

Հայերեն թարգմանությունը գրեթե բառացի է, հիմնականում պահպանված են բնագրի բառերի ռեֆերենցիալ նշանակությունները. «Պղպեղից մարդիկ դյուրագրգիռ են դառնում, քացախը մարդկանց թթվեցնում է, երիցուկը դառնացնում է, իսկ գարու շաքարը երեխաներին քաղցրացնում է» /էջ 90/:

Կարծում են՝ ավելի հետաքրքիր լուծում է գտել ռուս թարգմանչուհին: Բառացի թարգմանության փոխարեն նա ստեղծել է սեփական բառախաղերը՝ միանգամայն քերական ոգով, չնայած բնագրի այս հատվածում բառախաղ, որպես այդպիսին, չկա:

От перца начинают перечить /բառացի՝ պղպեղից մարդիկ սկսում են հակաճառել/

от уксуса – куksятся /բառացի՝ քացախից մոռալվում են/

от горчицы – огорчаются /բառացի՝ մանանեխից տխրում են/

от лука – лукавят /բառացի՝ տխից սկսում են խորամանկել /

стр. 98/ նմ:

Այստեղ թարգմանիչը դիմել է այսպես կոչված «կեղծ» ստուգաբանության՝ բառերի իմաստները «բացատրելով» իրար հետ բացարձակապես կապ չունեցող բառերով, որոնք, սակայն, մոտավորապես նման են գրվում կամ արտասանվում:

Իհարկե, կարելի է համաձայնել կամ չհամաձայնել այս կամ այն օրինակի հետ /ասենք՝ от вина – винятся /բառացի՝ գինուց խոստովանում են մեղքը/, от сдобы добреют /բառացի՝ կաթնահունցից բարիանում են/ ևն, սակայն թարգմանչի ստեղծագործական մոտեցումը չափազանց հետաքրքիր է:

Նկատենք, որ նույն սկզբունքով կարելի է նաև հայերենում այսպիսի «կեղծ» ստուգաբանություն անել. օրինակ՝ մանամենխից նեխում են, քրթնջուկից տրտնջում են ևն:

Ինչպես արդեն նշել ենք, շատ հազվադեպ են երկու տարբեր լեզուներում լինում բառեր, որ միաժամանակ և՛ համարժեք են իրար, և՛ համանուններ են տվյալ լեզուներից յուրաքանչյուրում: Այդպիսի հազվադեպ նմուշներից է «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» հեքիաթի առաջին գլխից հետևյալ օրինակը, որտեղ Ալիսին ծիծաղելի է թվում այն միտքը, թե կարող է հանդիպել գլխիվար քայլող մարդկանց.

“How funny it’ll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The antipathies, I think.” /page 6/.

Քերոլը բառախաղ է անում antipathy - antipodes /հակակրելի - հակոտնյա/ բառերով: Antipodes-ը կազմված է հունարեն anti /հակա-, հակառակ/ և podos /ոտք/ բառերից. մարդիկ antipodes են կոչվում, որովհետև քայլում են հակառակ՝ գլխիվար: Ալիսը antipodes-ի փոխարեն ասում է antipathies և ուրախանում է, որ իրեն լսող չկա, որովհետև սխալ բառ է օգտագործել:

Ռուս թարգմանչուհին այս դեպքում առանձնապես խնդիր չուներ, որովհետև ռուսերենում կան և антипод, և антипатии բառերը, այնպես որ, բառախաղն ամբողջությամբ պահպանված է.

”Вылезая – а люди вниз головой! Как их там зовут? Антипатии, кажется...”/стр. 16/ .

Հայ թարգմանչուհին այդ հնարավորությունը չուներ, քանի որ հայերենում այդ բառերը չկան: Ուրեմն նա բառախաղը կարող էր թարգմանել՝ միայն բնագրից հեռանալով: Սակայն հայերենում բառախաղը փոխանցված չէ, պարզապես բառարանային համարժեքով թարգմանված է antipathies բառը.

«Մարդիկ ... քայլում են գլխիվար: Իմ կարծիքով, նրանք կոչվում են *Հակակրեյիներ*»: /«Ալիսը հոգու խորքում ուրախացավ, որ իրեն լսող չկա, որովհետև վերջին բառը միանգամայն *սխալ* հնչեց»/ /էջ 15/:

«Հակակրեյի»-ներից ոչ մի կերպ չի հասկացվում, որ Ալիսն ուզում էր ասել «հակոտնյա» այնպիսի տպավորություն է, որ նա նկատի ուներ «համակրեյի» բառը:

Բերենք բառախաղի ևս մեկ օրինակ, որ, կարծում ենք, անհաջող է թարգմանված և հայերեն, և ռուսերեն:

Ալիսը որոշել է իր գիտելիքները ցուցադրել Դքսուհուն և ասում է.

”You see the earth takes 24 hours to turn round on its axis” /բառացի՝ «Երկիրն իր առանցքի շուրջը պտտվում է 24 ժամում»/:

”Talking of axes,” said the Duchess, “chop off her head!” /բառացի՝ «Իմիջիայլոց, կացիմների մասին: Կտրել նրա գլուխը»/ :

Բնագրում բառախաղ է արվում axis /առանցք/ և axes /կացիմներ/ բառերով, որոնք անգլերենում հնչում են գրեթե նույն կերպ:

Ռուսերենում բառախաղը չի պահպանվել.

- Земля совершает оборот за 24 часа.

- Оборот?- повторила Герцогиня,- возьми-ка ее в оборот! Для - начала оттяпай ей голову! /стр.66-67/.

Նախ՝ մարդու մասին չեն ասում “взять в оборот”, և երկրորդ՝ կապ չկա դրա ու գլուխը կտրելու միջև:

Հայերեն թարգմանությունը ևս, կարծում եմ, հաջող չէ.

- Երկիրը պտտվում է իր առանցքի շուրջը 24 ժամում:

- Հիմա մի վայրկյանում կպտտվես քո առանցքի շուրջ,- ճչաց Դքսուսին,- կտրել նրա գլուխը: /էջ 62/:

Դարձյալ պարզ չէ, թե ինչ կապ ունի պտտվելը գլուխը կտրելու հետ:

/ Միգուցե հնարավոր է հետևյալ լուծումը.

- Երկիրը պտտվում է իր առանցքի շուրջը 24 ժամում:

- Գլուխս պտտվեց քո շատախոսությունից /հիմարություններից կամ նման մի բան/: Ի դեպ, գլուխ ասացի, հիշեցի. կտրել նրա գլուխը:

Քերտլի բառախաղերի մասին երկար կարելի է խոսել, բայց բավարարվենք այսբանով:

Ինչպես նկատում են թարգմանության տեսաբանները, բառախաղերի թարգմանության հստակ կանոններ, չափանիշներ սահմանելն անհնարին է օրյեկտիվ պատճառներով:¹ Սակայն միանշանակ է, որ բառախաղերը պետք է և հնարավոր է թարգմանել:

¹ Այս մասին տես, օր., Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1986, էջ 356-386. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М., 1978, էջ 152-172 ևն:

Բառախաղերի թարգմանության վերը բերված հաջող օրինակները ցույց են տալիս, որ դժվարությունները հաղթահարելի են: Դրանց վերլուծությունը թույլ է տալիս նշելու բառախաղերի թարգմանության որոշ սկզբունքներ.

1. թարգմանության լեզվի համանուն-հարանունների օգտագործում /ինչպես արդեն նշված «աղջիկ-չղջիկ» ‘‘*кошки - мошки*’’ օրինակներում/
2. «կեղծ» ստուգաբանություն /տես *переп-перечить* /
3. լեզվում եղած բառակազմական կաղապարներով դիպվածային «նորակազմությունների» ստեղծում /տես *բծագրություն, драматика*/.
4. Ավելացնենք նաև ա/ բազմիմաստ բառի տարբեր նշանակությունների ու բառի փոխաբերական իմաստների օգտագործման հնարավորությունը, բ/ հականիշների ոճական հնարավորությունները, գ/ բառերի անսպասելի զուգադրումները, դ/ դարձվածքների՝ ուղղակի իմաստով զործածությունը ևն:

**ՃԱՐՏԱՍԱՆԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐԻ ԿԻՐԱՌՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԼԵԶՎՈՒՄ ԵՎ
ԴՐԱՆՑ ՀԱՅԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Եղիսաբեթյան ժամանակաշրջանում մեծ կարևորություն է տրվել լեզվարվեստի իմացությանն ու կիրառությանը, որի հիմքում ընկած է եղել քերականության, ճարտասանության և տրամաբանության կանոնների կոտ համակարգը: Ծարտասանությունը հանդես է եկել իբրև նախագիտելիք փիլիսոփայության համար և դիտվել որպես արվեստ, որի խնդիրն էր զրուցակցին որևէ բան բացատրելը, որևէ բանում համոզելը և գեղագիտական հաճույք պատճառելը: Այն հետզհետե զարգացել և ձևավորվել է իբրև ուսմունք խոսքի մասին և խոսքի արվեստ ընդհանրապես: Եվ իր խոսքարվեստի բացառիկ դերի շնորհիվ կոչվել է «արվեստների թագուհի» (Античные теории языка и стиля, М., 1936, стр. 172):

Ծարտասանությունը որպես գիտություն մերժվեց ռոմանտիկների կողմից, որոնք այն դիտեցին «արհեստական համակարգ», որը խանգարում էր անհատի բնական արտահայտմանը (Vickers, A New Companion to Shakespeare's Studies. Cambridge, 1971, p.186): Սակայն այդ «համակարգը» կարիք ունի քննարկման, քանի որ

ճարտասանական արվեստի կարևորությունը չգիտակցող ընթերցողին Շեքսպիրի անվիճարկելի վարպետությունը կասկածելի կթվա: Դրամատուրգը չի հեռանում ճարտասանությունից, դեռ ավելին, նա կլանում է այն կենդանի դրամատիկ խոսքի հյուսվածքում և վերարտադրում միտք ու զգայունություն այնպիսի մի թարգմանությամբ, որ քողարկում է այդ արվեստն ընդհանրապես:

Լեզվաբան Պ. Պողոսյանը հռետորական արվեստը բաժանում է հինգ մասի՝ գյուտ, տրամաբանություն, ճոխաբանություն, հիշողություն, արտասանություն: «Ճառ արտասանելու համար նաև անհրաժեշտ է որևէ կարևոր միտք ունենալ և դա ընդլայնել (գյուտ), այնուհետև այդ միտքը պետք է նպատակահարմար ձևով դասավորել (տրամաբանություն), ասելիքը հնարավորին չափ զարդարել և գեղեցկացնել (ճոխաբանություն), ամբողջը հիշել (հիշողություն) և ապա անհրաժեշտ վարպետությամբ արտասանել (արտասանություն)» (Պ. Պողոսյան, Խոսքի մշակույթի և ոճագիտության հիմունքները: Ե., 1990, էջ 24):

Այսպիսով, քննարկվող նյութը՝ շեքսպիրյան ճարտասանական միջոցների ուսումնասիրությունը, պատկանում է հռետորական արվեստի երրորդ՝ ամենածավալուն և ամենակարևոր բաժնին, որտեղ նպատակային են խոսքի զանազան մակարդակներում լեզվական նյութը գործածելու, խոսքային միջոցներից արվեստով օգտվելու հարցերը և դրանց դերը խոսքի գեղագիտության մեջ: Այդ միջոցներից շատերը նույնանում են արտահայտչամիջոցների հետ, սակայն Եղիսաբեթյան դարաշրջանում դրանք ընկալվել են յուրովի և ունեցել են իրենց առանձնահատկությունները:

Մասնագիտական գրականության մեջ առկա է այն կարծիքը, որ Շեքսպիրը հետևել է XVI դարում լույս տեսած Թոմաս Ուիլսոնի «Art of Rhetorique» գրքում նշված հռետորական արվեստի հիմնական սկզբունքներին (տե՛ս H. Graig, Shakespeare and Wilson's Art of Rhetorique. L., 1980) «Եվ եթե ժամանակակից ընթերցողը բացի այդ ժամանակաշրջանում ճանաչում գտած հռետորական որևէ մի դասագիրք, ապա կգտնի բազմաթիվ և բազմապիսի տերմիններ, որոնց մեծ մասը նույնիսկ ընդունելի չէ ժամանակակից գիտության տեսանկյունից: Դրանցից շատերը հունական ծագում ունեն և մատչելի են միայն ուսյալ մարդկանց» (G. L. Brook, The Language of Sheakspeare. L. 1976, p.167):

Ինչևիցե, ճարտասանական միջոցների կիրառությունը դրամատուրգի կողմից ինքնին վկայում է այն փաստը, որ վերջինս հասու է եղել դրանց և իրեն հատուկ գեղագիտական բացառիկ զգացողությամբ վերջիններս դարձրել է իր դրամաների հիմնական ոճաստեղծ տարրը, գործող անձանց ինքնաբացահայտման անկրկնելի միջոցը:

Նշանավոր շեքսպիրագետ Միրիամ Ջոզեֆը (M. Gozeph, Sheakspeare's Use of the Arts of Lanquage. New York, 1947) տարբեր աղբյուրներից հավաքել է Եղիսաբեթյան ժամանակաշրջանում տարածում գտած մոտ տասնյակ ճարտասանական միջոցներ, որոնք գրեթե բոլորն էլ իրենց արտացոլումն են գտել Շեքսպիրի երկերում: Այս առումով էլ միանգամայն արդարացի է և նպատակային ուսումնասիրել Շեքսպիրի լեզվական առանձնահատկությունները՝ միաժամանակ ամբողջացնելով դրամատուրգի անհատական ոճը:

«Շեքսպիրը մեծ կարևորություն էր տալիս հերոսներին իրենց

խոսքով անհատականացնելու հարցին» (F. E. Halliday, The Poetry of Shakespeare's Plays. L., 1954, p.82): Այս տեսանկյունից ճարտասանության չափազանց կարևոր ձևերից է եղել խոսքում հոմանիշների կուտակումը (Synonymic condensation). Այս տերմինաբանական կապակցությամբ նկատի է առնվում ոճական այն առանձնահատուկ միջոցը, որի դեպքում «իմաստային դաշտում անհամարժեք լեզվական միավորները համարժեքության հարաբերության մեջ են մտնում վերիմաստային մակարդակում: Այլ կերպ ասած՝ բառերը համարժեք են ոչ թե այն առումով, որ վերաբերում են միևնույն առարկային կամ երևույթին, այլ այնքանով, որքանով նրանք ներկայացնում են հուզական-արտահայտչական-գնահատողական երանգների մի ամբողջություն, որն ունի որոշակի հնչերանգային ձևավորում» (Морозов А. Н., Равнозначность слов как текстологическая проблема. М., 1981, стр. 93):

Հոմանիշների համատեղ օգտագործումը հանդես է գալիս որպես մի ընդհանուր հասկացություն համակողմանի, ամբողջական արտահայտման միջոց, որտեղ «հոմանիշները գերազանցապես անմիջականորեն իրար են հաջորդում՝ կապվելով հավելական հարաբերությամբ» (Ա. Մելքոնյան, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության: Ե., 1984, էջ 77):

Շեքսպիրի երկերում հոմանիշների կուտակումները պայմանավորված են հոգեբանական գործոնով, երբ հերոսները բարեկիրթ երևալու որոշակի հավակնությամբ փորձում են տպավորություն գործել լեզվագործության բազում հնարավորություններով:

«Ինչպես կուզեք» կատակերգության կերպարներից ամեն

մասրամիտը՝ Փորձաքարը, խոսքում ցուցաբերում է հոմանիշների մի ամբողջ իմացություն:

Touestone I kill thee, make thee away, translate thy life into death, thy libertie into bondage.

(V. 1)

Բնագրում to kill (սպանել) բայի իմաստը հավելական հարաբերությամբ համալրվում և աստիճանական գազաթնակետի է հասնում *to make smb. away, to translate one's life into death* հոմանիշներով, որոնք սաստկացնում են հերոսի ցասումը, խոսքին հաղորդում ներքին լարվածություն և հուզական ուժեղ տպավորություն գործում ընթերցողի վրա:

Փորձաքար *Ընթոնիր, ես քեզ կը սպանեմ, կեանքդ կը փոխարկեմ ի մահ, արևդ կը խաւարեցնեմ, ազատութիւնդ կը փոխեմ ստրկութեան:*

(Մասեհյան)

Այստեղ թարգմանիչը դիմել է իմաստը, պատկերը ուժեղացնող լրացուցիչ, բնագրում բացակայող *արևդ կը խաւարեցնեմ* փոխաբերական արտահայտության՝ ելնելով բառի իմաստային ուժի համարժեքության վերստեղծման սկզբունքից:

Հոմանիշները կարող են հանդես գալ նախադասության տարբեր անդամների դերով: Սակայն երևույթը խորքով ներկայացնելու, խոսքի արտահայտչականությունն ուժեղացնելու իմաստով առավել կարևոր են այն դեպքերը, երբ հոմանիշները հանդես են գալիս որպես ստորոգյալ:

«Միջամառնային գիշերվա երազում» աթենյան արհեստավորներից «ամենակիրթը»՝ Սերկեիլը՝ (Quince), իր խոսքում ևս կիրառում է այս միջոցը: Իշխանի և իշխանուհու հարսանյաց գիշերը կայանալիք ներկայացման նախապատրաստության ժամանակ ասում է.

Quince I am to in treat you, request you, and desire you to con
them by tomorrow night.

(I. 1)

Բնագրի այս հատվածում կատակերգական այս կերպարը ցանկանում է ցուցադրել լեզվական բարձր մակարդակ՝ համեմելով խոսքը հոմանիշներով: Սակայն վերջինիս հասարակական ցածր նկարագրի և լեզվական բարձր մակարդակի անհամատեղելիությունն էլ առաջ է բերել հումոր և զավեշտ: Սա հոմանիշների համատեղ օգտագործման առավել ուշագրավ դրսևորումներից մեկն է, երբ յուրաքանչյուր հաջորդ բառը լրացնում, ավելի թանձրացնում է նախորդ բառով արտահայտված հասկացությունը: Այսպիսի դեպքերում հաջորդ բառը նախորդից իմաստով ավելի զորեղ է: Համատեղ օգտագործման այդպիսի հոմանիշների խմբերը ստեղծում են աստիճանաբար զորացող արտահայտչական միջոց, որը ոճաբանության մեջ հայտնի է «աստիճանավորում» անվանումով (Ա. Մելքոնյան, Ակնարկներ հայոց լեզվի ոճաբանության, Ե., 1984, էջ 79):

Հայ թարգմանիչները Շեքսպիրի հարուստ լեզուն վերարտադրում են մի լեզվով, որ ինչպես գրում է Խ. Աբովյանը թարգմանությանը նվիրված իր հոդվածներից մեկում, *ուրախանալ* բառի համար հայերենում կա յոթ-ութ արտահայտություն, *տխրելու* համար

տասից ավելի, այդքան էլ կստացվի, եթե հիշենք այն բառերը, որոնք կազմում են նախդիրներով և ինքնուրույն ծագում ունեն: Նրա բարդ բառերը անթիվ են, թեթև բառով կազմված բարդություններից ես մի բառարանում հաշվեցի մինչև երեք հարյուր բառ: Եվ դա այնուամենայնիվ մի բառարանում էր» (Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու: Հ. 8, Եր., 1958):

Հոմանիշները համարվել են խոսքի հարստության հորդահոս և անսպառ աղբյուր, որոնք մտքի արտահայտման հնարավորությունները մեծացրել են բազմապատիկ անգամ: Եղիսաբեթյան ճարտասանները այդ հոմանիշների քանակը սահմանափակել են երեքով, որոնցից մեկը պետք է լիներ անգլերենով, մյուսն ունենար ֆրանսիական, իսկ երրորդն էլ՝ լատինական ծագում: Ճարտասանական այս միջոցը միջին անգլերենի տարածված ձևերից մեկն էր, որը գործնական նպատակի էր ծառայելու բազմալեզու հանրության համար: Հոմանիշների կուտակումները մասամբ դրամատուրգի լեզվի հարստության արտահայտման միջոց են, մասամբ էլ արտաքին փայլ ու շքեղություն են հաղորդում լեզվին: Վերջինս վերաբերում է այն հոմանիշներին, որոնք օտար ծագում ունենալու պատճառով ուղղակի չեն հասկացվում ընթերցողի կողմից:

Համատեղ գործածության դեպքում հոմանիշները սովորաբար ոճական առումով համասեռ են լինում, այսինքն՝ պատկանում են բառապաշարի ոճական գրեթե մույն շերտին: Սակայն երբեմն համատեղ գործածության մեջ կարող են հանդես բերվել նաև ոճականորեն տարասեռ բառեր, օրինակ՝ օտարաբանություններ: Ռոմանական փոխառությունների ներմուծման շնորհիվ բառակազմի զգա-

լի լատինացումը նպաստել է հոմանիշների նոր շարքերի առաջացմանը, որոնք տարբերակվում էին բուն իմաստային և ոճական երանգների ոլորտներում:

«Միրո ապարդյուն ճիգերում» հոմանիշների առատ օգտագործումը Հովնֆերևի սիրած խոսելաոճն է, որտեղ նա հոմանիշները լրացնում է լատիներեն բառերով:

Hol The deer was, as you know, sanquis, in blood: ripe as the pome-water, who now hangeth like a jewel in ear of caelo, the sky, the welkin, the heaven: and anon falleth like a crab on the face of terra, the soil, the land, the earth.

(IV. 2)

Բնագրի այս հատվածում հոմանիշների միևնույն խմբին պատկանող caelo, welkin, heaven և terra, soil, land, earth բառերի կուտակումով հերոսը ջանում է, որ խոսակիցը ճիշտ հասկանա իր խոսքերի իմաստը, ընդունի նրանց իսկությունը, հավաստիությունը, համաձայնի իր հետ և անհրաժեշտության դեպքում գնահատական տա ասածին՝ քննադատական վերաբերմունք հանդես բերելով վերջինիս լեզվական ունակությունների նկատմամբ: Իսկ caelo և terra լատինաբանությունները պայմանավորված են հոգեբանական անհատական բնույթի գործոններով՝ նորաձև և բարեկիրթ երևալու հակումը, լեզվական դաստիարակությունը, ճաշակը, նախասիրությունները և այլն:

Շեքսպիրի երկերում *կրկնությունը* կազմում է ճարտասանական միջոցների կարևորագույն մասը, որի միջոցով արտահայտվում են հատկանիշի սաստկություն, բազմակիություն, ընդգծվում են

տրամադրություն և միտք: Դրամատուրգը բավական ինքնատիպ ձևով է օգտվում ճարտասանական այս միջոցից:

Եղիսաբեթյան ժամանակաշրջանում բարձր են գնահատվել կրկնության գրեթե բոլոր տեսակները: Բաղաձայնույթը (alliteration) միջին դարերում եղել է չափածո ստեղծագործության կարևոր միջոցներից մեկը, սակայն Շեքսպիրի մոտ այն դիտվել է որպես ճարտասանական զարդարանք: Ինչպես ականավոր լեզվաբան Աբեդյանն է նշում, «հնչյունական կրկնությունները ամենից առաջ հնչյունական զարդարանքներ են, որոնք շոյում են լսելիքը, խոսքի մեջ մտցնելով մի դաշնավոր տարր» (Մ. Աբեդյան, Երկեր, հ. 5., էջ 336):

Որպես ճարտասանական միջոց բաղաձայնույթը արտահայտել է մաս զրուցակիցների լեզվական ճկունությունը, գրական հնարամտությունը: Դրա ցայտուն օրինակն է «Սիրո ապարդյուն ճիգերում» Հոլոֆերնի հորինած տապանագիրը այծյամի մահվան կապակցությամբ: Ինչպես հերոսն ինքն է ասում, «մի քիչ խաղալու եմ բառերի հետ, որովհետև այն հեշտացնում է ըմբռնելը»: (IV 2):

The playfull Princess pearst and prict a prettie pleasing Pricket.

Some say a sore: but net a sore, till now made sore with shooting.

Բնագրի այս հատվածում ակնհայտ է [p] և [s] հնչյունների օգնությամբ իրականացվող բաղաձայնույթը, որը թանձրացնում է կատակերգական իմաստը և յուրօրինակ արտահայտչականություն հաղորդում հերոսի խոսքին՝ ավելի գունեղ ներկայացնելով տեսարանը: Անշուշտ, իմաստային առումով դրամատուրգը կարող էր [p] հնչյունով սկսվող playfull, princess, pearst, pricket, pleasing բառերը, ո-

րոնք հանդես են գալիս մի տողում, փոխարինել այդ իմաստներն արտահայտող այլ հոմանիշներով: Սակայն ոճական այս հնարը դրամատուրգի համար նպատակային է, քանի որ նրա հերոսները ջանում են ամեն հնարավորության դեպքում ի ցույց հանել իրենց լեզվական ճկունությունն ու հնարամտությունը: Եվ պատահական չէ, որ հերոսների կողմից լեզվի նյութական և խոսքի տեխնիկական միջոցներից գիտակցաբար օգտվելը դրամատուրգի համար դառնում է կատակերգականի կառուցման ոճաստեղծ տարր:

Իշխանուհին մեր որսական մի որս արավ հերոսական,
Խփեց սիրուն մի եղնորթի, մի եղնիկի մատաղ հորթի:

(Դաշտենց)

Ջարմանալի հմտություն է ցուցաբերված Դաշտենցի այս հատվածի թարգմանության մեջ, որտեղ բառի ընտրությունը պայմանավորված է բացառապես համապատասխան հնչյունի կուտակում առաջացնելու ցանկությամբ: Այդ պատճառով էլ տվյալ դեպքում համարժեքությունը չի ենթադրում առանձին բառերի իմաստային բացարձակ համընկնում: Հումորի նրբերանգներով թարգմանիչը վերստեղծել է բնագրի ուրույն հնչունականությունը (որսական, որսաց, որս, որսկան, եղնորթ, հորթ): Հեռանալով բառացի թարգմանությունից՝ Դաշտենցը առավելագույնս է մոտեցել բնագրին, որտեղ ներդաշնակ բառերով վերարտադրել է բնագրի ոճը: Այս դեպքում թարգմանիչը հանդես է գալիս երկրորդ ստեղծագործողի դերում և ընթերցողին պատճառում նույն գեղագիտական հաճույքը, ինչ բնագիրը:

Կրկնության մյուս տարատեսակները առնչվում են ոչ թե ա-

ռանձին տառերի, այլ բառերի հետ: Դրանք ներհատականորեն վերաբերում են քերականությանը, որովհետև նախադասության մեջ իրենց ունեցած դիրքով մատնանշում են համանուն (parallel) և հակադրության (antithetical) նախադասությունների կառուցվածքը: Շեքսպիրի երկերում հանդիպում են կրկնության հետևյալ տարատեսակները՝ նույնասկիզբ (anaphora), կրկնավերջույթ (epistrophe), հակափոխություն (antimetabole), կցուրդ (anadiplosis), գագաթնակետ (climax), հոլովույթ (polypoton):

Ճարտասանական միջոցների ուսումնասիրությունը մշտապես եղել է շեքսպիրագետների ուշադրության կենտրոնում: Ֆ. Փ. Վիլսոնը քննարկել է Շեքսպիրի երկերում լայն կիրառություն գտած ճարտասանական միջոցներից երեքը՝ բառխաղը, իմաստախոսությունը և փոխանունությունը (տե՛ս F. P. Wilson, Shakespeare and the Diction of Common Life, L., 1941): Վ. Գրեյնը մասնավորապես նշել է ճարտասանական միջոցների կապը տրամաբանության գործընթացի հետ՝ կարևորելով վերջիններիս դերը «իմաստության» հասնելու գործընթացում (տե՛ս W. G. Grane, Wit and Rhetoric in the Renaissance. New York, 1937): Թյուվը ցույց տվեց ճարտասանության և տրամաբանության ուղղակի ազդեցությունը Եղիսաբեթյան դարաշրջանի գրողների ստեղծագործությունների վրա՝ օրինակները քաղելով Շեքսպիրից, Սպենսերից, Մարլոյից և Սիդնեյից (տե՛ս R. Tuve, Imagery and Logic. L., 1942): Բոլովինը ապացուցեց, որ Շեքսպիրի գիտելիքները ոչ միայն խորն են եղել ճարտասանությունից, այլև այն, որ դրանք նա ձեռք է բերել՝ ուսումնասիրելով Քվինտիլիանոսի «Ճարտասանության ուսուցումը», Հերենիոմի «Հռետորիկան»

(տե՛ս T. W. Baldwin, William Shakespeare's Latin and Greek. Urbana. 1944):

Շեքսպիրի երկերի լեզվական առանձնահատկությունները քարզմանչից պահանջում են շեքսպիրյան անգլերենի խորը իմացություն, հակառակ դեպքում այն դժվարացնում է տեքստի ճիշտ ըմբռնումը, որը պայմանավորված է այդ ժամանակի թատերական և լեզվական պայմաններով: Այն անհրաժեշտ է ժամանակակից այն քարզմանիչներին, որոնք երբեմն բավարարվում են արդի անգլերենի սոսկական իմացությամբ՝ անտեսելով Շեքսպիրի անգլերենի ոճական առանձնահատկությունները: Դրանց ուսումնասիրությունը և ըմբռնումը միայն կարող է ստեղծել գեղարվեստական բարձրարժեք քարզմանություն:

ՊՈՆԶԻԱՅԻ ՎԵՐԱԾՈՒՄԸ ԱՂԱՆԴԻ

Ձևակերպումը, թե պոեզիան վերածվել է աղանդի, ենթադրում է, որ այն եղել է կրոն: Արդյոք պոեզիան եղե՞լ է կրոն: Ինձ թվում է՝ այո: Կարծիքս հաստատող փաստարկների հնարավոր բազմությունից առանձնացնեմ մեկը՝ դարեր շարունակ բանաստեղծությունները կրկնվել են աղոթքի նման, բանաստեղծությունների գիրքը բարձի տակ է դրվել աղոթագրքի նման: Երևի թե արդեն շարժած լինելով պոետների և պոեզիան սպասարկող զրականագիտության զայրույթը՝ արտահայտեն մի պնդում, որն ինձ կենթարկի նաև հավատացյալներին բարկացնելու վտանգին. բանաստեղծությունները պակաս չեն օգնել մարդկային սերունդներին հոգեկան հանգստության ու բավարարության հասնելու գործում, քան՝ կրոնական աղոթքները: Պոեզիան կատարել է մեկ այլ գործառույթ ևս. այն, որպես հայրենասիրական զգացումների և գաղափարախոսության գլխավոր արտահայտիչներից մեկը, եղել է իշխանության հեմարան, ինչպես որ՝ կրոնը: Այդ երևույթի օրինակները կարող ենք գտնել ընդհուպ մինչև 20-րդ դարում, երբ մեծ գրող Ռեդյարդ Էլիփսեթսը իր բանաստեղծություններում փառաբանում էր բրիտանական իմպերիալիզմը, կամ մեզ ավելի մոտ՝ Սովետական Միությունում, որտեղ առկա էին բացահայտ քաղաքական պատվեր ու պարտադրանք, որի

ականատեսն ենք եղել մենք ինքներս: Դիշտ է, բազմաթիվ օրինակներ կան մահ, երբ պոեզիան ընդդիմացել է իշխանությանը կամ հասարակական կարծիքին, սակայն այդ դեպքերում էլ հեղափոխական, այսինքն՝ մույնպես քաղաքական նպատակներ է հետապնդել՝ հաստատելու այլ, ավելի արդարացի իշխանություն կամ հասարակություն:

Ընդ որում, իրավիճակը մոր երանգներ է ձեռք բերել այն շրջադարձային հայտարարությունից հետո, որը 1882 թվականին արեց Նիցշեն «Ձվարթ գիտություն» գրքում. Աստված մեռել է: Ըստ Մարտին Հայդեգերի, «եթե Աստված՝ քրիստոնեական Աստված, անհետացել է իր տեղից գերզգայական աշխարհում, ապա տեղն ինքը, այնուամենայնիվ, մնում է՝ թեկուզև թափուր վիճակում»: Պոեզիան, ի թիվս մշակույթի այլ դրսևորումների, սկսում է հավակնել մահ այս թափուր տեղին: Այս հավակնությունը հատկապես շեշտված է մոդեռնիստների ստեղծագործության մեջ, որոնք, ինչպես գրում է տեսաբան Հոլ Ֆոսթերը՝ «գմահատում և գերագմահատում էին սուրբյետի (հեղինակի) դերը», իրենց արժեքային համակարգը պարտադրում ընթերցողին որպես գեղագիտական բռնապետության յուրատեսակ դրսևորում:

Միայն թե վերոհիշյալ իրավիճակը վերաբերում է անցյալին: Իսկ ներկայումս զանգվածայնության առումով արվեստի գերիշխող տեսակները, առաջին հերթին՝ կինոն, կան դուրս են մղում իրենց մրցակիցներին, կան աներևույթ ճնշմամբ դրանք վերաձևում ըստ իրենց պատկերի և մտանության: Կերպարվեստում կտավն իր տեղը զիջում է փերֆորմանսին, ակցիային, հեփենինգին, երաժշտության

մեջ տեսահոլովակը դարձել է հաղորդակցության ամենագերադասելի եղանակը, գրականության մեջ ավելի ու ավելի կինեմատոգրաֆիկ է դառնում արձակի լեզուն: Իսկ բոլորովին վերջերս «արտաքին աշխարհում»՝ Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում, տեղի ունեցավ մի իրադարձություն, որը խորհրդանշական մեծ իմաստ է պարունակում: Կալիֆոռնիայի նահանգապետ ընտրվեց Առնոլդ Շվարցենեգերը՝ Թերմինաթորը, որի անունը բառարանը գիտականորեն բացատրում է որպես участок ДНК, на котором завершается формирование информационной РНК: Ըստ համանուն ֆիլմի բովանդակության էլ՝ նա դեպի հումանիզմ շեղվողների ոչնչացնողն է, պատմության ավարտի մեր ժամանակներում՝ վերջացնողը: Այսպիսով, զանգվածային արվեստը քաղաքական իշխանությամբ օրինականացվեց աշխարհի վեցերորդ հզորության տնտեսություն ու բազմամիլիոն բնակչություն ունեցող նահանգում:

Որքան էլ (կարծես այս կարգի հաղթանակները կանխագուշակելով) սոդեռնիզմին հաջորդած փոսթմոդեռնիզմը վերջին տասնամյակներում փորձում էր ոչ թե հակադրվել զանգվածային մշակույթին, այլ «իրենով անել» այն, «պայթեցնել» ներսից, շատ չեն օրինակները, երբ դիմադրության այս ձևը, գոնե պոեզիայի պարագայում, լուրջ արդյունքի է հասցրել, լսարան խլել հզոր մրցակիցներից:

Այս ամենին գումարվում է պոեզիայի արտահայտչամիջոցների ճգնաժամը, որը հաջորդել է 19-րդ դարում դրանց ծաղկմանը: Բազմաթիվ ժանրեր, ինչպես սոնետը, տրիոլետը, բալլադը, պոեմը և այլն, դուրս են եկել շրջանառությունից: Դրանց տեղը նորերը չեն զբաղեցրել: Պոեզիան «հեռացել» է պոեզիայից, այն ատրիբուտներ

րից, «երաժշտությունից», որ դարեր շարունակ բնութագրել են նրան: Այսօր գրեթե ամենուրեք անաքրոնիկ է համարվում հանգավոր բանաստեղծությունը: Երևի թե հանգերի թվի վերջավորության հանգամանքն է էական դեր խաղացել (չէ՞ որ լեզուն ինքն էլ վերջավոր է)՝ հանգերն օգտագործվել են ու մաշվել: Իրեն սպառում է նաև մետաֆորային պատկերավորումը: Այս մի ճգնաժամը եթե նույն արմատից չի բխում, քանի որ երևակայության վրա է հիմնված, որն անսպառ է, ապա պատկերավորման տեխնոլոգիաների վերջավորության գործոնին է բախվել: Արդյունքում չափից դուրս շատ են դրանց տիրապետող բանաստեղծները, *կրիտիկական կետից ավելի մեծ թիվ են կազմում լավ բանաստեղծները* այն պայմաններում, երբ աղետալի չափերով կրճատվել է ընթերցողների թիվը: Ընդ որում, նույնն է պատկերը թե՛ գրական մոր ուղղությունների ավանդական սահմանադիր Ֆրանսիայում, թե՛ գրականության ոչ վաղեմի պաշտամունքը վերապրած Հայաստանում: Այդ պատճառով ոչ թե մի քանի մեծ, նորարար բանաստեղծի մոր հավատը, կրոնն է տարածվում տարբեր երկրներում ու աշխարհում, այլ բազմաթիվ լավ բանաստեղծների աղանդները:

Էական է նաև այն, որ առավել անհատականացման մեր ժամանակաշրջանում «լուրջ» արվեստի ընկալմանն ընդունակ մարդիկ հակված են դիմադրելու հավատի չափ համընդհանուր զգացմունքների արտահայտությանը: Եվ լավ բանաստեղծը (ընդգծեն, որ այս արտահայտությունն օգտագործում են առանց որևէ հեզմանքի) ունի մի քանի հարյուր կամ մի քանի տասնյակ երկրպագու, ի տարբերություն դասական քնարերգության ժամանակների: Ճիշտ ինչպես

աղանդներն են՝ հարյուրամյակներ առաջ իր հիմնական սկզբունքների գերիշխանությունը հաստատած կրոնի համեմատ: Եթե այս համատեքստում անդրադառնանք նաև թարգմանությանը, ապա պոեզիայի, հատկապես ժամանակակից պոեզիայի թարգմանչին տեսնում ենք տվյալ բանաստեղծի աղանդի երկրպագուի, ավելի ճիշտ՝ այդ աղանդի քուրմի դերում:

Եթե իրերի ընթացքը զարգանա նույն տրամաբանությամբ, հնարավոր է, որ մոտ ապագայում յուրաքանչյուր բանաստեղծ, որը լիովին տիրապետում է պոետիկայի արվեստին, այդ թվում և՝ որոշակի թարմություն բերելու պահանջին համապատասխանելու առումով, ունենա իր ընթերցողը: Ոչ թե հավաքական, այլ ֆիզիկական իմաստով եզակի թվով ընթերցող: Հուսամ, որ բանաստեղծն ինքը չի լինի այդ եզակի ընթերցողը:

ԲԱՌԱՆԱՂԵՐԻ ՀԱՄԱՐԺԵՔ ՓՈԽԱՆՑՄԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Բառախաղը ձևավորվում է բառի տարբեր նշանակությունների բախումից կամ համանունների նշանակությունների բախումից: Հնարավոր են նաև բառախաղի ստեղծման այլ խոսքային միջոցներ, ինչպես օր.՝ հնչմամբ մոտ, բայց իմաստով տարբեր բառերի վրա հիմնված կամ դարձվածքների տրոհման վրա հիմնված և այլն:

Բառախաղի էությունն ուսումնասիրել են բազմաթիվ լեզվաբաններ, սակայն այլ լեզվով դրա փոխանցման ուղիների վերաբերյալ նյութերը թարգմանության տեսաբանների մոտ սակավ են և համառոտ: Մինչդեռ բառախաղը՝ հումորի արտահայտման ամենահետաքրքիր միջոցներից մեկը, դրամատիկական ստեղծագործությանը հատուկ ոճական հնարքներից առավել բարդն է թարգմանության տեսակետից:

Այդ ոճական հնարքին մվիրված ուսումնասիրությունների սակավությունը հիմք է տվել համարել այն անթարգմանելի ոճական երևույթ, և դարեր շարունակ թարգմանիչները խուսափել են դրա թարգմանության ուղիները փնտրելուց ու մախընտրել ծանոթագրությամբ կամ տողատակի բացատրությամբ պարզաբանել ընթերցողին, որ բառացի թարգմանված արտահայտությունը բնագրում հնչում է որպես բառախաղ:

Սակայն 20-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած թարգմանության լեզվաբանական տեսությունը սկսեց նորովի նայել ոճական հմարքների, մասնավորապես բառախաղերի թարգմանության խնդրին և քննարկել ոչ թե դրանց թարգմանելիության /անթարգմանելիության հարցը, այլ թե հատկապես ինչն է ոճական հմարքում թարգմանելի և ինչպես կարող է դա նպաստել ոճական հմարքի իմաստային բովանդակության փոխանցմանը:

Բառախաղը փոխանցել հնարավոր է, թեև շատ բարդ խնդիր է: Տաղանդավոր թարգմանիչների հաղթանակների բազում օրինակները մխիթարություն չեն լինի, եթե չբացահայտվի թարգմանության լեզվի միջոցներով բառախաղի փոխանցման կառույցը, եթե այդ վարպետների փորձի ընդհանրացման միջոցներով չձևակերպվեն որոշակի օրինաչափություններ:

Բառախաղ թարգմանելու համար հարկավոր են երկու լեզուների կատարյալ տիրապետում և մեծ փորձ, սակայն էլ ավելի կարևոր են հումորի զգացումը և տաղանդը: Բայց մույնիսկ ամենատաղանդավոր թարգմանչին որոշ տեսական հեմակետ և դրույթներ են անհրաժեշտ: Նա պետք է իմանա՝ որքան էլ յուրահատուկ լինի բառախաղը, դրա թարգմանության խնդրի լուծումը գոյություն ունի:

Բառախաղը կարելի է սկզբունքորեն թարգմանելի համարել, ինչը բացատրվում է այն հանգամանքով, որ թարգմանության տեսությունն ընդունում է լեզվական միավորի հարանշանակային բովանդակության հասարակական բնույթը և պահանջում է դիտարկել այն ոչ թե որպես եզակի երևույթ յուրաքանչյուր առանձին վերցրած խոսքում, այլ որպես լեզվի մեջ ի սկզբանե գոյություն ունեցող

երևույթ, որը խոստով սուբյեկտն օգտագործում է հաղորդակցման որոշակի նպատակների համար: Հակառակ դեպքում խոսքային ստեղծագործության առնչանակային բովանդակությունը կընկալվի որպես զուտ անհատական երևույթ և կենթարկվի միայն սուբյեկտիվ մեկնաբանության, որը հիմնված է թարգմանչի անհատական բնագրի վրա և բացառում է դրա լեզվաբանական փաստարկումը և ստուգումը:

Ի տարբերություն սովորական տեքստի թարգմանության, որի դեպքում բնագրի բովանդակությունը պարզապես մոր լեզվական կադապարի մեջ է լցվում, բառախաղի թարգմանության ժամանակ վերափոխության է ենթարկվում նաև բնագրի բովանդակությունը, այսինքն՝ այստեղ արտահայտության պլանն ավելի կարևոր է, քան բովանդակության պլանը, և հաճախ հանում ձևի հարկավոր է փոփոխություններ մտցնել բովանդակության մեջ:

Բառախաղերի թարգմանության ժամանակ բացարձակ արդյունք հազվադեպ է հնարավոր, այն է՝ պահպանել ձևը /հնչյունական կոդը/ և փոխանցել բովանդակությունը առանց փոփոխությունների, քանի որ այդ դեպքում բնագրում շահարկվող բառերը և թարգմանության լեզվում դրանց հարաբերակցվող միավորները պետք է ոչ թե ուղղակի համարժեք լինեն, այլ ավելին՝ երկու և ավելի համարժեք նշանակություն ունենան: Սակայն թարգմանությունը կարող է անհաջող լինել նաև այս դեպքում, քանի որ համարժեքների միջև կարող են առկա լինել որոշակի անհամապատասխանություններ, ինչպես օր.՝ գործածականության, ոճական երանգավորման և հուզական լիցքի, հոմանիշների և հականիշների շարքի, ծագման և բառա-

կազմական հնարավորությունների և այլ տեսակետներից: Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ բառախաղերի թարգմանության ժամանակ բացարձակապես ճշգրիտ թարգմանություն, այսինքն՝ ձևի և բովանդակության փոխանցում, հնարավոր է միայն բացառիկ դեպքերում. որպես կանոն կորուստներն անխուսափելի են: Երբեմն խնդրի միակ ճիշտ լուծումը բովանդակության զոհաբերումն է հանուն հնչյունական կողմի պահպանման:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ թարգմանության մեջ բառախաղերի /և ընդհանրապես, ոճական հնարքների և լեզվաարտահայտչական միջոցների/ փոխանցումը մեծ նշանակություն ունի թարգմանական համարժեքության ապահովման գործում, քանի որ թարգմանական համարժեքության տեսությունը ելնում է այն դրույթից, որ թարգմանությունը պետք է նույն ներգործությունն ունենա ընթերցողի վրա, ինչ և բնագիրը: Հետևաբար, բառախաղերի թարգմանության ժամանակ փոխարինումներն ու շեղումները ոչ միայն ընդունելի, այլև խրախուսելի են, քանի որ տվյալ դեպքում շեղտը դրվում է ոչ թե բառերի ճշգրիտ՝ իմաստի, այլ դրանց արտաքին՝ հնչյունական կողմի պահպանման վրա:

Բառախաղի թարգմանությունը չափազանց անհատական աշխատանք է: Ըստ էության, այդ աշխատանքը կարելի է նույնիսկ ոչ թե «թարգմանություն» անվանել, այլ «ազատ ստեղծագործություն»: Վստահ կարելի է ասել, որ այս դեպքում ոչ թե թարգմանչի սեփական երևակայության գործածումը պետք է համարվի շեղում բնագրից, այլ ընդհակառակը՝ բնագրի բառացի վերարտադրումը: Բառախաղի

նպատակը ոճական երանգավորում ստեղծելն է: Ուստի բառախաղի մման հզոր ոճական միջոցի անտեսումը թարգմանչի կողմից աններելի քայլ կլինի: Իսկ թե ինչ միջոցներով կարելի է փոխանցել յուրաքանչյուր առանձին վերցրած բառախաղ, արդեն կախված է թարգմանության լեզվի ընձեռած հնարավորություններից և, իհարկե, թարգմանչի ստեղծագործական տաղանդից: Այստեղ կարևորը գործի ընդհանուր ոճական երանգավորման պահպանումն է:

Բառախաղի արվեստը պայմանավորված է նախևառաջ լեզվական և գեղարվեստական հմտությամբ, կենդանի և ճշմարտացի կերպարներ ստեղծելու ունակությամբ, լեզվի խորը, նուրբ և սրամիտ ընկալմամբ: Բառախաղը տեղին է միայն այն ժամանակ, երբ թելադրված է իրավիճակով, համապատասխան կերպարների հոգեբանությամբ, արտահայտվող մտքով և այդ մտքի լեզվական կադապարով:

Սրամտության չափանիշ լինելով՝ խոսքային երկիմաստության արտահայտիչ այս ոճական հնարքը սովորաբար ավելի լայն կիրառում ունի Շեքսպիրի կատակերգություններում: Այս տեսակետից «Ռոմեո և Ջուլիետը» բացառիկ պարադոքս է: Հենց միայն այն փաստը, որ մման տխուր սյուժե ունեցող ողբերգության մեջ տեղ են գտել բազմաթիվ բառախաղեր, վկայում է այն մասին, թե որքան հակասական և դրանով իսկ յուրահատուկ է այս ստեղծագործությունը: Եթե այն չավարտվեր դժբախտ սիրահարների վախճանով, ապա միանգամայն կարող էր կատակերգություն համարվել, քանի որ մման լեզուն բնորոշ է կատակերգություններին:

Որպես օրինակ բերենք առաջին արարվածի չորրորդ տեսարանում տեղ գտած հետևյալ հատվածը.

Benvolio. Let them *measure* us by what they will,

We'll *measure* them a *measure* and be gone.

/Act I, scene IV, 9-10/

Measure բառն այստեղ բայական գործածությամբ ունի հետևյալ նշանակությունները. *զնահատել, չափել և քայլել, վարել*: *Measure* գոյականը նշանակում է *դանդաղ, հանդիսավոր պար*: /C.T.Onions, Oxford, 1972, p. 138/ Շեքսպիրի մեկ այլ գործում՝ «Ռիչարդ II»-ում, կարելի է հանդիպել այս իմաստով գործածված *measure* բառը՝ *tread the measures* արտահայտության մեջ /act I, scene III, 291; act III, scene IV, 7/, որը *measure a measure* արտահայտության համարժեքն է: Այսպիսով, բառն այստեղ գործածված է երեք տարբեր նշանակությամբ և պատկանում է տարբեր խոսքի մասերի, ինչն ավելի է բարդացնում այս բառախաղի թարգմանությունը:

Տեսեյանի թարգմանության մեջ բառախաղը փոխանցված չէ.

Պենվոլիո. Ինտոր կ'ուզեն նե այնպէս *վարուիմ* թող, մենք ալ նոյն աչքով կը նայինք իրենց, բանդ նայէ, *դարձապար մի կ'ընենք*, անկէ ետք ծառայ եմ:

/Տեսեյան, 1866, էջ 18/

Բնագրի սրամիտ բառախաղը, որում մեկ բազմիմաստ բառով երեք տարբեր նշանակություն են ներկայացված, թարգմանության մեջ բացակայում է: Թեև Բենվոլիոյի խոսքի բովանդակությունը փոխանցված է, սակայն ոճական երանգավորումը վերստեղծված չէ, ինչը զգալիորեն աղքատացրել է թարգմանությունը: Ընթերցողը

պատկերացում է կազմում կերպարի մասին՝ ելնելով նրա լեզվից: Բենվոլիոյի՝ բառախաղերով խոսելը բնութագրում է նրան որպես սրամիտ, ճարպիկ, բանիմաց մի անհատի, որը ցանկացած դեպքում չի կորցնում իրեն:

Տվյալ դեպքում բառախաղի բացակայությունը թարգմանության մեջ զրկում է ընթերցողին՝ Բենվոլիոյին ավելի լավ ճանաչելու հնարավորությունից:

Բենվոլիո. Թող նոքա մեզ *չափեն*

Ինչ *չափով* կ'ուզեն, իսկ մենք *կը չափենք*

Մի քանի *ռոմաչափ*, յետոյ կը մեկնենք:

/Մասեհյան, 1896, էջ 36/

Այստեղ Մասեհյանը բնագրի *measure* բառի վրա հիմնված բառախաղը փոխանցել է հայերեն *չափ*, *չափել*, *ռոմաչափ* նույնարմատ բառերի օգնությամբ: Ուշագրավ է Մասեհյանի գործածած *չափել չափով* բառակապակցությունը, որտեղ բայը և գոյականը տարբեր հասկացություններ են արտահայտում, ընդ որում՝ հայերենի *չափել* բայն ունի միևնույն փոխաբերական իմաստը, ինչ անգլերենում *measure /զմահատել/, չափ* գոյականը գործածված է *հատկանիշ* իմաստով: Բառախաղում տեղ գտած *ռոմաչափ* բարդ բառը, որի արմատներից մեկը կրկին *չափն է*, միանգամայն նպատակահարմար է այն առումով, որ այն պարարվեստի մեջ կիրառվող որոշակի հասկացություն է, և ընթերցողի համար պարզ է դառնում, որ խոսքը պարելու մասին է: Այսպիսով, բնագրի բովանդակությունը զրեթե ամբողջապես փոխանցված է:

Բենվոլիո. Թող *շափեն* մեզ ինչ *շափով* ուզեն,

Մենք էլ կը պարենք մի քանի *շափով*, յետոյ
կը մեկնենք:

/Մասեհյան, 1962, էջ 30/

Երկրորդ թարգմանության մեջ Մասեհյանը որոշ փոփոխություններ է կատարել բառախաղում: *Չափել ոտնաչափ* բառակապակցությունը փոխարինել է *պարել շափով* բառակապակցությամբ, որտեղ *շափ* գոյականը ենթադրում է *պարի ռիթմը*: Եթե բնագրում կա բայական բազմիմաստություն, թարգմանական այս տարբերակում բազմիմաստ է գոյականը: Մասեհյանի առաջին թարգմանությունը շահում է այն առումով, որ այնտեղ առկա է *շափ* արմատով չորս բառ, մինչդեռ այստեղ ընդամենը երեքն են:

Բենվոլիո. Համարձակ մտնենք և թող մեզ *շափեն* ցանկացած
շափով.

Մենք էլ մեր *շափով կշափենք* նրանց և կհե-
ռանանք:

/Դաշտենց, 1974, էջ 47/

Դաշտենցը երկու անգամ գործածել է *շափով շափել* բառակապակցությունը, հավանաբար տարբեր նշանակությունների վերագրելով դրանց, սակայն բառախաղը չի հաջողվել, քանի որ *Մենք էլ մեր շափով կշափենք նրանց և կհեռանանք*. նախադասությունից ընթերցողը դժվարությամբ կարող է կռահել, որ խոսքը պարելուն է վերաբերում: Ուստի բնագրի բովանդակությունը լիարժեք փոխանցված չէ:

Թեև «Ռոմեո և Ջուլիետը» բնութագրվում է բազմաթիվ բառա-

խաղերով, որոնք առկա են գրեթե բոլոր հերոսների խոսքում, սակայն բառախաղերի գործածումը ոչ բոլոր հերոսների համար է օրինաչափ: Այն հատկապես բնորոշ է երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչներին՝ Բենվոլիոյին, Մերկուտիոյին, Ռոմեոյին և ծառաներին՝ Սամսոնին, Գրեգորիոյին, դայակին: Նրանց խոսքը պարզապես հեղեղված է կատակերգական բառախաղերով: Այստեղից էլ կարելի է եզրակացնել, որ բառախաղը պետք է համապատասխանի այն գործածող կերպարի հասարակական-հոգեբանական էությանը և թելադրված լինի իրավիճակով: Բառախաղի սրամտության աստիճանի որոշման հիմնական չափանիշը համատեքստում դրա բնական երևալն է:

Թարգմանությունը բարձր արվեստ է, բառախաղերի թարգմանությունը՝ նուրբ արվեստ, որը թարգմանչից պահանջում է իրենց սրամտությամբ եզակի խնդիրներ լուծելու ունակություն: Գեղարվեստական թարգմանությունը ստեղծագործական գործընթաց է, և բառախաղերի վերարտադրությունը պահանջում է անհատական մոտեցում: Բառախաղերի թարգմանության ժամանակ թարգմանիչն իրավունք չունի կուրորեն հետևել բնագրին և բառացի վերարտադրել դրա բովանդակությունը, այլ պետք է հիմնական շեշտը դնի բնագրի ոճական երանգավորման փոխանցման վրա: Շատ դեպքերում նա ոչ թե թարգմանում է բնագրի բառախաղը, այլ ստեղծում իր սեփականը, որը համարժեք է բնագրի բառախաղին որոշակի ցուցանիշներով: *Թարգմանություն* բառը տվյալ դեպքում պայմանական է և կարող է գործածվել միայն լայն համատեքստում, այսինքն՝ երբ խոսքը ողջ ստեղծագործության մասին է, իսկ առանձին վերցրած յուրաքանչյուր բառախաղի դեպքում նման մոտեցումը կարելի է համարել *համարժեք փոխանցում*:

**ԲԱԿՈՒՆՑԻ ՆՈՎԵԼՆԵՐԻ ԻՏԱԼԵՐԵՆ ԱՌԱՋԻՆ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԴԺՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ**

Բակունցի հինգ նովելներից կազմված ժողովածուի իտալերեն թարգմանությունը՝ “*Racconti dal silenzio*“ /«Պատմվածքներ լռությունից»/, ուր ընդգրկված են «Ալպիական մանուշակ», «Միր-հավ», «Մթնաձոր», «Նամակ ռուսաց թագավորին» և «Սպիտակ ձին» ստեղծագործությունները, հարուցել էր մի շարք տարբեր կարգի դժվարություններ:

Թարգմանելու համար անհրաժեշտ էր նախ հայերեն կարդալ սովորել: Ընթերցանության դժվարությունները հաղթահարելուց հետո մեկ այլ դժվարություն ծագեց՝ Բակունցի բարբառային լեզուն հասկանալու դժվարությունը, մանավանդ այն մասերում, որտեղ օգտագործված է հերոսների ուղղակի խոսքը: Որպես օրինակ կարող եմ նշել «Սպիտակ ձին» նովելը, որն իմ թարգմանած երկրորդ նովելն էր, որտեղ առանձնապես դժվար էր թարգմանել երկու գյուղացիների հանդիպման և զրույցի տեսարանը: Բավական երկար երկխոսություն է և ամբողջապես՝ Գորիսի բարբառով: Հնարավոր եղավ թարգմանել, քանի որ իմ հայերենը ավելի էր հղկվել Հայաստան այցելելու շնորհիվ, և իմ առաջին թարգմանությունից անցել էր երկու տարի: Բավական երկար ժամանակ էր պետք, որպեսզի կարողանայի ավել-

լի լավ ընկալել հայերենի լեզվական առանձնահատկությունները: Ես համոզվեցի, որ թարգմանությունը քարացած բան չէ, այլ մի գործընթաց, որը հասունանում է լեզվի իմացության հետ:

Այս գործերը թարգմանելիս այլ դժվարություններ ևս ծագեցին: Նախ՝ մինչ այդ ես թարգմանություններ էի կատարել հունարենից և լատիներենից, սակայն դրանք հիմնականում գիտական տեքստեր էին՝ հասցեագրված ընթերցողների նեղ շրջանակի: Դրանց ընթերցողը պետք է հիմնականում գիտնական, բանասեր լիներ: Այս դեպքում հասցեատերը բոլորովին այլ էր: Ես պետք է խտալացի ընթերցողին հասցենեի հայ գյուղացու մտածելակերպը: Թարգմանության տեսության մեջ նշվում են թարգմանության մի քանի մեթոդներ. կարող ես գեղեցիկ թարգմանել՝ հեռանալով բնագրից, և կարող ես պահպանել բնագրի լեզուն, բայց թարգմանությունդ կլինի ոչ այնքան հաջող: Թարգմանելիս ես միշտ աշխատել եմ հավատարիմ մնալ բնագրի լեզվին, քանի որ իմ թարգմանությունները եղել են անհատական, միայն ինձ համար, իմ հետագա գիտական աշխատանքին նպաստելու համար: Սակայն նկատեցի, որ այս դեպքում դա համարյա անհնար էր, քանի որ թարգմանությունս միայն ինձ համար չէր: Ես միջնորդ էի, փոխադրամիջոց, ինչ-որ մեկ ուրիշի ուղեկիցը:

Իսկապես, այս գիրքը ոչ միայն Բակունցի առաջին թարգմանությունն է իտալերեն, այլև ընդհանրապես, վերջին տարիների հայերենից առաջին թարգմանությունն է իտալերենով: Իտալացի ընթերցողին դժվար է ներկայացնել անծանոթ գրականության մի ներկայացուցչի, շարքային իտալացուն քիչ ծանոթ մի ազգի պատմությունը:

Հիմա, անդրադառնալով անցածին, ինձ թվում է, մեր աշխատանքը մնան էր խավարում խարխափելուն, քանի որ թարգմանությունը թարգմանություն չէ, եթե միայն մեկը և մեկ գործ է թարգմանում: Մեկ գրական ստեղծագործության թարգմանությունը ծանր գործ է, իսկ այդ ծանրությունը աշխատանքի սկզբում մեզմից ոչ մեկը չէր զգում: Հետո, երբ մեր աշխատելուց առանձին կարդացինք և համեմատեցինք մեր թարգմանությունները, աստիճանաբար զգացինք պատասխանատվությունը մեր գրածի հանդեպ: Այսպիսով սկսվեցին մեր բանավեճերը հայերեն առանձին բառերի վերաբերյալ, որոնք չգիտեինք ինչպես թարգմանել, որի շուրջ հաճախ համաձայնության չէինք գալիս, քանի որ մեզմից յուրաքանչյուրի լեզվագագեղությունը տարբեր էր: Համեմատելով ընտրում էինք լավագույն տարբերակը և ներկայացնում մեր դեկավարին, որը հայ լինելով, կարող էր մեզ շատ արժեքավոր ցուցումներ տալ: Ի վերջո, նովելի թարգմանիչն ինքն է կրում թարգմանության պատասխանատվությունը և ինքն էլ որոշում է, թե ինչպես է թարգմանելու: Մեզ թվում է, որ Բակունցի առաջին թարգմանությունը իտալերեն հաջողվել է, և այն ներկայացրել ենք իտալացի ընթերցողի դատին:

CHARTER OF INTERNATIONAL P. E. N.

International P. E. N. affirms that:-

1. Literature knows no frontiers, and must remain common currency among people in spite of political or international upheavals.
2. In all circumstances, and particularly in time of war, works of art, the patrimony of humanity at large, should be left untouched by national or political passion.
3. Members of the P. E. N. should at all times use what influence they have in favour of good understanding and mutual respect between nations: they pledge themselves to do their utmost to dispel race, class and national hatreds and to champion the ideal of one humanity living in peace in one world.
4. The P. E. N. stands for the principle of unhampered transmission of thought within each nation and between all nations, and members pledge themselves to oppose any form of suppression of freedom of expression in the country and community to which they belong. The P. E. N. declares for a free press and opposes arbitrary censorship in time of peace. It believes that the necessary advance of the world towards a highly organized political and economic order renders a free criticism of governments, administrations and institutions imperative. And since freedom implies voluntary restraint, members pledge themselves to oppose such evils of a free press as mendacious publication, deliberate falsehood and distortion of facts for political and personal ends.

Տպագրված է “ԼԻՍՈՒՇ” ՍՊԸ-ի տպարանում:
Մարտ, 2004թ.
ՀՀ, Երևան