

Սմբատ Հովհաննիսյան

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊՈՆՏԻԿԱՆ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՆՈՐՈՎԻ ՄԵԿՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ (ՆՈՒԹԵՐ ՈՒԽԼՅԱՄ ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՀԱՄԼԵՏԻ»՝ ԱՐԱՄ ԹՈՓՉՅԱՆԻ ՆՈՐ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՌԻԹՈՎ)

Քանայի բառեր- Շեքսպիր, Համլետ, Արամ Թովիչյան, նոր թարգմանություն, մեկնաբանություն, ողբերգություն, տաղաչափություն, ոճական համադրություն, աֆորիստիկ մտածողություն, բառախաղ, ոճական ինքնատիպություն, քնարականություն:

Քաղաքակրթական նոր իրականությունն իր հետ բերում է հին ու արժեքավոր ստեղծագործությունների նորովի մեկնաբանության անհրաժեշտության հիմնախնդիրը: Այդպիսի ստեղծագործությունների շարքում իր ուրույն տեղն ունի Ուիլյամ Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգությունը, հետևաբար՝ ողբերգության նորովի թարգմանության խնդիրը: Այս համատեքստում բարձր գնահատելով Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությունը, որն առանձնանում է իր ուրույն բնույթով, հաճախ նաև՝ խորաթափանց լուծումներով, նշենք, սակայն, որ կատարված լինելով մոտ հարյուր տարի առաջ՝ այն կանխորոշված էր մի համակարգի ելակետով, որն այսօր արդեն արդիական չէ: Այլ կերպ ասած՝ արվեստի ստեղծագործությունների թարգմանության շարունակական գործընթացը երանգավորված է քաղաքակրթական լույսով, որը ժամանակի ընթացքում կարող է աղոտանալ, թուլանալ: Մանավանդ, երբ XX դարի վերջին ակնհայտ էր Ուիլյամ Շեքսպիրի «մշակութային կարգավիճակի» փոխակերպման իրողությունը¹: Արդ՝ լույս է տեսել Ուիլյամ Շեքսպիրի «Համլետ» ողբերգության՝ Արամ Թովիչյանի նոր թարգմանությունը՝ մանրակրկիտ մեկնություններով և ուսումնասիրությամբ²: Ուշագրավ մի գործ, որը կոչված է լրացնելու հայ շեքսպիրագիտության բնագավառում արդեն վաղուց առկա բացը: Հատկապես, երբ Հովհաննես Մասեհյանի «դասական թարգմանությունից»³ հետո շուրջ մեկ դար է՝ հայ թարգմանական գրականության առջև դրված չի եղել «Համլետի» վերաթարգմանության հարցը:

1. Թարգմանական գործն իբրև քաղաքակրթական «իմաստի ցուցիչ»

Նկատենք, որ հայ գրական-մշակութային կյանքում մասեհյանական թարգմանության վերաբերյալ առկա են տարբեր մոտեցումներ՝ միմյանց լրացնող կամ ներհակ: Եվ այդ մոտեցումների մեջ առանձնանում է երկու գերակայող միտում, որոնցից մեկը պայմանականորեն կկոչենք **թումանյանական** (ելնելով Հովհաննես Թումանյանի գնահատականից), իսկ մյուսը՝ **խահալյանական** (ելնելով Ավետիք Խահալյանի գնահատականից):

1) Ըստ **Թումանյանի**՝ «Շեքսպիրը դարձել է մի չափ՝ ազգերի զարգացման աստիճանը որոշելու համար: Եթե մի ժողովուրդ նրան չի թարգմանում, կնշանակի տգետ է, եթե չի հասկանում, կնշանակի տհաս է, եթե մի լեզու նրա վրա չի գալիս, կնշանակի տկար է»⁴:

¹ Տե՛ս Foakes R., Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art, Cambridge, 1993, p. 27.

² Տե՛ս Շեքսպիր Ու., Համլետ, անգլ. թարգմ., ուսումնասիր. և մեկն. Արամ Թովիչյանի, Ե., 2013:

Գիրքը բաղկացած է ութ բաժնից և ունի հստակ մշակված պլան, որը հարիր է նրա թե՛ բովանդակությանը և թե՛ նպատակին. 1) «Համլետի» սույն թարգմանության մասին, 2) Պայմանական նշաններ և հղումներ, 3) Համլետ (թարգմանությունը), 4) Մեկնություններ, 5) Արամ Թովիչյան, «Ղանիայի արքայազն Համլետի ողբերգական պատմությունը», 6) Հավելված. երգերի մեղեդիները, 7) Գրականության ցանկ և 8) Անվանացանկ:

³ Տե՛ս Ջարյան Ռ., Շեքսպիրի հայ թարգմանիչը, «Շեքսպիրական 6», խմբ.՝ Ռ. Ջարյան, Ե., 1980, էջ 74:

⁴ Թումանյան Հ., Շեքսպիրի մասին, Ե., 1969, էջ 27:

2) Ըստ **Իսահակյանի**¹ «Նրա ներկա թարգմանությունները իմ կարծիքով անթերի են, կատարյալ, լավագույնը մենք չենք կարող ունենալ երկար ժամանակ, գուցե ընդմիջտ, որովհետև դյուրին բան չէ գոտեմարտի բռնվել անգլո-սաքսոն հանձարի հետ»¹:

Այս երկու միտում-գնահատականների մեջ խտացված են բազմաթիվ գնահատականներ, որոնցից յուրաքանչյուրը բանավիճային միտում ունի մյուսի նկատմամբ: Իսահակյանական գնահատականը հիացական է և հաշվի չի առնում լեզվի դինամիկ զարգացումը: Այսու՝ իսահակյանական ձևակերպման ծիրում «Համլետ» ողբերգության թարգմանությունն ըմբռնվում է ստատիկ հեռանկարում: Այն մի տեսակ **«սրբազան անձեռնմխելիության»** է օժտում թարգմանությունը: Այնինչ, ի տարբերություն այս մոտեցման, թումանյանական գնահատականը ենթադրում է **նոր լուծումների հնարավորություն**, անգամ ոչ ավանդական թարգմանական հնարքների ու արտահայտչամիջոցների հնարավորություն: Այստեղ թարգմանությունն ընկալվում է դինամիկ հեռանկարում, ուր դասական գրականությունն ու դասականության արժեք ստացած թարգմանությունը կարող են արդիականացվել: Ստացվում է, որ մեր օրերում Շեքսպիրի թարգմանիչը կամա-ակամա հայտնվում է թումանյանական և իսահակյանական հակադիր սահմանում-ըմբռնումների միջակայքում: Սակայն, բարեբախտաբար, այլ մոտեցում ուներ ինքը՝ Հ. Մասեհյանը. «Մենք ամենևին հավակնություն չունինք Շեքսպիրի թարգմանության դժվարին և պատասխանատու գործն արժանապես կատարած լինելու. բայց եթե այս աշխատությունը կարող կլինի իբրև հիմք ծառայել, որի վրա ապագա ավելի ընդունակ թարգմանիչներ ավելի հարազատորեն կկառուցանեն Շեքսպիրյան մտածության հայացրած շենքը՝ մեր ամենաջերմ իղձը կատարված պիտի համարենք»²:

Այս մոտեցման համապատկերում ակնհայտ է, որ չկա դարեր շարունակ ընթացող-գործող թարգմանական ինչ-որ միակ սկզբունք: Այլ կերպ՝ Մասեհյանի խոսքը թարգմանական սևուսպիտակին հաղորդում է նոր երանգ, ինչը խախտում է որևէ թարգմանության նկատմամբ ամրագրված «անխախտ ավանդույթը»: Արդյունքում՝ թարգմանական գործը դրսևորվում է իբրև **քաղաքակրթական «իմաստի ցուցիչ»**, որն իր հերթին ենթադրում է միևնույն գործի ոչ թե մեկ, այլ բազմաթիվ թարգմանությունների հնարավորություն (նույնիսկ եթե թարգմանություններից մեկը կամ մի քանիսը բացառիկ են):

Ըստ այսմ էլ փորձենք մի քանի հիմնական գծերով վեր հանել Ա. Թոփչյանի թարգմանության արժանիքները:

2. Թարգմանությունն իբրև ստեղծագործական լարում

Այսպես՝ բացի թումանյանական և իսահակյանական ըմբռնումների ներհակությունից, մեր օրերում թարգմանիչը հայտնվում է միմյանց հակառակ այլ խնդիրների միջակայքում ևս. մի կողմից՝ դասական թարգմանության առկայություն, մյուս կողմից՝ շեքսպիրագիտական հետազոտություն-մեկնաբանությունների հակասականություն: Հատկապես, երբ Շեքսպիրի այս երկի վերաբերյալ գրականությունը հասնում է հսկայական ծավալի և բարդ հարցերի մի թնջուկ է պարունակում, որոնք դեռ մասնագետների մեկնաբանության կարիքն ունեն: Ուստի թվում է, թե թարգմանիչն իր առջև ունի երկու հիմնախնդիր՝ հեղինակը (Շեքսպիր) ու դրամատիկական երկը («Համլետ»): Եվ հենց այս երկուսի միջակայքում է, որ պետք է ծավալվի բուն թարգմանական աշխատանքը: Սակայն իրնթացս թարգմանության ի հայտ են գալիս բազմաթիվ այլ դժվարություններ ևս: Հայտնի է, որ Շեքսպիրն ամենադժվար թարգմանելի հեղինակներից է, և նրա լեզվի հարուստ բառամթերքի մեջ ի մի են բերված անգլերենի բոլոր ոճական շերտերը: Այս առումով ինչպես Համլետ արքայազնին է հաջողվում «գռեհիկից անցնել

¹ Իսահակյան Աբ., Վարպետը հանձարեղ դրամատուրգի և նրա տաղանդավոր հայ թարգմանիչ մասին, Երեկոյան Ե., 87 (1964): Նշենք, որ Ռուբեն Զարյանն իր վերոհիշյալ հոդվածում ևս իսահակյանական մտածելակերպի կրողն է. «Հայ թարգմանական գրականության առջև այդ հարցը (վերաթարգմանության – ծնթ. Ա. Հ.) չի դրված: Այն, ինչ թարգմանել է Մասեհյանը, մեզ մոտ ընդունվել է իբրև դասական» (Զարյան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 74):

² Շեքսպիր, Համլետ, իշխան Դանեմարքայի, թրգմ. Հովհաննես Մասեհյան, Վիեննա, 1921, էջ VII:

քնարականին ու վեհին, հեգնական անհեթեթությունից՝ խոր ներհայեցության»¹, այդպես և թարգմանիչը պետք է կարողանա իրականացնել անցումները, ինչը և արել է Արամ Թոփչյանը (դրանում կհամոզվենք ընթացքում):

Դժվարություն են հարուցում Շեքսպիրի լեզուն (որը «միջին անգլերեն չէ և պատկանում է արդեն վաղ նոր անգլերենի (Early Modern English) զարգացած փուլին», բայց «հիմա այն հաճախ անհասկանալի է նույնիսկ լեզվի կրողներին»², և տաղաչափությունը, երբ մի կողմից՝ «անգլերենի տաղաչափության մեջ վճռորոշ է շեշտի դիրքը, թեպետ նշանակություն ունի նաև վանկերի քանակը, իսկ հայերենում ռիթմն ստեղծվում է առաջին հերթին վանկերի հավասար թվով (վանկական ոտանավոր)», մյուս կողմից՝ «անգլերենին լիովին համապատասխան հայկական չափ չի կարող լինել»³:

Սակայն այդ հակասությունն ինքնատիպ կերպով լուծել է Թոփչյանը՝ Շեքսպիրի նոր թարգմանությունն իրականացնելով ասես իբրև ստեղծագործական լարում-խթան, շնորհիվ որի ունենք բոլորովին այլ Շեքսպիր: Եվ կրկին համոզվում ես, թե հայերենն ինչքան խորն է ու տարողունակ: Եվ այս համապատկերում թոփչյանական թարգմանությունը մեր առջև ծավալվում է որպես խաղ՝ մի ընդգրկուն սցենար, ուր միմյանց են համադրվում թարգմանչի, բանաստեղծի, գրականագետի, լեզվաբանի, դրամատուրգ-ռեժիսորի ու երաժշտության գիտակի կերպարները: Եվ ըստ այդ ռիթմերի էլ ծավալվում են մի կողմից թարգմանությունը, մյուս կողմից՝ թարգմանության վերաբերյալ մեկնությունները և ուսումնասիրությունը:

3. Թարգմանությունը և տաղաչափական մարտահրավերը

Բարդ խնդիր է տաղաչափությունը: Այսպես՝ 1921 թ. «Համլետի» իր նոր թարգմանությամբ Մասեհյանը հիմք դրեց հայ իրականության մեջ Շեքսպիրի թարգմանության տաղաչափական մի ավանդույթի, որին հետևել են նաև հետագայի թարգմանիչները (Խաչիկ Դաշտենց, Ստեփան Ալաջաջյան, Հենրիկ Սևան, Սամվել Մկրտչյան): Այս բնագավառում ևս Թոփչյանը հանդես է գալիս նորարարությամբ. նա, ի տարբերություն ընդունված 10-15 (տեղ-տեղ՝ 25) վանկանի տողերի, ամբողջական չափատողերը թարգմանել է երկու հատածով իրարից բաժանված երեք քառավանկ անդամով (4+4+4)՝ 12 վանկանի տողերով: Ինչպես հեղինակն է (կոնկրետ օրինակների հիման վրա) գրում.

«Քանի որ հայերեն բառերը հաճախ ավելի երկար են անգլերեն բառերից, և մեր լեզվում շեշտը վերջնական է (ի տարբերություն անգլերենի շարժական շեշտի), անհնար է որևէ ծավալուն երկ հայերեն թարգմանել միայն յամբերով կամ յամբ-քորեյներով: Բայց քառավանկ անդամը (երկու յամբ, քորեյ ու յամբ, երկու քորեյ, մեկ քառավանկ ոտք՝ պետն, շեշտի տարբեր դիրքերով և այլն) հավասար է զույգ երկվանկ ոտքի, ուստի այն բավական հարազատորեն փոխանցում է շեքսպիրյան բանաստեղծության ռիթմը, իսկ 4+4+4 կառուցվածք ունեցող հայկական չափատողի՝ անգլիականի համեմատ մեկ կամ երկու լրացուցիչ վանկը հնարավորություն է տալիս, սովորաբար առանց կորուստների կամ, երբեմն, աննշան կորուստներով (այսինքն՝ հատուկենտ անկարևոր բառերի բացթողմամբ), անգլերեն մեկ տողը թարգմանել հայերեն մեկ տողով» (էջ 8):

Եվ իրոք Թոփչյանի ընտրած 12 վանկանի տողերի շնորհիվ մի կողմից վանկերի տնտեսում է արվել, մյուս կողմից թարգմանության ռիթմը մոտեցել է շեքսպիրյան՝ հինգ երկվանկ ոտքերից բաղկացած չափատողերին: Ավելին՝ հնարավոր է եղել վերարտադրել բնագրի իմաստային գրեթե բոլոր նրբությունները (մեղեդի, տրամադրություն, թրթիռ, հուզականություն և այլն): Ընդամին Թոփչյանը նպատակ է ունեցել ոչ թե մասեհյանական ավանդույթը մերժելու, այլ պարզապես Շեքսպիր թարգմանելու համար հայերենի տաղաչափության այլ հնարավորություններ օգտագործելու (էջ 626):

¹ Агуэбах Э., Мимесис: изображение, М.: Прогресс, 1976, с. 319.

² Շեքսպիր Ու., Համլետ, անգլ. թարգմ., ուսումնասիր. և մեկն.՝ Արամ Թոփչյանի, Ե., 2013, էջ 5:

³ Անդ, էջ 8:

Այս նորամուծության առանձնահատկություններն ի ցույց դնելու համար հարկ ենք համարում որոշ հատվածներ համեմատել Մասեիյանի թարգմանության հետ՝ անգլերեն բնագրի հետ լծորդմամբ: Ահա՛, մի կարևոր հատված.

Թարգմ. Արամ Թովչյանի	Թարգմ. Հովհաննես Մասեիյանի (1921)
<p>Լինե՞լ, թե չլինել... / սա է հարցը, / ո՞րն է արդյոք Մեզ ավելի / ազնիվ թվում. / տանե՞լ վայրագ ճակատագրի / պարսատիկներն / ու նետերը, Թե՞ զենք վերցնել / աղետների / մի ծովի դեմ Ու դիմադրել, / վերջ տալ դրանց: / Մեռնել՝ քնել, Ուրիշ ոչինչ, / և ասել, թե՛ / սոսկ քնելով Փարատում ենք / սրտի մորմոքն / ու բնական Բյուր չարիքներ, / որոնց ժառանգն / է մարմինը. Տենչալի՛ է / նման վախճան. / մեռնել՝ քնել...</p> <p style="text-align: right;">էջ 75</p>	<p>Լինել, թե չլինել, / այս է խնդիրը. Ո՞րն է հոգեպես / ավելի ազնիվ, Տանել գոռ բախտի/ պարսաքարերը / և սլաքները, Թե զենք վերցնել / ցավ ու վշտերի / մի ծովի ընդդեմ Եվ, դիմադրելով՝ / վերջ տալ բոլորին: Մեռնել, քնանալ, / ոչինչ ավելի. Եվ մտածել, / թե մի պարզ քնով/մենք վերջ ենք տալիս Այն սրտացավին / և բյուր բնական/ անձկություններին, Որոնց ժառանգն է / մեր հեզ մարմինը, Մի վախճան է դա՛ / հոգով բաղձալի: Մեռնել, ննջել...</p> <p style="text-align: right;">էջ 60</p>
	<p>To be, or not to be, that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing, end them. To die, to sleep, No more, and by a sleep to say we end The heart-ache, and the thousand natural shocks That flesh is heir to: 'tis a consummation Devoutly to be wished. To die to sleep...</p> <p style="text-align: right;">III.1.56-64</p>

Այս հանրահայտ տողերում կարևոր է հատկապես այն, որ Թովչյանը նախընտրել է that is the question-ը թարգմանել «սա է հարցը», այն դեպքում, երբ մենք սովոր ենք մասեիյանական «այս է խնդիրը» տարբերակին: Նկատենք, որ դեռ Լուիզա Սամվելյանն է անդրադարձել այդ իրողությանը՝ նշելով, որ «Մասեիյանի «այս է խնդիրը» մտքային շեղում ունի՝ խնդիրը լուծում է պահանջում, հարցը՝ պատասխան»¹: Մյուս կողմից՝ Թովչյանի կողմից ընտրված բանաստեղծական չափի շնորհիվ հայերեն թարգմանությունն ընթանում է բնագրին համահունչ: Մենախոսությունն անգլերենում բաղկացած է 33 տողից, որը պահպանված է Թովչյանի մոտ այն դեպքում, երբ Մասեիյանի ընտրած չափով այն դարձել է 40 տող (վերը բերված հատվածում արդեն առկա է հավելյալ 2 տողը):

Բացի այդ՝ ուշագրավ է, որ **ռիթմի և տաղաչափության նման ըմբռնումը նաև հնարավոր է դարձնում հայերենով արտահայտել Շեքսպիրի խոսքին սեղմություն հաղորդող աֆորիստիկ մտածողությունը**: Այլ կերպ ասած՝ Թովչյանի ընտրած տաղաչափության շրջանակներում հնարավոր է դառնում շեքսպիրյան մտքի հարուստ բովանդակությունը ներառել-պարփակել համառոտ, սեղմ և հատու կառույցի մեջ:

Ահա՛ այլ օրինակներ.

Թարգմ. Արամ Թովչյանի	Թարգմ. Հովհաննես Մասեիյանի (1921)
<p>Քեզ պա՛րզ պահիր, /բայց երբեք՝ ոչ/ անբարեկիրթ. Եթե ունես / արդեն փորձված / բարեկամներ, Նրանց պողպատ / օղակներով / կցի՛ր հոգուդ, Սակայն ափդ / մի՛ ձանձրացրու / ձեռքսեղմումով՝ Ամեն մի՛ նոր / ձվից ելած / ու անփետուր Ոնկերոջ հետ: /Կռվից խո՛ւյս տուր, /բայց երբ ուշ է, Այնպե՛ս արա, / որ թշնամիդ / խույս տա քեզնից:</p> <p style="text-align: right;">էջ 35-36</p>	<p>Մարդամո՛տ եղիր, / բայց ոչ գռեհիկ: Բարեկամներիդ, /որ ընտրած լինես/և փորձի դրած, Պողպատ օղերով / պրկի՛ր հոգուդ հետ. Բայց ձեռքիդ ափը/ մի՛ կոշտացրնիր՝ /պատվասիրելով Սոր ձվից ելած / և դեռ անփետուր / ամեն ընկերի: Զգո՛ւյշ կաց կռվից, բայց երբ մեջ մտար՝ Այնպե՛ս տար գործը, /որ զգուշանա /ոսոխդ քեզ-</p>

¹ Սամվելյան Լ., Շեքսպիրը և հայ գրական ու թատերական մշակույթը, Ե., 1974, էջ 594-595:

	<p>նից: էջ 18</p> <p>Be thou familiar, but by no means vulgar, Those friends thou hast, and their adoption tried, Grapple them unto thy soul with hoops of steel, But do not dull thy palm with entertainment Of each new-hatched, unfledged comrade. Beware Of entrance to a quarrel, but being in, Bear't that th'opposed may beware of thee.</p> <p style="text-align: right;">I.3.61-65</p>
<p>Գիտեմ, նման / թակարդով են / կտցար որսում. Երբ արյունը / բորբոքվում է, / հոգին շռայլ Երդումներ է / հղում լեզվին: / Տալիս են այդ Բոցերն, աղջի՛կ, / ավելի լույս, / քան ջերմություն, Բայց երկուսն էլ / խոստման պահին / արդեն մարած. Մի՛ համարիր / դրանք կրակ...</p> <p style="text-align: right;">էջ 37</p>	<p>Հա՛, որոգայթներ / կտցար բռնելու: Ես շատ լավ գիտեմ, / որ երբ արյունը / բոցավառվում է, Ի՛նչ շռայլությամբ / հոգին երդումներ / տալիս է լեզվին. Այդ, բոցերն, աղջի՛կ, / որ լոյս են սփռում, / բայց ոչ ջերմություն, Երկուսիցն էլ զուրկ / հենց խոստանալիս, / դեռ բերնից չելած, Չպետք է երբեք կրակ համարես...</p> <p style="text-align: right;">էջ 20</p> <p>Ay, springes to catch woodcocks, I do know, When the blood burns, how prodigal the soul Lends the tongue vows. These blazes daughter, Giving more light than heat, extinct in both, Even in their promise, as it is a-making, You must not take for fire...</p> <p style="text-align: right;">I.3:116-119</p>
<p>Եվ աղոթքում / ի՞նչ կա, բացի / երկու ուժից. Մեկն՝ արգելող, / որ չընկնենք, / մեկն էլ՝ ներող, Երբ ընկած ենք:</p> <p style="text-align: right;">էջ 94</p>	<p>Եվ աղոթքի մեջ / ի՞նչ կա, բայց միայն / երկու զորություն. Փորձանքից պահվիլ, / քանի չենք ընկած, Եվ ներում գտնել / ընկնելուց հետո:</p> <p style="text-align: right;">էջ 80</p> <p>An what's in prayer but this two-fold force, To be forestalled ere we come to fall, Or pardoned being down?</p> <p style="text-align: right;">III.3.48-50</p>
<p>Ի՞նչ է մարդը. Սոսկ կենդանի, / եթե ուտելն / ու քնելը Հիմնական շահն / ու օգուտն են / նրա կյանքի: Ով մեզ ստեղծեց / անցյալին ու / ապագային Նայող գորեղ / գիտակցությամբ, / մեզ չտվեց Չիրքն ու խելքը / աստվածային, / որ ապարդյուն Այն բորբոսնի:</p> <p style="text-align: right;">էջ 110</p>	<p>Ի՞նչ բան է մարդը. Եթե իր կյանքի / գլխավոր շահը / և փոխարժեքը Միմիայն ուտել / և քնել լինի: Անասուն միայն, / ոչինչ ավելի, Անտարակույս, Նա, / որ մեզ ստեղծեց / այս լայն հանճարով, Դեպի հետ նայող / և դեպի առաջ, Չպարզվեց մեզ / այնպիսի մի մեծ / ընդունակություն Եվ աստվածանման / բանականություն, Որ նրանք անպետք / բորբոսնեն մեր մեջ</p> <p style="text-align: right;">էջ 98</p> <p>What is a man, If his chief good and market of his time Be but to sleep and feed? A beast, no more: Sure he that made us with such large discourse, Looking before and after, gave us not That capability and godlike reason To fust in us unused.</p> <p style="text-align: right;">IV.4.34-40</p>

Բայց Շեքսպիրի ողբերգության թարգմանության արդիականությունը չի սահմանափակվում միայն տաղաչափական նորամուծությամբ: Ճիշտ հակառակը. տաղաչափությունը սոսկ մեկնարկային է, որի վրա հավաքվում և համադրվում են մի կողմից բանաստեղծական հաստատուն ձևը, մյուս կողմից հնչողության շարժուն բնույթը: Մի բան, որը հնարավոր է դարձնում ոչ միայն տեքստի գեղեցիկ առոգանումը, այլև թատերայնացումը (մասնավորապես ձևի շարժունության համաժիրում): Թվացյալ անհնարինություն, երբ անշարժի (բանաստեղծական ձևի) և շարժունի (թատերայինի) ներհակություն-լարվածության միջակայքում թարգմանիչը կանգնում է լուրջ խոչընդոտի առջև: Սակայն, ի պատիվ թարգմանչի, ասենք, որ նրա աշխատանքի առավելություններից է նաև այդ ներհակությունների հաղթահարումն ու համադրումը, շնորհիվ որի դրաման ոչ միայն ուղղակի բանաստեղծական, այլև բեմական կենդանի ընթացք ունի: Այլ կերպ ասած՝ թարգմանչին հաջողվել է իրականացնել ոչ միայն «աչքով մտածված», այլև «ականջով մտածված» թարգմանություն: Մի բան, որը հնարավոր է դարձել Ա. Թոփչյանի թարգմանչի կերպարում բանաստեղծի ու դրամատուրգ-ռեժիսորի կերպարների ներդաշնակ առկայության շնորհիվ:

4. Թարգմանությունը և բառախաղերի մարտահրավերը

Շեքսպիրի թարգմանության հիմնական դժվարությունների շարքում նշենք նաև **բառախաղերի** (quibble) դիմելու նրա սովորությունը: Ինչպես Ջ. Ուիլսոնն է նկատել, Շեքսպիրը կիրառում է առնվազն բառախաղի երկու առանձին տարատեսակ. մեկը՝ «պոետական բառախաղ» (poetic quibble) կամ «երևակայություն» (conceit), մյուսը՝ «սրամտության կամ հնարամտության բառախաղ» (the quibble of wit and repartee) հղացքներն են¹: Մի բան, որի համապատկերում թարգմանությունը ձեռք է բերում լրացուցիչ դժվարություն: Եվ պատահական չէ, որ թե՛ թարգմանիչների և թե՛ նույնիսկ հետազոտողների աչքից երբեմն վրիպում է դրանցից որևէ մեկը կամ էլ տեղիք տալիս տարրնթերցման: Իրավիճակն ավելի է խճճվում, երբ Շեքսպիրը բառախաղին հավելում է նաև **հանելուկը** (riddle):

Ավելի որոշակի փորձենք շեքսպիրյան «պոետական բառախաղի» (poetic quibble) մի օրինակով համեմատության մեջ դնել Թոփչյանի և Մասեիանի թարգմանությունները: Խոսքը effect և defect բառերով բառախաղի մասին է (նկատենք, որ այս օրինակին ուշադրություն է դարձրել դեռևս Թոմանյանը՝ անդրադարձնալով Մասեիանի 1894 թ. թարգմանությանը)².

Ա. Թոփչյան	Հովհ. Մասեիան (1921)
դրություն - թերություն էջ 56	հետևանք – թեթևանք էջ 40
...Եվ այժմ մեզ Դեռ մնում է / պարզել պատճառն / այդ դրության, Ավելի ճիշտ / ասած՝ պատճառն / այդ թերության, Քանզի թերի / դրությունը / պատճառ ունի:	Այժմ մնում է / այս հետևանքի / պատճառը գտնել, Կամ լավ է ասել, / այս թեթևանքի . Քանի որ անշուշտ / այդ թեթևական / հետևանքն անգամ Իր պատճառն ունի:
	...And now remains That we find out the cause of this effect, Or rather say, the cause of this defect, For this effect defective comes by cause. II.2.100-103

1894 թ. իր թարգմանության մեջ Մասեիանը բառախաղի տպավորությունն ապահովել էր նույնահնչյուն «հետևություն» ու «դեղևություն» բառերի կիրառմամբ: Այդ նկատի ունենալով է Թոմանյանը նշել, թե կարիք չկա շեքսպիրյան բառախաղերը փոխա-

¹ St'u Wilson J., Introduction, "Shakespeare W., Hamlet", The Cambridge Dover Wilson Shakespeare, "Cambridge Library Collection - Literary Studies", 2009, p. XXXV.
² St'u Թոմանյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 41:

րինել «այնպիսի բառերով, որոնք միայն նույնահնչյուն են և ուրիշ ոչինչ»¹: Թեպետ 1921 թ. թարգմանության մեջ Մասեհյանը վերանայել է հատվածը, բայց կրկին առկա է նույն մոտեցումը. բառախաղն իրականացվել է նույնահնչյուն բառերի միջոցով՝ «հետևանք» ու «թեթևանք», այն դեպքում, երբ «թեթևանքը» նշանակում է «վարքի թեթևություն, թեթևաբարոյություն, թեթևալիկություն»², իսկ անգլերեն **defect** բառի դիմաց ունենք «պակասություն, թերություն, նվազություն // հանցանք, վրիպակ, սխալանք // անկատարություն, արատ, բիծ» և այլն³: Իսկ ի պատիվ Թոփչյանի՝ կարող ենք ասել, որ նա կարողացել է բառախաղն իրականացնել ոչ միայն նույնահնչյունության միջոցով («դրություն» և «թերություն»), այլև՝ հարազատ մնալով բնագրին:

5. Թարգմանությունը և ստույգ կամ համարժեք վերարտադրման մարտահրավերը

Այսու՝ ուշագրավ է, որ **Թոփչյանի համար թարգմանությունը բառիմաստի հնարավորինս ստույգ և համարժեք վերարտադրումն է**: Շնորհիվ դրա՝ թարգմանչին հաջողվել է պահպանել թե՛ տեքստի կառույցը և թե՛ բառամթերքը. միայն ծայրահեղ դեպքերում է, որ նա դիմել է թարգմանական հավելումների կամ սղումների քայլին: Այդպես հնարավոր է եղել վերստեղծել բնագրի բառաիմաստային և կառուցվածքային համարժեքը: Իբրև ասվածի վկայություն՝ դիտարկենք երկու առանցքային բառ (օրինակները շատ են)՝ տեսնելու թարգմանչի կողմից դրանց հայերեն համարժեքների կիրառման պատկերը: Նկատենք, որ Մասեհյանը հաճախ մի բառի դիմաց օգտագործել է հայերեն բազմաթիվ համարժեքներ, իսկ Թոփչյանը ձգտել է առավել հետևողականության՝ տարբերակներ օգտագործելով միայն անհրաժեշտության դեպքում, բանաստեղծական չափի կամ հանգի թելադրանքով կամ էլ ելնելով տվյալ կոնկրետ համատեքստից: Օրինակ՝ **foul** («պիղծ», «զարշելի», «աղտոտ», «հանցավոր») բառը Թոփչյանը թարգմանել է հայերեն չորս համարժեքով, իսկ Մասեհյանը՝ յոթ:

	Ա. Թոփչյան	Հովհ. Մասեհյան
foul play (I.2.258)	պիղծ խաղ, էջ 33	պիղծ ոճիր, էջ 16
foul crimes (I.5.12)	պիղծ մեղքերը, էջ 42	պիղծ ոճիրները, էջ 25
foul murder (I.5.25)	պիղծ սպանության, էջ 42	ժանտ սպանության, էջ 25
foul and pestilent (II.2.302)	պիղծ ու վարակիչ, էջ 63	զարշ ու ժահառոտ, էջ 47
foul disease (IV.1.21)	պիղծ հիվանդություն, էջ 104	վատ ախտ, էջ 92
The foul practice (V.2.323)	Այդ պիղծ դավը, էջ 148	Իմ անարգ դավը, էջ 140
as foul as Vulcan's stithy (III.2.79-80)	սև, Վուլկանի դարբնոցի պես, էջ 82	Վուլկանի սալից ավելի մրոտ, էջ 68
foul deeds (I.2.259)	գործն անօրեն, էջ 33	զազիր գործերը, էջ 15
foul murder (III.3.52)	զազիր սպանություն, էջ 94	իմ ժանտ սպանությունը, էջ 80

Իբրև երկրորդ օրինակ վերցնենք **conscience**-ը, որը Շեքսպիրի բառապաշարում **բանալի բառերից է**, և որի նշանակության շուրջ մինչ օրս անհամաձայնություններ կան⁴:

	Ա. Թոփչյան	Հովհ. Մասեհյան
conscience of the king (II.2.609)	թագավորի խիղճը, էջ 72	արքայի խիղճը, էջ 56
my conscience (III.1.51)	խիղճս, էջ 75	իմ խղճմտանքը, էջ 60
Thus conscience (III.1.83)	Այսպես խիղճը, էջ 76	Խոհամտությունը , էջ 61
conscience (IV.5.133)	խիղճ, էջ 116	խիղճ, էջ 105
conscience (IV.7.1)	խիղճ, էջ 120	խիղճ, էջ 110
my conscience (V.2.58)	խղճիս, էջ 139	խիղճս, էջ 130
conscience (V.2.67)	խիղճը, էջ 140	խղճմտություն, էջ 131
my conscience (V.2.300)	խղճիս, էջ 147	խիղճս, էջ 139

¹ Անդ, էջ 41:

² Մալխասյանց Ա., Հայերեն բացատրական բառարան, հ. Բ, Ե., 1944, էջ 728:

³ Հայր Յար. Վ. Արգեթեան, Բառարան Անգլիերէն եւ Հայերէն, Վենետիկ, 1868, էջ 205:

⁴ St' u Joseph B., Conscience and the King: A Study of Hamlet, London, 1953, pp. 108-110; Belsey C., "The Case of Hamlet's Conscience", Studies in Philology, 76 (1979), p. 127-148 և այլն:

Բանասերների մի մասը կարծում է, որ «Լինե՞լ, թե՞ չլինել» մենախոսության մեջ (3.1.83) այն պետք է հասկանալ իբրև «մտորում, խոհ կամ ինքնադիտում» (Թ. Սփենսեր, Է. Թոմփսոն ու Ն. Թեյլոր, և այլք)¹, իսկ մյուս մասը՝ «խիղճ, խղճմտանք» (Հ. Ջենքինգ, Ֆ. Էդուարդ, Ջ. Հիբբարդ և այլք)²: Մասեհյանը բառը թարգմանել է՝ «խոհամտություն», իսկ Թոփչյանը, այն «խիղճ» թարգմանելով, իր հետազոտության մեջ այդ ընտրության հիմնավորմանը նվիրել է մի առանձին ենթագլուխ (էջ 476-482), որտեղ մասնավորապես գրում է.

«Բառի «խիղճ» իմաստը «Լինե՞լ, թե՞ չլինել»-ում լավագույնս հաստատվում է «Ռիչարդ III» (1592/3) ողբերգության երկու հատվածով: «Որտե՞ղ է խիղճդ հիմա» (Where's thy conscience now?), - հարցնում է մի մարդասպան մյուսին (I.4.124), «Ես դրա հետ զործ չունեմ. դա մարդուն երկչոտ է դարձնում» (I'll not meddle with it. It makes a man a coward.), - ասում է երկրորդ մարդասպանը (I.4.131-132): «Օ՛ երկչոտ խիղճ (O coward conscience), ինչո՞ւ ես ինձ ցավ պատճառում», - բացականչում է մի թույլ մեղքերի մասին մտածող ու պատժից վախեցած Ռիչարդը (V.5.132): Ընդ որում, ինչպես «Լինե՞լ, թե՞ չլինել»-ում, «խիղճ» ու «երկչոտ» բառերը հանդես են գալիս կողք-կողքի՝ օգնելով հստակեցնել III.1.83-րդ տողի իմաստը» (էջ 478-479):

Այս համեմատությունների համատեքստում ուրվագծվում են նաև մասեհյանական ու թոփչյանական թարգմանությունների առանձնահատկությունները: Այսպես՝ Մասեհյանի թարգմանության առանձնահատկությունը, «թարգմանական գաղտնիքը» տեքստն ամբողջի, ընթացքի մեջ ներկայացնելն է, այն դեպքում, երբ Թոփչյանի մոտեցումն է՝ երկը թե՛ ընդհատական և թե՛ ամբողջական ընթացքի մեջ դիտարկելը:

6. Թարգմանության և առասպելամտածողության փոխանցման մարտահրավերը

Թարգմանական խնդիրներից է նաև այն, որ **Շեքսպիրը կիրառել է բառիմաստներ, որոնք սերում են առասպելաբանական մտածողությունից, և հարկավոր է դրանք զանազանել բառերի սովորական, առտնին նշանակություններից:** Այս համապատկերում ի հայտ է գալիս Թոփչյանի թարգմանության մեկ այլ առանձնահատկություն ևս՝ բառի առասպելաբանական իմաստը ճշտիվ վերարտադրելու կարողությունը: Իբրև օրինակ վերցնենք squeak բայը, որի իմաստներից են՝ «ծվալ», «ձռալ», «գոռալ» և այլն: Թոփչյանն ընտրել է «ձվալ» տարբերակը, որն առաջին հայացքից տարակուսանքի տեղիք կարող է տալ.

<p>Գերեզմաններն / անտեր թողած / պատաններով Մեռյալները / ձվում էին / ու թոթովում Փողոցներում:</p> <p style="text-align: center;">Թարգմ. Արամ Թոփչյանի, էջ 23</p>	<p>Շիրիմներն իրենց / վարձակալներից / դատարկվում էին, Եվ մեռելները, / պատանած, Հռոմի / փողոցների մէջ Թոթովում էին / և աղաղակում:</p> <p style="text-align: center;">Թարգմ. Հովհ. Մասեհյանի (1921), էջ 5</p> <p>The graves stood tenantless, and the sheeted dead Did squeak and gibber in the Roman streets.</p> <p style="text-align: right;">I.1.119</p>
---	---

¹ Shakespeare W., Hamlet, Specer T. (ed.), Hamlet. "New Penguin Shakespeare ser.", London, 1980, p. 269; Shakespeare W., Hamlet. The Arden Shakespeare, Thompson A. & Taylor N. (eds.), Third ser., Volume one, London, 2006, p. 287; և այլք:

² Shakespeare W., Hamlet, Jenkins H. (ed.), The Arden Shakespeare, Arden Edition, Routledge, London and New York, 1982, pp. 280, 492-493; Shakespeare W., Hamlet, Prince of Denmark, Edwards Ph. (ed.), The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, etc.: Cambridge UP., pp. 50, 159; Shakespeare W., Hamlet, Hibbard G.R. (ed.), The Oxford Shakespeare, Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 241; և այլք

Սակայն, բարեբախտաբար, այս հատվածի ըմբռնումը հաղթահարելի դարձնելու, ինչպես նաև «ձվալ» բառը հիմնավորելու համար թարգմանիչը տալիս է հետևյալ ծանոթագրությունը (էջ 159). «**119 ձվում էին ու թոթովում** – Հոմերոսից ի վեր ոգիների ծայրը ծվծվան էր համարվում (հմմտ. Jenkins): «Ողիսական»-ում (XXIV.5-6) Պենելոպեի փեսացուների ոգիները թռչում են՝ չղջիկների պես ծվծվալով» (նկատենք նաև, որ այս հատվածում Թուփչյանի թարգմանությունից բացակայում է «Հռոմի» կամ «Հռոմեական» բառը (Roman), ինչը, սակայն, ոչ թե վրիպել է թարգմանչի աչքից, այլ մեջբերված հատվածից երկու տող առաջ արդեն կա «Հռոմ» բառը, ուստի նա հատվածը չի ծանոթաբեռնել նույնի կրկնությամբ):

7. Թարգմանությունը և ոճական առանձնահատկությունների մարտահրավերը

Շեքսպիրի թարգմանության հիմնախնդիրներից է նաև **ոճական առանձնահատկությունների պահպանումը**, հատկապես երբ նրա յուրաքանչյուր հերոս խոսում է իր բնորոշ բառապաշարով, միայն իրեն հատուկ եղանակով¹: Այստեղ դարձյալ գործ ունենք հմուտ թարգմանության հետ և կարող ենք ասել, որ Թուփչյանին հաջողվել է վերարտադրել այդ բազմազանությունը և՛ ոճական համադրության և անգամ հակադրության ճանապարհով՝ հասցնելով տեքստը պոլիֆոնիկ հնչողության: Իբրև օրինակ բերենք ռամիկի խոսքում գրաբարյան «այդու» բառի օգտագործումը: Թվում է, թե թարգմանիչն այստեղ վրիպել է, այնինչ ծանոթագրության մեջ կա դրա պատճառաբանումը. «**Այդու** – բնագրում՝ argal, որը, լատիներեն ergo-ի («ուրեմն/հետևաբար» հիշենք Դեկարտի հայտնի խոսքը. Cogito ergo sum [«Մտածում եմ, ուրեմն կամ»]) աղավաղում լինելով, շատ ծիծաղաշարժ է: Ռամիկը ջանում է բարձր ոճով խոսել, ուստի և թարգմանել ենք համապատասխան գրաբարյան բառածևով» (էջ 299):

<p>Ա Ռամիկ – Խելքդ հավանեցի, ազնի՛վ խոսք: Կախաղանը լավ է ծառայում, բայց ինչպե՞ս: Լավ է ծառայում վատ բան անողներին, իսկ դու վատ բան ես անում ասելով, թե կախաղանը եկեղեցուց ամուր է շինված: Այդու՛ կախաղանը քեզ լավ կծառայի: Մե՛կ էլ փորձիր:</p> <p>Թարգմ. Արամ Թուփչյանի, էջ 129</p>	<p>1 Clown. I like thy wit well in good faith, the gallows does well, but how does it well? It does well to those that do ill. Now thou dost ill to say the gallows is built stronger than the church; argal, the gallows may do well to thee. To't again, come.</p> <p>V.1.45-49</p>
<p>Ա Պերեգմանափոր – Ես սիրեցի քո սրամտությունը, ես իմ հոգիս. կախաղանը լավ է գործում. բայց ի՞նչպես է լավ գործում. նա լաւ է գործում դեպի նրանց, որոնք չարություն են գործում: Հիմա դու չարություն ես գործում, ասելով, թե կախաղանը ավելի ամուր կերպով շինուած է քան եկեղեցին. հետևություն. կախաղանը կարող է բարություն գործել: Դէ՛հ, շարունակենք:</p> <p>Թարգմ. Հովհ. Մասեիանի (1894), էջ 183-184</p>	<p>Ա Պերեգմանափոր – Հա՛, ես իմ հոգիս, խելքք բան ասիր. կախաղանը լավ է գործում. բայց ինչպե՞ս է լավ գործում. լավ է գործում վատ գործողի համար. հիմա դու վատ ես գործում, երբ որ ասում ես, թե կախաղանը եկեղեցուց դիմացկուն է. ասել է թե կախաղանը քեզ համար շատ լավ կը գործի. հայդէ՛, նորի՛ց մտածիր:</p> <p>Թարգմ. Հովհաննես Մասեիանի (1921), էջ 119</p>

Պետք է նաև նշել, որ Մասեիանի երկու տարբերակում էլ **Clown**-ը չի թարգմանվել իբրև «ռամիկ» կամ «գեղջուկ», այլ՝ «պերեգմանափոր»: Թուփչյանի մոտ մի կողմից դա արդեն շտկված է ըստ բնագրի, մյուս կողմից՝ ընտրվել է «ռամիկ» տարբերակը, այլ ոչ թե «գեղջուկը»: Բանն այն է, որ հայերենում «ռամիկը» համաժեք է «գռեհիկին», «անտաշին» կամ «անկիրթին» (տե՛ս Մալխասյանցի համապատասխան բառահոդվածը՝ հատոր 4, էջ 157), ինչը և նկատի է ունեցել Շեքսպիրը (անգլերեն **clown** բառը նշանակում է նաև «միմոս, ծաղրածու, խեղկատակ»): Բացի այդ՝ Շեքսպիրի մոտ միայն մի ռամիկն է կոնկրետ նշվում իբրև պերեգմանափոր, իսկ մյուսն ընդամենը ենթադրվում է [ավելին՝ ինչպես Թուփչյանն է նշում, «Բ ՈԱՄԻԿ – Չէ՛, լսի՛ր, պարո՛ն փորող» հատվածը «ենթադրել է տալիս, որ Բ Ռամիկը պերեգմանափոր («փորող») չէ» (էջ 299)]:

¹ Pope Al., Shakespeare, [URL://http://www.bartleby.com/209/699.html](http://www.bartleby.com/209/699.html) (15.01.2016).

8. Թարգմանությունը և քնարականության մարտահրավերը

Ոճական առանձնահատկության մեկ այլ դրսևորում է քնարականության պահպանումը: Գրքին ուշագրավ հավելում են «Համլետի» մեջ տեղ գտած երգերի նոտագրությունները (էջ 629-632): Մի բան, որ ժամանակին արել է նաև Մասեիանը՝ 1921 թ. իր թարգմանության ծանոթագրություններում զետեղելով երգերի նոտագրությունները (էջ 157-160): Մեջբերենք Օֆելիայի երգերից մեկը.

<p>Մի՞թե նա հետ չի գալու, Մի՞թե նա հետ չի գալու, Մեռավ, չի գա նա, Քո շիրի՛մ գնա: Երբեք էլ հետ չի գալու: Ձյան պես մորուք նա ուներ, Վուշի նման գիսակներ... Նա գնաց, գնաց, Ողբում ենք լքված. Գթա՛ նրա հոգուն, Տե՛ր: Թարգմ. Արամ Թովչյանի, էջ 118</p>	<p>Հետ չի՞ դառնա միթե նա, Հետ չի՞ դառնա միթե նա. Ո՛չ, ո՛չ, մեռավ. մեռի՛ր և դուն. Նա չի դառնա մեկ էլ տուն: Մորուք ուներ ծյունի պես, Եվ մազերը վուշի պես, Գնա՛ց, գնա՛ց, Զուր է մեր լաց, Ողորմի՛ր, տե՛ր, իր հոգուն: Թարգմ. Հովհ. Մասեիանի (1921), էջ 107</p>
	<p>And will a not come again? And will a not come again? No, no, he is dead, Go to thy death-bed, He never will come again. His beard was as white as snow, All flaxen was his poll, He is gone, he is gone, And we cast away moan, God a mercy on his soul!</p> <p style="text-align: right;">IV.5.188-197</p>

Թովչյանը կարողացել է հասնել քնարականության՝ բնագրին հավատարիմ մնալով, կարծես փոխառելով բնագրի այդ հատկանիշը (նա նաև պահպանել է տողերի ու, գրեթե ճշգրտորեն, վանկերի քանակը, ինչը հնարավորություն կտա այդ երգն ավանդական անգլիական մեղեդիով հայերեն կատարելու): Մասեիանի թարգմանությունը քնարականությունը հնարավոր է դարձել մի տող բաց թողնելու և տեղ-տեղ բնագրից շեղվելու ճանապարհով (օրինակ՝ No, no, he is dead, / Go to thy death-bed-ը Թովչյանը ճիշտ թարգմանել է՝ «Մեռավ, չի գա նա, / Քո շիրի՛մ գնա», իսկ Մասեիանն ազատորեն՝ «Ո՛չ, ո՛չ, մեռավ, մեռի՛ր և դուն, / Նա չի դառնա մեկ էլ տուն»):

Այսպիսով՝ թարգմանչին ոչ միայն հաջողվել է մեզ փոխանցել երկի ոճական ինքնատիպությունը՝ բնագրին հարազատ մնալով, այլև ապահովել գործող անձանց խոսքի անհատականացումը. մի բան, որի վրա թարգմանիչները հաճախ են սայթաքում: Հենց այս համապատկերում էլ կարելի է առանձնացնել երկու թարգմանությունների ևս մի տարբերություն.

- Մասեիանի թարգմանությունն ավելի շատ բանաստեղծական է: Բանաստեղծականությունը նրա կենսական խթանն ու առանձնահատկությունն է, որի շնորհիվ այն չի կորցնում իր արդիականությունը:

- Թովչյանի թարգմանությունը բանաստեղծական է՝ գիտական հենքով, ինչը հայ թարգմանական արվեստն օժտում է նոր որակով: Այս թարգմանությամբ հայոց լեզուն մի նոր թարմությամբ ու ձկունությամբ է դրսևորվում:

9. Թարգմանությունն իբրև համադրություն

Եվ, վերջապես, թարգմանչի վերջին խաղընթացը, որն արդեն գրականագետի կերպարով է իրականանում թարգմանչի, բանաստեղծի, դրամատուրգ-ռեժիսորի ու

երաժշտության գիտակի կերպարների համադրմամբ: Նուրբ մի համադրություն, շնորհիվ որի՝ ինչպես դրաման է ինքնին դրամա դրամայի մեջ, այդպես և թարգմանչի ու գրականագետի կերպարների միջակայքում ձևավորվում է մի նոր ներկայացում՝ ստեղծագործության ներկայացումը, բանաստեղծի, դրամատուրգ-ռեժիսորի, թարգմանչի, գրականագետ-հետազոտողի և երաժշտության գիտակի ինքնուրույն, բովանդակալից, ներդաշնակ «խաղերով»:

Նկատենք, որ գրքի ուսումնասիրությունն աչքի է ընկնում հարուստ գիտահետազոտական հենքով, ինչը հեղինակին հնարավորություն է տվել համակողմանի քննության առնելու հիմնահարցը՝ Դանիայի արքայազն Համլետի ողբերգական պատմությունը (էջ 331-628): Ուսումնասիրության քննարկումը թողնելով մեկ այլ առիթի՝ այստեղ ընդամենը նշենք մի նկատառում-ցանկություն. թերևս հետազոտական հատվածն ավելի կշահեր, եթե հեղինակն առանձին քննության խնդիր դարձներ նաև շեքսպիրագիտության հետարդիական (postmodernism) և ապակառուցական (deconstructivism) ուղղությունների դիտանկյունները:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Թարգմանությունն ինքնին ներկայության դրսևորում է, ներկայության օրինականացում: Ըստ այսմ՝ յուրաքանչյուր քաղաքակրթություն իր ներկայությունն ամրագրում է միայն իրեն հատուկ նշաններով կամ նշանային համակարգերով, և այդ պատճառով էլ՝ ոչ միայն իր ներկայությունը, այլև «բացությունը»: Այս դեպքում՝ Շեքսպիրի «Համլետի» թարգմանության մասեհյանական տարբերակը, լինելով դասական, ներժամանակային է: Այլ կերպ ասած՝ դասականի տիրույթում թարգմանությունն ամրագրվում է իբրև ներկայի որակով հայտնակերպված անցյալ ներկա: Ուստի թարգմանությունը, մնալով դասականության ժիրում, դուրս չի գալիս ներկայի ներփակությունից, մի ներկա, որն այլևս անցյալ է: Իսկ ներկան պետք է տեղաշարժվի նաև նոր կամ նորանոր թարգմանություններով, որոնք կարող են աջակցել միմյանց կամ էլ «հրմշտել»: Եվ պատահական չէ, որ քաղաքակրթական փոխակերպումների համապատկերում թարգմանական որևէ գործ աստիճանաբար հոսում է դեպի լռություն, ու վաղ թե ուշ ի հայտ է գալիս այդ լռությունը խոսեցնելու հիմնախնդիրը, ուստիև՝ նոր թարգմանության պահանջը: Այս համապատկերում էլ պարփակված է դասականության պարադոքսը. ներկան ներառվում-պարփակվում է դասականության մեջ, բայց միևնույն ժամանակ շարունակում է առաջանալ դեպի մեկ այլ ներկայություն: Այսպիսով՝ մի կողմից դասականությունը հաստատագրում, ներկայանալի է դարձնում ներկան, մյուս կողմից պետք է թույլ տա, որ իր հաստատած ներկայից անցում կատարվի մեկ այլ ներկայի: Իսկ նման անցում հնարավոր է մի ուրիշ, նոր ժամանակաչափի ներմուծմամբ միայն: Այս դեպքում՝ նոր թարգմանության, որի մեջ մի կողմից ներառված կլինեն նախորդ թարգմանության հաջողությունները, մյուս կողմից այն իր հետ կբերի նորը, համահունչը, ներկայի նոր սահմանումը: Եվ միայն այս դեպքում է, որ դասականության պարադոքսը դառնում է հաղթահարելի: Քաղաքակրթական թաքունը, շնորհիվ թարգմանության, մղվում է դեպի բացահայտություն, որտեղ թարգմանությունը դրսևորվում է ոչ միայն իբրև «քաղաքակրթական թաքունի, անբացահայտի բացահայտություն», այլև՝ շարունակություն:

Եվ ահա՝ անգլերենի ու շեքսպիրյան բնագր(եր)ի իր խոր, փայլուն իմացությամբ Ա. Թոփչյանը հայ թարգմանական գրականություն է ներմուծել մի նոր որակ, որի շնորհիվ «Համլետի» նոր թարգմանությունն օժտված է գեղարվեստական հնչեղությամբ: Ավելին՝ շեքսպիրագիտության մեջ առկա բազմաթիվ մեկնաբանությունների յուրացմամբ նրա համար հնարավոր է եղել ոչ միայն գիտական հիմնավորում տալ, այլև բնագրին համարժեք հնչում հաղորդել թարգմանությանը: Դրամատիկական երկխոսությունների, մտքերի ու զգացմունքների նրբությունների անբռնագրոս և հմուտ վերարտադրությունն էլ այս թարգմանության գեղարվեստական-գիտական արժանիքն է, շնորհիվ որի վեր է հառնում հայերենի կենսունակությունը: Այն է՝ մի թարգմանություն,

որը հավաստում է ոչ միայն թարգմանչի՝ Ա. Թոփչյանի, այլև հայերենի պատկանելությունը մտքի ազնվական տեսակի:

Այլ կերպ ասած՝ Թոփչյանին հաջողվել է երկխոսական հարաբերություններ ստեղծել հեղինակի (հեղինակային ասելիքի) և դրամատիկական երկի (բնագրի) միջև: Եվ նոր թարգմանությունն ինքնին մի նոր հարթակ է, որտեղ հնարավոր է եղել համահարաբերակցել տեղային (լոկալ-ազգային) ու համընդգրկուն (գլոբալ-համաշխարհային) ժամանակաչափերը:

Թոփչյանի թարգմանությունը լուծել է միանգամից մի քանի խնդիր՝ համադրելով մի կողմից գեղարվեստականությունը իր ռիթմիկ-տաղաչափական ընթացքով (բանաստեղծական ձևի ու բովանդակության համադրմամբ), մյուս կողմից՝ բեմական հնչումի ու ներկայացման շարժունությունը: Ավելին՝ բնագրին հարազատ մնալով՝ նա կարողացել է ձկուն տեղեր թողնել և դերասանների համար: Այս համապատկերում Թոփչյանի թարգմանությունը ոչ միայն առաջադրված մարտահրավերին տրված պատասխան է, այլև ինքնին մարտահրավեր՝ նախ՝ գալիք թարգմանություններին, ապա՝ թատերական ներկայացումներին, քանի որ արդեն խնդիր կա բեմադրելու Շեքսպիրի նոր թարգմանությունը: Ակնհայտ է, որ գործ ունենք թարգմանական մի նոր գլուխգործոցի հետ, որը բեմի վրա պետք է ճշտի նաև իր՝ բեմարվեստի գլուխգործոց լինելու իրողությունը (ինչը ենթադրվում է): Այլ կերպ ասած՝ Թոփչյանի թարգմանությունը, լինելով թարգմանական գործին տրված մարտահրավերի փայլուն պատասխան, միևնույն ժամանակ ինքնին մարտահրավեր է արդեն բեմարվեստին:

Смбат Ованнисян, Поэтика перевода и проблема новой интерпретации Шекспира (Примечания к новому армянскому переводу Гамлета Уильяма Шекспира, осуществленному Арамом Топчяном), - Статья посвящена новому переводу “Гамлета” Шекспира, осуществленному Арамом Топчяном. Данный перевод в статье рассматривается как средство утверждения цивилизационного присутствия и “узаконивания” армянского языка (следовательно, и армянского народа) на культурном ландшафте мира. Суть в том, что каждая цивилизация утверждает свое присутствие посредством присущих только ему специальных знаков или систем знаков. В этом плане, своеобразным заявлением о цивилизационном присутствии является перевод в целом и перевод “Гамлета” Шекспира в частности.

Поэтому не случайно, что переводчик столкнулся с определенными сложностями, связанными с противоречиями шекспироведения, с необходимостью принять во внимание традиции, сформированные более ранними переводами Шекспира на армянский язык, а также с выбором нового армянского стихотворного метра, наиболее соответствующего английскому стиху, использованному Шекспиром.

Топчян вводит инновации в стихосложение: обычно используемые строки из 10-15 (или 20 и даже 25 в некоторых случаях) слогов в переводе Топчяна заменены разделенными друг от друга двумя цезурами тремя четырехсложными членами (4+4+4) – двенадцатисложными строками. Эти более короткие строки, с одной стороны, экономят слоги и длину стиха, и ритм перевода сближается к шекспировским строкам из пяти двухсложных стоп, с другой стороны,. Более того, удается передать почти все смысловые оттенки оригинала (мелодия, настроение, трепет, эмоциональность и т. д.).

Также стоит упомянуть, что Топчян рассматривает перевод как акт воспроизведения значения слова по возможности точно и эквивалентно. Это помогло ему остаться верным как структуре, так и словарю оригинала: только в случаях крайней необходимости переводчик пропустил слова (или добавил их). Это позволило создать текст, который почти эквивалентен оригиналу как с точки зрения словаря, так и с точки зрения структуры.

Еще одной значимой проблемой в переводе для Топчяна является сохранение стиля Шекспира, особенно когда каждый из его героев говорит особым, свойственным только ему языком. Иными словами, Топчяну удалось воспроизвести и это многообразие путем стилистического синтеза и противопоставления, достигнув полифонии, характерной

оригиналу. Еще одной отличительной чертой нового перевода является лиризм, которого Топчян сумел достигнуть, оставаясь верным оригиналу, как бы заимствуя эту черту у оригинала.

Таким образом, перевод Топчяна решает сразу несколько проблем, с одной стороны, синтезируя художественность с ее ритмом и поэтическим динамизмом (соединяя поэтическую форму и содержание), и вариативность сценического звучания, с другой. Более того, оставаясь верным оригиналу, перевод вместе с тем сохраняет свою пластичность, оставляя актерам место для "гибкости". В связи с этим перевод Топчяна – это не только ответ на брошенный вызов, но и новый вызов для будущих переводов и театральных представлений, поскольку уже есть задача постановки пьесы в новом переводе.

Арам Топчян, блестящий специалист английского и знаток оригинальных текста (текстов) Шекспира, вводит в армянскую переводческую литературу новое качество, благодаря чему новый перевод "Гамлета" наделен художественным звучанием. Более того, прекрасным владением многочисленных интерпретаций шекспироведения переводчик смог не только дать научное обоснование тексту, но и передать переводу равноценное оригиналу звучание.

Ключевые слова: Шекспир, Гамлет, Арам Топчян, новый армянский перевод, интерпретация, трагедия, стихосложение, стилистический синтез, афористическое мышление, игра слов, стилистическая отчетливость, лиризм.

Smbat Hovhannisyan, The poetics of translation and the problem of newly interpreting Shakespeare (Notes on Aram Topchyan's new Armenian translation of William Shakespeare's *Hamlet*),- The article devoted to the new translation of Shakespeare's *Hamlet* by Aram Topchyan views translation as a means of asserting the civilizational presence and "legitimization" of the Armenian language (and hence, the Armenian people) in the world's cultural landscape. Each civilization avers its existence by means of signs or sign systems typical to it. In this case, too, translation in general, and the translation of Shakespeare's *Hamlet* in particular, is an original statement of one's civilizational presence.

And so, it is no accident that the translator has faced certain problems including those pertaining the controversies occurring in Shakespeare studies, the necessity of taking into account the traditions shaped by earlier translations of Shakespeare into Armenian, as well as the urge of choosing a new Armenian poetic meter that would have been most accordant to the English verse used by Shakespeare.

Topchyan brings in an innovative approach to versification: the commonly used full lines comprising 10-15 (or 20 and even 25 in some cases) syllables are replaced in Topchyan's translation with 12-syllable lines of three four-syllable metrical units (4+4+4) divided by two caesuras. These shorter lines on the one hand economize syllables and the length of verse, and, on the other hand, help reproduce Shakespeare's iambic pentameter (a 10-syllable line consisting of five 2-syllable feet [often, with an added extra syllable]) as faithfully as possible. Furthermore, the translation reflects nearly all nuances of the source text (its prosody, logical structure, thrills, emotions etc.).

It is also worth mentioning that Topchyan views translation as an act of reproducing the word meaning to the possible extent of accuracy and equivalence, which has helped him to remain true both to the structure and the vocabulary of the source: he has missed words from (or added them to) Shakespeare's text only in cases of paramount necessity. This has made it possible to create a text that is almost equivalent to its source both in terms of its vocabulary and structure.

Yet another major issue addressed by the translator is the problem of maintaining Shakespeare's style, especially when it comes to the vocabulary of his characters, speaking to us each in its own individual manner. Combining and contrasting styles, Topchyan has reached the polyphony of the original by successfully reproducing its diversity in the target text. Another

manifestation of stylistic distinctiveness of the new translation is its lyricism, which has been reached by resonating to the reverberations of the original.

Accordingly, Topchyan's translation solves a number of problems and owes for its artistic merit to the rhythm and the poetic dynamism of the text (coalescing poetic form and content) on the one hand, and to its versatility necessary for performance, on the other. Further yet, faithful to the source, the translation retains its plasticity sought for articulation on stage. In that context, Topchyan's translation is both a response to the posed challenges and a new challenge for future translations, and theatrical interpretations, as the urge of a new staging of Shakespeare's masterpiece is now apparent.

Aram Topchyan, a brilliant specialist in English and Shakespearean text(s), brings to the Armenian translated literature a new quality, which adds artistic fineness to the phonation of the new translation of *Hamlet*. And finally, the translator's perfect knowledge and analysis of the numerous interpretations existing in literature has helped him to substantiate his choices with a profound critical study and detailed commentary.

Key words: Shakespeare, Hamlet, Aram Topchyan, New Armenian Translation, interpretation, tragedy, versification, stylistic synthesis, aphoristic thinking, quibble, stylistic distinctiveness, lyricism.