

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ՏՈՂԻ ԿՅԱՆԶԸ ԿԱՄ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ՊԱՐԶԱԲԱՆՈՒՄՆԵՐԻ ՀԵՏԱԳԾՈՎ^{1*}

(Ժերար դը Ներվալի «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա»
բանաստեղծության հայերեն թարգմանության մասին)

Բանալի բառեր. Աստվածաշնչյան հղումներ, սկզբնաղբյուր, աստվածաշնչյան դրվագի բանաստեղծական վերընթերցում, թարգմանական պարզաբանում, բանաստեղծական պատկերի պարզեցում, տաղաչափական համակարգ:

«Արսենևի կյանքը» վեպում անդրադառնալով բանաստեղծական տողի առեղծվածին՝ Իվան Բունինը հիշատակում է պուշկինյան «Ռուսական և Լյուդմիլայի» նախերգանքի անբացատրելի կախարդանքը: Պատկերներն արտառնոց են. երբ փորձում ես հիմնավորել, տրամաբանական կապեր հաստատել, դառնում են «անհեթեթ»: Ընդհանրացնելով իր դիտարկումները՝ Բունինն ի վերջո հանգում է բանաստեղծականի իր սահմանմանը. յուրօրինակ մի կախարդանք, մտքի արբեցում, որ վեր է ռացիոնալ մտածողության սահմաններից. «Թվում է՝ ի՞նչ անհեթեթ գառանցանք. երբևէ և ոչ մի տեղ գոյություն չունեցած ինչ-որ ծովախորշ, ինչ-որ «գիտուն» կատու, որ հանկարծ ուղղակի, ինքն իրեն հայտնվել է կաղնու վրա ու չգիտես ինչու՝ շղթայված է ծառին, հետո ինչ-որ անտառային ոգի, ջրահարսեր ու «անհայտ ճամփաներին հետքերն անհայտ գազանների»: Բայց ակնհայտ է, որ բանն էլ հենց այն է, որ դա գառանցանք է, ցնդաբանություն, անհեթեթ, չսված մի բան և ոչ թե բանական, իրականում գոյություն ունեցող ինչ-որ երևույթ, այդ տողի ամբողջ ուժը նրա մեջ է, որ հենց ինքը՝ բանաստեղծը, կախարդանքի ազդեցության տակ է եղել, ոչ բանական, հարբած ու հարբելու գործում «գիտուն» մեկի կախարդանքի²:

1* Ընդունվել է տպագրության 05.05. 2022 թ.:

2Բնագրում՝ «Казалось бы, какой вздор - какое-то никогда и нигде не существовавшее лукоморье, какой-то «ученый» «кот», ни с того ни с сего очутившийся на нем и зачем-то прикованный к дубу, какой-то леший, русалки

Կրկնակի կախարդանք. տողերը կախարդանքի ծնունդ են և չեն կարող չդուրսել ընթերցողին: Բայց տողերի կախարդ-հեղինակն ինքնին ենթակա է մի ուրիշ կախարդի ուժին: Կրկնակի անվերծանելիության մի բանաձև. կախարդանքի խոսքերն անվերծանելի են ինչպես ընթերցողի, այնպես էլ դրանց հեղինակի համար: Չնայած ձևակերպումների ինքնատիպությանը՝ Իվան Բունինի ընկալումը եզակի չէ: Բանաստեղծության սուրբ և նախանձախնդիր այս մտածողից դեռ շատ առաջ ամենատարբեր արվեստագետներ՝ Էդգար Պոն, Բողլերը, Մալլարմեն¹, իրենց ստեղծագործական ուղու տարբեր շրջաններում փորձել են ինքնատիպ և դիպուկ սահմանումներ տալ բանաստեղծական տողի մոգությանը, որ երբեմն կախված է ամերևույթ աննշան մանրուքներից, ինչպես, օրինակ, կետադրությունը կամ բառի անսովոր կիրառությունը: Իսկ 1962-ին Աննա Ախմատովան, անդրադառնալով սեփական՝ «Պոեմ առանց հերոսի» («Поэма без героя») ստեղծագործությանը, նշում է նորատեսակի իր գրառումներից մեկում. «Ու էլի հետաքրքիր մի բան. ես նկատեցի, որ որքան բացատրում եմ այդ բանաստեղծությունը, այնքան առեղծվածային ու անհասկանալի է դառնում այն: Ու որ բոլորի համար էլ պարզ է, որ ես չեմ կարող և չեմ ուզում (չեմ համարձակվում) միևնույն վերջ բացատրել, ու որ իմ բոլոր բացատրությունները (իրենց ողջ զարդարունությամբ և հնարամտությամբ) էլ ավելի են գործը խճճում, և որ ստեղծագործությունը եկել է ոչ մի տեղից ու հեռացել է ոչ մի տեղ. ոչինչ չի բացատրել...»²: Առեղծվածային հայտնություն, որ մեկնում է անհասցե, կախարդանք, խոսքի մոգություն, ակունքների գաղտնիք, բանաստեղծական տողի անորսալիություն...

Բանաստեղծական տողի անհրաժեշտ այդ անորսալիությանն է անդրադառնում Ժերար դը Ներվալը դեռևս 1854 թվականին «Կրակի դուստ-

и «на неведомых дорожках следы невиданных зверей». Но очевидно, в том-то и дело, что вздор, нечто нелепое, небывалое, а не что-нибудь разумное, подлинное; в том-то и сила, что и над самим стихотворцем колдовал кто-то неразумный, хмельной и ученый в хмельном деле/.../», И. Бунин, «Жизнь Арсеньева», Правда, 1989, էջ 77-78:

1 Բավական է հիշել Էդգար Ալլան Պոյի «Ստեղծագործական հղացքի փրկիսոփայությունը» կամ Շառլ Բողլերի ծավալուն թարգմանական ակնարկը՝ Նվիրված Պոյին:

2 Քննարկում «Еще одно интересное: я заметила, что чем больше я ее объясняю, тем она загадочнее и непонятнее. Что всякому ясно, что до дна объяснить ее я не могу и не хочу (не смею) и все мои объяснения (при всей их узорности и изобретательности) только запутывают дело, - что она пришла ниоткуда и ушла в никуда, ничего не объяснила...», Анна Ахматова, «Путем вся земля», «Գրառումներ նորատեսակներից», «Արձակ էջեր պոեմի մասին» (Из записных книжек, Проза о поэме), Панорама, 1996, էջ 397:

րերը» գրքի իր նախերգանքում: Դիմելով ուխտադրում¹ իր գրչեղբորը՝ Ալեքսանդր Դյումային՝ Ներվալը մշակութաբանական, առասպելաբանական, գրական հղումներով ակադճուն իր պոեզիան ընթերցելու պարտադրաբար մի բանաձև է առաջարկում. «/.../ Դրանք² բնավ ավելի մուգ ու անհասկանալի չեն, քան Հեգելի մետաֆիզիկական կամ Սվիդենբորգի «*Memorabilia*»-ն, **և կկորցնեն իրենց կախարդանքը վերծանման յուրաքանչյուր փորձի դեպքում, եթե, իհարկե, դա հնարավոր լիներ**»³: Ձևակերպում, որի հիմքում գուցե բանաստեղծի խոր հիասթափությունն է իր ժամանակակիցների թերի և կենցաղային մեկնաբանություններից, որ մշտապես մնում էին գրական ընկալումների արտաշերտին: Ինչպես, հեղինակի ներքին դրդապատճառների մասին կարելի է միայն ենթադրություններ անել: Իսկ մեզ հասած տողերը հուշում են վերծանումների և մեկնաբանությունների խոցելիությունը բանաստեղծության հարասահ ոգու առջև, որի կոչումն է խույս տալ տրամագծող, սահմանազատող ձևակերպումներից:

Եվ ուրեմն, զարմանալի չէ, որ բանաստեղծական կախարդանքի այդ ընկալմանը բախվելիս յուրօրինակ ծուղակի մեջ է հայտնվում թարգմանիչը, որն իր կոչման բերումով մշտապես հակված է բացատրելու, ճշգրտելու՝ երբեմն ակամա տրվելով անընթեռնելի ընթեռնելի դարձնելու գայթակրությանն այնտեղ, որտեղ բնագիրը դիմադրում է մերկապարանոց վերծանումներին:

Այս ուսումնասիրությունը խորհրդածություն է թարգմանական «սրբագրումների», «պարզաբանումների» և դրանց բանաստեղծական հետևանքների շուրջ, որոնք դիտարկվում են Ժերար դը Ներվալի «Քրիստոսը Ջիթենյաց լեռան վրա» («Le Christ aux Oliviers») շարքի բանաստեղծությունների վրա:

1 1853 թվականի դեկտեմբերի 10-ին Ալեքսանդր Դյուման իր հիմնադրած «Le Mousquetaire» ամսագրում լույս է տեսցնում Ներվալի «El Desdichado» բանաստեղծությունը՝ դրան կցելով իր «նախաբանը»: Վերջինս կենցաղային դիտարկումների մի շարան է, որոնք անդրադառնում են այդ շրջանում ներքին ծանր ճգնաժամ ապրող Ներվալի վիճակին՝ ընթերցողի ուշադրությունը բեռնելով ախտաբանական մանրամասնությունների վրա: Ներվալի համար սա անսպասելի և ծանր հարված է: Մի տարի անց նա «Կրակի դուստրեր» արձակ պատումների իր գիրքը հղանում է նաև՝ որպես պատասխան Ալեքսանդր Դյումային: 1854-ին լույս ընծայված այս գիրքը նվիրված է Ալեքսանդր Դյումային: Ներվալը դիմում է վերջինիս ծավալուն առաջաբանով: Գիրքը եզրափակվում է «Քիմեռներ» բանաստեղծական ժողովածուով, որում զետեղված է նաև «El Desdichado» սոնետը:

2 Ներվալը նկատի ունի «Քիմեռների» սոնետները:

3 Բնագրում «Ils ne sont guère plus obscurs que la métaphysique d'Hégel ou les Memorabilia de Swedemborg, et perdraient de leur charme à être expliqués, si la chose était possible /.../», Gérard de Nerval, « Les filles du feu », Librairie générale française, 1985, p. 28.

տեղծություններից մեկի հայերեն թարգմանության մեջ: Շարքի առաջին բանաստեղծությունն առաջին անգամ թարգմանել է Աբրահամ Ալիքյանը՝ գետեղելով այն ֆրանսիական պոեզիայի իր ծաղկաքաղում¹: Երկրորդ անգամ այն լույս է տեսել 1984 թվականին Հենրիկ Բախչինյանի կազմած և ծանոթագրած ֆրանսիական պոեզիայի անթոլոգիայում²:

Մինչ բուն բանաստեղծությանն անդրադառնալը, մի քանի խոսք շարքի մասին, որ գետեղված է «Քիմեռներ» ժողովածուում: Տասներկու տոնետից³ բաղկացած այս ժողովածուն, որի կախարդական հնչողությունը, ըստ պահպանված վկայությունների, այնքան խոր տպավորություն էր գործում Աննա Ախմատովայի վրա⁴, Բունինի սահմանած բանաստեղծական արբեցման («հարբելու գործի») բացառիկ նմուշ է: Ինչպես Բունինի հիշատակած պուշկինյան «Ռուսլան և Լյուդմիլայի» նախերգանքում, ներվայյան տողը չի բացատրում, չի ճշգրտում, չի տեղայնացնում: Նրան հատուկ են պատկերային կարճ միացումները, շղարշված ժամանակայնությունն ու տարածականությունը, առասպելաբանական, մշակութաբանական հղումների խաչասերումները, որոնք այնքան ներքին են, յուրացված, որ դառնալով բանաստեղծի ներքին ծածկագրի մի մասը՝ երբեմն հանգում են անընթեռնելիության⁵:

Բանաստեղծական շարքի դիրքը ժողովածուի կառուցվածքում պատահական չէ: Նախորդող վեց տոնետներում, որ երերում են հին և նոր աշխարհների սահմանեզրին, պարբերաբար հայտնվում են նախաքրիստոնեական՝ հունահռոմեական, եգիպտական աստվածություններ կամ

1 Աբրահամ Ալիքյան, «Ֆրանսիական դասական քնարերգության ծաղկաքաղ», 1976, Սովետական գրող, էջ 104:

2 «Ֆրանսիական պոեզիա», Երևանի Պետական Համալսարան, Ուսանողի գրադարան, (կազմ. Հ. Բախչինյան), 1984, էջ 222-223:

3 «Քիմեռներում» տոնետները հանդես են գալիս հետևյալ հերթականությամբ. «El Desdichado», «Միրտո», «Հորուս», «Անտերոս», «Դելփիկա», «Արտեմիս», «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա», որ բաղկացած է 5 տոնետից, որոնց հետևում է «Ոսկե տողեր» տոնետը:

4 Տե՛ս Ա. Նայման, «Պատմություններ Աննա Ախմատովայի մասին», 1989, Մոսկվա, էջ 31. «Եվ ինձ թվում է, որ հենց ներվայյան «El Desdichado»-ի Էլիոթի մեջբերած տողն էր, որից էլ մի անգամ խոսակցություն բացվեց այդ բանաստեղծության մասին, նա մի քանի տող անգիր արտասանեց, չեմ հիշում գրադարակի՞ց, թե՞ սեղանի դարակից հանեց «Քիմեռների» բարակ գրքույկը, բացեց «El Desdichado»-ն և ասաց՝ կարծես քմծիծաղով. «Ահա, թե ինչ պետք է թարգմանեք»: Շուտով այդ տոնետի կիսատ տողերից մեկը «Վերջին Էլեգիայի» բնաբանը դարձավ քերականական սեռի փոփոխությամբ. «toi qui m'a consolée »/.../», Կորայովա, Գոնչարովա, Աննա Ախմատովա, «Путем всея земли», Панорама, 1996:

5 Տե՛ս «Հորուս» և «Անտերոս» տոնետները, որոնց ներքին ծածկագիրն անվերջանալիորեն գերազանցում է առասպելաբանական հղումների վրա հիմնված տասնյակ մեկնաբանություններին:

մտացածին կերպարներ¹, որոնք դարձյալ և դարձյալ սկիզբ են առնում անտիկ դիցաբանությունից: Միրտո, Արտեմիս, Իզիս, Կիբելե, դելփյան գուշակուհին, հռոմեական Սիբիլը. «կրակի դուստրեր», որ ցնորածին իրենց շողանքով առկայծում են մի պահ բանաստեղծության հորիզոնում, ապա անհետանում Ներդաշնակության, Միեղենի ներընկալումով, ջնջվող սահմանների ու տրոհումների, հին և նոր աշխարհների խորհրդավոր հանդիպումների խոստումով: Քրիստոսի բանաստեղծական հայտնությանը «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա» շարքում հետևում է եզրափակիչ՝ «Ոսկե տողեր» սոնետը՝ Միեղենի տրապատոնական անուրջով:

Ինչպես վերնագիրն է հուշում, «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա» շարքում ժերար դը Ներվալը ստանձնում է Նոր Կտակարանի ամենաողբերգական էջերից մեկի բանաստեղծական վերընթերցումը: Վերընթերցում, որի առանցքում Փրկչի և Բանաստեղծի ճակատագրի նույնացումն է: Ներվալի խնդիրը և՛ պարզ է, և՛ բարդ: Ռոմանտիզմի գրական համապատկերում բյուրեղյա մենությունների առասպելն օժտված է անսպառ կախարդանքով, և պատահական չէ, որ Գյոթեից մինչև Բայրոն, Լերմոնտով, Ներվալ և Հյուգո աստվածաշնչյան երկու ամենամիայնակ երկությունները՝ Քրիստոսն ու անկյալ իրեշտակը, հայտնվելու են արվեստագետների ուշադրության կենտրոնում: Փրկչի և անկյալ իրեշտակի մարդեղացման մի շարք փորձեր են նախորդել և դեռ կհետևեն, որոնցից ամենատպալուրիչը՝ դոստոևսկյան «Ապուլը»՝ 1868-ին, իսկ արդեն XX դարում Պաստերնակի «Դոկտոր Ժիվագոյի» ներքին ուղերձը խտացնող Բանաստեղծ Համլետ-Փրկչի կերպարը, որ բարբառում է Գեթսեմանի այգու անձայրածիր մենության խորքից: Եվ, ահա, պատանի Լերմոնտովի ամենահուզիչ ինքնանկարից՝ «Դևից» տասնամյակներ անց՝ 1854 թվականին, անդրադառնալով Քրիստոսի պատմության ամենաողբերգական պահին՝ Ներվալը բարձր մենությունների ռոմանտիկական պատկերասրահում ստեղծում է իր՝ Ներվալյան ասքը Տիեզերքի անգո աչքից կենդանի ձևեր կորզող Բանաստեղծ-Փրկչի մասին՝ բացարձակապես միայնակ և «խենթ»²:

Ներվալը ոչ միայն աստվածաշնչյան հենքի վրա հյուսում է Տիեզերական խենթի՝ Բանաստեղծ-Քրիստոսի իր կերպարը, հարստացնում այն

1 Տե՛ս Միրտոյի կերպարը համանուն սոնետում («Դու ես իմ խոհերում, Միրտո՛, դյուբոդ, երկնային»):

2 Բնագրում՝ «fou»՝ «խենթ», «խելագար»: Տե՛ս շարքը եզրափակող սոնետը. «Նա էր, իսկապես, այդ խենթը՝ հանդուգն, վսեմ...»: Կամ շարքի չորրորդ սոնետում. «Գնացե՛ք, ասաց, ինձ մոտ բերե՛ք այդ խենթին», թարգմ.՝ Շ. Թամրազյանի, ժերար դը Ներվալ, «Քիմեռներ», Նաիրի, 2019, էջ 33, էջ 35:

մի շարք ճյուղավորումներով ու մանրամասնություններով, որոնք իր գեղարվեստական հղացքն են, այլ իրեն թույլ է տալիս մի շարք շեղումներ՝ եապեն նոր շեշտադրումներ մտցնելով բանաստեղծության հյուսվածք:

Անդրադառնանք բովանդակային շեղումներից մի քանիսին: Առաջին սոնետը ներկայացնում է Գեթսեմանի այգում ծավալվող հայտնի դրվագը: Բանաստեղծությունը Քրիստոսի հուսահատության բեմականացումն է: Ավետարանիչների հիշատակած արթնության և հսկման կրկնվող հորդորներին այստեղ փոխարինում է Աստծո մահը գուժող խոսքը: Հաջորդող երկու՝ երկրորդ և երրորդ սոնետները Փրկչի մենախոսությունն են՝ ուղղված անհաղորդ սիրիին անձնատուր իր «եղբայրներին»¹, որոնք ենթադրաբար Առաքյալներն են: Երկրորդ բանաստեղծության մեջ Փրկչի մենախոսությանը նախորդում է քնարական «ես»-ի՝ վկայախոսի մուտքը. « Il reprit » («Նա վերսկսեց»): Երրորդ սոնետը գերծ է որևէ հեղինակային միջամտությունից:

Չորրորդ սոնետում ի հայտ են գալիս նոր կերպարներ՝ Հուդան և Պիղատոսը: Դարձյալ առկա են շեղումներ, որոնք կարևոր են. Փրկիչը աղերսում է կանխորոշված մատնությունը Հուդայից, որը միակ կենդանի ներկայությունն է անգործ քնի մեջ խորտակված Տիեզերքում («Դե շուտ, ծախի՛ր ինձ, վե՛րջ տուր այս առևտրին.../Չէ՞ որ քեզ գոնե ոճրի ուժն է տրված»)²: Պիղատոսը նույնպես ճակատագրական իր վճիռը կայացնում է՝ խղճահարությունից, անսալով համար այդ աղերսին («Վերջապես Պիղատոսը՝ Կեսարին նվիրյալ/հղճաց Նրան ու դառնալով զինվորներին./«Գնացե՛ք, -ասաց, -ինձ մոտ բերե՛ք այդ խենթին»)³: Հինգերորդ սոնետը սկսվում է Փրկչի դիմանկարն ամփոփող բանաստեղծական տնով, որ փորձում

1 Բնագրում առկա են « amis » («բարեկամներ») և « frères » («եղբայրներ») կոչականները, որոնք նույնությամբ պահպանվել են Ա. Ալիքյանի թարգմանության մեջ: Հետաքրքիր է, որ և՛ Քրիստոսը, և՛ բանաստեղծական «ես»-ը խուսափում են Առաքյալների ուղղակի հիշատակումից: Եվ սա պատահական չէ: Ընթերցողին է վերապահված ի դեմս «բարեկամների» կամ «եղբայրների» ճանաչել Առաքյալներին, բայց և ողջ մարդկությանը: Նշենք, որ բացի Քրիստոսի ուղերձներից՝ «երախտամոռ բարեկամներ» (« amis ingrats ») բառակապակցությունը մի անգամ ի հայտ է գալիս բանաստեղծական «ես»-ի՝ վկայախոսի խոսքերում. «Ըն երբ Որդին Աստծո, լեռան վրա Ձիթենյաց, /Քերթողի պես, իր վտիտ բազուկները պարզած վեր/խորատուգվեց ընդերկար վշտերի մեջ ու զգաց, /Թե իր դեմ դավ են կյուրթել երախտամոռ ընկերներ»: Եվս մի հանգամանք. Մատթեոս և Մարկոս Ավետարանիչների վկայություններում Քրիստոսն իր հետ վերցնում է Պետրոս Առաքյալին, Հակոբին և Հովհաննեսին: Ներվալյան բնագրում Փրկիչը ոչ մեկին չի առանձնացնում, ինչն է՛լ ավելի է ընդգծում Նրա մենությունը:

2 Ժերար դը Ներվալ, «Քիմեններ», Նաիրի, 2019, էջ 33: Բնագրում «Hâte-toi de me vendre, finis ce marché/Viens ! ô toi qui, du moins, as la force du crime ! »:

3 Ժերար դը Ներվալ, «Քիմեններ», Նաիրի, 2019, էջ 33: Բնագրում « Enfin Pilate seul, qui veillait pour César, /Sentant quelque pitié, se tourna par hasard : /« Allez chercher ce fou ! » dit-il aux satellites. »:

Ե շարունակական կապ ստեղծել նախաքրիստոնեական և քրիստոնեական աշխարհների միջև. Զրիստոսն այստեղ նույնասնում է Իկարոսի, Ֆաետոնի, Ատիսի հետ. «Նա էր, իսկապես, այդ խենթը՝ հանդուգն, վսեմ.../Իբրև երկինք ճախրող մոռացված Իկարոս/Դից ահեղ փայլակից տապալված Ֆաետոն/Չքնա՛ղ Ատիս, ում կյանք տվեց կրկին Կիբելեն»¹: Պոեմը եզրափակվում է «մի պահ»² անդունդը գահավիժող Օլիմպոսի պատկերով և հին աստվածություններից հուսահատորեն պատասխան թախանձող Կեսարի կերպարով:

Այսպիսով՝ աղոթքի երկնուղեշ խոսքին, վերջին, դժնդակ փորձությունը հեռացնելու աղերսին և քնով անցած Առաքյալներին ուղղված հորդորներին այստեղ փոխարինում է առաջին սոսնետում արտաքին աշխարհին, չորրորդ սոսնետում Տիեզերքին կամ էլ հեռացած Աստծուն ուղղված խոսքը, որին Որդին որդեգրել է իր ներաշխարհում («Օ՛, Հա՛յր իմ, այդ դո՛ւ ես խոսում իմ ներսում,/Տրվա՞ծ է քեզ ապրել ու հաղթել մահին»): Խոսք, որ ուղեկցվում է անծայրածիր հուսահատությունից ծնվող և հուսահատությանը դարձող հարցերի տարափով՝ վերածվելով մենախոսության: Շարքի առաջին չորս բանաստեղծությունները արձանագրում են Աստծո բացակայությունը, ավելին՝ Աստծո մահը («Աստված չկա, *այլևս չէ՛*») երկրում և Տիեզերքում, գոյություն ունեցող ամենի ունայնությունը: Ի տարբերություն Աստվածաշնչի դրվագի՝ ահագնացող հուսահատության գուժկաններին այստեղ հակադրվում է նիրհողների անխորտակ անտարբերությունը, որ մնում է անփոփոխ:

Ուշագրավ է նաև բացարձակի փորձը եզրափակող անկման լեյտմոտիվը, որ աստվածաշնչյան խորհրդաբանության մեջ անկյալ հրեշտակի կամ վերջինիս ծառաների մենաշնորհն է: Ներվայյան վերընթերցման մեջ այն դառնում է Զրիստոսի ապրումը: Անկման բանաստեղծական պատկերներից մեկն առաջին անգամ ի հայտ է գալիս Զրիստոսի մենախոսության մեջ: Այն բնութագրում է Փրկչի ապրումը՝ «Հավերժի կամարին» բախված, փշրված թոփքը. «Քնած էին: «Եղբայրներ, հասե՛լ է *լուրդ* ձեզ,/Հավերժի կամարին դիպավ ճակատս վես,/Խոցված եմ, արյունոտ, *հավետ հիվա՛նդ եմ ես*»³:

1 Նույն տեղում, էջ 35: Բնագրում « C'était bien lui, ce fou, cet insensé sublime.../Cet Icare oublié qui remontait aux cieux,/Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux/Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime. »:

2 Բնագրում «Un instant» (մի պահ). այս «մի պահը» չափազանց կարևոր է «Քիմոնների» երերուն ժամանակայնության և տարածականության ընկալման համար. պատկերներն այստեղ նման են հրավառության, որ առկայծում ու մարում են մի ակնթարթում:

3 Ժերար դը Ներվալ, «Քիմոններ», Նաիրի, 2019, էջ 27: Բնագրում՝ « Ils dormaient. « Mes amis, savez-vous la nouvelle ?/J'ai touché de mon front à la voûte éternelle ; /Je suis sanglant, brisé, souffrant pour bien des jours ! »:

Երկրորդ անգամ գահավեժ անկման պատկերն ի հայտ է գալիս պոետի վերջին տոնետում Իկարոսի և Քրիստոսի անսպասելի նույնացման մեջ. «Իբրև երկինք ճախրող մոռացված Իկարոս/...»¹: Անկման մի ուրիշ, սքողված պատկեր է խտացած Հելիոսի սահմանազանց որդու՝ Ֆանտոնի ողբերգական կերպարի հիշատակման մեջ. «Դից ահեղ փայլակից տապալված Ֆանտոն»²: «Sanglant», «brisé», «souffrant» («արյունոտ», «փշրված» կամ «խոցված», «հիվանդ»)՝ անականներ, որոնցով Աստծո Որդին բնորոշում է իր վիճակը մինչև Հուդայի մատնությունը և դրան հաջորդող Չարչարանաց ուղին:

Հինգ արարից բաղկացած այս մենախոսության մեջ Ներվալը բեմականացնում է Որդու լուսեղեն թռիչքի անծայրածիր մենությունը՝ Քրիստոսին միահյուսելով հիասքանչ և գայթող որդիների կերպարային պատկերասրահին: Իկարոսի և Ֆանտոնի նմանությամբ՝ Քրիստոսը «պատժվում է» իր սահմանազանց, խելահեղ թռիչքի համար: Քրիստոսի թռիչքը Օրփեոսի ողբերգական թռիչքն է չգոյության սահմանից անդին: Առաջարկ, որ սքողված է մնում Ներվալյան վերընթերցման լուսանցքներում:

Բանաստեղծության մեջ Տիեզերական Հոր մասին դատելու միակ հնարավորությունը Որդու հուսահատության ընդգրկումն է. «Դատարկ է այն խորանը, ուր զոհ եմ ես դառնում/Աստված չկա՛, այլևս չէ՛»⁴: Կամ Ներքին խոսքի միջոցով Հորը կենդանություն հաղորդելու գերագույն ճիգը շարքի ամենախոր տոնետներից մեկում: Ճիգ, որ վերածվում է ներքին պայքարի Փրկության և չգոյության միջև. «Օ՛, Հա՛յր իմ, այդ դո՞ւ ես խոսում իմ ներսում/Տրվա՞ծ է քեզ ապրել ու հաղթել մահին/Թե՞, ավա՛ղ, ջախջախել է քեզ ճիգը վերջին/հին նզովքի գերու՛՝ գիշերի հրեշտակի/...»⁵:

Չնայած եզրափակիչ տոնետում ուրվագծվող աղոտ հույսին՝ Ներվալյան Փրկիչն ամբողջ շարքում նույնքան միայնակ է, որքան Պաստեռնակի «Համլետ»-բանաստեղծ-Փրկիչը՝ կանգնած փարիսեցության մեջ խորտակվող աշխարհի առջև⁶: Իսկ Տիեզերքի ամենակուլ ակնախոռոչին

1 Քննադրում « Cet Icare oublié qui remontait les cieux. »:

2 Քննադրում «Ce Phaeton perdu sous la foudre des dieux. »:

3 Աբրահամ Ալիքյանի հայերեն թարգմանության մեջ՝ «արնոտ», «ջարդոնփշուր», «ցավազար»:

4 Ժերար դը Ներվալ, «Քիմեններ», Նաիրի, 2019, էջ 27: Քննադրում « Le Dieu manque à l'autel où je suis la victime »:

5 Նույն տեղում, էջ 33: Քննադրում « O mon père ? est-ce toi que je sens en moi-même ? /As-tu pouvoir de vivre et de vaincre la mort ?/Aurais-tu succombé sous un dernier effort/De cet ange des nuits que frappa l'antheme ... ? »:

6 «Սակայն նշված է դեպքերի շղթան/Եվ վախճանն է ցուրտ իմ ճամփին իջնում,/Դժվար է կենալ, կյանքը խրված է/Փարիսեցության խավար ճահիճում», թարգմ.՝ Հրաչյա Թամրազյանի, Բորիս Պաստեռնակ, «Համլետ», Նաիրի, 2010, էջ 121:

ուղղված հարցերը¹ մնում են նույնքան անպատասխան, որքան Դանտեմարկի արքայազնի մենախոսություններում:

Եվ այսպես՝ «Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա» շարքի առաջին բանաստեղծության հայերեն մեկնաբանությունը՝ Աբրահամ Ալիքյանի թարգմանությամբ, մի շարք առանցքային հարցեր է արծարծում, որոնք առնչվում են ոչ միայն այս կամ այն լեզվաոճական առանձնահատկությանը կամ գեղարվեստական պատկերավորման հնարանքին, այլև ներվայյան պոետիկայի ընկալմանն առհասարակ, ավելին՝ բանաստեղծական տողի կյանքին: Ինչպե՞ս է բանաստեղծությունն առանձնանում առասպելաբանական, պատմական կամ աստվածաշնչյան սկզբնաղբյուրից, ինչպե՞ս է սկսում ապրել իր ինքնակա կյանքով: Ինչպե՞ս է ընդամենը մի խնդրառության, քերականական մասնիկի կամ բառակապակցության շնորհով հայտնվում և հեռանում բանաստեղծության «ոսկեխոս դիցունին»²: Եվ ի՞նչ է պահանջվում թարգմանչից բանաստեղծական տողի կյանքը լեզվական մի տիրույթից մյուսը փոխադրելիս:

Դիցուք ակնհայտ է բնագրին, վերջինիս լեզվական ատաղծին և տաղաչափությանը հնարավորինս հավատարիմ մնալու մղումը: Եվ, այնուամենայնիվ, առկա են փոփոխություններ, որոնք ոչ թե սովորական, որպես կանոն՝ անխուսափելի իմաստային շեղումներն են, այլ պարզաբանումներ, թարգմանական շտկումներ, որ լիովին փոխում են բանաստեղծական պատկերաստեղծման պոետիկական սկզբունքները, աստվածաշնչյան հենքի և գեղարվեստական հղացքի հարաբերակցությունը և, ի վերջո, բանաստեղծականի յուրօրինակ ընկալումը, որի վրա խարսխված է ներվայյան գրվածքը:

Եվ այսպես՝ առաջին տնետում, որտեղ ներվալը մեզ տանում է Գեթսեմանի այգի, բանաստեղծը ոչ միայն ստեղծում է Փրկչի իր՝ բանաստեղծական կերպավորումը, այլև բանաստեղծական խտացումների թանձր շղարշով է պարուրում աստվածաշնչյան ողջ դրվագը: Շղարշված են ժամանակը և տարածությունը: Իրադրությունը հիշատակող ողջ համատեքստից բնագրում պահպանվել են առանձին տարրեր, որոնց հիշատակումն անուղղակի է: Այսպես՝ տեղանքից մնում են վերնազիրը և

1 Այսպես՝ երկրորդ տնետի մենախոսության մեջ բանաստեղծական առանձնահատուկ ուժով է օժտված տիեզերական ունայնության փոխաբերությունը, որ արտահայտվում է անհատակ, խավար ակնախոռոչի պատկերով. «Մի խոռոչ տեսա ես՝ Տիրոջ աչքի տեղում/Անտակ, մեծ ու մթին, ու սև այդ ակունքից/Հարածուն խավարն էր լույսի պես ճառագում», թարգմ.՝ Շ. Թամրազյանի, «Քիմոներ», Նաիրի, 2019, էջ 29:

2 Բնագրում՝ «Une déesse aux paroles dorées », Ժերար դը Ներվալ, «Բոհեմի փոքրիկ դղյակներ», թարգմ.՝ Շ. Թամրազյանի, Անտարես, 2020, էջ 223:

«սրբազան ծառերը» (բնագրում « les arbres sacrés »), որոնց տեսակը չի ճշգրտվում: Լեռան գոյությունն է հուշում նաև «ներքևում» մակբայը (բնագրում « en bas »): Հիշատակումների անուղղակիությունը, որ հանգեցնում է տարածական չափումների որոշակի աղոտության, կարևոր է վերածվելով յուրօրինակ սահմանագծի աստվածաշնչյան դրվագի և դրա բանաստեղծական վերընթերցման միջև:

Ներվայյան վերընթերցման ինքնատիպությունը սկսվում է Քրիստոսին հիշատակող առաջին բառից, որ Ներվային բնորոշ աղոտություն, շփոթ է ստեղծում: «Փրկչի» կամ «Աստծո Որդու» փոխարեն՝ բանաստեղծն օգտագործում է «Տեր» (բնագրում «le Seigneur») գոյականը՝ առանց մասնավորեցումների, առանց ճշգրտումների. «Quand **le Seigneur**, levant au ciel ses maigres bras» (բառացի թարգմանությամբ՝ «Երբ Տերը, երկինք պարզելով վտիտ իր բազուկները/սրբազան ծառերի ներքո/...»):

Միևնույն թարգմանիչը որոշում է սրբագրել, վերադարձնել բանաստեղծական տեքստին աստվածաշնչյան հղումների ճշգրտությունը, բացել փակագծերը՝ անշուշտ, բնագիրն ընթերցողի համար հասանելի դարձնելու ամենաազնիվ մղումով: Տիրոջը փոխարինում է «Աստծո Որդին». «Ու երբ **Որդին Աստծո**, լեռան վրա Ձիթենյաց, /Թերթողի պես, իր վտիտ բազուկները պարզած վեր/...»¹ (բնագրում «Quand **le Seigneur**, levant au ciel ses maigres bras, /Sous les arbres sacrés, comme font les poètes»):

Մյուս պարզաբանող սրբագրումն առկա է դարձյալ նույն բանաստեղծական տան մեջ: Տեղանքը հիշատակող բառակապակցությունը՝ «Sous les arbres sacrés»-ն (բառացի թարգմանությամբ՝ «սրբազան ծառերի ներքո»), որ բանաստեղծական սեղմ պատկեր է ստեղծում, թարգմանության մեջ վերափոխվում է ուղղակի հղման՝ «Լեռան վրա Ձիթենյաց»՝ այդպիսով, երկրորդելով բանաստեղծության վերնագրին («Քրիստոսը Ձիթենյաց լեռան վրա»):

Մի դեպքում ունենք բանաստեղծական պատկեր («սրբազան ծառերի ներքո»), որի առաջնային գործառնությունը ներկայացնելը, բացատրելը չէ: Մյուս դեպքում գործ ունենք բանաստեղծական առումով՝ դեկորատիվ, օժանդակ բնույթ ունեցող բացատրական տողի հետ, որի խնդիրն է ճշգրտել շրջանակը. ով, երբ, որտեղ:

Այսպիսով՝ թարգմանության առաջին իսկ տողից վերահաստատված է հիշատակվող դրվագի կանոնիկ շրջանակը, միևնույն իրադրության նման ճշգրիտ վերականգնումը դուրս է Ներվայյան պոետիկայի ծիրից:

1 «Ֆրանսիական պոեզիա», Երևանի Պետական Համալսարան, Ուսանողի գրադարան, 1984, էջ 222-223:

Ճիշտ հակառակը՝ իրեն հատուկ սահուն, պարզ ու շնորհագեղ վրձնահարվածներով հեռանալով արտաքին շրջանակից՝ ժերար դը Ներվայն իր հայացքն ամբողջովին կենտրոնացնում է Փրկչի ներքին դրամայի՝ մենախոսության վերածվող խոսքի և ներքին հարցադրումների վրա:

Դարձյալ աստվածաշնչյան իրադրությանը հղող մի տող երկրորդ բանաստեղծական տան մեջ, որտեղ հեղինակը շղարշված հիշատակումը գերադասում է ուղղակի, մերկապարանոց հղումից. «Il **se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas**»: Բնագրում «**en bas**» (ներքևում) մակբայը հիշեցնում է Լեռան աշխարհագրական դիրքը, որ տարածությունը տրոհում է վերևի և ներքևի: Սակայն ի տարբերություն թարգմանչի մեկնաբանության՝ Փրկիչը ոչ թե «**իջնում է**»¹ ներքևում իրեն սպասողների մոտ, այլ «դառնում է» («se tourna») նրանց կողմը: Ներվայի օգտագործած «se tourner» բայը, որ վերադառնալը չէ (ֆրանսերեն՝ «retourner»), նշանակում է շրջվել, դառնալ ինչ-որ բանի, ինչ-որ մեկի կողմը: Ներվայան տողն իր ձևակերպմամբ՝ « Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas » («Նա դարձավ նրանց, ովքեր սպասում էին իրեն ներքևում»²), հնարավորություն չի տալիս պնդելու՝ Փրկչին իջնում է ներքև, թե՞ բավարարվում է՝ հայացքը ներքևում մնացածների կողմը դարձնելով: Բայց ներվայան հղացքը չի բավարարվում սրանով: Բանաստեղծը ևս մի մեկնողական միջանցք է թողնում ընթերցողին. բնագրում օգտագործված դերանվանական ձևի «**ceux**» («**նրանք**»), ինչպես և «**en bas**» («**ներքևում**») մակբայի առկայությունը ներքևում սպասողներին վերածում է անհաղորդ մարդկության այլաբանության՝ նրանք, ովքեր մնացել են ներքևում անձնատուր անեության քնին. թե՛ մարդիկ, թե՛ քնով անցած Առաքյալները, որոնց ասված էր սպասել և հսկել:

Հերթական անգամ թարգմանությունը գերադասում է «պարզաբանել», «որոշակիացնել» ներվայան տողի կենսական, շղարշված աղոտությունը, սրբագրում է այն՝ առաջնորդվելով աստվածաշնչյան հայտնի դրվագով, որտեղ Քրիստոսը երեք անգամ **վերադառնում է** քնած Առաքյալների մոտ (մասնավորապես՝ Մատթեոս և Մարկոս Ավետարանիչների վկայություններով): Այս դեպքում էլ Ներվայի պատկերած ողբերգական իրադրությունը, որի առանցքում Քրիստոսի ծայրագույն մենությունն է՝ ֆիզիկական և ներքին, պարզեցվում է. «Իջավ ներքև, նրանց մոտ, ով սպասում էր իրեն,/Երազելով դառնալ մոգ և մարգարե ու արքա, /Սակայն նրանք, կարկամած, քնում էին տարորեն./Եվ սկսեց նա գոչել. «Աստված

1 Նույն տեղում:

2 Կամ. «Նա դարձավ ներքևում իրեն սպասողներին»:

չկա, ո՛չ, չկա»¹ (Բնագրում « Il se tourna vers ceux qui l'attendaient en bas./ Rêvant d'être des rois, des mages, des prophètes.../Mais engourdis, perdus dans le sommeil des bêtes./Et se prit à crier : « Non, Dieu n'existe pas ! ».)

Նույն բանաստեղծական տան մեջ Ներվալը մի քանի պարզ վրձնահարվածով Առաքյալների անհաղորդ քնի տպավորիչ պատկեր է ստեղծում: Աշակերտների, ի վերջո ողջ մարդկության նիրհը, որ խուլ է և կույր Փրկչի ճիգի առջև, բնագրում համադրվում է «անասունների քնի», նախորի քնի հետ (« le sommeil des bêtes »): Եթե փորձենք վերականգնել բնագրի տողացի տարբերակը, ապա Քրիստոսի ուղեկիցներն անձնատուր են ընդարմությանը, **«կորած են անասունների քնում»** («Mais engourdis, **perdus dans le sommeil des bêtes**»): Ուշագրավ է, որ հեղինակը չի դիմում գոյականի ածականացված կիրառությանը՝ նկատի ունենալով կենդանական, անասնական քունը (sommeil **de bêtes**), որն այդ դեպքում կվերածվեր փոխաբերության: Նա ստեղծում է նախորի քնի իրական պատկեր (sommeil **des bêtes**), որ խորհրդանշական մեծ ուժ ունի: Դրա քերականական վկայությունն է «de» նախդիրի և «les» հոգնակի որոշյալ հոդի համակցությունը բնագրում. des (պարզապես de նախդիրի փոխառեն):

Ընդարմացած Առաքյալները «կորած են», ընկղմված են նախորի քնի մեջ՝ իրենց քունը միախառնելով նախորի քնին: Նախորի քունը՝ կենդանական իր անհաղորդությամբ, հայելային անդրադարձումն է նիրհող Առաքյալների անտարբերության: Աբրահամ Ալիքյանի մեկնաբանության մեջ գեղարվեստական պատկերի այս բաղադրիչն իսպառ անհետանում է. «Սակայն նրանք, կարկամած, քնում էին տարորեն» (տողացի թարգմանությամբ՝ «բայց ընդարմացած, անասունների քնում կորած»-ի փոխառեն): Դրան հետևող բանաստեղծական տներում ոչ մի պատկեր չի չեզոքացնում այս կորուստը:

Մյուս ուշագրավ տարրն էրոցումն ի հայտ է գալիս երրորդ բանաստեղծական տան մեջ, որտեղ Փրկիչը նիրհողներին գուժում է «*լուրը*» (« *la nouvelle* »). « Ils dormaient. « Mes amis, savez-vous *la nouvelle* ? » »: Թե՛ Ներվալյան արձակին, թե՛ պոեզիային բնորոշ է շեղատառերի կիրառությունը: Դրանք ամենից հաճախ օգտագործվում են կա՛մ ուրիշի խոսքին հղող, կա՛մ որոշակի ենթատեքստ ունեցող բառերի դեպքում կա՛մ էլ այն բաղադրիչների դեպքում, որոնք բանաստեղծական տողի կամ տան

1 Ներկայացնում ենք ամբողջ բանաստեղծական տունը մեկ այլ մեկնաբանությամբ. «Ու հանկարծ գոչելով. «Ո՛չ, Աստված չկա՛»/Նա դարձավ ներքևում իրեն սպասողներին./Որ իրենց նիրհն էին խառնել նախորի քնին/ Երազում դարձած մոգ, մարգարե, արքա...», թարգմ.՝ Շ. Թամրազյանի, Ժերար դը Ներվալ, «Քիմեռներ», Նաիրի, 2019, էջ 27:

իմաստային խտացումն են: Այս սոնետում սա շեղատառերի միակ կիրառությունն է. «*լուրը*» միակն է և առանձնահատուկ կարևոր, այն չի կարող լինել մեծ կամ փոքր, հին կամ նոր, քանի որ եզակի է: Թարգմանչի մեկնաբանության մեջ բնագրի որոշյալ հոդին փոխարինում է անորոշ հոդը, ավելին՝ գոյականը հանդես է գալիս «նոր» ածականի ուղեկցությամբ, որ թարգմանչի հավելումն է. «Նրանք քնում էին: «Բարեկամներ՝, ձեզ նոր լուր»¹ »՝ «Նրանք քնած էին: «Բարեկամներ, հասե՛ք է *լուրը* ձեզ» »-ի փոխարեն (բնագրում «*Ils dormaient. « Mes amis, savez-vous la nouvelle ? »: Ա. Ալիքյանի թարգմանության մեջ ճակատագրական լուրի եզակիությունն առավել թույլ է արտահայտված:*

Նույն բանաստեղծական տան մեջ հավերժությունը հիշատակելիս Զրիստոս-Բանաստեղծն օգտագործում է «հավերժի կամար» («*la voûte éternelle*») փոխաբերությունը՝ երկնքի կամ պարզապես երկնականարի փոխարեն. «*J'ai touché de mon front à la voûte éternelle*», թարգմանաբար՝ «Հավերժի կամարին դիպավ ճակատս վես»: Թարգմանիչը գերադասում է հրաժարվել փոխաբերությունից. «Քանզի անհուն երկնքին դիպավ ճակատս այսօր»²:

Եվ վերջապես չորրորդ բանաստեղծական տան մեջ առկա մի հավելում, որ էապես փոխում է ներվայան վերընթերցման շեշտադրումը: Այն, թերևս, բխում է աստվածաշնչյան համատեքստից, բայց ոչ ներվայան վերամշակման էությունից: Հավելման նպատակը, ըստ երևույթին, բնագրի հանգավորման համակարգը պահպանելն է: Նշենք, որ բնագրում սոնետը եզրափակող երկու եռատողերի առաջին երկու տողերում գործում է կից հանգավորումը: Երկու եռատողերի վերջին՝ երրորդ տողերն իրար ներդաշնակում են օղակաձև հանգավորմամբ: Թարգմանչին հաջողվել է նույնությամբ պահպանել հանգավորման համակարգը³:

Բայց, ահա, վերջին բանաստեղծական տան մեջ (IV) այդ ներդաշնակությունը հնարավոր է որոշ, այս դեպքում էական փոփոխությունների չնորիփ: Նախ՝ բնագրում առկա «անդունդ» (կամ վիհ) բառի եռաչափ կրկնությունը (*abîme, abîme, abîme*) թարգմանության մեջ կորցնում է իր

1 «Ֆրանսիական պոեզիա», Երևանի Պետական Համալսարան, Ուսանողի գրադարան, 1984, էջ 222-223:

2 «Ֆրանսիական պոեզիա», Երևանի Պետական Համալսարան, Ուսանողի գրադարան, 1984, էջ 222-223:

3Մի քանի դիտարկում տաղաչափության վերստեղծման մասին. բնագրի առաջին երկու քառատողերում օգտագործված է օղակաձև հանգավորումը, թարգմանության մեջ՝ խաչաձև: Ներվայան երգեցիկ հեղգամետրերը, որ այնքան կախարիչ տպավորություն էին գործում Ախմատովայի վրա, թարգմանված են տասներեքվանկանոց և տասնչորսվանկանոց բանաստեղծական տողերով, որոնք կոչված են վերստեղծել բնագրի մեղեդայնությունը:

մեղեդային արտահայտչականությունը: Աբրահամ Ալիքյանի թարգմանության մեջ «վիի» բառի երրորդ կրկնությանը փոխարինում է «խոր-խորատը»։ «Ձեզ խաբել եմ, եղբայրներ: **Վիհ Է, վիհ Է, խորխորա՛տ**»¹ (բնագրում «Frères, je vous trompais : **Abîme ! abîme ! abîme !**»)

Ներվայան պոեզիան չափազանց երաժշտական է, և կրկնությունները ներվայան թե՛ արձակ, թե՛ չափածո գրվածքում մեղեդայնության, ռիթմաստեղծման հույժ կարևոր միջոց են: Թարգմանական նման փոփոխություններն անխուսափելիորեն խաթարում են բանաստեղծական տողի մեղեդայնությունը: Ավելին՝ բանաստեղծական տողի առանցքային՝ «անդունդ» բառը կորցնում է իր հուզական լարումը, արտահայտչականությունը:

Մյուս թարգմանական սրբագրումը. երկրորդ տողում ի հայտ է գալիս «անպարտ» ածականը, որ դարձյալ հանգավորմանը ծառայող հավելում է. «զոհ անպարտ»՝ պարզապես «զոհի» փոխարեն:

Ձեզ խաբել եմ, եղբայրներ: Վիհ Է, վիհ Է, **խորխորա՛տ:**

Ա՛հ, թափո՛ր է Աստղծուց սեղանն, ուր զոհ եմ **անպարտ...**

Աստված չկա՛, չի՛ք Աստված...»: Նրանք քնում են խոր²:

Բնագրում.

«Frères, je vous trompais : Abîme ! abîme ! abîme !

Le Dieu manque à l'autel où je suis la victime...

Dieu n'est pas ! Dieu n'est plus ! ». Mais ils dormaient toujours !³

Գուցե վերականգնվում է աստվածաշնչյան համատեքստը, սակայն ի վնաս բանաստեղծության ներքին լարման և բովանդակության: Հինգ արարից բաղկացած ներվայան այս ողբերգությունը, որ նաև իր՝ բանաստեղծ-վկայախոսի մենախոսությունն է, հնարավոր է միայն և միայն այն պատճառով, որ անպարտելիության զգացումը մի պահ լքել է Փրկչին: Եվ Քրիստոսի ծայրագույն մենության, հանկարծ տիեզերական ընդգրկում ստացող հուսահատության վրա է Ներվալը կառուցում իր ողջ պոեմը: Ու հետաքրքիր է՝ հետևել, թե ինչպես թարգմանչի նախանձախնդիր և բարեխիղճ պարզաբանումների, սրբագրումների հետևանքով վերանում

1 Բանաստեղծական այս տողում առկա եռաչափ կրկնության մեղեդայնությունը գնահատելու համար ստորև ներկայացնում ենք նույն տողի մեկ այլ թարգմանություն. «Չէ՞ որ խաբում էի ձեզ: Անդո՛ւնդ, անդո՛ւնդ, անդո՛ւնդ»: Հատվածն ամբողջությամբ՝ «Չէ՞ որ խաբում էի ձեզ. անդո՛ւնդ, անդո՛ւնդ, անդո՛ւնդ, / Դատարկ է այն խորանը, ուր զոհ եմ ես դառնում.../Աստված չկա՛, այլևս չէ՛»: Բայց նիրհն էր խուլ ձգվում:», (թարգմ.՝ Ծ. Թամրազյանի), Ժերար դը Ներվալ, «Քիմեռներ», Նաիրի, 2019:

2 «Ֆրանսիական պոեզիա», Երևանի Պետական Համալսարան, Ուսանողի գրադարան, 1984, էջ 222-223:

3 Gérard de Nerval, « Les Chimères », in Aurélia, La Pandora, Les Chimères, Librairie générale française, p. 126:

Է բանաստեղծության համար կենսական միջանցքը սկզբնաղբյուրի և դրա ներվայան վերընթերցման միջև:

Շուշանիկ Թամրազյան – Գիտական հետաքրքրություններն առնչվում են ֆրանսիական դասական և արդի գրականությանն ու արվեստին, համեմատական գրականությանը, թարգմանաբանությանն ու մշակութաբանությանը: 2006 թ. Մոսկայի Պոլ Վալերիի անվան համալսարանում արժանացել է Docteur ès lettres գիտական աստիճանին՝ Իվ Բոնֆուայի թարգմանական պոետիկային նվիրված դոկտորական ատենախոսության համար (« Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction»): Բանաստեղծ, թարգմանիչ, թարգմանական և հեղինակային տասնյակ գրքերի հեղինակ է: Հեղինակել է մի շարք հոդվածներ, որոնցից մի քանիսը հրատարակվել են ֆրանսիական գրական և գիտական հանդեսներում (Les Cahiers de l'Herne, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy ; « Le dialogue et la poésie », Presses universitaires de Strasbourg ; « L'Europe » ; Revue universitaire, Université Montpellier 3-Paul Valéry):

CHOUCHANIK THAMRAZIAN - LA VIE DES VERS OU SUR LES TRACES DES EXPLICITATIONS (SUR LA TRADUCTION ARMENIENNE DU « CHRIST AUX OLIVIERS » DE GERARD DE NERVAL) - En 1933 dans le XV chapitre de son roman « La vie d'Arseniev » le poète russe Ivan Bounine s'interroge sur l'énigme du vers poétique, s'attardant sur l'irrésistible enchantement, exercé sur lui par les vers de « Rouslan et Ludmila » de Pouchkine. Se penchant en particulier sur le prologue du conte pouchkinien, Bounine propose sa formule du poétique, le définissant comme une sorcellerie, une singulière ivresse d'esprit déjouant le pouvoir de la pensée rationnelle : « /.../C'est là que réside toute la force de ces vers ; c'est que le poète même est sous l'emprise de la sorcellerie de quelqu'un d'irrationnel, d'ivre et de « docte » en matière d'ivresse ». Une double ivresse donc, selon Bounine, puisque l'auteur-sorcier est à son tour soumis au pouvoir suprême d'un ineffable sorcier. Bien sûr, l'interrogation bouninienne ne fait pas exception dans l'espace poétique des XIX et XX siècles. Parmi tant d'autres, Gérard de Nerval dans sa préface des « Filles du feu », Edgar Allan Poe dans sa « Philosophie de la création », Anna Akhmatova dans sa « Prose sur le poème » constituée de ses notes sur la naissance de son « *Poème sans héros* », se sont attardés sur l'énigme indéchiffrable, toujours et nécessairement fuyante du vers poétique, perçue souvent comme la condition même du poétique.

Rien d'étonnant donc si confronté à une telle perception d'ineffable « sorcellerie », le traducteur, appelé par sa vocation même à expliciter, à clarifier, se trouve pris au piège, succombant parfois à la tentation d'expliquer ce qui se tait dans l'original, de

déchiffrer ce qui résiste à toute tentative de déchiffrement, demeurant délibérément opaque, voilé dans le texte source. Le travail scrupuleux du traducteur peut même aller jusqu'à rectifier les imprécisions, à corriger les incorrections perçues comme un écart à la langue normative. Or, on ne l'aura jamais assez rappelé : c'est dans ces écarts parfois infimes, dans ces imprécisions délibérées que réside souvent la singularité de l'original.

La présente étude propose une réflexion sur les potentialités poétiques et les pièges des corrections et des explicitations dans la traduction de la poésie. L'explicitation est un procédé de traduction courant ayant pour but d'expliquer, de préciser ce qui reste implicite dans l'original. Parfois obligatoire, elle peut avoir des effets plus ou moins souhaitables lors d'un usage facultatif appliqué à un texte poétique. En l'occurrence, ses effets sont observés dans la traduction du sonnet inaugural du poème « Le Christ aux Oliviers » de Gérard de Nerval, inséré dans le recueil poétique intitulé « Les Chimères » (1854).

Dans son poème Nerval entreprend la relecture de l'une des pages les plus dramatiques du Nouveau Testament : la nuit d'angoisse et de prière de Christ, précédant la trahison de Judas et l'arrestation. L'originalité de la relecture nervalienne repose sur le rapport d'identification entre la figure christique et celle du poète. Se permettant certaines libertés par rapport à la source initiale, le poète enrichit l'épisode biblique d'accents nouveaux qui transforment considérablement le message poétique. Ainsi le premier poème est la mise en scène du désespoir et de la solitude de Christ : les apôtres ne se réveilleront pas, et c'est dans une solitude infranchissable que le Fils annoncera la mort de Dieu : « Dieu n'est pas! Dieu n'est plus ! ». Mais le décalage entre la source biblique et la relecture nervalienne ne se réduit pas à ces quelques modifications portées à l'histoire biblique. Toute la panoplie des figures de style est mise au service du dire poétique de Gérard de Nerval. Identifiant la figure christique à celle du poète (« ce fou », « cet insensé »), Nerval reste fidèle à l'hermétisme de son imaginaire poétique. On note le caractère voilé, sinon vague des indices spatiaux, propres à la poésie et à la prose nervaliennes. Ainsi, le jardin de Gethsémani n'est indiqué qu'à travers « les arbres sacrés ». Les apôtres ne sont que les « amis ingrats » ou simplement « ceux » impliquant ainsi toute l'humanité sombrée dans un sommeil animal, indifférente et sourde aux souffrances de Christ. Evitant les évocations directes, le poète ne se soucie guère de la restitution exacte du contexte ou des effets de vraisemblance. Délaissant le cadre objectif, extérieur, Nerval se focalise sur le drame intérieur du Fils céleste et Sa parole, transformée en monologue.

Malgré sa fidélité au contenu et au système de versification de l'original, la traduction arménienne a systématiquement recours aux explicitations dont l'objectif, dans la plupart des cas, est la restitution du cadre canonique de la source initiale. Le « Seigneur » de l'original nervalien devient « Fils de Dieu » dans la traduction arménienne, comme si le traducteur cherchait à éviter tout équivoque. « Sous les arbres

sacrés », désignant le lieu d'action, sont remplacés par l'évocation explicite du « mont des Oliviers » qui reprend exactement le titre arménien du poème. Si l'original repose sur une constellation d'images poétiques dont la fonction première n'est pas d'expliquer, de situer, la traduction tient à les rectifier, leur prêtant un caractère explicatif, auxiliaire. Les rectifications du texte nervalien iront jusqu'à l'ajout d'un adjectif, dans l'avant-dernier vers du second tercet (« Dieu manque à l'autel où je suis victime »), qui change entièrement le sens de la relecture nervalienne. Ainsi, la traduction introduit l'adjectif «անսպարտ» (« invincible »), absent dans l'original (« Ա՛հ, թափոնի է Աստործուց տղանն, ուր զոհ եմ ես անսպարտ »). On y assiste manifestement à la même volonté de retour à la source initiale. Si le Fils de Dieu de la source biblique est invincible, la figure poétique créée par Nerval ne l'est pas. Cette tragédie constituée de 5 actes, qui est également le monologue du poète-témoin, n'est possible que parce que le sentiment d'invincibilité a soudain quitté le Fils de Dieu. Et c'est de cet Instant de solitude, de désespoir prenant soudain une dimension cosmique que naît le sonnet. L'authenticité du contexte biblique est peut-être restituée, mais aux dépens du message poétique de l'original. Il est intéressant de noter comment les rectifications et le procédé de l'explicitation appliqués à l'original arrivent parfois jusqu'à effacer tout interstice vital entre la source biblique et sa recréation poétique, aboutissant à la simplification de l'image poétique.

Key words : références bibliques, source, relecture poétique de l'épisode biblique, explicitation, simplification de l'image poétique, système de versification.

ШУШАНИК ТАМРАЗЯН - «ЖИЗНЬ СТИХА; ПО СЛЕДАМ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ РАЗЪЯСНЕНИЙ (О ПЕРЕВОДЕ ОДНОГО СОНЕТА ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ)» - В 1933 г. Иван Бунин, в XV главе своего романа «Жизнь Арсеньева», задумывается над загадкой поэтического стиха, упоминая неисчерпаемую магию строк «Руслана и Людмилы». Ссылаясь на «колдовской пролог» пушкинской сказки, Бунин предлагает неожиданную формулу поэтического искусства. Истинная поэзия представляется автору как чудотворство, своеобразное «колдовство», внутреннее опьянение, неподвластное разуму и рациональному мышлению. «/.../ В том то и сила, что и над самим стихотворцем колдовал кто-то неразумный, хмельной и «ученый» в хмельном деле». Двойное колдовство, так как колдун-стихотворец, в свою очередь, творит под воздействием неведомого колдуна.

Восприятие Бунина, конечно, не является исключением в литературном пространстве XIX и XX веков. Представители разных литературных течений и школ, как например Жерар де Нерваль (в прологе «Огненных дочерей»), Эдгар Аллан По (в «Философии творчества») или Анна Ахматова (в «Прозе о поэме»,

в своих записках о « Поэме без героя ») неоднократно задаются вопросом о необходимой загадочности, необъяснимости поэзии, рассматривая его почти как условие поэтического искусства.

Сталкиваясь с таким восприятием поэтического « колдовства », переводчик, одной из задач которого является разъяснение текста, оказывается в своеобразной ловушке, невольно поддаваясь искушению разгадать, объяснять то, что недосказано или герметично в оригинале.

Статья изучает поэтические потенциалности и ловушки переводческих разъяснений и корректировок при художественном переводе, в частности в первом сонете поэмы « Le Christ aux Oliviers » Жерара де Нерваля (« Химеры », 1854).

Сонет предлагает оригинальную интерпретацию известного эпизода Евангелия: моление о чаше в Гефсиманском саду, ночь предшествующая предательству Иуды. Вложив в основе своей трактовки тождество между поэтом и образом Христа, Нерваль значительно трансформирует внутреннее содержание эпизода. Ученики так и не просыпаются от мертвого сна ; в неизмеримом одиночестве всепоглощающего мрака Христос, в отчаянии, гласит о смерти Бога : « Dieu n'est pas! Dieu n'est plus ! ».

Но отклонения от библейского первоисточника не ограничиваются изменениями внесенными в фабулу. Нерваль не изменяет своей поэтике, которой свойственны необычайная сжатость и герметичность поэтических фигур. Нервальевской поэзии и прозе присуща так же некоторая неопределенность пространственных измерений. Например, единственное упоминание Гефсиманского сада в первом сонете словосочетание « sous les arbres sacrés » (« под священными деревьями »). Апостолы представлены как « les amis ingrats » (« неблагодарные друзья ») или просто « seux » (« те, кто »), воплощая таким образом человечество, окунувшееся в бездну своего равнодушного сна. Избегая прямых упоминаний, Нерваль не стремится к точному воссозданию библейского контекста. Не уделяя особого внимания внешнему, объективному контексту, Нерваль всецело обращается к внутренней драме Христа, к Его монологу. При этом поэзия Нерваля, при всей своей образности, ничего не разъясняет, не определяет рамки.

Несмотря на точность воспроизведения версификации и словесной канвы оригинала, армянский перевод неоднократно прибегает к корректировкам, цель которых, по всей видимости, точное восстановление библейского первоисточника. Словосочетанию « под священными деревьями » оригинала перевод предпочитает прямое указание « Ձիթենյազ լինալի վրա », повторяя армянскую версию заглавия.

Вмешательства переводчика иногда выделяются вставками отдельных слов, изменяющих смысл нервалевской интерпретации. Один из самых ярких примеров заключается в последней строфе. В строке «Dieu manque à l'autel où je suis victime» переводчик внес прилагательное «անախար» («непобедимый»). «Ա՛հ, թափուր է Աստուծոց սեղանն, ուր գոհ եմ ես անախար»; еще одна попытка возвращения к библейскому первоисточнику. Однако в отличие от Евангелия, поэтический образ созданный Нервалем не является непобедимым. Эта драма из 5 действий возможна только потому, что ощущение непобедимости вдруг покидает Христа. Именно чувство безграничного отчаяния становится поэтическим, эмоциональным стержнем сонета. Очевидно, что в ходе этих разъяснений и «корректировок» исчезает интервал между библейским первоисточником и его художественным преобразованием, иногда приводя к искаженному упрощению поэтических фигур.

Ключевые слова: библейские послылы, первоисточник, поэтическая интерпретация библейского эпизода, переводческое разъяснение, упрощение поэтических фигур, система версификации.

References

- Gérard de Nerval, « Les Chimères », Librairie générale française, 1985
 « Fransıyan poeziyayı antologiya », Erevani Petakan Hamalsaran, 1984
 Abraham Alikian, « Fransıyan dasakan poeziyayı tcakhalkhar », Sovetakan grokh, 1976
 Gérard de Nerval, « Kimerner », Nairi, 2019
 Gérard de Narval, « Les filles du feu », Librairie générale française, 1985
 Ivan Bounine, « Proza », Pravda, 1989
 Anna Akmatova, « Poema bez geroya », Panorama, 1996
 Anna Akhmatova, “Proza o poeme”, Panorama, 1996

DOI: 10.54503/1829-0116-2022.1-283