

ՄԱՍԵՀՑԱՆԸ ԵՎ ԳԵՐՄԱՆԱԿԱՆ ՌՈՄԱՆՏԻԶՄԸ

Հ. Մասեհյանը 20-ական թվականներին վերանայում է անցյալ դարի 90-ական թվականներին կատարած իր երեք շեքսպիրյան թարգմանությունները՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ը, «Վենետիկի վաճառականը» և «Համլետ»-ը, ենթարկելով դրանք այնպիսի էական փոփոխությունների, որ փաստորեն նոր թարգմանություններ է ստեղծում: Այս նոր թարգմանությունները վկայում են Մասեհյանի թարգմանական մեթոդի նշանակալի տեղաշարժի մասին, որն անգլիական մեծ դրամատուրգի ստեղծագործության վերաբերյալ նրա ունեցած համեմատաբար ավելի խոր և ամբողջական հայեցակետի արդյունք է:

Որքան խոշոր է արվեստագետի շնորհքը (իսկ թարգմանիչ Մասեհյանը նախ և առաջ արվեստագետ է), այնքան ավելի մեծ են արդեն կուտակած գեղարվեստական փորձի յուրացման նրա հնարավորությունները: Բայց նախքան օտարն հարազատ դարձնելը, արվեստագետը, սովորաբար, օտարի մեջ փնտրում է հարազատը: Հայ թարգմանիչ վկայությամբ, նա իր առաջին թարգմանական փորձերում հետևել է Վիկտոր Հյուգոյի տեսական դրույթներին, որը սրբապղծություն էր համարում որևիցե խոտորում շեքսպիրյան «Սուրբ գրքի» բնագրի բառից և տառից¹: Հետագայում, ծանոթանալով Ավգուստ Շլեգելի գերմանական թարգմանություններին, Հ. Մասեհյանը էապես փոխում է իր հայացքները թարգմանական արվեստի վերաբերյալ և իր նոր թարգմանություններում կիրառում է գերմանական ռոմանտիկների, մասնավորապես Ավգ. Շլեգելի զարգացրած սկզբունքները, որոնց համաձայն «շատ անգամ պահանջվում էր որոշ խոտորում բնագրի բառական հանդերձից, ոգին և իմաստն ավելի հարազատորեն տալու համար»²:

Մեր հոգվածը կառուցել ենք «Համլետ»-ի Ավգ. Շլեգելի գերմանական թարգմանության տեքստի (1798 թ.) և Մասեհյանի թարգմանության երկու տարբերակների (1894, 1921 թթ.) հիման վրա: Մենք կանգ առնք այս ողբերգության վրա, քանի որ այն և, իհարկե, նրա գլխավոր հերոսը մշտապես

փորձաքար են հանդիսացել և այս ողբերգության վրա է, սովորաբար, ստուգվել Շեքսպիրի հանգեպ ունեցած վերաբերմունքը:

* * *

Գեղարվեստական թարգմանության զարգացումը, անկասկած, կապակցվում է գրական մյուս ժանրերի հետ: Նրա կոնցեպցիաների հենքը՝ գրականության ընդհանուր կոնցեպցիաներն են: Եվ ինչպես տարբեր երկրների գրականություններում փոխվում են հիմնական մեթոդները՝ կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, այնպես էլ զարգանում ու փոխվում են թարգմանության տեսությունն ու թարգմանական պրակտիկան: Ստեղծագործող թարգմանիչը չի կարող դուրս մնալ իր դարաշրջանը որոշող կուլտուր-պատմական միջավայրից: Ավզ. Շլեգելը, ստեղծագործելով գերմանական ռոմանտիզմի բուն ծաղկման շրջանում³, բնականաբար, չէր կարող դուրս մնալ ռոմանտիզմի գեղագիտության ոլորտից և պետք է հետամտալ լիներ ռոմանտիկական թարգմանության տեսության դրույթներին:

Իսկ թարգմանության խնդիրը, ինչպես հայտնի է, ռոմանտիզմի գեղագիտության կենտրոնական խնդիրներից մեկն էր:

Նովալիսը թարգմանությանն է նվիրել իր նշանավոր ֆրադմենտներից մեկը, որտեղ համառոտ շարադրված է իր տղջ պոետիկան, և որն այնքան ուժեղ ազդեցություն ունեցավ ռոմանտիկական գրականության վրա: «Թարգմանությունը լինում է կա՛մ քերականական, կա՛մ ազատ, կա՛մ էլ առասպելական: Առասպելական թարգմանությունները բարձր ոճի թարգմանություններն են: Նրանք վերաստեղծում են առանձին գեղարվեստական երկի մաքուր, ավարտուն բնույթը: Նրանք վերարտադրում են ոչ թե գեղարվեստական երկը, այլ նրա իդեալը: Ի՛մ կարծիքով դեռևս չկա նմանօրինակ թարգմանության՝ վերջնական նմուշ: Սակայն գեղարվեստական երկերի որոշ նկարագրություններ և որոշ քննադատական հոդվածներ իրենց ոգով հայտնաբերում են նրա լուսավոր հետքերը: Այդպիսի թարգմանության համար անհրաժեշտ է բանաստեղծական և փիլիսոփայական ոգու միահյուսում: Հունական առասպելաբանությունը հանդիսացավ մասնակիորեն ազգային կրոնի այդպիսի թարգմանություն: Իսկ ժամանակակից Մադոննան նմանօրինակ առասպել է: Քերականական թարգմանությունները՝ թարգմանություններ են բառի բուն իմաստով: Նրանք ենթադրում են մեծագույն գիտելիքներ՝ վերլուծական ունակությունների հետ մեկտեղ: Ազատ թարգմանությունների համար, եթե նրանք կատարված են ճշմարիտ լինելու նկատառումով, անհրաժեշտ է բարձր բանաստեղծական ոգի: Ազատ թարգմանությունները հեշտությամբ վերածվում են պարողայի, ինչպես Բյուրգերի Հոմերոսը, Պոպի Հոմերոսը և բոլոր ֆրանսիական թարգմանությունները: Այդ ոճի ճշմարիտ թարգմանիչը ինքն իսկ պետք է

լինի արվեստագետ, որ կարողանա տարբեր երանգների միջոցով հաղորդել ամբողջի իդեան: Նա պետք է լինի բանաստեղծի բանաստեղծը, որպեսզի հնարավորություն տա բանաստեղծին խոսելու իրեն հատուկ ձևով և միաժամանակ իր (թարգմանի) նկատառումներին համաձայն: Այդպիս է վերաբերում մարդկության հանճարը առանձին մարդուն:

Ոչ միայն գրքեր, այլ ամեն ինչ կարելի է թարգմանել այս երեք ձևերից մեկի միջոցով⁴:

Այս ֆրագմենտի, ինչպես նաև ողջ ողմանտիկական գեղագիտության կենտրոնական հասկացությունը իդեան է: Ռոմանտիկների համար իդեանը մի բարձրագույն բացարձակ իրականություն է, որ բացվում է սահղծագործող հանճարով անհատի առջև իր ոգևորության վերջնակետում: Քայլ առ քայլ ողմանտիկական հանճարը վերածվում է «բացարձակ իրականության»՝ միակ արարչի, և իդեանը տեղադրվում է մարդու ներաշխարհում՝ չկորցնելով միաժամանակ իր համընդհանուր բնույթը:

Ինչպիսի՞ հոռանկարներ էին տեսնում ողմանտիկները:

Հոռանկարների հարցի պատասխանն էլ եվրոպական ողմանտիզմը բաժանեց երկու հոսանքի:

Պուշկինը խոսել է գոթական և նորագույն ողմանտիզմի մասին: Այս բնորոշումները բավականին ճշգրտորեն արտահայտում են ողմանտիզմի երկու ուղղությունները: Գոթական ողմանտիզմի ներկայացուցիչները (Շլեգել եղբայրներ, Նովալիս, Տիկ, Շատոբրիան) իդեանը տեսնում էին միջնադարյան կամ էլ հանդերձյալ աշխարհում: Նորագույն ողմանտիզմի ներկայացուցիչները (Հյուգո, Հայնե, Շելլի) նույնացնում էին իդեանը մարդկության պատմական ապագայի հետ:

Այնուհանդերձ, երկու հոսանքներում էլ առկա է իդեանի և իրականության հակադրումը, մի հակադրում, որ պայմանավորեց ողմանտիկական արվեստի առանձնահատուկ գծերից մեկը՝ գեղարվեստական պատկերի երկվությունը: Հայնրիխ Հայնեն նշել է, որ դասական անտիկ արվեստում պլաստիկ պատկերը մշտապես համընկնում է պատկերվող առարկայի հետ: Ոգիսեսի թափառումները նշանակում են միայն Ոգիսես անունով մի մարդու թափառումներ, որը կանոնի որդին էր և Պենելոպեի ամուսինը: Մինչդեռ միջնադարյան ասպետի թափառումներին վերագրվում է հատուկ՝ խորհրդավոր իմաստ: Նրանք ակնարկում են մարդկային կյանքի թափառումները, մոլորություններ և դեգերումները⁵:

Միջնադարյան արվեստի օրինակի վրա Հայնրիխ Հայնեն բացահայտում և նկարագրում է այն առեղծվածային երկվությունը, որով ոգեշնչված էր իր և իր ժամանակակիցների պոեզիան:

Հոֆմանի «Ոսկե սափոր» պատմվածքում արխիվարիուս Լինդհորստը

միաժամանակ արքայական սալամանդր է, նրա դուստր Սերպենտինը միաժամանակ կանաչ օձ է, պառավ վաճառուհին վերափոխվում է դորեղ վհկուհու, Մայր-Հողի ժառանգուհու Յուրաքանչյուր առարկա կարծես երկտակվում է ռոմանտիկի աչքերում, իդեալական պատկերը հակադրվում է թշվառ իրականությանը, այդ հակադրությունն էլ առաջացնում է ռոմանտիկական իրոնիան, որը տարածվում է և՛ իրականության թշվառության, և՛ իդեալի վրա:

Երկակի է նաև ռոմանտիկական թարգմանության տեսությունը: Ինչպես կարելի է եզրակացնել Նովալիսից մեջբերված հատվածից, գեղարվեստական թարգմանության արժեքը որոշվում է ոչ թե բնագրին, այլ իդեալին հարազատ մնալու պայմանով: Արժեքավոր է միայն առասպելական թարգմանությունը, որն ամենից շատ է մոտենում բնագրի տեքստից դուրս գտնվող իդեալին և որտեղ, այլ կերպ ասած, թարգմանիչը մրցման մեջ է մտնում բնագրի հեղինակի հետ և վերջինիս հետ միասին, նրա օգնությամբ, հասնում գեղարվեստական ճշմարտության առավել բացահայտման: Բայց մյուս կողմից, չի կարելի մոռանալ, որ ռոմանտիզմի տեսության գլխավոր պահանջն էր նաև հնարավորին չափ պահպանել ազգային երկի յուրահատուկ կողմերը, նրա անհատական, եզակի անկրկնելիությունը:

Հետևաբար, ռոմանտիկական թարգմանություն հասկացությունը իր մեջ ներգրավում է ինչպես բնագրին հարազատ մնալու, այնպես էլ ազատ, ոչ տառացի թարգմանության պահանջները:

Այստեղ արդեն, կարծես, կարելի է սահմանագծել կլասիցիստական, ռոմանտիկական և ռեալիստական թարգմանությունների դպրոցների տարբերությունն ու նույնությունը:

Կլասիցիզմը նույնպես վիճարկում է կոնկրետ գեղարվեստական երկի անմիջական իսկությունը: Ի տարբերություն ռոմանտիկական իդեալի՝ կլասիցիստական նորման ամբողջովին ռացիոնալիստական է: Ինտուիցիան համարվում է լրիվ անընդունելի: Այսպես կոչված՝ ոչ օրինավոր երկերի գեղարվեստական կտավը մշակվում է կլասիցիզմի կանոնների համաձայն և արդյունքը մոտենում է ավելի շուտ պարոդիայի, քան թարգմանության: Բավական է հիշել անգլիացի դրամատուրգ, Ռեստավրացիայի շրջանի դրամայի տեսաբան Ջոն Դրալդենի մշակումները՝ կատարված Շեքսպիրի երկու դրամաների հիման վրա («Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Տրոիլոս և Կրեսիդա»): Կլասիցիստի ուշադրության կենտրոնում է կլասիցիստական նորմային համապատասխանող, պաշտամունք դարձած օրինակը: Այդ օրինակը գերիշխում է ոչ միայն առանձին մանրամասնություններում, այլ իր կնիքն է դրոշմում գեղարվեստական ամբողջականության վրա: Փաստորեն, գեղարվեստական թարգմանության փոխարեն մշակվում են փոխադրումներ, որոնք հարմարեցնում են այլազգի բնագրերը «լավ ճաշակին»: Տարօրինակ չէ, որ կլասիցիստները գերադասում էին

«փոխադրում» բառը «թարգմանություն» բառից: Այդպիսի թարգմանության հաջողությունը կախված էր նրանից, թե բնագիրը որքանով է պատասխանում կլասիցիստական նորմային:

Սակայն, եթե կլասիցիստական նորման հավասարապես նույնն է բոլոր երկերի համար, ապա ռոմանտիկական տեսության համաձայն յուրաքանչյուր երկ ունի իր իդեալը: Այս հանգամանքը ստիպում է ռոմանտիկ թարգմանչին ավելի ուշադիր լինել բնագրի առանձնահատուկ կողմերի և կլասիցիստի համար ո՛չ բնորոշ, ո՛չ էական գծերի նկատմամբ: Զգտելով հասնել երկի իդեալին, ռոմանտիկ թարգմանիչը բացահայտում և յուրացնում է երկի ինքնատիպությունը: Բնագրի գեղարվեստական աշխարհին մոտենալու համար էական գործոն է համարվում թարգմանչի անհատականությունը, նրա ոճն ու աշխարհըմբռնումը: Այս հանգամանքը հատուկ շեշտվում է ռոմանտիզմի տեսության մեջ: Զուր չէր նույալիսը գեղարվեստական թարգմանությունն անվանում «ազատ», «փոփոխված» (verändert) թարգմանություն: Բնագրի միջոցով ռոմանտիկ թարգմանիչը շփվում է հեղինակի անհատականության հետ: Համաաշխարհային միասնությունը հասկացվում է ոչ թե օբյեկտիվ, այլ սուբյեկտիվ կերպով, իբրև հոգեկան մտերմություն, հանճարների եղբայրություն: Այդ իսկ պատճառով ռոմանտիկական թարգմանության հաջողությունը զգալի չափով որոշվում է նրանով, թե բնագրի հեղինակի անհատական ոգին որքանով է պատասխանում թարգմանչի հակումներին: Եթե ռոմանտիկ պատկերացումները բացակայում են բնագրում, ռոմանտիկ թարգմանիչը իդեալին հասնելու նպատակով դիմում է հորինման: Այս դեպքում նույնպես արժեքազրկվում է գեղարվեստական մանրամասնը, և կատարելության հասցրած բնագիրը զրկվում է կատարելությունից հանուն անհասանելի իդեալի:

Այս կետում միանում են կլասիցիստների և ռոմանտիկների ուղիները, և այստեղ են բաժանվում նրանց տեսական դրույթները ռեալիստների զարգացրած դրույթներից: Ազատ թարգմանության դեպքում ռոմանտիկը դեռևս հարազատ է հեղինակին, բայց տարված առասպելական թարգմանությամբ, նա անցնում է գեղարվեստական ամբողջականության կողքով՝ ձգտելով գերազանցել հեղինակին դեպի իդեալը տանող ճանապարհին:

Նույալիսի ֆրագմենտից պարզ է դառնում Ժուկովսկու հայտնի աֆորիզմի իմաստը, «Արձակ թարգմանողը գերի է, չափածո թարգմանողը՝ մրցակից»:

Ժուկովսկու «արձակ թարգմանողը» ամենևին արձակ երկի թարգմանիչը չէ: Հազիվ թե ռուս բանաստեղծը գերի անվաներ, ասենք Տիկին, որը Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ» վեպի փայլուն թարգմանությունն է կատարել: Ռոմանտիկի համար արձակ թարգմանություն նշանակում է ոչ գեղարվեստական, «քերականական» թարգմանություն, որ պահանջում է «մեծագույն գիտելիքներ վերլուծական ունակությունների հետ մեկտեղ»:



Հովհաննես Մատենյանի վերջին լուսանկարներից

Հետ Նովալիսի դասակարգման այդպիսի թարգմանություն կարելի է համարել Ֆրանսուա Հյուգոյի Շեքսպիրից կատարած ֆրանսիական թարգմանությունները: Չափածո թարգմանությունը ռոմանտիկի պատկերացումներում ստեղծագործական, «ազատ» թարգմանություն է, որը ձգտում է հասնել առասպելականի և մրցում է հեղինակի հետ իդեալին հասնելու մեջ:

Ռեալիստ թարգմանիչը չի փորձում գերազանցել հեղինակին: Ռեալիստական թարգմանությունը բացառում է որևէ մրցություն: Այդ ոճի թարգմանիչը ոչ թե մրցում է հեղինակի հետ, այլ փորձում է հասկանալ նրան, ձգտում է լիովին ըմբռնել բնագրի գեղարվեստական ամբողջականությունը և բացահայտել այն թարգմանության գեղարվեստական ամբողջականության մեջ: Ռեալիստական թարգմանության հանդուժողունը կախված է բնագրի գեղարվեստական աշխարհի ըմբռնման խորությունից և թարգմանչի ձիրքից ու շնորհքից:

Միայն ռեալիստական թարգմանությունը կարող է ճիշտ գնահատել բնագրի տեքստի դերը, իսկ կլասիցիստի և ռոմանտիկի համար այն լոկ պատրանքային երևույթ է, որն անհրաժեշտ է հաղթահարել, հասնելու համար ճշմարիտ իրականությանը՝ իդեալին կամ կլասիցիստական նորմային համապատասխանող օրինակին:

* * *

Նովալիսի դասակարգման համաձայն, «Համլետ» ողբերգության Շլեգելի գերմանական թարգմանությունը կարելի է դասել «ազատ», դեպի առասպելականը ձգտող թարգմանությունների շարքը, իսկ Ֆրանսուա Հյուգոյի⁵ թարգմանությունները՝ «քերականական» թարգմանությունների շարքը:

Ծթե ուշադիր ուսումնասիրենք Մասեհյանի «Համլետ»-ի թարգմանության երկու տարբերակները և Շլեգելի գերմանական թարգմանությունը, նրանց լեզվական կառուցվածքներում կարող ենք գտնել որոշ ընդհանուր գծեր: Դրանք առաջին հերթին այն «ո՛չ էական», «ո՛չ բնորոշ» գծերն են, որոնցից ազատվում էին կլասիցիստները և որոնց վերականգնեցին ռոմանտիկները, այդ իմաստով իսկապես դառնալով Շեքսպիրի հայտնագործողները:

Մասնավորապես բովանդակության առումով ռոմանտիկները Շեքսպիրի «Համլետ»-ում տեսան իդեալի և իրականության միջև եղած այն հակադրությունը, գլխավոր հերոսի այն երկվությունը, որով ներթափանցված էր ողջ ռոմանտիկական գրականությունը: Շեքսպիրի Համլետի ներաշխարհի բարդության և հակասականության հայտնագործումը (բայց ո՛չ լրիվ բացահայտումը) եվրոպական ռոմանտիկների մեծագույն նվաճումն է, որը դրսևորվեց ռոմանտիկական թարգմանությունների լեզվական կառուցվածքում:

«Համլետ» ողբերգության թարգմանությունների նկարագրություններում ռոմանտիկական մեթոդը ապացուցելու նպատակով հաճախ բերվում են այս

կամ այն լեզվաոճական շեղումները՝ հօգուտ թուլական, մեկամաղձոտ Համլետի, որպես հակակշիռ փիլիսոփայող, գործող Համլետին⁷։

Համլետի իրարամերժ տարատեսակ մեկնաբանությունների շարքում⁸ սկսած XVIII դարի վերջերից մինչև XIX-ի սկիզբը, բոլորն, մեկամաղձոտ, խորհրդածող համլետները իրոք հերթափոխել, վիճել և ժխտել են իրար։ Այսպես, Ավգ. Շլեգելը, առարկելով Գյոթեին, որն իր Վիլհելմ Մայստեր հերոսի միջոցով նշել է Համլետի հոգու ուժը, ոգու վեհությունը (Kraft der Seele, Erhebung des Geistes)⁹ գրել է.

«Ինչ վերաբերում է Համլետի բնավորությանը, ապա հետամուտ լինելով հեղինակի մտահղացմանը, ինչպես ես եմ այն հասկանում, չեմ կարող դատել նրա մասին այդքան դրական, որքան Գյոթեն։ Նրա այդքան հաճախակի առաջացող և երբեք չիրագործվող մտադրությունները խոսում են նրա թուլականության մասին»⁹։ Ռոմանտիկ Շլեգելի համար բնական էր Համլետի այգորինակ ըմբռնումը։

Բայց թարգմանությունների առանձին լեզվաոճական շեղումները չեն կարող ռոմանտիկական աշխարհայացքի և, հատկապես, թարգմանության ռոմանտիկական մեթոդի ապացույց դառնալ։

Ինչպես Շեքսպիրի բնագրից, այնպես էլ Շլեգելի թարգմանության տեքստից կարելի է բավականաչափ օրինակներ քաղել և՛ մեկ, և՛ մյուս թեզի ապացուցման համար։ Այս խնդրի այգորինակ միակողմանի լուծումը կարելի է հերքել նույնիսկ այն փաստով, որ հենց նույն Շլեգելը այլ կապակցությամբ խոստովանել է, թե «Համլետ»-ի գաղափարը անհնար է բառերով արտահայտել և ըմբռնել։ Ահավասիկ ինչ է գրել Շլեգելն այդ մասին. «Այս առեղծվածային երկը նման է իռաքիոնալ հավասարման, որի անհայտ մեծություններից մշտապես մնում է մի կոտորակ, որը ոչ մի լուծման չի ենթարկվում»¹⁰։ Ողբերգության գաղափարի այսօրինակ ըմբռնումը ինքնին բացառում է այն ենթադրությունը, թե Շլեգելը կարող էր իր թարգմանությունում Համլետին վերագրել միակողմանի բնութագրում, ինչը, անտարակույս, ստույգ որոշակիություն կըհաղորդեր ողբերգության գաղափարին ևս։

Շլեգելի թարգմանության մեծագույն հաջողությունը պայմանավորվեց նրանով, որ գերմանացի թարգմանիչը հայտնաբերեց Համլետի հոգեբանական բարդությունն ու խորությունը, այն բազմանշանակությունը, որը Հայնեն տեսավ միջնադարյան պոեզիայում և բնորոշեց որպես ռոմանտիկական արվեստի առանձնահատկություն ընդհանրապես։

Շեքսպիրի ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը հարազատ էր ռոմանտիկներին, և հենց այս առանձնահատկության բացահայտումը վերջիններիս դարձրեց Շեքսպիրի հայտնագործողներ։ Կարևոր է պարզել, թե ինչպես իրականացվեց այս հայտնագործումը թարգմանությունների լեզվական

կառուցվածքում և որքանով էր այս կամ այն լեզվական կառուցվածքը իրոք արտահայտում այս ողբերգության գեղարվեստական աշխարհը: Միայն կառուցվածքի ուսումնասիրությունը հնարավորություն կտա պատկերացնել ուժանտիկների նվաճումները և սխալները Շեքսպիրի և նրա մեծագույն ողբերգության ընկալման գործում:

Ռոմանտիկ թարգմանիչները և նրանց հետ միասին Հ. Մասեհյանը, ի տարբերություն կլասիցիստների, ընդունում և ձգտում էին համարժեքորեն վերարտադրել Շեքսպիրի լեզվի ինքնատիպությունը, այն է՝ տարատեսակ խոսքային ոլորտների, ոճական շերտերի զգալի ընդլայնումը, որ հեշտությամբ զուգակցում էր բարձր և ցածր ոճերը, վեհ ուժանտիկական պաթոսը և հասարակ գոհակաբանությունները, ողբերգականն ու կոմիկականը: Այդպիսի տարբեր լեզվաոճերի միացությունը Շեքսպիրի «Համլետում», ըստ ուժանտիկների, իդեալական հերոսի և գոհիկ իրականության գեղարվեստական յուրատեսակ մարմնավորումն էր: Ամենից խիստ են զատված և հակադրված թարգմանություններում սկզբունքորեն հակադիր աշխարհների գլխավոր ներկայացուցիչների՝ Համլետի և Կլավդիոսի լեզվաոճերը:

Այդ հակադրման համար Շեքսպիրի բնագիրն, իրոք, հարուստ և բազմապիսի միջոցներ է ընձեռում: Նշենք այս գործող անձանց լեզվաբնութագրման համար օգտագործած քիչ թիվ շատ դիտարժան այն տարրերը, որոնք համապատասխանելով ուսումնասիրվող թարգմանիչների պատկերացումներին, թարգմանություններում գտան իրենց համարժեք վերարտադրումը:

Համլետի լեզուն կարծես նշված լինի հանդերձալ, հայնկույսյան աշխարհի կնիքով: Այդ խորհրդապաշտական կաշկանդվածությունը, անդրշիրիմյան թախիժն ու վիշտը զգացվում և կոհանվում է Համլետի մենախոսությունների համարյա յուրաքանչյուր բառի մեջ, ուր Համլետի միատիկական խոստումներով կաշկանդված հոգին և գիտակցությունը ուղղվում է կյանքի և մահվան, մարդկային գոյության, աշխարհի իմաստի անլուծելի վերջին հարցերին: Իր մենախոսություններում Համլետն անվերջ դիմում է աստվածներին, հզորագույն երկնային ուժերին (I, 2, 132, 150, I, 4, 85, I, 5, 92, V, 5, 346, 358)¹¹, Բառապաշարում գերադասությունը տրվում է վերացական, անորոշ, տեսանելիությունից և առարկայությունից զուրկ բառերին: Շարահյուսությունը՝ գերհագեցված բացականչություններով, հարցերով, միջարկություններով, քերականական խախտումներով, — լափազանց իմպուլսիվ է:

Համլետի ոգու այս շերտի արտահայտման համար ուժանտիկների պոեզիան առաջադրում էր անսպառ հնարավորություններ, այդ իսկ պատճառով Շիկգեն այս կետում զարմանալիորեն հարազատ և մոտ է բնագրին: Գերմանական թարգմանություններում Համլետի համարյա յուրաքանչյուր մենախոսությունը ապշեցնում է բնագրի լեզվական առանձնահատկությունների վեր-

արտադրման ամենամեծ ճշտությամբ և միաժամանակ հնչում է իբրև գերմանական ուսմանտիկական պոեզիայի չգերազանցված նմուշ:

Այդ իմաստով բնորոշ է Համլետի հարց-մենախոսությունը՝ ուղղված ուրվականին. ահավասիկ այս մենախոսության սկիզբը անգլերեն և գերմաներեն.

Angels and ministers of grace defend us!
Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be thy intents wicked or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape
That I will speak to thee. I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane: O, answer me!
Let me not burst in ignorance...

(1, 4, 80—90)

Engel und Boten Gottes, steht uns bei!
Sei du ein Geist des Segens, sei ein Kobold,
Bring Himmelslüfte oder Dampf der Hölle,
Sei dein Beginnen boshaft oder liebe reich,
Du kommst in so fragwürdiger Gestalt,
Ich rede doch dich an; ich nenn'dich Hamlet,
Fürst, Vater, Dänenkönig; o gib Antwort!
Lass mich in Blindheit nicht vergehen!¹²

(I, 4, 149)

Շլեգելի այս հատվածի թարգմանության կատարելության մասին է վկայում նախ և առաջ Համլետի բառապաշարի վերացական բնույթի ստույգ վերարտադրումը: Այդ վերացականությունը գերմաներենում նույնիսկ մի քիչ շեշտված է: Որինակ «ministers of grace» գլխադրությունն ծառաները գերմաներենում արտահայտված է ավելի ընդհանրացված բառերով՝ «Botten Gottes» աստծո առաքյալներ, «goblin damn'd»-ը անիծյալ տան ոգի (չարք) թարգմանված է ուղղակի «Kobold» տան ոգի, «burst in ignorance» պայթել անգիտությունից արտահայտությունը գերմաներենում ընդունել է ավելի սովորական, ընդունված ձև՝ «in Blindheit vergehen» կորուսվելուց կործանվել:

Ջարմանայի հմտություն է ցուցաբերված հատվածի բանաստեղծական շարահյուսության վերաբերյալ. բանաստեղծական խոսքի այնպիսի հնարներ, ինչպիսիք են սնաֆորան (be հարակրկնությունը), հոստորական հարցը, հոստորական դիմումը լրիվ վերարտադրված են: Բնագրի և թարգմանության այս բոլոր հնարքները Համլետի մենախոսությանը՝ ուղղված ուրվականին, հա-

դորդում են շավարտված բնույթ: Համլետի հուզմունքն ու զգայական կրքոտությունը, նրա անհամբերությունը գերմաներենում ընդգծվում է նաև «that» և «ог» շաղկապների բացթողումով: Բառերի և խոսքային ամբողջության անշաղկապ միացությունը անհրաժեշտ շեղում էր բնագրի տեքստից, քանի որ այսպես փոխհատուցվում էր գերմաներենի բառերի բազմավանկությունը անգլիական բառերի համեմատությամբ, հմմտ. *airs from heaven—Himmels-lüfte*.

Անհրաժեշտ է նշել նաև բնագրի և թարգմանության տողերի քանակի, ութմի և շեշտի (շեշտն ընկնում է գլխավորապես վերջին վանկի վրա) համապատասխան լինելը:

Այս բոլորի արդյունքն էլ այն է, որ բնագրին համարժեք տպավորություն է թողնում գերմանական հատվածի բանաստեղծական գեղեցկությունն ու ուժը, ուր կարծես կենտրոնացված է Համլետի սարսափը աշխարհի առեղծվածի առջև:

Մասնհյանի առաջին տարբերակում կատարված փոփոխությունները հիմնականում վերաբերում են այն հատվածներին, որտեղ Շլեզելի թարգմանությունը հայ թարգմանչին ապշեցրել է իր բանաստեղծական գեղեցկությամբ, բնագրին մոտ ու հարազատ մնալով հանդերձ:

Հմմտ. նույն հատվածը Մասնհյանի երկու թարգմանություններում:

Առաջին տարբերակ.

Սերովբե՜ք և միջնո՛րդք երկնային շնորհի,
Պաշտպանեցեք դուք մեզ. և դո՛ւ, ո՛վ տեսիլ,
Բարի ոգի լինիս, կամ դե նզովյալ,
Թե բերես երկնքից անուշ բույր քո հետ,
Կամ թե գեհենից՝ ժանտաբեր խորշակ.
Բարի լինին թե շար քո դիտումները,
Գալիս ես այնպես մատչելի դեմքով,
Որ քո հետ կխոսեմ: Կանչում եմ քեզ, Համլետ.
Արքա, հայր, տեր Դանիո, օ՛հ, պատասխան տուր.
Մի թող անգիտությամբ տանջվիմ...

(I, 4, 41)

Երկրորդ տարբերակ.

Հրեշտակնե՜ր, շնորհի սպասավորներ, պաշտպանեցեք մեզ:
Ինչ էլ լինես դու, փրկված ոգի, թե դե դժոխքի,
Երկնքից հետը բույր բերած լինես, գեհենից խորշակ,
Թեկուզ շար լինին նպատակներդ, թեկուզ բարեգութ,
Այնպես հարցահույզ դեմքով ես գալիս,

Որ պետք է խոսեմ, պետք է կանչեմ քեզ, Համլե՛տ, թագավո՛ր,
Հա՛յր, Վեհափա՛ռ տեր Դանեմարքայի, պատասխան տուր ինձ.
Մի թողնիր պայթեմ անգիտությունից...

(I, 4, 22—23)¹³

Մասեհյանի թարգմանության երկրորդ տարբերակն այս հատվածում
զգալիորեն ավելի մոտ է բնագրի և գերմանական թարգմանության տեքստե-
րին:

Նոր թարգմանության սպիտակ ոտանավորի շափի լրիվ փոփոխումը ոչ
միայն փրկեց այն միօրինակությունից, հաղորդելով տեքստին կենսունա-
կություն և դրամատիկական շարժունություն, այլև հնարավորություն տվեց
թարգմանության տողերի դասավորությունն ու շափը առավել մոտեցնել
բնագրին:

Մասեհյանը ձգտում է նաև ազատվել այսպես կոչված դրոշմված մակդեր-
ներից, որոնք ավելորդ բաղմաբառություն և քնարական նկարագրողականու-
թյուն էին հաղորդում տեքստի այս հատվածին: Այսպես, նա հանում է «ժան-
տաբեր», «անուշ», «երկնային» մակդերները և «բարի ոգի», «դե նդովյալ»,
«մատչելի դեմք» բառակապակցությունների փոխարեն տալիս է «փրկված
ոգի», «դե դժոխքի», «հարցահույզ դեմք»՝ վերացնելով անորոշ նախազգա-
ցումներով լի այս մենախոսության մեջ առաջին տարբերակում ներմուծված
Համլետի որոշակի և կոնկրետ վերաբերմունքի նշանները անդրշիրիմյան աշ-
խարհի հանդեպ:

Այս փոփոխությունները առավել բանաստեղծականություն հաղորդելով
թարգմանության տեքստին, միաժամանակ համապատասխանեցնում էին այն
բնագրին, ուր նույնպես նկատվում էր ընդհանրացված, վերացական բառերի
օգտագործումը: Փոփոխությունները նպաստեցին նաև Համլետի տրամադրու-
թյան ավելի ճշգրիտ վերարտադրմանը ողբերգության էքսպոզիցիայում:

Ի տարբերություն Համլետի խորհրդապաշտական ուղղվածությանը դեպի
անորոշն ու անդրկողմյանը, նրա գլխավոր հակառակորդի՝ Կլավդիոսի խոս-
քում զգացվում է նպատակասլաց, առողջ հաշվենկատություն: Շեշտված է նրա
խոսքի հրամայական բնույթը, բառերի մշտական ուղղվածությունը դեպի մեկ
ուրիշ անձը կամ հանդիսատեսը: Կլավդիոսի մենախոսական ճառն¹⁴ անգամ
բնորոշվում է բառ դիմումով, ինչը նրա մենախոսական բառի ձևը զգալի շա-
փով տարբերում է Դանեմարքայի իշխանի մենախոսությունների մեծ մասի
ներփակված, համարյա քնարերգական ձևից: Կլավդիոսի բառապաշարը ավե-
լի կոնկրետ և առարկայական է՝ զերծ համլետյան բառի անորոշությունից և
բաղմանշանակությունից: Իսկ նրա հազվագեպ դիմումներում՝ աստվածներին
և երկնային ուժերին (III, 3), ավելի շուտ զգացվում է արդարանալու, մեղքե-

րի թողության, ներում հայցելու ցանկություն, ի տարբերություն համլետյան ազնիվ և խոր տագնապի ու վրդովմունքի:

Կլավդիոսի խորամանկ ճարպկության, հնարամտության մասին է վկայում այն փաստը, որ նա յուրաքանչյուր գործող անձի հետ կարողանում է խոսել՝ հարմարվելով նրա բնավորությանը. մերթ դա խնդրանքի հանդերձ ընդունած հրաման է (երկխոսություններ Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի հետ— II, 2, III, 3), մերթ հորդորանք (երկխոսություն Համլետի հետ, վերջինիս Անգլիա մեկնելու նպատակահարմարության մասին— IV, 3), մերթ խրախուսանք (երկխոսություն Լաերտի հետ— IV, 5):

Նրա խոսքում նախապատվություն է տրվում պայմանական (conditional) բարդ ստորադասական նախադասություններին «though», «if», «but» և նրմանօրինակ շաղկապներով:

Նախադասությունների այդ կառուցվածքը նպատակ ունի քողարկելու ծածուկ մտքերն ու մտայնությունները: Կլավդիոսի խոսքի այս առանձնահատկությունն է հեզանքով ակնարկում Համլետը, երբ իր նամակում, գրված թագավորի անունից, նշում է «as» շաղկապի հարակրկնությունը:

Ուշադրության է արժանի նաև Կլավդիոսի խոսքի գերհագեցվածությունը այնպիսի երկիմաստ դարձվածքներով, ինչպիսիք են՝ հակաթեզը, պարադոքսն ու օքսիմորոնը:

Նույնատիպ արտահայտչամիջոցների է դիմում նաև Համլետը, բայց նրանց բնույթը, դերն ու նպատակը այս դեպքում բոլորովին այլ են: Եթե Համլետի խոսքում այդ պատկերային արտահայտչամիջոցները հնչում են բնական, հիմնվում են գլխավորապես իմպրովիզացիայի, անսպասելի զուգորդումների վրա՝ հայտնաբերելով Համլետի բարձր բանաստեղծական էությունը, ապա Կլավդիոսի խոսքում դրանք ստանձնում են շինծու, խիստ տրամաբանված, ձևապաշտական հնարանքների բնույթ, որոնց միակ նպատակն է շփոթել, մոլորեցնել խոսակցին:

Նշված բոլոր կետերը աչքի են ընկնում արդեն Կլավդիոսի առաջին գահաձառում.

Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green; and that it us befitted
To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe;
Yet so far hath discretion fought with nature
That we with wisest sorrow think on him,
Together with remembrance of ourselves.
Therefore our sometime sister, now our queen,

Th' Imperial jointress of this warlike state,
 Have we, as 'twere with a defeated joy,
 With one auspicious and one dropping eye,
 With mirth in funeral, and with dirge in marriage,
 In equal scale weighing delight and dole,
 Taken to wife;

(1, 2, 16—28)

Այս հատվածի առաջին նախադասության բարդ կառուցվածքը իր շրջուն շարահյուսությամբ առաջ է քաշել պայմանական երկրորդական նախադասությունները՝ հավանական կարևորություն հաղորդելով ճառի սկզբին, եվ այս այն դեպքում, երբ Կլավդիոսի իսկապես կարևոր, կոնկրետ հաղորդումն իր ամուսնության մասին (Taken to wife) խնդրի անսովոր դրվածքի (our queen... have we), իմաստային (taken) և երկրորդական (have) բալի միջև ներմուծված բազմաթիվ հակաթեզերի, օքսիմորոնների, ձևափոխված ասացվածքների միջոցով ետին պլան է մղվում, Կլավդիոսի այդ հաղորդման հակիրճ բնույթը նույնպես նպաստում է, որ այն այդ բառակույտի ֆոնի վրա լրիվ աննկատ մնա, իսկ այդ հաղորդմանը անմիջապես հաջորդող նախադասությունը (nor...) արդեն լրիվ շեղում է բոլորի ուշադրությունը:

Այս հատվածի համեմատությունը Շլեգելի թարգմանության հետ վկայում է, թե գերմանացի թարգմանիչը որքան բծախնդիր է եղել բնագրի տեքստի այն առանձնահատկությունների վերարտադրման նկատմամբ, որոնք վերաբերում էին գլխավոր հակառակորդների լեզվաբնութագրմանը:

Wiewohl von Hamlets Tod, des werten Bruders,
 Noch das Gedächtnis frisch und ob es unserm Herzen
 Zu trauern ziemte und dem ganzen Reich,
 In erne Stirn des Grames sich zu falten:
 So weit hat Urteil die Natur bekämpft,
 Daß wir mit weisem Kummer sein gedenken,
 Zugleich mit der Erinnerung an uns selbst.
 Wir haben also unsre weiland Schwester,
 Jetzt unsre Königin, die hohe Witwe
 Und Erbin dieses kriegerischen Staats,
 Mit unterdrückter Freude, so zu sagen,
 Mit einem heitern, einem nassen Aug',
 In gleichen Schalen wägend Leid und Lust,
 Mit Leichenjubil und mit Hochzeitsklage,
 Zur Eh' genommen;

(1, 2, 132—133)

Հատվածը բնագրին համարժեք տպավորություն է թողնում. պահպանված է պայմանական բարդ ստորադասական նախադասության շրջում շարահյուսական ձևը, զարմանալիորեն ճշգրիտ են վերարտադրված բոլոր լեզսիկական արտահայտչամիջոցները: Բայց Շլեգելը հարազատ մնալով Շեքսպիրի բնագրին, բնավ չի պատճենավորում այն: Բավական է նշել գերմանական տեքստում տեղ գտած շարահյուսական մի շեղում. Ֆրադի երկրորդ մասում չի պահպանված շրջուն շարահյուսությունը, քանի որ գերմաներենի մեծածավալ և երկար բառերը առանց այն էլ արդեն ետին պլան էին մղում Կլավդիոսի հաղորդման տեսակետից կարևոր բառերը (zur Eh' genommen): Այդ աննշան, բայց անհրաժեշտ շեղումն առաջացած է գերմաներենի նախադասությունների համեմատաբար ավելի կայուն կառուցվածքի պատճառով:

Հմմտ. Մասհյանի թարգմանության երկու տարբերակները.

Առաջին տարբերակ.

Թեպետև մեր Համլետ սիրելի եղբոր
Մահվան հիշատակը տակավին թարմ է,
Եվ մեզ՝ դեռ պատշաճ էր այս կսկիծի մեջ
Կրքել մեր սրտերը և պետությունը
Որպես մրոայլ ճակատ սիրով համակվիք.
Բայց, դատողությունը այնպես բնության դեմ
Պայքարած է, որ այդ՝ չափավոր վշտով
Մտածում ենք մենք մեր եղբոր մասին,
Բայց և առանց մենք մեզ մտքից հանելու
Արդ, մեր նախկին քույրը, այժմյան թաքուհին,
Այս ռազմասեր երկրի վեհապետուհին,
Վեռնեցի՞նք որ մեզ հետ կողակից լինի:
Եվ այսպես սրտախառն ուրախության մեջ,
Մեկ աչքի մեջ՝ արցունք, մյուսի մեջ՝ ժպիտ,
Սուգի մեջ՝ ցնծալով, հարսանիքում՝ լալով,
Եվ զուգ նժարներում խինդ ու վիշտ կշռած,
Մենք նրան բերեցի՞նք որպես ամուսին:

(I, 2, 20)

Երկրորդ տարբերակ.

Թեև մեր Համլետ սիրելի եղբոր մահվան հիշատակը
Թարմ է տակավին, և մեզ պատշաճ էր վշտով համակվիլ,
Եվ պետք էր համայն մեր պետությունը
Մեկ ճակատ դառնար ցավից կծկված՝
Բայց դատողությունն այնպես սրտի դեմ պայքար է մղել,
Որ մենք ավելի խոհական վշտով հիշում ենք նրան,

Առանց ինքներս մեզ մոռանալու:
 Այս պատճառով էլ՝ մեր նախկին քրոջն, այժմյան թագուհուն,
 Եվ այս ռազմակուռ թագավորության գահընկերուհուն,
 Թող այսպես ասենք, ճնշված հրճվանքով,
 Մեկ արտասվաթոր, մեկ ուրախ աչքով,
 Թաղման հանդեսում ուրախանալով, հարսանիքում լալով,
 Ցավ ու ցնծություն զույգ նժարներում հավասար կշռած՝
 Կընտրյա՛ն առի՛նք...

(I, 2, 7—8):

Երկրորդ տարբերակում աչքի է ընկնում տեքստի զգալի կրճատում, որի շնորհիվ տողերի քանակը և դասավորությունը համապատասխանեցված են բնագրին: Առաջին թարգմանության մեջ այս հատվածը երեք տողով գերազանցում է բնագրային տեքստին: Այդ բաղաձայնությունը առաջին հայացքից թվում է օրինական, Կլավդիոսի գահաճառի ոգուն համաձայն: Բայց եթե բնագրում այդ անթիվ քանակությամբ օգտագործված բառերը գալիս են քողարկելու Կլավդիոսի ամուսնության հանգամանքը, Մասեհյանի առաջին տարբերակում վերջինս ընդհակառակը անհիմն կերպով ընդգծված է: Կլավդիոսը երկու անգամ տարբեր ձևերով շեշտում է իր ամուսնության փաստը, և երկու անգամն էլ այն զբաղեցնում է ողջ տողը, որից հետո, բնականաբար, պահանջվում է երկար դադար՝ ավելորդ ուշադրություն հրավիրելով այդ հաղորդման վրա:

Երկրորդ տարբերակում Մասեհյանն ազատվելով այդ կրկնությունից և ավելորդ բառերից, հասնում է առավել հարազատության բնագրային տեքստին:

Այս ամենը գալիս է ապացուցելու, որ Շլեգելը և Մասեհյանը (մասնավորապես երկրորդ տարբերակում) բացառիկ նրբանկատություն են ցուցաբերում, երբ խոսքը վերաբերում է գլխավոր գործող անձանց լեզվաբնութագրմանը:

Եվ հետևանքն էլ ստացվում է այն, որ թարգմանություններում պատկերված է երկու վառ կերպար՝ լեզվական ինքնատիպությամբ անհատականացված: Սրանք հանդես են գալիս իբրև երկու տարբեր աշխարհների ներկայացուցիչներ. մեկը՝ կեղծ ու նենգ աշխարհի, իբրև ողջ երկրայինի մարմնավորում, մյուսը, ընդհակառակը, խորհրդանշում է մի իդեալական, ոչ իրական, երեվակայական աշխարհ:

Շեքսպիրի ողբերգության գեղարվեստական ամբողջության մեջ այս երկու կերպարը շրջապատված են ոչ սակավ վառ, անհատականացված կերպարներով:

Շլեգելի թարգմանության և մասամբ Մասեհյանի երկրորդ տարբերակի մեջ Համլետի մեկուսացումն ու առանձնացումը, նրա հակադրվածությունը Կլավդիոսի աշխարհին համեմատաբար խորացված է, քանի որ հիմնականում

բացահայտվում և շեշտվում է հենց այս հակադրությունը: Իսկ մյուս բնութագրող և ոչ սակավ կարևոր գծերը, երբ դրանք վերաբերում են հատկապես երկրորդական գործող անձանց, մթազնված են կամ էլ բոլորովին չեն արտահայտված: Այսպես, Հորացիոն Շլեգելի թարգմանության մեջ որոշ շափով զրկված է այն անհատականացնող գծերից, որոնց շնորհիվ ստեղծվում է Համլետի համալսարանական ընկերոջ կենդանի, ռեալ պատկերը: Սակայն այն ավանդական լեզվական տարրերը, որոնք բնութագրում են այս գործող անձը ավելի շուտ որպես ողբերգության իրադարձությունների մեկնաբանի, նկարագրողի և բխում են կոնկրետ դրամատիկական իրավիճակից, այլ ոչ թե այս անհատի բնավորության գծերից, գերմանական թարգմանությունում լիովին վերարտադրված են:

Օրինակ, Հորացիոն ուրվականի հետ հանդիպելուց հետո սպաներին ուղղված հրաժեշտի խոսքում դիմում է ավանդական պատկերավոր արտահայտությունների, հանդիսավոր ութմի, խոսքի սահուն շարահյուսական կառուցվածքի: Այս և նմանօրինակ մյուս կետերում Շլեգելը և Մասեհյանը (երկրորդ տարբերակ) բնագրային տեքստի վերաբերյալ անհրաժեշտ հավատարմություն են ցուցաբերում:

հմմտ. But look, the Morn, in russet mantel clad,
Walks o'er the dew of yon high eastern hill. (1, 1, 25)

Շլեգել Doch sieht, der Morgen, angetan mit Purpur,
Betrifft den Tau des hohen Hügels dort; (I, 1, 132)

Մասեհյան

Առաջին տարբերակ

Բայց տես, առավոտը՝ ծիրանի հագած
Ճեմում է ցողի վրա այն բարձր բլրի
Այնտեղ, արևելքում:

(I, 1, 19)

Երկրորդ տարբերակ

Բայց մտիկ տըվեք, Արևածագը, վարդ պատմուճանով,
Ճեմում է այնտեղ՝ այն արևելյան սարի ցողի վրա:

(I, 1, 7)

Մասեհյանի երկրորդ տարբերակի ոճաբանորեն նշված բառերի ընտրությունը առաջինի չեզոք բառերի դիմաց (հմմտ. առավոտ—Արևածագ, հագած—պատմուճանով), շրջուն շարահյուսական կառուցվածքի փոխարինումը ուղիղ կառուցվածքով նոր տեքստը մոտեցնում է բնագրին և Շլեգելի թարգմանության տեքստերին:

Բայց առաջին տարբերակում Մասեհյանը ձգտում է այդօրինակ հարադատության բնագրի բառին և նույնիսկ տառին ոչ այնքան այն կետերում, որտեղ գործող անձը անդեմ դիտողի և մեկնաբանի դեր է ստանձնում, որքան այն, երբ նրբագծվում է որոշակի կոնկրետ բնավորություն:

Հորացիոն ինչ-որ առիթով ինքն իրեն բնութագրում է որպես «շատ ավելի մի հնադարյան Հռովմայեցի, քան մի Դանիացի» (Մասեհյան— V, 2, 141) «More an antique Roman, than a Dane» (V, 2, 425) Հռոմեական աշդ ոգին բնագրում արտահայտված է ինչպես Հորացիոյի խոսքի բովանդակության (հիշենք նրա՝ Հուլիոս Կեսարի ժամանակներից արված ակնարկությունը) և պատկերացումների մեջ, ուր ծովը անվանվում է «Նեպտունի ահեղ պետություն» (Neptune's empire), լուսինը՝ «ստամուկ աստղ» (moist star), այնպե՛ս էլ լատինական և հունական ծագում ունեցող բառերի լայն կիրառման մեջ:

And even the like *precurse* of fierce events,
As harbingers preceding still the *fates*
And *prologue* to the *omen* coming on,
Have heaven and earth together *demonstrated*
Unto our *climatures* and countrymen. (I, 1 20—21)

Շլեզելի Թարգմանությունում բոլոր ընդգծված բառերը հետևողականորեն փոխարինված են համապատասխան գերմանական բառերով.

Und eben solche *Zeichen* grauser Dinge
(Als Boten, die dem *Schicksal* stets vorangehn,
Und *Vorspiel* der *Entscheidung*, die sich naht)
Hat Erd und Himmel insgemeln *gesandt*
An unseren *Himmelsstrich* und Landsgenossen. (I, 1, 130)

Համեմատենք այս նույն հատվածը հայկական երկու տարբերակների հետ.

Առաջին տարբերակ.

Եվ արդ, նույն ահավոր պատահարների
Բոլոր նշանները, որոնք գալիս են
Որպես մունետիկներ բաղդի դիցուհաց
Եվ սրանք զուգում են գալիք աղետներ,
Երկինքը և երկիր, ահա միացած,
Ցույց տվին մեր ազգին, մեր կլիմաներին:
(I, 1, 17):

Երկրորդ տարբերակ.

Այժմ էլ նույնպիսի արհավիրքների նախագուշակներ,
Առաջընթացներ, որ միշտ կանխում են բախտի քույրերին,

Եվ նախերգանք են գալիք աղետի,
Երկինքն ու երկիրն արդեն ցույց տըվին մեր երկրամասին
Եվ ժողովրդին:
(I, 1, 5)

Տեքստերի տարբերությունը ակնառու է, շնայած երկուսում էլ նկատվում է լատինական և հունական ծագում ունեցող բառերը համապատասխան հայկական բառերով փոխարինելու միտում: Բայց առաջին տարբերակում այդ շեղումը փոխհատուցվում է Հորացիոյի բառապաշարի հատուկ ընտրությամբ, որոշակի գիտական երանգ հաղորդող սակավ օգտագործելի բառերի, հին հայերենից փոխառած քերականական ձևի (դիցուհաց) կիրառմամբ և, վերջապես, օտար ծագում ունեցող մեկ բառի (climatures=կլիմաներ) ներմուծմամբ, որը թարգմանության մեջ թեև ոչ այնքան պարզ և հասկանալի է հընչում, այնուհանդերձ որոշ չափով բնութագրում է Հորացիոյին:

Երկրորդ թարգմանության մեջ Մասեհյանը՝ հետևելով Շլեգելի սկզբունքին, ձգտում է հասնելու թարգմանության լեզվի առավել պարզության և մատչելիության: Նոր թարգմանությունը նա կատարում է ավելի ժամանակակից լեզվով, հետևողականորեն հրաժարվելով բոլոր սակավ օգտագործելի, արխայիկ բառերից և քերականական ձևերից:

Ոչ միայն վերը նշված հատվածում, այլև երկրորդ թարգմանության համարյա յուրաքանչյուր էջում կարելի է հանդիպել առաջին տարբերակի այդ ձևերի փոխարինման օրինակներ:

Լեզվի պարզության և մատչելիության համար Մասեհյանը թարգմանության մեջ պարզաբանում և մեկնաբանում է Շեքսպիրի բնագրի, այսպես կոչված, մութ տեղերը: Այդ նույն սկզբունքով է տեղ-տեղ նա առաջնորդվում պատկերավոր արտահայտչաձևերը, բառախաղերը վերարտադրելիս: Հայտնի է, որ վերջիններիս թարգմանությունը բարդ խնդիր է, քանի որ յուրաքանչյուր լեզու տվյալ դարաշրջանում, ինչպես նաև յուրաքանչյուր գրող ունի նմանօրինակ արտահայտությունների սեփական պաշար՝ կախված տվյալ լեզվում գոյություն ունեցող կամ չունեցող տրամաբանական, գոգորդական, լեզվական կապակցություններից:

Իր նոր թարգմանությունում բնագրի լեզվի այս առանձնահատկության նկատմամբ Մասեհյանը ցուցաբերում է ավելի մեծ ազատություն, քան առաջինում: Բայց այս ազատությունը հայերեն թարգմանության լեզուն շատ ավելի է մոտեցնում բնագրին, քան Շլեգելի տեքստում, քանի որ հայ թարգմանչի հիմնական նպատակը մշտապես մնում է բնագրի ոգուն և ընդհանուր տրամադրությանը հարազատ լինելը:

Բերենք միայն մեկ օրինակ. անգլիական բնագրում գերեզմանափորների միջև աշխույժ բառամրցություն է տեղի ունենում, որի ժամանակ առողջ, կայտառ, ժողովրդից սերած մարդիկ իրենց լեզվական ունակություններն են ցուցադրում:

First Clo. ...There is no ancient gentlemen
but gard'ners, ditchers, and grave—makers;
they hold up Adam's profession.

Sec. Clo. Was he a gentleman?

First Clo. 'Awas the first that ever bore arms

Sec. Clo. Why, he had none.

Frist. Clo. What art a heathen? How dost thou understand the
Scripture? The Scripture says Adam digged.

Could he dig without arms?... (V, 1, 378)

Սա մի յուրօրինակ բառակոխի է, որտեղ զրուցողները ձգտում են իրենց
լեզվազգացողությամբ, ուշիմությամբ և մտքի աշխուժությամբ զարմացնել ու
գերազանցել մեկը մյուսին: Երկուսն էլ փոխադարձաբար ձևանում են, իբրև
թե չեն հասկանում իրար, որպեսզի փորձեն միմյանց հնարամտությունը: Առա-
ջին գերեզմանափորը խաղում է gentleman բառի երկու նշանակություններով
(տե՛ր և ազնվական), երկրորդը՝ սրամտորեն դուրս է գալիս ծանր վիճակից,
ստեղծելով ոչ պակաս հաջողված բառախաղ անգլերենի «ձեռք» և «զենք» բա-
ռերի համանունության հիման վրա (arm):

Հետևենք Մասեհյանի այս հատվածի առաջին թարգմանությանը.

Ա. գերեզմանափոր—Չկա ավելի հին ազնվական, քան պարտիզայանները, փոս
փորողները և գերեզման քանդողները. նոքա Ադամի արհեստն են
շարունակում:

Բ. գերեզմանափոր—Ուրեմն Ադամն ազնվակա՞ն էր.

Ա. գերեզմանափոր—Վա՛հ, նա առաջին մարդն էր, որ զենքեր կրեց.

Բ. Գերեզմանափոր—Ի՞նչ ես ասում, նորա զենքը ռ՞ոտեղից էր:

Ա. գերեզմանափոր—Վա՛հ, դու հեթանո՞ս ես, ի՞նչպես ես հասկանում Սուրբ
Գիրքը, Սուրբ Գիրքն ասում է. Ադամ գետինը փորեց. ի՞նչպես կա-
րող էր փորել առանց բազուկների:

(V, 1, 182—183)

Լեզուների իմաստաբանական շարքերի տարբերության պատճառով Մա-
սեհյանն այստեղ հրաժարվում է բառախաղերի ձևի վերարտադրումից: Մա-
կայն համաձայն առաջին թարգմանության մեջ իր ընդունած սկզբունքի, որն
«սրբապղծություն էր համարում որևիցե խոտորում շեքսպիրյան «Սուրբ Գրե-
քի» բնագրի բառից ու տառից», նա փորձում է պահպանել առնվազն բնագրի
բառերի բոլոր նշանակությունները: Իսկ դա նույն տառացի թարգմանության
միտման արտահայտությունն էր, քանի որ այս երկխոսության մեջ կարևորը
առանձին բառերի նշանակությունը չէ, այլ ողջ երկխոսության և երկխոսողնե-

րի բնույթն ու տրամադրութիւնը: Թարգմանութիւնում խախտվել է երկխոսութեան տրամաբանական կապը, մթաճնվել նրա ողջ իմաստը, փոխվել երկխոսողների բնավորութիւնն ու տրամադրութիւնը: Գերեզմանափորները կորցրել են իրենց մտքի աշխուժութիւնն ու սրութիւնը, նրանք անզամ կուրցրել են տրամաբանական կապ ունեցող զրույց վարելու իրենց ունակութիւնը. հասալս հատվածի հայկական երկրորդ տարբերակը.

Ա. գեր...—աշխարհքի ամենից հին արհեստավորները՝ այգեպաններն են.

հոր քանդողները, գերեզման փորողները. նրանք Ադամի արհեստն են բանեցնում:

Բ. գեր.—Ադամը արհեստավոր էր, ի՞նչ է:

Ա. գեր.—Հասլա՞, առաջին մարդն էր, որ գետինը փորեց:

Բ. գեր. Միթե՞:

Ա. գեր. Բա՛հ, քրիստոնյա չե՞ս, ի՞նչ է. միթե Սուրբ Գիրքը չե՞ս հասկանում.

Սուրբ Գիրքն ասում է՝ Ադամ երկիրը փորեց, ասել է թե նա մեր արհեստն ունի:

(V, 1, 119)

Այստեղ Մասնհանն ավելի ազատ է բնագրի տեքստից, քան առաջին տարբերակում. նա ոչ միայն չի պահպանում երկխոսութեան բառախաղերը, այլև համարձակ դեն է նետում բնագրի երկխոսութեան առանցքը կազմող բառերը: Եվ զարմանալին այն է, որ թարգմանութիւնում այդուհանդերձ չի կորել երկխոսութեան աշխուժ բնույթը՝ այն լեզվական ոլորտից տեղափոխվել է տրամաբանութեան ոլորտը: Պահպանված են զրուցողների մտքի անմիջականութիւնն ու սրութիւնը: Իսկ առաջին գերեզմանափորն ուղղակի հիացնում է իր տրամաբանական շրջանցումներով, անսպասելի ռեակցիայով, մտքի սրութեամբ: Չի խախտված երկխոսութեան ինչպես զրուցային բնույթը, այնպես էլ նրա պարզութիւնն ու սրընթացութիւնը:

Նույնատիպ լեզվական ձևափոխութիւններ է կատարում նաև գերմանացի թարգմանիչը: Շլեզելի երեք թարգմանութիւններին նվիրված Մ. Ատկինսոնի¹⁵ ուսումնասիրութեան մեջ նման փոփոխութիւնների բազմաթիվ օրինակներ կան:

Այսպե՛ս «as» շաղկապի և ass—ավանակ, էշ բառի համահնչյունութեան հիման վրա կազմված բառախաղը բնագրի հետևյալ ֆրազում «And many such—like Ases of great charge» (V, 2, 419) գերմաներենում վերարտադրված է հասարակ, սովորական արտահայտութեամբ:

„Und manchem wichtigen Wofern der Art“ (V, 2, 253)

Լեզուների միջև եղած տարբերութիւնը իրոք շատ է դժվարացնում Շեքսպիրի լեզվի այս առանձնահատկութեան համարժեք թարգմանութիւնը: Բայց

եթե հանուն իմաստի պարզության կարելի է հաշտվել բնագրի արտահայտչա-
ձևի որոշ փոփոխման հետ՝ ընդհանուր ոգու պահպանման պայմանով, ապա
դժվար թարգմանվող տեղերի բացթողումը մեզ լիովին անհիմն է թվում: Շլե-
գելը տեղ-տեղ թույլ է տալիս նման ազատություն: Այսպես, գերմանական
թարգմանության մեջ բացակայում է Համլետի հեգնանքով և ծաղրով լեցուն
հետևյալ արտահայտությունը.

...is this fine of his fines and the recovery
of his recoveries, to have his fine pate
full of fine dirt?

(V, 1, 387)

Հենց նման արտահայտությունների թարգմանության ժամանակ է դրսե-
վորվում թարգմանչի ստեղծագործական ձիրքը, երբ նրանից պահանջվում է
մաքառում բնագրի բառական հանդերձի հետ: Մասնհյանը ի տարբերություն
Շլեգելի, չի հրաժարվում այդ ստեղծագործական պայքարից, նա այլևս բառա-
ցի չի թարգմանում, ինչպես առաջին թարգմանությունում, առաջացնելով ներ-
քին իմաստային կապի խախտում, այլ ձգտում է իր հարազատ լեզվում գրո-
տել համարժեք տպավորություն ստեղծող արտահայտություններ:

Դիտարկենք վերը մեջբերված անգլիական բնագրի արտահայտության
մասնհյանական երկու թարգմանությունները.

Առաջին տարբերակ.

Ա՞յս է արդյոք դաշինքների դաշինքը և ընկալագրերի ընկալումը,
որ հիմա նորա փափուկ գազաթը լեցվի փափուկ հողով

(V, 1, 187)

Երկրորդ տարբերակ.

Ա՞յս է արդյոք իր փոխանցումների փոխանցումը և ստանալիքների
ստանալիքը, որ նրա փոխանցված գանգը այսպես հողով լցնեն:

(V, 1, 121)

Մասնհյանը, ինչպես կարելի է արդեն եզրակացնել, ավելի չափավոր է
հետևում շլեգելյան այն սկզբունքին, որը պահանջում էր ազատություն բնա-
գրային տեքստից՝ հանուն թարգմանության լեզվի սլարգության, մատչելիու-
թյան և, ամենակարևորը, բանաստեղծականության:

Զիշտ է, Շլեգելի թարգմանության բարերար ազդեցության տակ, Մասնհ-
յանը վերականգնեց շեքսպիրյան տեքստի կարևոր ոճաբանական հատկու-
թյունը՝ նրա բանաստեղծականությունը: Բայց Մասնհյանը կանգ չառավ այս-
տեղ, այլ միաժամանակ աշխատանք տարավ և ուրիշ ուղղությամբ: Իր նոր
թարգմանության մեջ շեքսպիրյան բառի բանաստեղծական հնչողության հետ
միասին, նա ձգտում էր պահպանել նաև շեքսպիրյան բառի մեկ ուրիշ, ոչ սա-

կամ կարևոր հատկությունը, այն է՝ նրա կոնկրետ, ճշգրիտ և որոշակի բնույթը։ Բառի այս հատկությունը վկայում էր շեքսպիրյան լեզվական արվեստի առողջ ռեալիզմի մասին, որի համար առաջնային խնդիր էր անմիջական կոնկրետություն ունեցող պատկերի ստեղծումը։ Շլեգելի թարգմանության մեջ շեքսպիրյան բառի այս հատկությունը հստակ պլան է մղված, իր տեղը զիջելով դեկորատիվ, գնահատող կամ ուղղակի հնչեղ և գեղեցիկ բառին ու պատկերին։

Ռոմանտիկ Շլեգելին անսովոր և տարօրինակ թվացող Շեքսպիրի որոշ համարձակ բառերը, համեմատություններն ու փոխհարաբերությունները գերմանական թարգմանության մեջ ենթարկվում են բացատրման և պարզեցման, ինչը, բնականաբար, հանգեցնում է շեքսպիրյան բառի մեջ պարունակված անկրկնելի, կոնկրետ, անմիջական պատկերի կորստի։

Օրինակ բնագրի հետևյալ արտահայտությունը.

I could have such a fellow whipped for
o'erdoing Termagant; it out—herods Herod (III, 2, 226)

գերմաներենում հնչում է.

Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren
prügeln lassen; es übertyrant den Tyrannen.
(III, 2, 192)

Շլեգելյան վերացական շրջասությունում (պերիֆրազ) վերարտադրված է միայն բնագրի բառերի լայն նշանակությունը այն դեպքում, երբ մթազնված է կոնկրետ որոշակիություն ունեցող նեղ նշանակությունը՝ կապված Տերմագանտի և Հերովդեսի անունների միջոցով ընթերցողի գիտակցության մեջ առաջացած զուգորդումների հետ։ Շեքսպիրյան բառի այս կարևոր առանձնահատկությունը ինչ-որ չափով արդեն արտահայտված էր Մասեհյանի առաջին թարգմանությունում։ Մասեհյանը իր նոր թարգմանության մեջ ևս ձգտում է պահպանել այն։ Այնտեղ, որտեղ առաջին թարգմանության բառացի ճշգրտության սկզբունքը չէր արգելակել Շեքսպիրի լեզվաոճի գեղարվեստականությանը և որտեղ զգացվում էր շեքսպիրյան բառի վերը նշված առանձնահատկությունը, Մասեհյանը հետևում է ինքն իրեն, և ոչ Շլեգելին՝ չնհրմոծելով էական փոփոխություններ իր առաջին թարգմանության տեքստի մեջ։

Օրինակ՝ «Մորակել տալ կուզեի այդ տեսակ արարածին, որ Տերմագանտին էլ գերազանցում է, Հերովդեսից էլ հերովդանում» (III, 2, 65) հաջող վերարտադրված արտահայտությունը մոտ է և բնագրի, և Մասեհյանի առաջին թարգմանության այս հատվածի լեզվաոճին։

Հրաժարվելով նմանօրինակ կետերում Շլեգելի լեզվի պոետիկայից և վերականգնելով շեքսպիրյան բառի էական գծերից մեկը, Մասեհյանը ձգտում է

հաղթահարել Շլեզելի ազդեցությամբ իր նոր թարգմանությունը սպառնացող վտանգը, այն է՝ առանձին գործող անձանց լեզվաոճերի համահավասարեցումն ու համահարթեցումը (հիշենք Հորացիոյին բնութագրող խոսքի որոշ գծերի մեթաֆորումը Մասեհյանի նոր թարգմանությունում):

Մասեհյանը գիտակցում էր, որ Շեքսպիրը՝ լինելով բանաստեղծական խոսքի իսկական վարպետ, այնուամենայնիվ, պոաչին հերթին մնում էր դրամատուրգ, իրոք, Շեքսպիրը կարողանում է այնպես կերպարանավորել ավանդական բանաստեղծական լեզուն, որ այն կատարում է ոչ միայն կոնկրետ դրամատիկական իրավիճակի, ողջ մթնոլորտի արտահայտչի դեր, այլ միաժամանակ կապվում է որոշակի գործող անձի ձայնի հետ՝ դառնալով յուրաքանչյուր, նույնիսկ ամենաաննշան գործող անձի լեզվաոճի անհատականացման միջոց: Իսկ դրանում կարևոր դեր ունի շեքսպիրյան առանձին բառի իրային որոշակի և պատկերող բնույթը, տվյալ կոնտեքստում նրա տեսանելի և զգայական ինքնատիպությունը: Թերևս Շլեզելի թարգմանության մեջ նույնպես ինչ-որ չափով իրականացված է գործող անձանց լեզվաոճի անհատականացումը, բայց այն այստեղ կատարվել է որոշակի խոսքային ամբողջության, բառակապակցությունների, այլ ոչ առանձին բառի շնորհիվ, քանի որ շլեզելյան առանձին բառը կիրառման սահմաններից ազատ չէ. այն կաշկանդված է իր կանոնիկ, ռոմանտիկական պոեզիայում մեկընդմիջ ընդունված և հաստատված բնույթով: Այդպիսի բառը չէր կարող ստանձնել գործող անձանց լեզվաոճերի անհատականացման ֆունկցիան: Բերենք միայն մեկ օրինակ.

Երկու սպաների՝ Բերնարդոյի և Մարցելլոսի բառապաշարը, փոխառնված է զինվորների կյանքից: Բերնարդոն խնդրում է Հորացիոյին.

And let us once again *assail* your ears,
That are so *fortified* against our story. (I, 1, 7)

«assail»-ը նշանակում է գրոհել, «fortify»-ը «ամրություն ստեղծել»:

Մարցելլոսն իր հերթին Հորացիոյի մասին խոսում է հետևյալ կերպ.

And will not belief *take hold* of him... (I, 1, 7)

(«take hold» նշանակում է «գրավել»)

և խորհուրդ է տալիս. «to watch the minutes of this night» (I, 1 7)

(«to watch»-ը օգտագործված է «պաշտպանել» բառի իմաստով.)

Այս երկու զինվորների պատկերացումներում աստղերը իրենց գիշերային շրջապատույտն են կատարում (make his course) հսկելու նպատակով, իսկ օդն անխոցելի է թվում (invulnerable): Այս մասնագիտական ընդհանրությունը չի մթափնում նրանց միջև եղած անհատական տարբերությունը: Այդ իմաստով ողբերգության ամբողջական աշխարհում այդ գույգը հակադրված է մեկ ուրիշ

զույգի (Ռոզենկրանց—Գիլդենշտերն), որը պատկանում է այն կեղծ աշխարհին, որտեղ ջնջվում և անհայտանում է անհատը՝ հանուն հավատարիմ ծառայության թագավորին և հնազանդ հպատակության պալատական էտիկետին։ Իսկ Մարցելլոսի և Բերնարդոյի խոսքերի բնութագրումը վառ կերպով անհատականացված է. մի կողմից, մենք տեսնում ենք եռանդուն, աշխույժ, զրուցում միշտ առաջ ընկնող Մարցելլոսին, որը սիրում է կարճ հրամաններ արձակել։

Peace, break thee of, (I, 1, 7)

Question it, Horatio (I, 1, 9)

ձգտում է ամեն ինչի էությունն ու իմաստը հասկանալ (հիշենք նրա բազմաթիվ հարցերը՝ «why» «what» «who») մյուս կողմից՝ Բերնարդոն, որ հանդես է գալիս պասսիվ դիտողի, հասարակ և պարզ փաստեր արձանագրողի դերում։

See, it stalks away. (I, 1 10)

I think it be no other but e'en so. (I, 1, 17)

Այս սպաները տարբերվում են մյուս զույգից՝ Ռոզենկրանցից և Գիլդենշտերնից, որոնք և՛ բառերի ընտրության, և՛ նախադասությունների կառուցման մեջ ստրկաբար կրկնում են իրար։ Համեմատի հետ ունեցած իրենց զրուցում մեկը այդ զույգից անվերջ խոսում է մյուսի փոխարեն, կամ էլ երկուսը միասին են խոսում։ Սրանք երբեք իրենց մասին չեն խոսում իբրև առանձին անհատի, ինչպես, օրինակ, Բերնարդոն էր անում։

Marcellus and myself (I, 1, 8)

Անձնական դերանուն «I»-ը փոխարինված է իրենց բառապաշարում «both», «we» դերանուններով։

Յուրաքանչյուր գործող անձի լեզվի հենց այս անհատականացումը, յուրաքանչյուր բառի կապը այս կամ այն գործող անձի տոնի և ձայնի հետ, նրա զարմանալիորեն տեղին դրվածքը ողջ ողբերգության կառուցվածքում՝ չեն թողնում, որ Շեքսպիրի ողբերգությունը վերածվի բեմականությունից զուրկ մի դրամատիկական պոեմի։ Շեքսպիրի ողբերգության բարձր, վսեմ բանաստեղծական լեզուն արգելք չի հանդիսանում նրա ռեալիստականության համար, նրա ողբերգությունը չի դադարում կենդանի մարդկանցով իրական աշխարհի գեղարվեստական արտացոլումը լինել և չի վերածվում լոկ վերացական գաղափարների դրամայի։

Շլեգելի թարգմանության մեջ սակայն, ինչպես բազմիցս նշվել է մեր կողմից, միայն գլխավոր գործող անձանց խոսքն է բնագրին համապատաս-

խան ձևով անհատականացված: Այս դեպքում է միայն գերմանացի թարգմանիչը ինչ-որ շափով պահպանում շեքսպիրյան արտահայտությունների և առանձին բառի ճշգրիտ և որոշակի բնույթը, վերջինիս նշանակության խոր անհատական ինքնատիպությունը: Իսկ այն դեպքում, երբ խոսքը վերաբերում է երկրորդական գործող անձանց, շեքսպիրյան լեզվական արվեստի այս յուրօրինակ հատկությունը մթաքնվում է՝ իր տեղը զիջելով բանաստեղծական լեզվին: Շլեգելը ամենից շատ ազատություն ցուցաբերում է հենց երկրորդական գործող անձանց լեզվառճը վերարտադրելիս: Այսպես, սպաների՝ վերը նշված ֆունկցիոնալ տեսակետից կարևոր, զինվորական բառապաշարը որոշ շափով չի վերարտադրված:

Մարցելլոսն, օրինակ, մյուս սպայի համեմատությամբ խոսում է լեզոք, ոչինչ չարտահայտող, ընդհանուր լեզվով: Իբրև հետևանք, խախտվում է նրանց լեզվական, հետևաբար, ներքին ընդհանրության նրբագիծը, որ ողբերգության ամբողջական կառուցվածքի մեջ ստեղծում է կարևոր հակադրություն մյուս զույգի՝ Ռոզենկրանցի և Գիլդենշտերնի հետ:

Հմմտ. *Marcellus*: Und will dem Glauben keinen
Raum gestatten. (I, 1, 126)

(նվ չի ցանկանում տեղ տալ հավատին—տողացի թարգմանություն)

Bernardo: Und laßt uns nochmals
Euer Ohr *bestürmen*
Daß so *verschanzt* ist gegen den Bericht
(I, 1, 127)

(նվ թույլ տուր մեզ նորից հարձակում գործենք քո ականջի վրա, որն այնպես պաշարված է այս հաղորդման դեմ—տողացի թարգմանություն):

Ինչպես նկատեցինք, Մարցելլոսի լեզվառճի վերարտադրման համար շլեգելյան բանաստեղծական լեզվական համակարգում չեն գտնվել համապատասխան զինվորական արտահայտություններ: Բնագրի տեքստի նկատմամբ ցուցաբերած այս ազատության մեջ արտահայտվել են շլեգելյան թարգմանության երկու տենդենցները. երկրորդական գործող անձանց խոսքային անհատականացման որոշ հարթեցման տենդենց՝ կատարված Համլետ—Կլավդիոս հակադիր զույգի շեշտման նկատառումով և չգիտակցված ձգտում դեպի ավանդական, ումանտիկոնի հասկացված բանաստեղծական լեզուն, որն, իհարկե, նշանակալի շափով Շլեգելի ժամանակակից ումանտիկոնների լեզուն էր:

Շեքսպիրի համար, որը ստեղծագործում էր ռամենակտիվ լեզվական սիրճարարության¹⁶ դարաշրջանում, գոյություն չունեին բառեր հատուկ կա-

նոնավորված նշանակությամբ: Ընդհանուր է, գերմանական ռոմանտիկները տեսականորեն ընդունում և զնահատում էին շեքսպիրյան բառի այդ ազատ, չսահմանագծված, չկաշկանդված բնույթն ու կիրառումը, սակայն գործնականում Շլեգելը դուրս չեկավ իր ժամանակակիցների բանաստեղծական խոսքի սահմաններից: Այդ պատճառով էլ շլեգելյան լեզվի բանաստեղծականությունը որոշ չափով հարթեցնում է բնագրի լեզուն:

Այս երկու միտումները վերջին հաշվով հանգեցրին ողջ ողբերգության գաղափարա-պատկերային կառուցվածքի որոշ տեղաշարժման: Երկու չնույնիշդ աշխարհների կոնտրաստ-վերացական հակադրումը երկու գլխավոր հերոս-խորհրդանշների հետ միասին՝ սուբյեկտիվ ռոմանտիկական դրամայի հիմքն են կազմում: Այս տիպի դրամայում, ինչպիսին դառնում է «Համլետ» ողբերգությունը Շլեգելի թարգմանությամբ, բացահայտորեն լսվում է ռոմանտիկ հեղինակի ձայնը, այստեղ պարզորոշ արտահայտվում են ռոմանտիկ պատկերացումները արտաքին իրական և ներքին իդեալական աշխարհի մասին: Շլեգելի թարգմանության մեջ Դանեսմարքայի իշխանը՝ այդ իդեալական ներքին աշխարհի խորհրդանշին հանդիսացավ, դառնալով «բարձրագույն բացարձակ իրականության» միակ մարմնավորումը: Շեքսպիրի օբյեկտիվ ուսիլիզմի համար օտար էր արտաքին և ներքին աշխարհների այդօրինակ բաժանումը և սուբյեկտիվության այդպիսի բացարձակացումը: Շեքսպիրյան հերոսի ներաշխարհը նույնչափ իրական և ունի աշխարհ է: Համլետը մի հիանալի կենսունակ, վառ և հախուռն զգացումներով լեցուն անվախ անհատ է, որը ցնցված լինելով աշխարհի կեղծությամբ, այնուհանդերձ չի ժխտում այդ աշխարհը, այլ փորձում է այն հասկանալ:

Նրա վառ և հախուռն զգացումները բնագրում հագեցված են ոչ միայն ռոմանտիկական գեղեցկությամբ, հեղինակով, այլև արտահայտման առնական պարզության ձև ունեն: Շեքսպիրյան հիասքանչ լեզուն հասարակ, մարդկային զգացումներ է արտահայտում, սակայն ներքուստ այնքան վիհացված, որ մնալով հասարակ, պարզ, մարդկային, չի կորցնում իր բանաստեղծականությունը:

Շլեգելի թարգմանության մեջ Համլետի կերպարը ևս ենթարկվել է որոշ վերագնահատման, ռոմանտիկական գեղագիտության երկու հատկություններին՝ սուբյեկտիվիզմին և իդեալիզմին համապատասխան: Շլեգելի թարգմանությունների վերջին ուսումնասիրողներից մեկը, գերմանացի Պետեր Գերհարդտը¹⁷, իրավացիորեն նշում է, որ շլեգելյան «Համլետ»-ում որոշ ուղղվածություն է (Rückzug) նկատվում դեպի անհատը: Անհատն է այստեղ որոշում ամեն ինչ և նա ներկայացվում է իբրև միակ գլխավոր և ղեկավարող բարձրագույն ատյան»:

Մասնհյանի նոր թարգմանության մեջ նույնպես կարելի է նշմարել այս

տենդենցի հետքերը՝ շնայած ոչ նույն աստիճան շեշտված։ Այսպես, եթե Շլեգելը Համլետի «O cursed spite» արտահայտությունը թարգմանում է լրիվ ազատ, ումանտիկական վերացականություն ունեցող «Schmach und Schande» («ամոթ և խայտառակություն») արտահայտությամբ, ապա Մասեհյանի նոր տեքստում մենք հանդիպում ենք և՛ ավելի կոնկրետ, և՛ առավել հստակ արտահայտության՝ «0, բախտ իմ դժխեմ», որն առանց փոփոխության անցել է առաջին թարգմանության տեքստից, որտեղ ֆրանսիական ումանտիկներից ընդունած ծայրագույն ճշգրտության սկզբունքը արգելք հանդիսացավ արտահայտման ձևերի նմանօրինակ ազատության և, հետևաբար, կանխեց Համլետի կերպարի այդօրինակ վերադաճատման հնարավորությունը։ Այնուամենայնիվ, Մասեհյանի երկրորդ տարբերակում, ինչպես նաև Շլեգելի տեքստում այնպիսի բառերը, ինչպիսիք են, օրինակ, «spirits»-ը «ոգի», հայերենում թարգմանվում է մեծ մասամբ «սիրտ» բառով, գերմաներենում՝ համապատասխան «Herz» բառով։ «Bodie» «մարմին» բառը հայկական տեքստում հնչում է «հոգի», գերմանականում՝ «seele» «հոգի»։ Նույն ոգով է թարգմանվում նաև «occurence» «դիպված», «դեպք» բառը։ Շլեգելի տեքստում՝ «Fügungen des Schicksals» «բախտի տարօրինակություններ», Մասեհյանի՝ «բախտի քուլրեր»։

Այդ վերադաճատումը արտահայտվել է ոչ միայն առանձին բառերի, նըշանակությունների, փոփոխությունների մեջ, այլև Համլետի մենախոսության ներքին առանձնացվածության որոշ խորացման մեջ։ Համեմատենք Համլետի «to be or not to be» մենախոսության երկու տողի թարգմանությունները։ Մասեհյանի երկրորդ տարբերակում լոկ մեկ բառի պատճառով փոխվում է այս մենախոսության տոնն ու ակցենտը՝ մոտենալով գերմանական տեքստին։

Հմտ. To die,—to sleep.—

No more; and by a sleep to say we end

The hearth-arch,... (III, 1, 209)

Առաջին տարբերակ—Մեռնել,—ննջել,—ոչինչ ավելի։

Եվ մի նինջով, ասել մենք վերջ ենք տալիս

Այն սրտամաշուկ ցավին... (III, 1, 95)

Երկրորդ տարբերակ—Մեռնել, քընանալ, ոչինչ ավելի։

Եվ մտածել, թե մի պարզ քընով մենք վերջ ենք տալիս

Այն սրտացավին... (III, 1, 60)։

Բացի «պարզ» որակավորող մակդերի, որը ներմուծված է երկրորդ տարբերակում, տողը գեղեցիկ, հնչեղ դարձնելու նպատակով և «սրտամաշուկ ցավ» անսովոր բառակապակցության փոխարեն ընդունված ավելի հասարակ

ձևի («սրտացավ») ընտրությունից Մասեհյանը կատարում է ևս մեկ կարևոր փոփոխություն, որը ձևափոխում է ողջ ֆրազի ընույթը: Մասեհյանը տալիս է բնագրի say և իր առաջին տարբերակի «ասել» բառերի փոխարեն «մտածել» բառը:

Առաջին հայացքից աննշան թվացող այս փոփոխությամբ շատ բան է փոխվում ֆրազում: Երկրորդ տարբերակում զգացվում է բնագրի և առաջին տարբերակի հոնտորիկ հարցի շարժումը դեպի հերոսի հոգու ներքին շարժումների դինամիկան և զարգացումը: Այստեղ խոսքի արտաքին պլանը՝ ուղղված անմիջապես ընթերցողին կամ դիտողին, փոխադրվում է ներքին մենախոսու-թյան մեջ, հերոսի մտքերի և ապրումների պատկերման շերտը: Հարց—մը-տածմունքը՝ ուղղված ընթերցողին կամ լսողին, փոխարինվում է հարց—խորհրդածությամբ՝ ուղղված մենախոսողին, հերոսին: Համլետի մենախոսու-թյունների համար այսօրինակ փոփոխությունը թերևս իրավացի կարող է հա-մարվել, քանի որ եթե ոչ այս, ապա համլետյան մյուս՝ համարյա բոլոր մե-նախոսությունները ներքուստ փակված են, ստատիկ, իրենց ձևով ավելի շուտ քնարական, քան դրամատիկ:

Սակայն շեքսպիրյան երկխոսությունների ընույթը բոլորովին այլ է: Երկ-խոսությունները զուրկ են մենախոսությունների ստատիկայից. նրանք անվերջ սրընթաց շարժման մեջ են գտնվում: Տարբեր լեքսիկական և ինտոնացիոն մի-ջոցների շնորհիվ երկխոսությունների ռեպլիկների հաղորդակցումը տարվում է ոչ թե ճարտասանության հիման վրա, այլ ունի իրական առարկայական հիմք խոսքի բովանդակության մեջ: Այդ միջոցներից մեկն է այն բառերի կրկնությունը, որոնցից կազմվում է զրուցողներից մեկի հարցը, պատասխանը, բացականչությունը, հակաճառումը և զրուցակցի խոսքին պատասխան տալու ուրիշ շատ ձևերը:

Շլեգելի տեքստում յուրաքանչյուր գործող անձի խոսքը կառուցվում է ոչ որպես շարունակվող երկխոսության մի մաս, այլ որպես առանձին դեղար-վեստական ամբողջություն: Այդպիսի տպավորություն է ստեղծվում այն պատ-ճառով, որ Շլեգելը ձգտում է ազատվել կրկնություններից՝ թարգմանության և բնագրի տողերի քանակը հավասարեցնելու կամ էլ ֆրազը հնչեղ դարձնելու նպատակով:

Վերը մեջբերված գերեզմանափորների երկխոսության հատվածից մենք կարող ենք հզրակացնել, որ Մասեհյանը երկրորդ տարբերակում չի ընդունում երկխոսությունների կառուցման շլեգելյան այդ եղանակը: Նա այնպես է կա-ռուցում իր երկխոսությունները, որ ստեղծվում է իրական կենդանի զրույցի տպավորություն:

Մասեհյանի գործող անձանց զրույցը չի պայմանավորվում միայն ող-բերգության դրամատիկական կառուցվածքով, նրա գործող անձինք իրոք վա-րում են իսկական զրույց:

Չգտելով վերարտադրել կենդանի զրույցի բառային կտավը, Մասեհյանը նաև մեկ գործող անձի խոսքի մեջ դնում է մյուսի ինտոնացիաներն ու բառերը: Այսպես, հրկրորդ տարբերակի գերեզմանատան տեսարանում լեզվական նոր խոսակցական ժողովրդական տարրեր հն մուծված ինչպես գերեզմանափորների, այնպես էլ Համլետի խոսքերում, երբ վերջինս զրուցում է նրանց հետ: (Հմմտ. առաջին և երկրորդ տարբերակների V, 1): Այդ կերպ Մասեհյանը ոչ միայն հաղթահարում է տարբեր խոսակցական ոլորտների բառերի միակողմանի ընտրությունը, ընդլայնում իր թարգմանության լեզվական սահմանները, այլև վերականգնում է Շեքսպիրի երկխոսությունները կառուցելու էական եղանակներից մեկը, այն է՝ տարբեր խոսքային ոլորտների կամ շերտերի բառերի, նաև տոների և ձայների փոխներթափանցումը և փոխներգործումը: Մի հնարանք, որի շնորհիվ տարբեր խոսքային ոլորտների բառերը դառնում են գործող անձանց ձայների անհատականացման, երկխոսությունների աշխուժացման միջոց:

Շլեգելի թարգմանության մեջ նույնպես կարելի է հանդիպել տարբեր խոսակցական ոլորտների և ոճաբանական տարատեսակ շերտերի բառեր: Այնուամենայնիվ այդ բառերը կարծես նշված լինեն մեկ տոնով: Դա հիպերբոլացված, չափազանցված, բանաստեղծական խոսքի տոն է: Բացի դրանից այդ տարբեր լեզվական ոլորտները և ոճաբանական շերտերը խիստ բաժանված լինելով միմյանցից, պարզապես գոյակցում են, բախվում՝ տարբեր սյուժետային հանգույցներում, բայց երբեք չեն ձուլվում: Օրինակ, գերեզմանատան տեսարանում խոսակցական, ժողովրդական բառերով և ինտոնացիաներով է հագեցված միայն գերեզմանափորների լեզուն, բայց ոչ երբեք Համլետի լեզուն, ինչպես Մասեհյանի երկրորդ տարբերակում և բնագրում:

Շլեգելի թարգմանության մեջ տարատեսակ լեզվական ոլորտների այս խիստ սահմանազատումը արտահայտությունն էր գեղեցիկի և գոհիկի, իդեալի և իրականության միջև եղած այն ողբերգական բախման և հակադրման, որով ներթափանցված էր ողջ ռոմանտիկական գրականությունը:

* * *

Եվ այսպես, Մասեհյանը իր առաջին թարգմանության հիմնական թերությունը համարեց լեզվի ոչ բանաստեղծական, ոչ գեղարվեստական լինելը. նա իր նոր թարգմանությունում իրավացիորեն ազատվեց հայերենի լեզվական նորմերի խախտումներից, բարդ, անհարմար շարահյուսական կառուցվածքներից, ոճական անհարմարություններից (տեղ-տեղ ներմուծված ֆրանսիական ռոմանտիկների զարգացրած սկզբունքների ազդեցությամբ):

Այս կերպ Մասեհյանը վերականգնեց Շեքսպիրի լեզվի էական ոճաբանական ինքնատիպությունը, այն է՝ նրա բացառիկ բանաստեղծականությունը և

եթե առաջին տարբերակի տեքստը կարող է հարմար գտնվել միայն բեմի, այսինքն՝ դերասանի բանավոր խոսքի համար, որն իր արտասանական և ինտոնացիոն արվեստով կարող է թարգմանության լեզուն հասցնել գեղարվեստական կատարելության, ապա երկրորդ թարգմանության տեքստը կատարյալ գեղարվեստական գործի տպավորություն է թողնում արդեն ընթերցման ժամանակ։ Սա գերմանական ուսմանտիկների դրական ազդեցության արդյունք է. քանի որ, ինչպես հայտնի է, Շեքսպիրը վերջիններիս հիացրեց իբրև բանաստեղծ, և նրա դրամաները նրանք գնահատեցին առաջին հերթին իբրև ընթերցման համար ստեղծված դրամաներ (Lesedramen)։

Շեքսպիրը, իրոք, ապշեցնում է իր լեզվի բարձր ու վսեմ բանաստեղծականությամբ։ Նրա յուրաքանչյուր դրամայում կարելի է գտնել ավանդական բանաստեղծական խոսքի հիասքանչ նմուշներ։ Դրանցով հարուստ է հատկապես «Համլետ» ողբերգությունը, որի գլխավոր հերոսը իր որոշ շափով կըղզիացած, առանձնացված դրվածքով ողբերգության մեջ (մի հանգամանք, որը ինչպես տեսանք, հատկապես շեշտված էր Շլեգելի թարգմանության և մասամբ Մասեհյանի երկրորդ տարբերակում)՝ հաճախ դիմում է մենախոսությունների։ Եվ հենց այս մենախոսություններում առավել վառ արտահայտվեց Շեքսպիրի բանաստեղծական տաղանդը, որը գերազանց վերարտադրվեց գերմանական ուսմանտիկ Շլեգելի և Մասեհյանի երկրորդ թարգմանությունների մեջ։

Բայց ողբերգությունը բանաստեղծական լեզվի պատճառով չվերածվեց բեմականությունից զուրկ դրամատիկական պոեմի կամ հակադիր գաղափարներ խորհրդանշող հերոսներ ունեցող սուբյեկտիվ ուսմանտիկական դրամայի։ Շեքսպիրը տալիս է ունալ աշխարհի օբյեկտիվ գեղարվեստական պատկերը՝ կենդանի, իրական մարդկանցով լեցուն։ Եվ շեքսպիրյան գեղարվեստական աշխարհի այդ ունալականությունը ոչ սակավ շափով որոշվում է Շեքսպիրի բառի մեկ ուրիշ կարևոր հատկությամբ, այն է՝ բառի անմիջական պատկերայնությամբ, ճշգրտությամբ, տվյալ կոնտեքստում նրա նշանակության խոր ինքնատիպությամբ։ Մասեհյանի ձգտումը՝ պահպանելու շեքսպիրյան բառի և այս հատկությունը՝ նրա բանաստեղծական բնույթը չկորցնելու պայմանով, հայ թարգմանչի պայքարը շլեգելյան ընդհանրացված բառի դեմ, հանգեցրեց գործող անձանց գեղարվեստական խոսքի առավել անհատականացմանը։ Դրա շնորհիվ Մասեհյանը ինչ-որ շափով կարողացավ հաղթահարել Շլեգելի ուսմանտիկական թարգմանության անմիջական ազդեցության պատճառով իր նոր թարգմանության մեջ առաջացած այն թերությունը, որը հանգեցնում էր գործող անձանց (հատկապես երկրորդական) լեզվի որոշ համահարթեցման և, ամենակարևորը, տեղաշարժ էր առաջ բերում ողբերգության գաղափարա-

պատկերային կառուցվածքի մեջ, սպառնում էր Համլետի կերպարը երթարկել որոշ վերագնահատման՝ ռոմանտիկական պատկերացումների համաձայն:

Գերմանացի հայտնի լեզվաբան և բանասեր, անտիկ պոեզիայի հանրահռչակ թարգմանիչ Վիլհելմ ֆոն Հումբոլդտը 1796 թվականին Ավգ. Շլեգելին ուղղված նամակներից մեկում գրել է. «Յուրաքանչյուր թարգմանություն ինձ թվում է որպես անիրագործելի խնդրի լուծման փորձ: Քանզի յուրաքանչյուր թարգմանիչ անխուսափելիորեն պետք է ջախջախվի ստորերկրյա երկու քարերից մեկի վրա՝ կամ շահագանց ստույգ հետևի բնագրին, ի վնաս սեփական ժողովրդի ճաշակի ու լեզվի, կամ հետևի իր ժողովրդի առանձնահատկություններին՝ ի վնաս բնագրի: Մեկի և մյուսի միջև ինչ-որ միջինը գտնել ոչ միայն դժվար է, այլ պարզապես անհնարին»¹⁸: Այս նամակը գրվել է այն ժամանակ, երբ սպագորություն էր պատրաստվում «Համլետ»-ի Շլեգելի կատարած թարգմանությունը: Թարգմանության տեսության Հումբոլդտի այսօր անընդունելի այս դիտողության մեջ՝ կապված ընդհանուր առմամբ նրա զարգացրած լեզվի փրկսոփայության հետ, այնուհանդերձ ճշգրիտ ներկայացված են այն երկու սկզբունքները, որոնց հիման վրա բաժանվեցին եվրոպական ռոմանտիկների ուղիները: «Համլետի» հայկական երկու տարբերակները գործնականում վկայում են այս սկզբունքների առավելությունների և թերությունների մասին: Երկրորդ թարգմանության մեջ հայ տաղանդավոր թարգմանիչը արդեն նշմարում է երկու տենդենցների միաձուլման այն հնարավոր ուղին, որով պետք է գնան Շեքսպիրի ապագա թարգմանիչները:

Քսանական թվականներին Շեքսպիրի թարգմանության կուտակած իր փորձի շնորհիվ, Մասեհյանը ինչ-որ չափով կարողացավ հաղթահարել Շեքսպիրի ռոմանտիկական մեկնաբանման իներցիան, Շլեգելի թարգմանությունների բարձր գեղարվեստականության ձգողական ուժը: «Համլետ»-ի իր նոր թարգմանության մեջ նա փորձում է ըմբռնել շեքսպիրյան ողբերգության աշխարհը ոչ միայն ռոմանտիկական ներշնչանքով ոգևորված (որը, ինչպես տեսանք, նույնպես բազում հայտնագործումների աղբյուր հանդիսացավ), այլ իսկական քննադատի աչքերով ուսումնասիրեց Շեքսպիրի տեքստը և շեքսպիրագիտական գրականությունը: Այդ ուսումնասիրության շնորհիվ Մասեհյանը կարողացավ վերանայել և վերագնահատել իր ռենցած հայացքները Շեքսպիրի և նրա երկերի թարգմանության խնդիրների վերաբերյալ: Իսկ այդ վերանայման արդյունքը և դրանից բխող հետևություններն ունեն հռանկարային նշանակություն շեքսպիրագիտության և Շեքսպիրի թարգմանիչների համար:

1. Շեքսպիր, Համլետ, Իշխան Դանեմարքայի, Վիեննա, 1921, Նախարան, էջ 5:
2. Նույն տեղում:
3. 1797—1801 թթ. Ավգ. Շլեզերը թարգմանում է Շեքսպիրի 16 պիեսը, իսկ 1810 թ. «Հուլիոս Կեսար» ողբերգությունը:
4. *Novalis*, Werke in 4 Teilen, hrsgb. von Hermann Friedemann, dritter Teil, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, S. 235—236.
5. *Heine*, Werke in fünf Bänden, Romantische Schule, Bd. 4, Weimar, 1961, S. 194.
6. Ֆրանսուա Հյուգոյի թարգմանության սկզբունքների մասին մենք դատում ենք, ելնելով Հ. Մասե՛լյանի առաջին թարգմանություններից, վստահելով հայ թարգմանչի այն վերաբերմանը, որ այնտեղ նա հետևել է Վ. Հյուգոյի վարզացրած դրույթներին, որը համարվում էր ֆրանսիական ողմանտիլդի գիտակ շատագույժ:
7. «Шекспир и русская культура», «Наука», М.—Л., 1965, стр. 255.
8. *Goethe*, Poetische Werke in 16 Bänden, Bd. 10, Berlin, 1962, S. 225.
9. *A. W. Schlegel*, Über Dramatische Kunst und Literatur, Werke, Bd. 6, S. 299.
10. *Л. С. Выготский*, Психология искусства, М., 1968, стр. 356.
11. Հոռմեական թվանշանները այստեղ նշանակում են գործողություն, արարականները՝ տեսարան և բնագրի տողեր ըստ *Shakespeare* ed. by H. H. Furness, *Hamlet*, vol. 1, London and Philadelphia, 1977.
12. Այստեղ և ամենուրեք բնագրի մեջբերումները կատարվում են *Shakespeare*, ed. by H. H. Furness, vol. 3, *Hamlet*, vol. 1, London and Philadelphia, 1877, հրատարակությունից, իսկ գերմանական թարգմանության մեջբերումները՝ *Shakespeare*, *Dramatische Werke*, hrsgb. von Alois Brandl, Bd. 4, Leipzig und Wien.
13. Այստեղ և ամենուրեք Մասե՛լյանի թարգմանությունների մեջբերումները կատարվում են հետևյալ հրատարակություններից՝ Շեքսպիր, Համլետ, Թիֆլիս, 1894 և Շեքսպիր, Համլետ, Վիեննա, 1921:
14. Մենախոսական ճառի և մենախոսությունների ձևի սկզբունքային տարբերության մասին տե՛ս W. Clemen, *Shakespeares Monologe*, Göttingen, 1964.
15. *Margaret E. Athkinson*. Aug. W. Shlegel as a translator of Shakespeare, Oxford, 1958.
16. *M. Lehnert*, Shakespeares Sprache und Wir, Akademie Verlag, Berlin, 1963, S. 19.
17. „Shakespeares Jahrbuch“, Weimar, 1972, № 108, S. 227.
18. «Мастерство перевода», М., «Советский писатель», 1970, стр. 479.