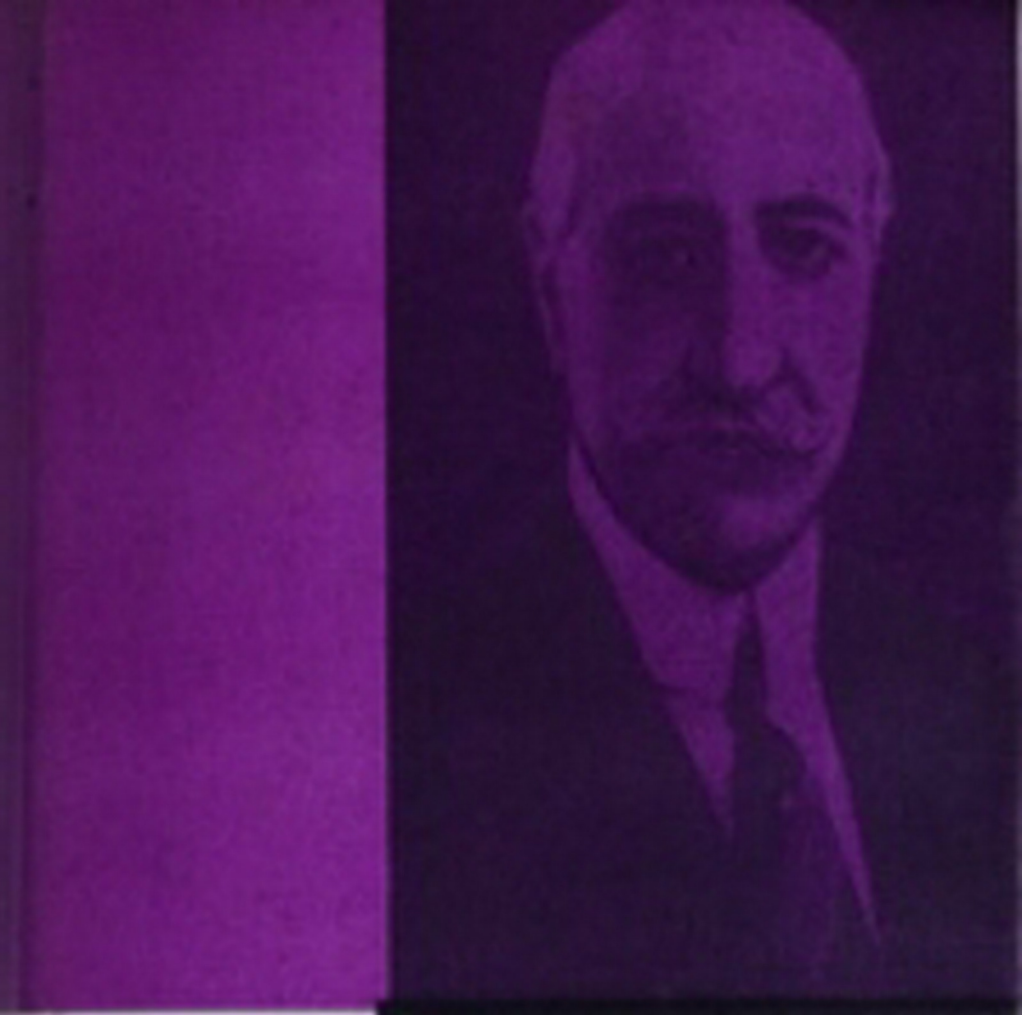


6

ՇԷՔՍՊԻՐՎԿԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆ

Խմբագրությամբ
ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐՅԱՆԻ

6

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1980

8 U (Անգլ)+792 իդեխս ԳՄԴ 83.3 (Անգլ)+85.4
Շ 537

Շեքսպիրական /խմբ. Ռ. Զարյան.—Եր.: ՀՍՍՀ
Շ 537 ԳԱ հրատ., 1966.
Գիրք 6. 1980. 294 էջ, 3 թ. նդ.

«Շեքսպիրականը» մտահղացվել և իրականացվում է իբրև շարունակական հրատարակություն։ Նրա տարբեր գրքերը տարբեր պրոբլեմներ ու թեմաներ են ընդգրկում, բայց դրանք բոլորը խմբվում են այնպիսի բաժինների մեջ, որոնք, ի վերջո, վերաբերում են Շեքսպիրին։ Այն դեպքում, երբ ամբողջ գիրքն է նվիրվում որևէ թեմայի, պրոբլեմի կամ անձի, բաժինները չեն քայքայվում, չեն համաձայնեցվում տվյալ անձին։ Այդպիսին էր ամբողջությամբ Փաիլազյանին նվիրված չորրորդ գիրքը, այդպիսին է և այս վեցերորդը, որ նվիրվում է Հովհաննես Մասեհյանին։

Շ 4907000000 / 703 (02)—80 77—77

8 U (Անգլ)+792
ԳՄԴ 83.3 (Անգլ)+85.4

Академия наук Армянской ССР
Институт искусств
Армянский центр шекспироведения
ШЕКСПИРАКАН
Под редакцией РУБЕНА ЗАРЯНА
Книга шестая
(на армянском языке)
Издательство АН Армянской ССР
Ереван—1980

© Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիա, 1980



Հովհաննես Մասեհյան

ՇԵՔՍՊԻՐԻ
ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՎԱՐԱԶԴԱՏ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՄԱՍԵՀՅԱՆ

(Կենսագրական ուրվագիծ)

Հովհաննես Մասեհյանը ծնվել է պարսից մայրաքաղաքում, 1864 թ. փետրվարի 23-ին։ Նրա ծնողները՝ Մերունի Մասեհյանը և Աննա Երվանդյանը, Թեհրան էին գաղթել Թավրիզից։ «Մերունի աղան՝ Նասրեդդին շահի պալատի ոսկերշապետը,—գրում է Մասեհյանի կենսագիր Գ. Դարֆին,—լուրջ, բարի և պարտաճանաչ մի մարդ էր՝ հարգանք պատկառող, նուրբ ճաշակով արվեստագետ և ուսումնասեր»[1]։ Նա հռչակված է եղել իր ձեռակերտ ադամանդակուռ գլոբուսով։ Ականատեսը պատմում է, որ շահի ձմեռային պալատի դահլիճներից մեկում դրված է եղել արքունի հրաշալի զարդերից մեկը՝ հայտնի երկրագունդը, շինված հակինթ, փիրուզ, զմրուխտ, ադամանդ, մարգարիտ և այլ թանկագին քարերից։ Մերունի աղան մասնակցություն է ունեցել Թեհրանահայ հասարակական կյանքին։ Նա հաճախ ընտրվել է ուսումնական գործըղեկավարող ընկերության վարչության կազմում։ Հովհաննեսի մայրը սերում է Թավրիզի համբավավոր՝ Երվանդյանների գերդաստանից։ Մասեհյան ընտանիքը կապված լինելով պալատի հետ, բնականաբար, բարեկեցիկ վիճակի մեջ է եղել և վայելել է բավական լայն արտոնություններ։

Հովհաննեսը՝ տակավին հինգ տարեկան, հաճախել է ս. Թադեոս-Բարդուղիմեոս եկեղեցում գործող Մկրտիչ վարդապետի վարժարանը։ Մեկ տարի անց, 1870 թ. նա ընդունվել է Թեհրանի Հայկազյան նորաբաց դպրոցը, որտեղ նրան դասավանդել են ուսուցիչներ Գ. Զոհրաբյանը, Ա. Ավետիսյանը, Ա. Սարգսյանը, Մ. Մարգարյանը, Հ. Գասպարյանը, Ալ. և Ն. Գորոյաններըը։

Մասեհյանի ուսումնառության տարիներին դպրոցում ավանդվել են պարսկերեն, հայերեն, ֆրանսերեն, Հայաստանի և ընդհանուր պատմություն, աշխարհագրություն, թվաբանություն, երգ-երաժշտություն և այլ առարկաներ։ Մասեհյանը դպրոցն ավարտել է 1878 թ. գերազանց առաջադիմությամբ, պարգևատրվելով «ոսկե խաչ» նշանով։

Հովհաննեսի սովորելու արտակարգ ընդունակությունն ու սերը ստիպում է ուսումնասեր հորը 1879 թ. նրան ուղարկել Թավրիզ, աշակերտելու իր մորեղբոր՝ Անտոն խան Երվանդյանին։ Վերջինս պարսից գահաժառանգ Մուզաֆֆեր-էդ-Դինի ուսուցիչ-դաստիարակն էր, ժամանակի ուսումնականներից մեկը։ Նա տիրապետում էր հայերեն, պարսկերեն, արաբերեն, թուրքերեն, ֆրանսերեն լեզուներին։ Իր լեզվական հարուստ գիտելիքները, հատկապես հայերենի իմացությունը, Հովհաննեսը ձեռք է բերում Անտոն խանի մոտ։ Երեք տարի ուսանելով այստեղ, 1881 թ. Մասեհյանը մեկնում է Փարիզ։ Մոտ երեք տարի սովորում է Կոլեժ դ'Ֆրանս հաստատությունում։ Այս՝ ինչպես թարգմանել է Աճառյանը, «Բարձր ուսմանց վարժարանը» օժտված էր ինքնավար կանոններով։ Սովորողների նկատմամբ ազգության, դավանքին, հասակի, սեռի խտրականություն չէր հարուցվում, քննություններ չկային՝ ոչ ընդունվելիս և ոչ ավարտելիս։ Ունկնդրությունները կամավոր էին և ձրի։

Մասեհյանը ունկնդրել է Բարձր ուսմանց վարժարանի գրական և պատմական բաժիններում ավանդված առարկաներ։ Այդ տարիներին համալսարանում պաշտոնավարել են եգիպտագետ Մասպերոն, պատմաբան Ալֆրեդ Մորին, ասորագետ-ուրարտագետ Օպպերը, քերականներ Բերնալը, Գաստոնը, արվեստի տեսաբան Գիլմոն, հնդկագետ Սիլվեն Լևին և այլ պրոֆեսորներ։ Հաստատությունը կառավարել է նշանավոր Ռենանը։

Ուսմանը զուգընթաց Մասեհյանը զբաղվել է թարգմանությամբ։ Նրա սկզբնական թարգմանությունները եղել են ֆրանսիական գրականությունից։ 1884 թ. օգոստոսին քսան տարին նոր բոլորած Հովհաննես Մասեհյանը վերադառնում է Թեհրան։ Գիտելիքների մեծ պաշարը, լեզվական զարմանալի կարողությունները, կիրթ վարքն ու բարքը նրան պահում .են բոլորի ուշադրության կենտրոնում։

Մասեհյանը աշխատանքի է անցնում Թեհրանի Հայկազյան դպրոցում իբրև ուսուցիչ և նույն տարին էլ թարգմանի (դար-ու-թարջումե) պաշտոնով հրավիրվում է պարսից շահի արքունիքը։ Սրանով էլ սկսվում է նրա երկարամյա բարդ ու դժվարին դիվանագիտական ու թարգմանչական գործունեությունը։

Պարսից շահի արտակարգ պատվիրակությունը՝ իշխան Հեսամ-էս-Սալթանեի գլխավորությամբ, 1887 թ. մեկնում է Լոնդոն՝ մասնակցելու Վիկտորիա թագուհու գահակալության 50-ամյակի տոնակատարությանը։ Պատվիրակությունը, որի ավագ թարգմանն էր Մասեհյանը, անցնում է Բոսֆորով։ «Օգոստոսի 1. Հովհաննես խան Մասեհյանը,—գրում է գրականագետ և հասարակական գործիչ Հրանտ Ասատուրը,—կուգա Պոլիս՝ Լոնդոն երթալու և հոբելյանի հանդեսներուն մասնակցելու համար, իբր թարգմանչ»[2]։

Շքեղ հոբելյանը Լոնդոնում, պաշտոնական ու անպաշտոն հանդիպումները, առենախոսությունները, ինչ խոսք, գալիս են գործնականորեն լրացնելու

Մասեհյանի դիվանագիտական ունակությունները։ Անդրկովկասը, հատկապես Թիֆլիսը, դրականապես են ազդում պարսկահայության կյանքի բոլոր բնագավառների վրա, իսկ Թեհրանը այդ ոլորտից դուրս չէր մնում, Թեհրանը գաղափարապես մեծ մասամբ սնվում էր Թիֆլիսից։ Այդ է ահա պատճառը, որ Մասեհյանը, մտնելով ազգային գործունեության մեջ, ձգտում է կապ հաստատել ժամանակի հայկական մշակույթի այդ կենտրոնում աշխատող հայ անվանի մարդկանց հետ։

Մասեհյանը հատկապես սերտ կապի մեջ է մտնում հասարակական գործիչ Համբարձում Առաքելյանի հետ։ Նրան ուղղված նամակները թանկագին վավերագրեր են և բացահայտում են թարգմանչի կյանքի և գործի հիմնական դրվագները։

Մասեհյանը 1888 թ. տնօրինում է Հայկազյան դպրոցը, իսկ 1891 թ. ընտրվում է «Ուսումնասիրաց ընկերության» հոգաբարձության անդամ։ Հաջորդ տարվա ձմռանը նա ստանձնում է այդ ընկերության ղեկավարի պաշտոնը։

Մասեհյանին հետաքրքրում է ոչ միայն պարսկահայ կյանքը, այլև ազգի մեջ տեղի ունեցող ողջ անցուդարձը։ Չի եղել հասարակական մի կարևոր երեվույթ, որի նկատմամբ անտարբեր եղած լինի նա։

1892 թ. գարնանից Մասեհյանը ձեռնամուխ է լինում Շեքսպիրի թարգմանությանը։ Ձեռնարկելով «Համլետ»-ի թարգմանությունը, նա փորձում է բացահայտել իր բանաստեղծական ունակությունը։ Չնայած խիստ զբաղվածությանը, մինչև 1893 թ. նա հասցնում է թարգմանել՝ «Համլետ»-ի վերջին արարվածները, «Մակբեթը», «Ինչպես կուզեքը» և «Փոթորիկը»։ Թարգմանչին գայթակղողը միայն Շեքսպիրը չէր, այլ նաև նրա երկու հայրենակիցները՝ Ջորջ Բայրոնը և Վալտեր Սկոտը։ Ով զբաղմունքի մեջ նա կարողանում է թարգմանել առաջինի «Երազը», որ անտիպ է մնում մինչև 1903 թ.։

Մասեհյանը 1894 թ. հունվարին հիմնել է և խմբագրել պարսկահայ առաջին տպագիր օրգանը՝ «Շավիղը», թղթակցել է «Մշակ»-ին։

Նույն տարվա դեկտեմբերին Մասեհյանը շահի արտաքին պատվիրակության կազմում լինում է Պետերբուրգում։ Պատվիրակության պաշտոնական ընդունելությունը և ուղերձների փոխանակությունը կատարվում է Անիչկովի պալատում, դեկտեմբերի 9-ին։ Պարսիկ հյուրերը պարգևատրվում են պատվո նշաններով։ Մասեհյանին շնորհվում է Ստանիսլավի երկրորդ աստիճանի շքանշանը։ Այդ օրերին նա այցելում է «Արաքս»-ի խմբագրատունը և ծանոթանում Սարգիս Գուլամիրյանցի հետ, որը, ի դեպ, թավրիզեցի էր։ Վերադարձի ճանապարհին պատվիրակությունը կանգ է առնում Մոսկվայում, Մասեհյանը այցելում է Լազարյան ճեմարան և ծանոթանում դասախոսական կազմի հետ։

Հիշյալ «...ճանապարհորդությունների ընթացքում,— գրում է Դարֆին,— իր լեզվագիտության, լուրջ բնավորության և կատարյալ աշխարհականի իր կեց-

վածքով շահում է շատ բարեկամներ և առանձնահատուկ համբավ ստեղծում իր շուրջը»[3]։ Պարսից կառավարությունը Մասեհյանին նշանակում է արտաքին գործերի մինիստրության գրասենյակի պետ (1895 թ. կեսերին), միաժամանակ թողնելով արքունի թարգմանի պաշտոնում։

1894 թ. աշնանը Թիֆլիսում լույս է տեսնում Մասեհյանի «Համլետը», որը հայ մտավորականությունը ընդունում է ջերմությամբ։

1895 թ. ամռանը Մասեհյանը թարգմանում է ևս երեք պիես՝ «Վենետիկի վաճառականը», «Ռոմեո և Ջուլիետ», «Արքա Լիր» և Ռիչարդ Ուայտի «Լեդի Գրվաք» ընդարձակ հոդվածը։ Ստեղծագործության պատճառով նա 1896 թ. հրաժարվում է Հայկազյան դպրոցի տեսչի պաշտոնից և դասերից, մնալով, սակայն, «Ուսումնասիրաց ընկերության» ատենապետ մինչև 1901 թ., Թեհրանից հեռանալը։

Պարսից շահը 1897 թ. մայիսին մի պատվիրակություն է ուղարկում Անգլիա, Վիկտորիա թագուհու թագադրության 60-ամյա հոբելյանին մասնակցելու համար։ Այս արտակարգ պատվիրակության առաջին քարտուղար է նշանակվում Հովհաննես Մասեհյանը։

Ինչպես պետք էր ենթադրել, այս անգամ Լոնդոնում Մասեհյանը ուշադրության է արժանանում ոչ միայն իբրև պատվիրակության անդամ։ Պաշտոնական և անպաշտոն ընդունելությունների ընթացքում, անկասկած, նրան ներկայացրել են նաև որպես Շեքսպիրի հայ թարգմանիչ։ Ջմոռանանք շեշտել, որ լոնդոնյան գրական հասարակայնությունը, թեկուզև նեղ շրջանակներում, մինչ այդ գիտեր, որ «Համլետ»-ը հաջողությամբ թարգմանվել է հայերեն։ Անգլիայում այդ իրողությունն իմացվել է «Standart» լրագրում տպագրված ընդարձակ հոդվածից։

Լոնդոնից վերադարձի ճանապարհին պարսից պատվիրակությունը նորից հանգրվանում է Թիֆլիսում։ Մասեհյանը տեսակցում է քաղաքի հայ մտավորական գործիչների հետ։ Հրատարակչական ընկերության ղեկավարների հետ համաձայնության է գալիս իր թարգմանությունների տպագրության շուրջը. «Իմ կողմից,—գրում է նա Առաքելյանին,—բարև պր. Քալանթարին և խմբագրության մյուս պարոններին։ Իսկապես շատ լավ հիշատակ եմ պահած վերջին անգամ (1897 հուլիս) Թիֆլիսում անցկացրած օրերից և այդ պարոնների հետ ունեցած իմ ծանոթությունից։ Հույս ունեմ, որ առիթ կներկայանա այդ բոլորը նորոգելու»[4]։

Մասեհյանը պարսից կառավարության արտաքին գործերի մինիստրությունում վարել է նաև այլ պաշտոններ, ինչպես՝ մամուլի բաժնի վարիչ, արևվելյան երկրների բաժնի պետ, օպերատիվ տեսուչ, միևնույն ժամանակ մնալով շահի անձնական թարգմանը։ Թեհրանում եղած վերջին հինգ տարիների ընթացքում Մասեհյանը հավանորեն նոր թարգմանություններ չի կատարել։

Մասեհյանի երախտիքը մեծ է նաև պարսկական դպրոցների հիմնադրման և ընդարձակման գործում։ 1899 թ. նրա նախաձեռնությամբ և մասնակցությամբ Թեհրանում բացվում է քաղաքական գիտությունների դպրոց, որտեղ նաև վարում է միջազգային իրավունքի և ընդհանուր պատմության ամբիոնները։ 1900 թ. նա պարսկահայ կրթական սիստեմը վերափոխող և լուսավորության ցանցը ընդարձակող ժամանակավոր հանձնաժողովի ղեկավարներից մեկն էր։ 1901 թ. ապրիլին Մասեհյանը լինում է Բաքվում և մասնակցում հիշյալ նպատակներին նվիրված խորհրդակցություններին։

1901 թ. սկսվում է Մասեհյանի կյանքի եվրոպական փուլը, շուրջ քսանյոթ տարի տևող հետաքրքրական ու նշանակալից մի ժամանակամիջոց՝ ոչ միայն դիվանագիտական աշխատանքի, այլև գրական-ստեղծագործական և ազգային-հասարակական բնագավառներում։

Նույն տարվա մայիսին Մուզաֆֆեր-էդ-Դին շահը (1896—1906) դեսպանության նոր կազմ է ուղարկում Բելգիին։ Էհթեշամ-էս Սալթանեն նշանակվում է դեսպան, իսկ Մասեհյանը՝ խորհրդական։ Նրանք ճանապարհվում են Թիֆլիսի վրայով, ուր Մասեհյանը կրկին տեսնվում է իր բարեկամների հետ։

Մասեհյանին եվրոպա ուղարկելը, ինչպես ցույց են տալիս անուղղակի փաստերը և առանձին ակնարկները, թելադրված չէր միայն պաշտոնի բերումով և ոչ էլ աչքերի բուժմամբ, ինչպես նշում է ինքը։ Դրա տակ թաքնված էր պաշտոնական միջավայրի ծածուկ դիտավորությունը՝ մայրաքաղաքից հեռու պահել լուսամիտ ու առաջադեմ, բազմակողմանիորեն զարգացած մի անձնավորության։

Նույն տարվա հուլիսին պարսից դիվանագիտական առաքելությունը, թերևս Մասեհյանի ղեկավարությամբ, Բելգիայից մեկնում է Ֆրանսիա, հետո՝ Լոնդոն։

«Համլետը» և շեքսպիրյան մյուս թարգմանությունները, ինչպես և դիվանագիտական աշխատանքը Մասեհյանին լայն ճանաչում էին բերել բոլոր նշանավոր հայ գաղթավայրերում։ Նրա մասին հաճախ էին գրում մամուլում, խոսում հավաքույթներում։ Նրա Եվրոպա մեկնելը արձագանք է գտնում զանազան պարբերականներում։ Նրա Փարիզում գտնվելը նույնպես արձանագրվում է որոշ թերթերում, այդ թվում և Կ. Պոլսի «Սուրհանդակ» լրագրում։ Այս պարբերականի թղթակիցը Փարիզի Պելվիվ հյուրանոցում այցելում է Մասեհյանին։ Նրանց զրույցը տպագրվում է թերթում։ «...Վայրկյան մը եմք Վ. շահի պաշտոնական թարգմանը կընդունի զիս,—գրում է թղթակիցը,—զմայլելի ու սիրելի պարզությամբ մը։ Հուշատետրին մեջ քանի մը նախադասություններ գրի առնելու պահին օգտվելով կդիտեմ ղինքը։ Անկեղծությամբ ու բարությամբ լեցուն լայն դեմքի մը վրա կբացվին երկու սև, խոշոր, խելացի աչքեր։ Բարձր ճակատ մը, որ իր եռևը կհովանավորե ամենեն փայլուն, ամենեն զորեղ ու

ամենեն արգավանդ իմացութիւններեն մեկը։ Իր խիտ, թավ ու թուխ պեխերը առնական աննվաճ կամքի մը ու անհողդողդ նկարագրի մը տպավորութիւն կշնչեն։ Իր ամբողջ դիմքին կարտացոլի հմայքի ու ազնվութեան անդիմադրելի ճառագայթում մը»։ Թղթակիցը ցանկանում է հարցազրույցը հրապարակել, սակայն Մասեհյանը համեստորեն ասում է. «Ո՛հ, ինչ հարկ, ես չեմ ուզեր շուրջս հանված աղմուկը»։ Թղթակիցը մատնացույց անելով «Համլետի» օրինակը, հարցնում է. «Այս...Ձի՞ր թարգմանութիւնն ըլլալու է...»։ «Այո,—պատասխանում է խոսակիցը,—իմս է, միտք ունիմ մի քանի սրբագրութիւններ ընել, վերստին տպագրութենեն առաջ»։ Այն հարցին, թե ինչպե՞ս է ժամանակ գտնում պետական ծառայութիւնից զատ գրական աշխատանքով զբաղվելու, Մասեհյանը պատասխանում է ինքնատիպ հակիրճութեամբ. «Ժամանակ չունիմ»-ը անկամի ու ծույլի խոսք է, ուզողը միշտ կրնա ժամանակ գտնել»։ Նա ավելացնում է, որ արտաքին գործերի մինիստրութեան մեջ ունեցած պաշտոնը շատ ժամանակ է խլել իրենից. «Հակառակ ահագին զբաղումներուս,—ասում է նա,—կարողացա գրական աշխատութիւններով ալ զբաղիլ»[5]։ Նա թվում է այն պիեսները, որ մինչև 1896 թ. թարգմանել է։ Նա ասում է նաև, որ Շեքսպիրը իր «նախասիրած» հեղինակն է։

«Մուրճ» ամսագրում Մասեհյանը 1901 և 1902 թթ. հրատարակում է Սաադիի «Անձրևի կաթիլը» և Բայրոնի «Էանթիեին» ձոնը («Ջայլդ Հարոլդի» նախերգանքը)։

Չնայած ծանրաբեռնված վիճակին, թարգմանիչը ձեռք չի քաշում գրական աշխատանքից։ Մասեհյանը այն բացառիկ անհատներից է, որոնք կարողացել են կամքի և աշխատասիրութեան հզոր ուժով պետական գործունեութիւնը վարպետորեն զուգակցել ստեղծագործական աշխատանքին։ Բանասեր Հ. Զավըրյանը հետաքրքիր մանրամասն է պատմում. «Առավոտյան ժամը հինգին նա նստում է սեղանի գլուխը և աշխատում է թարգմանութիւնների վրա, կարդում էր, սովորում անգլերեն ու գերմաներեն լեզուները։ Ժամը 9-ին գրական աշխատանքը վերջանում էր և սկսվում էր դիվանագետի լարված գործունեութեան օրը։ Եվ այս սովորութիւնը նա պահեց մինչև մահ՝ անշեղ, համառ աշխատանքով շարունակելով կատարելագործել իր զարգացումը»։

Մեզ հայտնի չէ, թե մեր դարի առաջին տասնամյակի ընթացքում Հովհաննես Մասեհյանը կատարե՞լ է արդյոք նոր թարգմանութիւններ Շեքսպիրից, թե ոչ, բայց որ նա շարունակել է վերանայել, հղկել իր նախկին գործերը, անտարակուսելի է։ Հնարավոր է, որ հենց այս տարիներից էլ նա սկսում է վերաթարգմանել իր նախապես թարգմանածները, այսինքն՝ ոտք է դնում իր ստեղծագործության նոր, ավելի բարձր շրջանը։

Մեր դարի սկզբին Պարսկաստանի քաղաքական կացութիւնը փոխվում է։ Ներքին անբարեկարգ վիճակին ավելանում է դրսի ուժերի քայքայիչ գործու-

նեութիւնը, ուժեր, որոնք հետամուտ էին երկիրը դնել գաղութային պայմանների մեջ։ Հակամարտ դասակարգերի թշնամութիւնը սուր կերպարանք է ստանում, վտանգի տակ դնելով միապետական վարչակարգը։ Պարսից շահը հաճախ փոփոխութիւն է մտցնում կառավարող կաբինետում։ 1903 թ. աշնանը ժողովրդական հուզումների ազդեցութեան տակ պարսից շահի կառավարութեան պրեմիեր մինիստր Աթաբեկ-Ազամ-Ամին-էս-Սալթանեն, որը մեղադրվում էր եվրոպական կապիտալի առաջ Պարսկաստանի դռները լայն բացելու և երկրում թանկութիւն առաջ բերելու համար, հրաժարական է տալիս։ Նոր կաբինետի պրեմիեր է նշանակվում Այն-էդո-Դովլեն։

Մասեհյանը 1905 թ. հոկտեմբերին նշանակվում է Բեռլինի պարսից գործերի հավատարմատար։

1906 թ. սեպտեմբերին Բեռլինում գումարվում է միջազգային համաժողով, որտեղ քննարկվում է ծովային նավերի և առափնյա ռադիոկայանների փոխադարձ կապի վերաբերյալ կոնվենցիայի նախագիծը։ Այդ համաժողովում Մասեհյանը ներկայացնում է Պարսկաստանը։ 1907 թ. մայիսի առաջին օրերին նա դիվանագիտական հանձնարարութեամբ գնում է Ֆրանսիա։

Մասեհյանը հույս է ունեցել, թե իրեն ետ կկանչեն Բեռլինից, սակայն այդ տեղի չի ունեցել։ Նրա ներկայութիւնը Թեհրանում՝ երկրի համար լարված մի ժամանակաշրջանում, հավանորեն անցանկալի է համարվել։ Մասեհյանը դժգոհ է եղել շատերի համար նախանձելի իր պաշտոնից, սակայն մնալով պատշաճութեան սահմաններում, գործը տարել է բարձր պատասխանատվութեամբ։ Եվ ինչպես հատուկ է մեծ մարդկանց, անձնականը նրա համար միշտ ստորադաս է եղել։ Նա ոչ մի դեպքում չի համաձայնվում «դեսպանատունը առանց վերահսկողութեան ձգելով մի երկար ճանապարհորդութեան կատարել», որը վերաբերում էր նրա ամուսնութեանը։ Եվ իրավ, նա ժամանակ չգտավ ընտանիք կազմելու։

Նույն տարվա նոյեմբերին Մասեհյանը նորից Ֆրանսիայում է, թե ի՞նչ հանձնարարութեամբ, դժվարանում ենք ասել։ Դիվանագիտական գաղտնապահութեյունը, բնականաբար, թույլ չի տվել նրան ակնարկ անելու իր առաքելութեյունների նպատակի մասին։ Հետևապես նրա դիվանագիտական ասպարեզի վերաբերյալ քիչ բան է հայտնի մեզ։

1908 թ. ձմռանը դիտավորութեյուն է եղել Մասեհյանին նույն պաշտոնով նշանակել Լոնդոն, սակայն այդ ևս չի կատարվել։

Բուրժուական հեղափոխութեյունը Պարսկաստանում 1908 թ. մոնում է իր վճռական փուլը։ Երկրի հյուսիսից շարժվելով՝ դեմոկրատական ուժերը կատարյալ հաղթանակ են տանում միապետական բանակի դեմ և գրավում Թեհրանը։ 1909 թ. հուլիսի 16-ին Պարսից նորակազմ Մեջլիսի բարձրագույն խորհուրդը գահազրկում է Մահմեդ Ալի շահին և թագավոր հռչակում նրա 14-ամ-

յա որդի Սուլթան Ահմադին։ Անչափահաս շահի խնամակալ է նշանակվում սկզբում դարձյալ Ղաջարէ Ազատ-էլ-Մոլքը, իսկ 1910 թ. աշնանը նրան փոխարինում է Նասր-ուլ-Մոլքը։

1907 թ. Մահմեդ Ալի շահը հրամայում է ցրել էնջումենները (խորհուրդ), սակայն պրեմիեր Նասր-ուլ-Մոլքը չի համաձայնում այդ անել և կառավարությանը հրաժարական է ներկայացնում։ Շահը նրան կալանքի է ենթարկում, բայց Թեհրանի անգլիական դեսպանի պահանջով նա ազատվում է բանտից և վտարանդվում Եվրոպա։ Նասր-ուլ-Մոլքը ունեցել է լիբերալ հայացքներ, կողմնակից է եղել սահմանադրական կարգերի։ Զբաղվել է նաև գրականությամբ։ Տեղեկություններ կան, որ Մասեհյանի օգնությամբ նա պարսկերեն է թարգմանել Շեքսպիրի գործերից։ Պարսից նոր իշխանավորը հարմար է գտնում իրեն խորհրդական-դիվանագետ նշանակել Հովհաննես Մասեհյանին։ Նա Բուլիից Վիեննա է կանչում իր խորհրդականին, և միասին ուղևորվում են Պարսկաստան։

Ուղևորները Դոնի-Ռոստովից Բաքու են ժամանում 1911 թ. հունվարի 5-ին և մեծ պատիվներով ընդունվում իշխանությունների և հասարակության կողմից։ Խնամակալի և Մասեհյանի գալստյան առթիվ Բաքու են եկած եղել Պետերբուրգի պարսից դեսպանը, Թիֆլիսի հյուպատոսը և պաշտոնական այլ անձինք Պարսկաստանից։ Պարսից հյուպատոսարանում խնամակալը և Մասեհյանը ընդունում են քաղաքի պարսկական դպրոցի աշակերտների, ուսուցիչների և մտավորականության ներկայացուցիչներին։

Տեղ հասնելով, Մասեհյանը իշխանությանն է ներկայացնում ժողովրդական ստորին ու միջնակարգ դպրոցների բավական լայն ցանց ստեղծելու և Թեհրանում համալսարան բացելու նախագիծ։ Սրագիրն ընդունվում է։ Թեհրան են հրավիրվում եվրոպացի արևելագետ պրոֆեսորներ։ Համալսարանն հիմնվում է նույն տարվա հունիսին։ Մասեհյանը, անշուշտ, նույնպես դասախոս է նշանակված եղել Թեհրանի համալսարանում, սակայն երկար չի աշխատել, քանի որ աշնանը հեռացել է Պարսկաստանից։

Պարսկաստանի վիճակը խառն էր ու ծանր։ Թեհրանում գտնվող ժամանակ Մասեհյանը կանգնում է դեմոկրատական-սահմանադրական ուժերի կողմը։ Մահմեդ Ալի շահը, որ երկրից հեռացել էր նյութական բավարարություն ստանալով, Թուրքմենիայում բանակ կազմելով՝ մտել էր Պարսկաստան և ձգտում էր վերականգնել կորցրած գահը։ Պարսկաստանի զինված ուժերը Եփրեմ Դավթյանի գլխավորությամբ մի քանի անգամ ջախջախում են ուղուրպատորական բանակը, Մահմեդ Ալին հազիվ գլուխն ազատած՝ փախուստի է դիմում։ Պետք է նկատել, որ Եփրեմ Դավթյանը դեմոկրատական ուժերի առաջնորդն է եղել, սահմանադրության ջերմ և նվիրված պաշտպանը։ Առանձին ակնարկներ կան, որ Մասեհյանը հեղափոխության ժամանակ օգնել է Եփրեմ խանին (ինչ-

պես կոչել են նրան զինվորները), հետևապես դիվանագետը նույնպես կողմնակից է եղել սահմանադրական կարգերին. «Որպես ազատամիտ գաղափարների կողմնակից,—ասում է Դարֆին,—և փորձառու դիվանագետ, նա մեծ օգտակարություն է ցուցաբերում Եփրեմ խանին, սերտորեն գործակցելով նրա հետ»[7]։

Մասեհյանը պարսից իշխանության մեջ բացառիկ բարձր հեղինակություն էր ոչ միայն գրաված պաշտոնով, այլ նաև որպես տեսական ու գործնական պատրաստություն և հասարակական նկարագիր ունեցող պետական գործիչ։ Նասր-ուլ-Մոլքն ըստ արժանվույն է գնահատել Մասեհյանի ձիրքը և Պարսկաստանին արած նրա ծառայությունները։ Պետական խորհրդում կառավարության որոշ անդամներին մեղադրելով սուբյեկտիվիզմի և շահասիրության մեջ, որպես դրական օրինակ նա մատնացույց է արել Մասեհյանին։

Մասեհյանը Պարսկաստանում մնում է մինչև 1911 թ. նոյեմբերի սկիզբը։ Սկզբում նրան ուզում էին դեսպան նշանակել Վաշինգտոնում։ Հովհաննես խանը բացի հայերենից տիրապետում էր պարսկերեն, արաբերեն, թուրքերեն, հունարեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, իտալերեն, ռուսերեն լեզուներին։ Իսկ թե ինչո՞ւ նրա Վաշինգտոն գնալու հարցը փոխվել է, հայտնի չէ։ Դարֆին վկայում է. «1912-ին հակառակ երկրի սահմանադրական օրենքի, որի համաձայն ոչ իսլամը չէր կարող դեսպան լինել, Նասր-ուլ-Մոլքի համառ պնդումների վրա Մասեհյանը նշանակվում է Բեռլինի պարսից լիազոր դեսպանը»։

Մասեհյանը Բեռլինում մնում է մինչև 1916 թ. մարտի վերջը։ Այդ տարիներին շեքսպիրյան թարգմանությունները նա հասցնում է 12-ի։ Թարգմանում է նաև «Ֆաուստ»-ը և հատվածներ Տագորի նշանավոր «Պարտիզպան»-ից։

Մասեհյանը դեռևս 1910-ական թվականներից մոտ է եղել Ավետիք Իսահակյանի հետ, որը խրախուսել ու ոգևորել է նրան թարգմանությունների հարցում։ Իր հերթին Մասեհյանն օգնել է քաղաքական վտարանդի Ավ. Իսահակյանին՝ ծպտյալ ապրելու Եվրոպայում, բանաստեղծին ապահովել է պարսկահայատակ հայի անձնագրով՝ Ավետիք Բայազիդ անունով։

Խիստ պատասխանատու շրջաններում, երբ միջազգային հարաբերությունները անչափ բարդացել ու խճողվել են, դեսպան Մասեհյանը հանգես է բերել նուրբ և շրջահայաց ողջախոհություն, մեծ տերությունների խարդախ ու անարդար քաղաքականությունից գլուխ հանելու, իր երկրի ամբողջականությունն ու պետական իրավունքները պաշտպանելու համար։ Նա դեկավարել է դիվանագիտական և հյուպատոսական այլ հաստատություններ նաև Մյունխենում, Շտուտգարդում, Դրեզդենում և Գերմանիայի ուրիշ քաղաքներում, Եվրոպայի այլ կենտրոններում։

Մասեհյանը 1916 թ. մարտին ետ կանչվելով Բեռլինից, անցնում է Փարիզ, ապասելով նոր կարգադրություններ Թեհրանից։

Նույն տարվա ապրիլին, ինչպես հայտնի է, մարդկությունը նշում է Շեքսպիրի մահվան 300-ամյա հոբելյանը։ Մասեհյանի թարգմանությունների համբավը, ինչպես նշել ենք, հասել էր Անգլիա։ Շեքսպիրի հոբելյանական հանձնաժողովը հրավեր է ուղարկում հայ թարգմանչին՝ մասնակցելու շեքսպիրյան համաշխարհային համաժողովին։ Հոբելյանին նվիրված բազմամարդ միտինգը մեծ հետաքրքրությամբ է ընդունում արևելքցի շեքսպիրագետի ինքնատիպ բանախոսությունը։

Լոնդոնյան տոնահանդեսներից Մասեհյանը Փարիզ է վերադառնում հունիսին։ Դեսպանական պաշտոնից դեռևս նա չէր արձակվել։ Թեհրանը նրան առաջարկում է պաշտոնավարել երկու մայրաքաղաքներից մեկում, հավանաբար Փարիզում կամ Լոնդոնում։ «Դեռևս,— գրում է Մասեհյանը,— գտնվելով պարսից կառավարության ծառայության մեջ, որ երկու տարբեր դեսպանական պաշտոն առաջարկած լինելով՝ այժմ էլ պնդում է, որ այդ երկուսից մեկը ընտրեմ»[8]։ Իսկ թե ինչպե՞ս է, որ նա չի աշխատել և ոչ մի տեղ՝ դրանից հետո մոտ տաս տարվա մեջ, հայտնի չէ։ Այդ մասին հիմնավոր բան ասելու համար հաստատուն տեղեկություններ դեռևս չկան։ Գևորգ Դարֆին ակնարկում է, թե «1916—1927 թվականները Մասեհյանը պաշտոններից հեռու պահվեց»[9]։ «Պահվեց» բառը այստեղ խորհրդավոր է հնչում։ Բանասուհեղ-բանասերը չի կամեցել փակագծերը բացել, թերևս, պարսից կառավարությունը ցանկալի չի համարել Մասեհյանի մնալը դիվանագիտական ասպարեզում։ Ենթադրելի է, որ նրա պաշտոնավարության հարցը երկար քննության առարկա եղած լինի Թեհրանում և հակառակորդները, որ կային անշուշտ, աննահանջ դիմադրած լինեն։ Թերևս պարսից մայրաքաղաքում անտեղյակ չէին, որ Մասեհյանը խիստ շահագրգռվածություն ու հոգատարություն էր հանդես բերել հայկական դատի նկատմամբ։ Արդեն հայտնի էր դարձել հայ պատվիրակության նրա անդամ լինելու լուրը։ 1916 թ. հունիսից Մասեհյանը մտնում է Պողոս Նուբարի գլխավորած Հայկական ազգային պատվիրակության կազմի մեջ, որ լիազորված էր բանակցություններ վարելու դիվանագիտական շրջաններում։

Հիշյալ պատվիրակության մեջ Մասեհյանի մնալու տևողության և նրա հետագա գործունեության մասին այլ տեղեկություններ առայժմ չկան։ Անկասկած է, սակայն, որ նա առավելագույնն է արել՝ դուրս բերելու հայ ժողովրդական զանգվածներին այն մղձավանջային կացությունից, որի մեջ նրանց նետել էր պատերազմը և թուրքական բարբարոս վարչակարգը։

Մասեհյանը 1919 թ. օգոստոսին Փարիզից մեկնում է Լոզան, ուր հանդիպում է իր մտերիմ բարեկամ Ավ. Իսահակյանին։ Այստեղից նա ճանապարհվում է Բադենի հանքային ջրերը, որից հետո՝ նորից Փարիզ։ Միջազգային դիվանագիտական այս խառնարանում Մասեհյանը մնում է մոտ չորս տարի։ Ենթադրելի է, որ Վերսալյան բանակցությունների ընթացքում Մասեհյանը

խորհրդականի աշխատանք է տարել պարսից դիվանագիտական միսիայի մեջ։ 1920 թ. մարտին Մասեհյանը գտնվում էր Լոնդոնում։

1921—1923 թթ. Մասեհյանը Վիեննայի Մխիթարյանների միջոցով հրատարակում է՝ «Համլետը», «Օթելլոն», «Մակբեթը», «Վենետիկի վաճառականը» և «Մանֆրեդը»։ Այդ տարիներին նոր հիմնադրված «Արեգ» ամսագրի էջերում նա հրատարակում է թարգմանություններ՝ Բայրոնից, Օմար Խայամից, Գյոթեից, Շիլլերից և այլ հեղինակներից։ 1922 թ. ամռան ամիսներին Մասեհյանը հանդստանում է Իլլի և Զալցբուրգի «Հրաշալի շրջակայքում»։

Մասեհյանը 1924 թ. դարձյալ Լոնդոնում էր։ Այս մասին է վկայում նրա բազմաթիվ բարեկամներից մեկը՝ ճավահայ Հայրապետ Հակոբյանը։ Վերջինիս «Հարգանք հանգուցյալ Հովհաննես խան Մասեհյանի հիշատակին» խորագիրը կրող հոդվածը մի հազվադյուտ և արժեքավոր վավերաթուղթ է անվանի դործչի քսանական թվականների կյանքի մասին։ «Մասեհյանի հետ ես առաջին անգամ ծանոթացա 1924 թ. Լոնդոնում,—ասում է Հակոբյանը,—երբ նա առանց պաշտոնի ապրում էր առանձնացած և շարունակում էր Շեքսպիրի հայերեն թարգմանությունը բրիտանական մատենադարանում՝ իրեն հատկացված առանձին դրասեղանի վրա, օգտվելով աշխարհիս ամենահարուստ մատենադարանի անմահ բանաստեղծի գործերի ամենամեծ հավաքածոյից... Դեռ հիշողությանս մեջ թարմ են Մասեհյանի ուշագրավ, հետաքրքիր, բովանդակալից, սակայն զգույշ հասկացողությունները, երբ իրիկունները Լոնդոնի Ռոյալ Պալաս հյուրանոցի (Royal Palace Hotel) հյուրասենյակում միասին նստած երբեմն ժպիտը երեսին, երբեմն տխուր-տրտում ու երբեմն էլ հուզված շշուկներով պատմում էր իր անցյալ կյանքից— գործերից դրվագներ և հետաքրքրքիր դեպքեր... Հանգուցյալը շատ բարեմասնությունների հետ միասին նաև հմուտ հնագետ էր, մանավանդ քաջ ծանոթ էր չինական հին հախճապակյա ծաղկամաններին, պնակներին, բաժակներին և այլն և այլն (china, china ware), որոնցից, իրեն ասելյան համեմատ, ուներ բավականաչափ մեծ հավաքածո, որը և մտադիր էր նվիրել Հայաստանի պետական թանգարանին։ Հանգուցյալը մեզ առաջարկեց ընկերանալ այցելելու Բրիտանական թանգարանը, նեղություն չանձն առավ մանրամասնաբար ցույց տալու մեզ պարսկական հին և թանկագին գործերի, ինչպես և հախճապակյա իրերի (olol china) հարուստ հավաքածոներ. գնահատելի և պատշաճ բացատրություններով և տեղեկություններով, Եվրոպայից վերադառնալուց հետո ուրախությամբ տեղեկանալով նրա՝ Լոնդոնի պարսից դեսպան նշանակվելու մասին, նամակով ուրախություն հայտնեցի իրեն այդ առթիվ, որին փութաց անմիջապես պատասխանել գեղեցիկ դարձվածքներով»[10], Մասեհյանի չինական հիշյալ հավաքածուի, ինչպես և նրա հարուստ գրադարանի մասին որևէ տեղեկություն դեռևս չկա։

Թե որքան ժամանակ է Մասեհյանը աշխատել Բրիտանական թանգարա-

նում, մեզ անհայտ է. ենթադրելի է, որ հենց Լոնդոնից էլ 1926 թ. մարտի վերջին, երկար բացակայությունից հետո նա վերադառնում է Թեհրան, երբ արդեն Պարսկաստանի քաղաքական նոր կացությունը հնարավոր էր դարձնում այդ։ Հայտնի է, որ Ղաջարները այլևս չկային պարսից արքունիքում, շահական գահը՝ 1925 թ. պալատական հեղաշրջմամբ, անցել էր Փեհլևիներին։

Որոշ փաստեր անուղղակի ենթադրել են տալիս, որ Մասեհյանը Եվրոպայում առժամանակ ապրել է իբրև վտարանդի։ Այսպես. նշված պետական հեղաշրջումից հետո, նույն ժամանակամիջոցին Մասեհյանի հետ հայրենիք են վերադառնում այնպիսի գործիչներ, որոնք իսկապես քաղաքական վտարանդի էին. օրինակ, մեզ արդեն ծանոթ Նասր-ուլ-Մոլքը, նախկին պրեմիեր մինիստր Հասան խան Ֆուրուղի Դովլեն[11], որոնց հետ Մասեհյանը բարեկամական փոխհարաբերությունների մեջ էր։

Անկասկած է, որ երկրի նոր ղեկավարությունը հրավիրել է նրանց, ինչպես և Մասեհյանին, վերադառնալ հայրենիք։ Ապրիլ ամսին հեղաշրջման տարեդարձի առթիվ պալատում պետք է տեղի ունենային տոնահանդեսներ։ «Գաղափար» դեմոկրատական հայերեն շաբաթաթերթը իր էջերում քննության է դնում, թե ո՞վ պետք է այդ հանդեսում ներկայացնի պարսկահայությանը։ Բավական երկար ու լուրջ տարաձայնություններից հետո առաջնությունը տրվում է Մասեհյանին։ 1926 թ. ապրիլի 24-ին, տասնհինգ տարվա բացակայությունից հետո, Մասեհյանը նորից պարսից պալատում էր։ Հայությունը նրան էր լիազորել ներկա լինել շահի օծմանդրությանը։

Հովհաննես Մասեհյանի երևալը Թեհրանում մի նշանակալից դեպք է համարվել։ Մինչ այդ համայնքի ինքնավարության գործերը գրեթե երիսի վրա էին։ Մոտիկից ծանոթանալով իրերի վիճակին, Մասեհյանը որոշում է վերակազմել ազգային հաստատությունները։ Բավական նախապատրաստությունից հետո նրա հորդորով և նախաձեռնությամբ նույն տարվա սեպտեմբերին գումարվում է համայնքի ընդհանուր ժողով։ Այստեղ որոշում է ընդունվում՝ համայնքի կուլտուր-կրթական գործը ղեկավարելու համար ստեղծել կենտրոնական մի խորհուրդ։ Ամսի 9-ի ընտրությունների ժամանակ Մասեհյանը ընտրվում է այդ խորհրդի նախագահ[12]։

Նույն տարվա աշնանը նա առաջադրվում է պարսից մեջլիսի պատգամավորի թեկնածու՝ հարավային Պարսկաստանի հայության կողմից (դուրս եկած դեպուտատի փոխարեն)։ Մասեհյանը համակրելի ընդունելություն է գտնում ընտրողների շրջանում, ամենուրեք դրվատում են նրա մեծ ծառայությունները պետությանն ու ժողովրդին, ընդգծում են նրա ազնիվ ու անկաշառ հայրենասիրությունը, գիտական ու գործնական արժանիքները։

Ստանալով ընտրական ձայների բացարձակ գերակշռող մասը, Մասեհյանը ընտրվում է պարսից խորհրդաժողովի անդամ։

Մասեհյանը Թեհրանում մնում է շուրջ մեկ տարի, իրեն հատուկ ջանադրությամբ ղեկավարում ու կարգի է գցում թեհրանահայ կրթական ու մշակութային գործը։ Նրա անմիջական մասնակցությամբ է հրատարակվել «Գաղափար» պարբերականի հավելվածը՝ «Նոր գաղափար» ստվար գրական ժողովածուն, ուր զետեղված են նրա՝ Տագորից կատարված թարգմանությունները[13]։ Նա աշխատակցում է նաև «Պարսկահայ տարեցույց»-ին, որտեղ տպագրում է մի քանի թարգմանություններ (հատվածներ), ինչպես և արևելագիտական բնույթի մի հոդված։

Մասեհյանը պարսից մեջլիսում իր պատգամավորական իրավունքները երկար չի պահում՝ ընդամենը ամիսներ։ Դարձյալ հրավիրվում է դիվանագիտական պաշտոնի, այս անգամ Լոնդոն։

Նորից Լոնդոն, նորից դիվանագիտություն, թերևս նորից Բրիտանական հռչակավոր թանգարան, շեքսպիրյան հարուստ հավաքածուներ։

Մասեհյանի դիվանագիտական աշխատանքի մասին բանաստեղծ Դարֆու ստորև հաղորդած տեղեկությունները, հավանաբար, առնված են թարգմանչին լավ ճանաչող մարդկանց բանավոր պատմածներից, ինչպես նաև բարեկամների ու հարազատների վկայություններից։

«...Մասեհյանը քաղաքական ու դիվանագիտական մարզում մեծ հաջողություններ ունեցավ, նա իրապես լիազոր դեսպան էր։ Վստահելով հմտությանն և հավատարմությանն, արտառոց հրահանգներ չէին տրվում նրան և ոչ էլ անժամանակ միջամտում էին իր գործերի մեջ։ Նա դիվանագետ էր բառի ազնվական իմաստով։ Երբեմն զարմանում ենք, այդ մարդը, որ խաբել չգիտեր, ստել չգիտեր, կեղծել ու շողոքորթել չգիտեր, ինչպե՞ս կարողացավ իր դժվարին պարտականությունները հաջողությամբ վարել։ Ըստ օտարների վկայության, նա իրեն պարտադրում էր՝ իր արտակարգ խմացականության ու անկեղծության շնորհիվ։ Նա երբեք թարգմանի միջոցով չխոսեց.... Նա խորացած էր բոլոր խնդիրների մեջ, քաղաքական, տնտեսական, ցեղային, հոգեբանական ու բոլոր կարգի հարցերը շոշափում էր արտակարգ նրբամտությամբ և երբեք չէր դիմում երկդիմության, քաղաքական մարդկանց համար այդ սովորական դարձած զենքին... Նա բոլոր խնդիրները լուծում էր մեծ ձեռնահասությամբ։ Կար նաև իր անձի արտակարգ հմայքը, որով նա կարողանում էր համոզել դիմացինին, այսպես ասած՝ նա քաղաքականության մեջ էլ արվեստագետ էր։ Նրա մեջ կար մի անբացատրելի ուժ, որ հարգանք էր ներշնչում դիմացինին. դա իր իրատեսությունն էր։

Բևռլինում և Լոնդոնում օտար դիվանագետների մեջ նա բոլորից սիրված ու հարգված մարդն էր, իր՝ գիտնականի ու Շեքսպիրի թարգմանի համբավը տիրապետում էր նաև դիվանագիտական սրահներում։ Իր հաջողության նըպաստող պայմաններից էին նաև իր վարվելակերպը, իր բարի, սակայն

զուսպ բնավորությունը.... Պաշտոնական ընդունելությունների պահերին բոլորի ուշադրության առարկան էր դառնում նա.... Իսկ առօրյա կյանքում նա ամենից համեստ ու հեզահամբույր մարդն էր»[14]։

Մասեհյանը բարձր բարոյական նկարագիր ունեցող երևելի անձնավորություն էր։ Հ. Միրզոյանը գրում է, որ նա «անդավաճան էր իր սկզբունքին. իր բարեկամներին, իր նպատակներին և նույնիսկ իր հակառակորդներին»։ «Որպես գեղագետ,—շարունակում է Միրզոյանը,—նա խիստ բազմակողմանի զարգացած անձ էր։ Մի գեղեցկուհի, մի պոեմա, մի նկար, մի արձան, մի երաժշտություն, մի վեհապանծ ճարտարապետություն գեղեցկության տեսակետից նրա համար հավասար կերպով ուսումնասիրության առարկաներ էին... Թշնամության ասպարեզում Մասեհյանը երբեք ինքնապաշտպանության սահմանը չի անցել՝ չախջախելու իր հակառակորդին,—ասում է հուշագրողը։—Մարդիկ հաճախ նրա մեջ շփոթում էին նուրբ ճաշակի պահանջը շքեղության պահանջի հետ»։ Նա հնարավորություն ուներ և հաճախ առիթ է ներկայացել հարստություն կուտակելու, այն էլ շատ, սակայն նա դուրս չի եկել իր օրինական հասույթի սահմաններից[15]։

Մասեհյանը Լոնդոնում մնում է մոտ երկու տարի։ 1930 թ. առաջին անգամ Պարսկաստանը դիվանագիտական փոխհարաբերությունների մեջ է մտնում Ճապոնիայի հետ։ Երկու տերությունների միջև կնքվում են առևտրական և այլ պայմանագրեր։ Կողմերը պայմանավորվում են ներկայացուցիչներ փոխանակել՝ դեսպանական մակարդակով։ Հովհաննես Մասեհյանը, որպես հեղինակավոր և բազմափորձ դիվանագետ, հրավիրվում է ստանձնելու Տոկիոյում Պարսկաստանի անդրանիկ դեսպանի պաշտոնը։ Այստեղ նա փայլուն կերպով է կատարում իր պարտականությունները և արժանանում է շքանշանների՝ թե՛ Ճապոնիայի և թե՛ Իրանի իշխանությունների կողմից։ Սակայն Ճապոնիայի կլիման աննպաստ ազդեցություն է թողնում նրա արդեն քայքայված առողջության վրա։ 1931 թ. աշնանը հիվանդության պատճառով նա հրաժարական է ներկայացնում պարսից բարձր իշխանությանը, որի պատասխանը չի ուշանում։ Տոկիոյից Թեհրան դարձի ճանապարհին՝ Խարբինում, նոյեմբերի 19-ին Մասեհյանը վախճանվում է մենուքյան մեջ։

Դեկտեմբերի 4-ին Թեհրանի հայ համայնքում կազմվում է Մասեհյանի թաղման հանձնաժողով։ Պարսից կառավարության որոշմամբ և հիշյալ հանձնախմբի աջակցությամբ Մասեհյանի աճյունը տեղափոխվում է Թեհրան։ 1932 թ. ապրիլի 1-ին սգավոր մայրաքաղաքը թաղում է Հովհաննես Մասեհյանին՝ արժանավայել բոլոր ծեսերով ու հանդեսներով, բազմամարդ հուշարկավորությամբ։ Մասեհյանի աճյունը հողին է հանձնվում Թեհրանից ոչ հեռու՝ Վանագ գյուղի ս. Գևորգ եկեղեցու գավթում։

ՄԱՆՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Շեխպիր, *Կորիոլան*, թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան, Պեյրութ, 1967, առաջաբան։
2. Թ. Ազատյան, *Մշակույթի և ազգագրական տարեգիրք*, Ա տարի, Կ. Պոլիս, 1947, էջ 31։
3. Դարֆի Գ., Հովհաննես Մասեհյան, Թեհրան, 1963, էջ 9։
4. «Շեքսպիրական», գ. 1, Երևան, 1966, էջ 146։
5. «Ալիք», Թեհրան, 1966, № 279։
6. «Հայրենիք», Բոստոն, 1933, № 3, էջ 87։
7. Դարֆի Գ., նշվ. աշխ., էջ 9։
8. «Շեքսպիրական», գ. 1, Երևան, 1966, էջ 373։
9. Դարֆի Գ., նշվ. աշխ., էջ 8։
10. «Արև», Ազեքսանդրիա, 1932, № 4123։
11. «Գաղափար», Թեհրան, 1926, № 17։
12. Նույն տեղում, № 28։
13. «Նոր գաղափար», Թեհրան, 1927, № 1, էջ 137—144։
14. Դարֆի Գ., նշվ. աշխ., էջ 10—12։
15. «Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, № 7։

ՆՇԱՆ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՄԱՍԵՀՅԱՆԸ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՆԵՐԸ

Ամեն մի թարգմանիչ մեկնաբան է, բայց այնպիսին, որ իր մեկնությունները թաքցնում է փոխադրվող երկի բանաստեղծական տողերի մեջ։ Առավել մեկնաբան է Շեքսպիրի թարգմանիչը, ինչ ազգի էլ պատկանելիս լինի։ Շեքսպիրի խրթինությունը և՛ իրենն է, և՛ իր դարինը և դա էլ տողերից դուրս չէ, այլ տողերի մեջ, բառերի այն իմաստի մեջ, որ միայն նա է կարողանում դրնել։ Այս տեսակետից բոլոր թարգմանությունները, ինչ լեզվով էլ կատարված լինեն և ինչ որակ էլ ունենան, ընդհանուր առմամբ շատ ավելի մատչելի են, քան բնագիրը։ Դալով Մասեհյանին, պետք է ասել, որ մեկնաբանողի նրա տաղանդը վաղուց է դիտվել ու գնահատվել մեզ մոտ։ Նրա աշխատանքը ամբողջությամբ վերցրած ոչ միայն մեծատաղանդ բանաստեղծի, այլև նիրհուն ու ջանասեր մի գիտնականի համատեղ աշխատանք է, կրկնակի տաղանդ՝ մեկ անձնավորության մեջ։ Եվ եթե սրան ավելացնենք պատասխանատվության արտակարգ զգացումը, իր միսիայի խոր դիտակցումը, պատկերը, դժվարության իմաստով, պարզ կլինի։

Դաղափար տալու համար տիտանական այդ աշխատանքի մասին, բերենք միայն մի օրինակ։ Խոսքը վերաբերում է մեկ հատիկ բառի, մի բառ, որից կարելի է աշխարհայացքային բնույթի տրամագծորեն տարբեր հղրակացություններ հանել։ Համլետն իր «Լինել թե չլինել» մենախոսության վերջում, ամփոփելով անվճռականության բուն պատճառը, այն, որ ընկած է պատճառների հիմքում, ասում է.

Thus conseience does make cowards of usall;
And thus the native hue of resolution
Es sick lied o'er with the pale cast of thaught;
And enterprises of great pith and moment,
With this regard, their currents turn awey,
Ano lose the name of action (III, 1).

Մասեհյանը այս տողերը թարգմանել է այսպես.

Խոնամտությունն, այսպես, ամենիս վախկոտ է դարձնում.
Եվ ճենց այս կերպով վճռականության բնածին գույնը
Ախտաժետվում է խորհրդածության գունաթափ ցոլքից
Եվ շատ ձեռնարկներ, մեծ ու կարևոր,
Շեղվում են այսպես իրենց հոսանքից
Եվ գործ կոչվելու անարժան դառնում:

Ռուս թարգմանիչներից ոմանք այս conseience-*ն թարգմանում են* co-весть. *Արդ, ի՞նչ է նշանակում այդ բառը Շեքսպիրի լեքսիկոնում. խի՞ղճ, թե՞ բանականություն: Պրպտումները ցույց են տալիս, որ այդ բառի՝ անգլոռուս շատ բառարանների կողմից անտեսված երկրորդ նշանակությունը հենց այն է, ինչ գտել է Մասեհյանը:*

Սույն հետազոտությունն, ահա, այդ կարգի մեկնաբանություններին չի վերաբերում, իհարկե: Խոսքը իսկական մեկնության կամ ծանոթության մասին է, որ դուրս է տեքստից:

Այս մեկնությունների մեջ մի առանձին փունջ են կազմում չորս գործերին կցված ներածական հոդվածները, որ, ընդհանուր առմամբ, քաղվածական բնույթ են կրում: Մասեհյանը հաճախ է դիմում իր աղբյուրներին, ավելի առատ միջբերումներ է կատարում, քան մենք սովոր ենք անել այսօր: Այս նույնը վերաբերում է նաև երկերին կցած ծանոթագրություններին. դրանք Մասեհյանը հյուսում է՝ հետևելով եվրոպական ականավոր շեքսպիրագետներին: Այսպես են հյուսված բոլոր ծանոթագրությունները, քիչ բացառությամբ, այն էլ՝ երբ խոսքը վերաբերում է տեքստի վիճակին, իր օգտագործած հայերեն բառին կամ արտահայտությանը: Առաջին հայացքից անսովոր այս երևույթը չի կարելի բացատրել այն իմաստով, իբր նա անվստահ է եղել իր ուժերի նկատմամբ: Ավելի ճիշտ կլինի ենթադրել, թե նկատի ունենալով լուրջ քննական գրականության պակասը հայկական իրականության մեջ, նա վճռում է իր փոխարեն խոսել տալ ամենահեղինակավոր մտածողներին ու գիտնականներին: Ոչինչ, որ ինքը ստվերում կմնա, միայն թե հայ ընթերցողը դուրս գա ազգային անձուկ շրջանակներից, հասու դառնա ամենատարբեր կարծիքների ու բացատրությունների: Ավելորդ է ասել, որ ամեն անգամ նա մինչև վերջ բաժանել է տվյալ տեսակետը: Ասել է թե՝ այդ մեկնությունները, առանց որևէ վերապահության, կարող ենք և իրենք՝ Հովհաննես Մասեհյանինը համարել:

Եվս մի դիտողություն:

Մասեհյանի ծանոթությունը շեքսպիրագիտությանը հիմնավոր է եղել: Կատարելապես տիրապետելով եվրոպական երեք լեզուների՝ ֆրանսերենին, անգլերենին և գերմաներենին, նա իր ողջ գիտակցական կյանքում կարդացել,

ուսումնասիրել է Շեքսպիրի երկերը։ Շեքսպիրյան նրա գրադարանը, ինչպես վկայում են նրա գրական բարեկամները, հիացում է պատճառել իր պատկառելի հարստությամբ։ Ասել է թե՝ նա ծանոթ է եղել հարյուրավոր շեքսպիրագետների ու մտածողների։ Դրանցից չորս պիեսների իր կազմած ծանոթագրություններում և ներածական հոդվածներում 52 անուն է հիշատակում։ Պատկառելի՜ թիվ, եթե նկատի ունենանք ծանոթագրությունների համար առանձնացված համեմատաբար համեստ տեղը։

Սկսենք «Համլետի» ներածությունից, որ ունի երկու հատված. «Համլետի» աղբյուրները» և «Համլետի» առեղծվածը»։

Իր ակնարկը «Համլետի» մասին Մասեհյանն սկսում է այն փաստի հաղորդումով, թե՝ «Չկա համաշխարհային դրականության մեջ մի գիրք, որի վրա այնքան բան գրված լինի, որքան Շեքսպիրի այս հեղինակության վրա. ամեն կարելի և անկարելի բացատրություններն երևակայված են, ամեն ընդունելի և անընդունելի լուծումներն առաջարկված են, առանց վերջնական և անսուգյուտ լուծումի հանգելու»։ Ամեն սերունդ, ասում է նա, իր իդեալն է որոնել նրա մեջ, որ հաջորդ սերունդը մերժել է։ Ի վերջո հանգում ես այն եզրակացության, թե նրա բնավորությունը առեղծվածային է իսկապես։

Հանմեր, Ջոնսոն, Վոլտեր՝ առաջիններից են եղել, որ դրել են Համլետի բնավորությունը ճանաչելու խնդիրը, թեև փորձ իսկ չեն արել թափանցելու նյութի մեջ. «Պրոֆ. Բրադլեյը,—շարունակում է Մասեհյանը,—նկատում է, որ ոչ մի ապացույց չկա, թե Շեքսպիրի օրով Համլետի բնավորությունը հասկացվել է, և ասում է, թե գուցե այն մարդիկ իրավունք ունին, որոնք կարծում են, թե «Համլետը» չէ կարելի արդյունք համարել իր ժամանակի, այլ նա մի տեսակ մարգարեական տեսիլք է հետագա ժամանակների»։

«Առաջին անգամ 1780-ին Հեների Մաքենզի սկսում է նշմարել Համլետի հոգեբանությունը»։ Նա դեռ դեգերում է այն հարցի շուրջը, թե ունի՞ արդյոք այս ողբերգությունը մի առաջնորդող գաղափար։ «Եթե Համլետ վճռական և անհեղլի որոշումով հետապնդեր իր վրեժին,—գրում է այս հետազոտողը,—և իր նպատակի իրագործման դժվարությունները պատահական պատճառներից միայն առաջ եկած լինեին, ոչ թե իր սեփական կասկածանքից և վարանոտներից՝ հանդիսատեսի անձկությունը կարող էր շատ բարձր աստիճանի հասնել, բայց դա կլիներ պատահարների պատճառով, ոչ թե անձնավորության։ Բայց այսպես, ինչպես որ Շեքսպիր դուրս է բերած Համլետի տիպը՝ մենք զգում ենք Համլետի ոչ միայն առաքինությունները որպես մերը, այլև նրա թուլությունները։ Մենք տեսնում ենք, որ մի մարդ, որ ուրիշ հանգամանքներում բոլոր բարոյական և ընկերական առաքինությունները ցույց պիտի տար իր անձի վրա, դրված է այնպիսի դիրքում, ուր իր հոգու բոլոր սիրելի հատկությունները ծառայում են միայն նրա տագնապն ավելացնելու և տարակու-

տանքը շատացնելու։ Մեր համակրությունը նրա տանջանքի հանդեպ, և մեր անձկությունը նրա տարակուսանքի հանդեպ՝ հասնում են ամենաբարձր աստիճանի, և այդտեղից է ծագում «Համլետի» այն անորակելի հմայքը, որ ամեն ընթերցող կամ հանդիսատես զգում է, մինչդեռ ավելի կատարյալ բնավորություններ չեն կարողանում մեզ այդքան թովել»։

*Մասհյանը իրավացիորեն նկատում է, որ Մաքենզին (*Henry Mackenzie, *1745—1831) այդպես էլ մնում է կես ճանապարհին. իրապես նա էլ պրոտոկոլում է նույն կախարդական շրջանակում, որից չէին կարողացել դուրս գալ իր նախորդները։ «Բայց արդեն տեսնում ենք կատարված հառաջադիմությունը,—ավելացնում է Մասհյանը։—Համլետի վարանումները չեն նկատվում որպես հեղինակի թերություններ, այլ դիտավորյալ հատակագիծ, և նրանք մեզ ավելի են գրավում, ինչպես ինքն է ասում, քան թե Համլետի բնավորությունը բարոյապես կատարյալ դուրս բերված լիներ»։*

Ահա՛ և ավարտվեց Համլետագիտության նախնական շրջանը կամ նախապատմությունը։ Սկսվում է նրա բուն պատմությունը և սկսողն էլ լինում է ոչ այլ ոք, եթե ոչ Գյոթեն։

«Համլետի հոգեբանության մեջ ավելի խոր թափանցելու պատիվը պահված էր Գյոթեին։ Նրա վերլուծումը, թեև միակողմանի, այն անկյունաքարը դարձավ, որի վրա կառուցվեց հետագայում կրիտիկայի մի ամբողջ շենք։ Ահա թե նա Վիլհելմ Մայստերի աշակերտության տարիները գրվածքի մեջ ինչպես է արտահայտվում.

> **Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել, օ՜հ, բախտ իմ դժխեմ,**
> **Ինչո՞ւ ծընվեցա, որ ետնց ե՛ս ուղղեմ։**

Այս բառերի մեջն է, իմ կարծիքով, Համլետի բոլոր վարմունքի բանալին. և ինձ համար պարզ է, որ Շեքսպիրը կամեցել է նկարագրել մի մեծ գործ, որ պարտադրված է այդ գործը կատարելու անկարող մի հոգու։ Ահա մի կաղնի, որ տնկված է մի թանկագին անոթի մեջ, որ միայն քնքուշ ծաղիկներ կարող է ընդունել իր գրկում. արմատները տարածվում են, և ծաղկամանը փշուր-փշրվում է լինում։

Մի գեղեցիկ, մաքուր, ազնիվ, և վերին աստիճանի բարոյական տիպ, բայց զուրկ այն զորեղ ջղերից, որոնք սեփական են մի հերոսի, ճմլվում է մի բեռան տակ, որ ոչ տանել է կարողանում, և ոչ դեն նետել. ամեն պարտականություն սուրբ է նրա համար, բայց այս մեկը շատ է ծանր։ Անկարելին է նրանից պահանջվում. ոչ թե էապես անկարելին, այլ նրա՛ համար անկարելին։ Ինչպե՞ս գալարվում է նա, դառնում է, տանջվում է, առաջ է գնում, ետ է նահանջում, միշտ մտաբերում է, միշտ ինքն իրեն հիշեցնում է, և, ի վերջո, իր նպատակը մոքիցը հանում է՝ առանց երբ և իցե իր հոգու անդորրությունը վերագտնելու։

Համլետ ավելի զգացումով է օժտված, քան թե ուժեղ բնավորությամբ. դեպքերն են նրան հառաջ մղում. և հենց այդ պատճառով դրաման մի վիպասանության ծավալն է ստացել. բայց քանի որ ճակատագիրն է խաղին ուղղություն տվողը, և քանի որ դրաման ծագում է մի սարսափելի ոճրագործությունից և հերոսը անդադար մղվում է դեպի մի սարսափելի գործ՝ գրվածքը վերին աստիճանի եղերական է և միայն եղերական վախճանի կարող էր հանգել»:

Համլետին տված Գյոթեի գնահատականը շրջադարձային կետ պիտի հանդիսանար ոչ միայն այս կերպարի ուսումնասիրության, այլև շեքսպիրագիտության մեջ՝ ամբողջությամբ առած: Առաջին անգամ հետազոտողները թողնելով վերացական դատողությունները, ընդհուպ մոտենում են գործող անձանց հոգեբանությանը, հիմնականը դիտելով արարքի հոգեբանական պատճառաբանությունը: Մասեհյանը գրում է. «Գյոթեի այս գնահատությունը, թեև վերին աստիճանի հանճարեղ, թեև համապատասխան որոշ գծերի, որ տեսնում ենք Համլետի բնավորության մեջ, այնուամենայնիվ չբերեց անթերի լուծումը»: Եվ դիմելով էդվարդ Դաուդենին (Edward Dowden, *1843—1913*), գրում է, թե Շեքսպիրի երկերի մեծ մասի մեջ հերոսների բնավորության և կյանքի ողբերգական աղավաղումն առաջ է գալիս այն պատճառով, որ նրանք ընկնում են այս կամ այն կրքի զորեղ ազդեցության տակ, և այդ կիրքն էլ, ի վերջո, նրանց կործանման պատճառն է դառնում: Ահա՛ ձեզ Օթելլոն, Մակբեթը, Թիմոն Աթինացին, Լիրը: «Համլետի վրա,—շարունակում է Դաուդենին վկայակոչել Մասեհյանը,—պարտք է դրված մի բարոյապես փչացած և խավար աշխարհում բարոյական կարդ հաստատել: Նրա առաջ չկա մի բաց դաշտ կամ մի բլուրի գլանցք, ուր կարողանա այս պատերազմը հայտնապես վարել. այլ մի վտանգավոր և մոլորեցնող դիրք, մութ և ծուռումուռ շավիղներով: Նա ծնված է պարկեշտ լինելու համար և ստիպված է կռվել իր հակառակորդների զենքերով, ստիպված է խորամանկ և նենգամիտ հնարքներ գործի դնել. այս կերպով նա վատնում է իր բոլոր ընդունակությունները ճարպիկ ու ճարտար դավեր հնարելու մեջ: Նրա ունեցած բոլոր ուժը կարող էր կարգ ու կանոնով կազմակերպվիլ և օգտակար դառնալ՝ եթե նրա աշխարհը պարկեշտության, երջանկության և մարդկային սիրո մի աշխարհ լիներ: Բայց խաբեության, լրտեսության, եսասիրության մի աշխարհ շրջապատում է նրան. նրա իդեալիզմը երեսուն տարեկան հասակում դառնում է մոտավորապես պեսիմիզմ. նրա սիրտը և կյանքը դառնում են ամուլ. նա կորցնում է այն ավյունը, որ առաջ է գալիս առողջ և կենսուրախ զգացողությունից. և իրեն շրջապատող համատարած ապականության միջավայրում նրա միտքը փորձվում է քննիչ և զննել իրերի կարգը, ավելի քան թե որևէ չափով մի գործնական ծառայություն անել: Աշխարհի քաղհան չեղած պարտեզում ինչո՞ւ համար պետք է նա իր կյանքը մաշեր մի միակ անպիտան խոտ արմատախիլ անելով»:

Կարելի է ասել, թե Գյոթեի մեկնաբանության ամենախոցելի կողմը՝ Համլետին թույլ և անկամ դուրս բերելն է։ Այդ խնդիրը, որ վեճերի առարկա պիտք է դառնար հետագա երկուհարյուրամյակի ընթացքում, առաջինը դնում է Բրադլեյը (Andrew Cecil Brodley, 1851—1935)։ Վերջինս գտնում է, որ Գյոթեի պատկերացրած Համլետը երբեք չէր կարող այնպիսի գործեր կատարել, ինչպես կարողանում է ողբերգության մեջ։ «Ի՞նչ հարաբերություն կա այդ Համլետի և այն Համլետի մեջ, որ երբ ուրվականը նրան կանչում է, ասում է իր ընկերներին.

Թողե՛ք, պարոնեներ,
Երկինքն է վկա, ուրու կդարձնեմ ինձ արգելողին.

Այն Համլետի, որ ոչ մի անգամ չէր խոսում թագավորի հետ առանց մի անարգանք անելու, կամ Պոլոնիուսի հետ՝ առանց մի կծու հեգնության. այն Համլետի, որ փոթորիկ է բարձրացնում Օֆելիայի գլխին և «դաշույններ» է խոսում իր մոր հետ. այն Համլետի, որ արրասի հետև մի ձայն լսելով՝ մի ակնթարթում սուրը դուրս է քաշում և խրում է լրտեսի մարմնի մեջ. այն Համլետի, որ իր դասընկերներին ուղարկում է դեպի մահ, և մի րոպե անգամ իր միտքը չէ զբաղեցնում նրանցով. այն Համլետի, որ առաջինն անցնում է հելուզականավը և որ կռվում է ծովերտի հետ գերեզմանի մեջ. այն Համլետի, որ, վերջին տեսարանում, դառնում է ճակատագրական մարդ, և որի առաջ բոլոր պալատականները կանգնած են մնում զարհուրանքով. այն Համլետի, որ, երբ հասու է լինում ճշմարտությանը, հարձակվում է թագավորի վրա և սուրը խրում է նրա մարմնի մեջ, հետո բռնում է թունալից բաժակը և բռնի մտցնում այն թշվառի առամների մեջ. այն Համլետի, որ մահվան երկունքի մեջ՝ դեռևս բավական ուժ և ավյուն ունի բաժակը Հորացիոյի ձեռքից խլելու, որպեսզի նրան թույլ չտա խմել։ Այս մարդը, Շեքսպիրի Համլետը, մի հերոսական, մի սարսափելի տիպ է։ Նա մի ահեղ հակառակորդ կլիներ նույնիսկ Օթելլոյի կամ Մակբեթի առաջ»։

Մասնհյանը լիովին բաժանում է Բրադլեյի նաև այն միտքը, թե իրական Համլետը հեռու է Գյոթեի պատկերացրած Համլետից նաև նրանով, որ շատ կարծրասիրտն է ու անզգա, խոսքի մեջ՝ կոպիտ ու գռեհիկ։ Ամփոփելով իր ասելիքը Գյոթեի մասին, նա գրում է. «Գյոթեի այս ուսումնասիրությունը թեև չլուծեց խնդիրը, բայց այն արժանիքն ունեցավ, որ նոր ուղղություն տվավ կրիտիկային. այնուհետև ամենքն սկսան Համլետի առեղծվածի լուծումը փնտրել նրա բնավորության, հոգեբանության մեջ, ոչ թե արտաքին, իրենից անկախ հանգամանքների մեջ»։

Շեքսպիրագիտությունը շատ բան է պարտական քննադատության ռոմանտիկայի դպրոցին։ Համլետի «առեղծվածի» որոնումը այժմ արդեն արտաքին աշխարհից փոխադրվում էր հոգեբանական աշխարհը. ու թեև միակողմանիու-

թյունն ակնբախ էր, այնուամենայնիվ ապագա մեծ ընդհանրացումների համար պետք էին և այս կարգի որոնումները։ Կոլրիջն (Samuel Taylor Coleridge, *1772—1834*), *օրինակ, ծանրանում է խոհի և գործի փոխադարձ կապի ու հարաբերության հարցի վրա այն կարգի անձնավորությունների կապակցությամբ, որպիսին է Համլետը։ Դանեմարքայի իշխանը խոսքի մարդ է և ոչ թե գործի։ Մի բանի ձեռնարկելուց առաջ նա այնքան է խորհում այդ ձեռնարկի մասին, այնքան թեր և դեմ պատճառաբանություններ է քննում և քննադատում, որ ձեռքից փախցնում է գործը։ «Ամեն բան,—գրում է Կոլրիջը,—ինչ որ սիրելի և գնահատելի է՝ համախմբված է Համլետի մեջ, միայն մեկ բացառությամբ։ Մի մարդ է, որ ապրում է խորհրդածության մեջ, մի մարդ, որին ամեն մարդկային և աստվածային դրդիչները գործի են կանչում, բայց նրա կյանքի գլխավոր նպատակը դերև է ելնում ա՛յն բանի հետևանքով, որ միշտ վճռում է գործել, բայց երբեք վճռելուց դուրս ուրիշ բան չէ անում»։*

Նույն ոգով է արտահայտվում նաև Ա. Վ. Շլեգելը (August Wilhelm Schlegel, *1767—1845*),—*ավելացնում է Մասեհյանը,—թե այդ գործը ստեղծված է հենց այն նկատառումով, որ ցույց տա, թե ծայրահեղ մտածումը գոսացնում է գործելու կարողությունը։ Այդ է մատնանշում Համլետի այն խոսքը, թե.*

Եվ հենց այս կերպով վճռակամության բլեթին գույնը
Ախտաժետվում է խոհեմության գունաթափ ցոլքից։

Առաջ գնալով, Մասեհյանը միշտ հիշում է, որ մի կարևոր հարց, հարցերից ամենակարևորը, մնացել է անպատասխան։ Երեկ առաջնությունը տրվում էր ղգայությանը, այսօր՝ մտածողությանը։ Եվ դարձյալ՝ ինչպե՞ս է, որ Համլետ կոչեցյալ ֆենոմենը չի բռնվում։ Ուրեմն ոչ թե սխալ, այլ միակողմանի են և՛ Գյոթեն, և՛ Շլեգելն ու Կոլրիջը, ասել է թե՝ ճշմարտությունը պետք է որոնել մի այլ տեղ։ Ոչ թե պարապ դատողությունների մեջ, երբ փաստարկումը մի բևեռից փոխադրվում է մյուսը, այլ՝ որ դատողությունների շրջանի մեջ է քաշվում մի փաստ, որը մինչ այդ անտեսվել էր։ Այս տեսակետից էլ անլուրջ է այն խնդիրը, թե Համլետի խենթությունը բոլորովին կեղծված չէ, այլ մասամբ իրական է։ Որոշ տուրք տալով այս թյուր, հիմքից բոլորովին զուրկ պատճառաբանությանը, Մասեհյանը գրում է. «Իր հոր ուրվականի անհետանալուց հետո մենախոսության ժամանակ՝ խոսելով իր դիտի մասին, անվանում է այն մի «խելահեղված Դնդակ»։ Չէ՞ որ այդ բանը նշանակում է, որ նա իր մեջ զգում է մի որոշ այլայլում»։

Ի հաստատումն այս թեզի, նա բերում է Իպոլիտ Տենի խոսքը, որ ես բաց եմ թողնում, քանի որ Տենը անտեսում է հասարակ բան, որ սակայն քննադատը մոռացության տալու իրավունք չունի։ Խենթ ձևանալուց առաջ Համլետը չէ՞ որ պայմանավորվում է իր ընկերների հետ։ Վերհիշենք նրա խոսքը.

— Բայց եկե՛ք, այստե՛ղ, ինչպես ֆիշ առաջ, երդվեցե՛ք կրկին,
— Եվ բոլ ձեզ ասված օգնական լինի,— որ ես որևէ եղ
Անհասկանալի և տարօրինակ վարմունք ունենամ,
Եվ կարելի է, որ ճարմար դառնամ
Առտուոց ձեր ցույց տալ արտաքուստ,
Եվ դուք, այդպիսի պարագաներում երբ ինձ տեսնեք,
Չպետք է երբեք այսպես թևերդ խաչածևելով
...Կամ այդպիսի երկմիտ ակնարկով այնպես ձևացնեք,
Թե որևէ բան գիտեք իմ մասին *(I, 5)*։

Սրանով էլ Մասեհյանը ավարտում է իր ներածական հոդվածը, ավարտում է ավելի վաղ, քան որևէ եզրակացության կհանգի։

«Ընթերցողը գուցե իրավամբ կասե,— գրում է նա,— թե այնուամենայնիվ անկարելի եղավ վերջնական կերպով և առանց մնացորդի լուծել «Համլետի» առեղծվածը։ Այո՛, այդպես է։ Մենք հիշեցինք Համլետի հոգեբանության զանազան կողմերի նկարագրությունը, որոնք որոշ առնչություն ունին իրարու հետ, բայց դրանք բոլորը միացած՝ չեն կազմում մի լիակատար պատկեր։ «Թող չշտապենք ենթադրել»,— ասում է մեր հաճախ հիշած տաղանդավոր կրիտիկ Դաուդենը,— «թե մենք կարողացել ենք ճանաչել Համլետի բոլոր «լեզվակնեը», կարողացել ենք դուրս քաշել նրա «գաղտնիքի սիրտը»։ Պետք չէ կարծել, թե որևէ մի գաղափար, որևէ մոգական մի խոսք կարող կլինի մի օր լուծել խաղի ներկայացրած դժվարությունները, կամ թե հանկարծ կլուսաբանեն ամեն բան, որ մութ է նրա մեջ։ Այդ մթությունն ինքն էլ այս գեղարվեստական գործի մի կենսական մասն է. մի գործ, որ խոսում է ոչ թե մի հարցի, այլ մի կյանքի մասին։ Եվ այդ կյանքի մեջ, այդ հոգու պատմության մեջ, որ շարժվում է գիշերվա ու ցերեկվա միջոցում գտնվող սահմանագլխի մշուշապատ գավառներում,— շատ բան կա, ինչպես իրական կյանքերի մեջ, որ դերև է հանում ամեն հարցուփորձ, որ խուսափում է ամեն քննությունից։ Ոչ այն ընդհանուր կատակլիզմը, որ սրբեց տարավ մի քայքայված իրակարգ և նրա տեղ հաստատեց մի նոր ու անմշակ աշխարհ, ոչ էլ դանիական միապետության և մի ապականված ընկերության տապալումը և մի նոր միապետության ու ավելի առույգ քաղաքակրթության հաստատումն է, որ գլխավորապես հետաքրքրական է եղել Շեքսպիրի համար։ Համլետի ողբերգության կենսական էությունը մի գաղափար չէ, ոչ էլ մի քաղաքական փիլիսոփայություն։ Այս սքանչելի ստեղծագործությունը աշխարհ է եկել այն խոր համակրությունից, որ Շեքսպիրը տածել է դեպի մի անհատական հոգի, դեպի մի անձնական կյանք»։

«Այսպես թե այնպես,— իր կողմից շարունակում է Մասեհյանը,— Շեքսպիր իր համար համակրելի մի անձնավորություն իբրև օրինակ առած լինի, թե իր հայացքը դեպի սեփական հոգու խորքն ուղղած, իրական ապրում լինի

Համլետի հոգեկան վիճակը, թե երևակայության հղացում՝ ամեն պարագայում նա ստեղծել է այնպես, ինչպես բնությունը միայն կարող է ստեղծել,—բարդ, բայց հարազատ»։

«Համլետի մեկնաբանության տեսակետից ոչ պակաս արժեքավոր են նաև այն բացատրությունները, որ Մասեհյանը տալիս է այս կամ այն բառի, արտահայտության, տողի կամ տեսարանի նկատմամբ։ Դրանք կազմում են «Մանոթություններ» ընդհանուր բաժինը։ Ինչպես վերն ասվեց, դրանք նույնպես հյուսված են՝ օգտագործելով ականավոր շեքսպիրագետների կարծիքը, բայց դրանք, ի վերջո, ծանոթություններ կազմողի սեփական կարծիքն են հայտնում նաև։

Ահա՛ Համլետի այն խոսքը, որ այնքան տարբեր թարգմանություն է ունեցել.

Այսպես չէ տեր իմ. չափից ավելի արևի տակ եմ *(I, 2)*։

Մասեհյանը հարկ է համարում այս տողի համար հետևյալ բացատրությունը տալ. «Այս տողին մի քանի մեկնաբանություններ են տրված։ Մեկն այս է. զրկված լինելով հորից, մորից և տնից (գահից) ես ընկել եմ դուրսը, արևի տակ։ Մյուսն է, անհոգ ու ծույլ կյանք եմ վարում արևի տակ՝ փոխանակ ավելի լուրջ կերպով մտածելու գլխիս եկածի վրա»։

Ըստ «Համլետի» տեքստի, երիտասարդ իշխանը սովորել է Վիտեմբերգի համալսարանում։ Այնտեղ էլ նա ցանկանում է վերադառնալ հոր թաղումից հետո։ Իր ծանոթագրության մեջ թարգմանիչը բացատրում է, թե, Վիտեմբերգի համալսարանը, որ հիմնված է 1502-ին, Լուտերի շնորհիվ հանրածանոթ դարձավ. ուրեմն Համլետի ժամանակ չէր կարող գոյություն ունենալ»։ Ապա ժամանակավրեպության ևս երկու օրինակ բերելուց հետո եզրակացնում է. «Շեքսպիր իր դրամաները գրել է ժամանակից և տարածությունից անկախ»։ Սա ոչ միայն անսպասելի, այլև սխալ միտք է։ Շեքսպիրը իր դրամաները գրել է ժամանակի որոշակի շրջանակի մեջ. դա իր ժամանակի Անգլիան է։ Այլ բան է, որ այլ դարաշրջանի և այլ երկրների դիմելիս նա թույլ է տալիս անախրոնիզմներ։ Շեքսպիրին չի կարելի դատել գիտելիքների այն մակարդակով, որին տիրում է մեր ժամանակակիցը։

Համլետի այն խոսքը, թե՝

Մեռելաճաշի կերակուրները պաղ մատուցվեցան
Հարսնաստեղանի հրավիրյալներին *(I, 2)*։

Մասեհյանը բացատրում է, հենվելով Կոլինսին (Jnhn Churton Collins, *1848—1908*). «Հին ժամանակ սովորություն է եղել հուղարկավորողներին պաղ կերակուրներով ճաշ տալ»։ Իմ կողմից ես հարկ եմ համարում ավելացնել, որ

եթե նույնիսկ այդպիսի սովորություն է եղել, ապա դա ոչ մի կապ չունի Համլետի խոսքի հետ։ Նա ուզում է ասել, թե հոր թաղման առթիվ պատրաստված ճաշերը դեռ չէին սառել, երբ տեղի ունեցավ մոր հարսանիքը։

Համլետի՝ «Լա՛վ, ծերուկ խլուրդ» արտահայտության համար Մասեհյանը հետևյալն է գրում. «Շատ տարօրինակ է թվում, որ Համլետ այսպիսի պատկառանքից զուրկ խոսքեր է ուղղում իր հոր ուրվականին։ Հանմեր և Դաուդենն ենթադրում են, որ Համլետ դիմում է այս կես-հիստերիկ կատակներին՝ միայն այն նպատակով, որ իր ընկերներից խույս տա և նրանց ենթադրությունները հեռացնե ուրվականի հայտնած սոսկալի գաղտնիքից, որի մասին չէր կարող Մարցելլոսի ներկայությանը խոսել Հորացիոյի հետ»։

Հանրահայտ է երկրորդ արարվածի առաջին տեսարանի այն հատվածը, երբ Օֆելիան պատմում է Համլետի հետ ունեցած հանդիպման մասին, մի հանդիպում, որտեղ Համլետը, խենթ ձևանալուց առաջ, վերջին անգամ է հանդիպում սիրած էակին։ Համլետի ապրումները հասկանալու տեսակետից սքանչելի մի պատկեր է սա, տեղի ունեցած գործողությունից դուրս։ Մասեհյանը չի համբերել և Դաուդենի գրչին դիմելով՝ հետևյալ ծանոթությունն է տրվել. «Համլետի այս հանդիպումը Օֆելիայի հետ նրանց միակ անկեղծ տեսակցությունն է ամբողջ դրամայի ընթացքում և սկզբից մինչև վերջ անցնում է լռությամբ. դա Համլետի հուսահատական մնաս-բարովն է։ Արդյոք Օֆելիան հասկանո՞ւմ է Համլետի սերը՝ նրա կեղծված խելագարության տակ։ Իսկ Համլետ Օֆելիայի դեմքում ոչ մի ուրիշ բան չէ կարդում, բայց միայն սարսափ, և այդ պատճառով էլ ինքը ոչ մի բառ չէ կարողանում արտասանել և զգում է, թե վիհը բացվել է արդեն երկուսի մեջ. այնուհետև էլ ոչ մի անգամ բաց սրտով իրարու չեն հանդիպում»։

Ուսանողական ընկերների հետ ունեցած զրույցի ժամանակ Համլետը, ասես ի միջի այլոց, բերնից թռցնում է մի խոսք. «որովհետև աշխարհում ոչ լավ կա, ոչ վատ»։ Փակո՞ւմ է սա վեճը իր երեմնի բարեկամների հետ։ Ո՛չ, իհարկե, ավելի շուտ՝ վեճը նոր հուն են մտցնում։ Եվ ահա Մասեհյանը չի կարողանում չմասնակցել վեճին իր բացատրությամբ. «Աշխարհային ամեն բաների հարաբերականությունը Ջորդանո Բրունոյի փիլիսոփայության գլխավոր դաղափարներից մեկն է։ Այդ փիլիսոփան 1583-ից մինչև 86 Լոնդոնում էր ապրում։ Շեքսպիր չէ կարող նրան անձամբ ճանաչած լինել, բայց կարող էր իտալացի ուսուցիչ Ֆլորիոյի միջոցով, որ թե Բրունոյին ճանաչում էր և թե Շեքսպիրին, նրա վարդապետությանը ծանոթացած լինել»։

Ինչպես երևում է, Մասեհյանի համար պարզ չի եղել, թե Համլետը, Օֆելիայի հետ ունեցած հանդիպման տեսարանում (III, 1), ո՛ր խոսքից հետո է գլխի ընկնում, թե իրենց լրտեսում են։ Ահա՛ թե ինչու նա գնում է Դաուդենի հետքերով, որ մտածում է, թե՝ «Լա՛վ հավերժահարսս» բառերը ասում է լրտեսու-

թյան փաստին գիտակ Համլետը։ Ահա այդ ծանոթագրությունը. «Համլետ, երբ տեսնում է Օֆելիային աղոթագիրքը ձեռքին, մի րոպե սրտաշարժվում է, բայց և այնպես որոշ պաղություն կա «Ո՛վ հավերժահարս» բառերի մեջ։ Օֆելիա հարցնում է նրա առողջությունը. Համլետ պատասխանում է ինչպես մի օտարականի, պաշտոնապես և մի տեսակ դժկամությամբ և իր մտքի մեջ վճռում է նրան ոչինչ չասել։ Օֆելիան իր ստացած ընծաները ուզում է հետ տալ։ Համլետ մտածում է, որ Օֆելիան էլ պետք է թագավորի կողմից կանչված լինի, ինչպես Ռոզենկրանց և Գիլդենշտերն, նրա գաղտնիքը դուրս քաշելու համար, և խկուն սկսում է իր սովորական մեթոդը ձեռք առնել, այն է՝ խորհրդավոր կես-ճշմարտություններ ասել. այդ ձևով է, որ Համլետ պատասխանում է. «Ներեք, ես ոչինչ չեմ ընծայել քեզ»։ Այսինքն այդ ընծաները մի այլ Համլետ է տվել մի այլ Օֆելիայի»։

Հովհաննես Մասեհյանին և Վահրամ Փափազյանին տասնամյակներ չէին բաժանում. Շեքսպիրով ապրող այդ երկու արվեստագետները ապրում էին նույն ժամանակ, բայց ահա կտրված էին միմյանցից։ Այն տարիներին, երբ XX դարում ապրող Մասեհյանը իր միտքը քաղում էր XIX դարի մտածողից, մի ուրիշ հայ շեքսպիրագետ՝ Վահրամ Փափազյանը իր հայտնագործություններն էր անում Շեքսպիրի ստեղծած աշխարհում։ Մասնավորապես նա որոշել էր այն տեղը, ուր Համլետը հասկանում է, թե ինքը որոգայթի մեջ է։ Դա հայտնի «Հայրդ ո՞ւր է» հարցից հետո է, երբ, նրա տպավորությամբ, Օֆելիան ստում է, ասելով, թե «Տանն է, տեր իմ»։ Իմանար Մասեհյանը Փափազյանին, ծանոթագրությունը այլ աղբյուր և այլ բնույթ կստանար։

Ի վերջո բերեմ մի ծանոթագրություն ևս, որ որոշակի պատասխան է տալիս այն հարցին, թե ինչպես է պատկերացնում Մասեհյանը Համլետի կերպարը, ակտի՞վ անձ է համարում նրան, թե պասիվ։

Չորրորդ արարվածի երրորդ տեսարանում Համլետը ասում է.

Ես տեսնում եմ մի բերովբե, որ տեսնում է ձեր դիտումները։

Հետևում է ծանոթագրությունը.

«Այս բառերի մեջն է Համլետի բնավորության գլխավոր գիծը։ Բերովբեները գիտության հրեշտակներ էին համարվում։ Ուզում է ասել, թե ինքը չէ տեսնում իր հորեղբոր գաղտնի դիտումները, բայց կա մի նախախնամություն, որ տեսնում է նրանց. միևնույն գաղափարը գտնում ենք նորին (Ա. V, տ. 2, 11), երբ Համլետը Հորիացիոյին ասում է թե՝ «կա մի աստվածություն, որ ձև է տալիս մեր ձեռնարկներին, ինչպես էլ որ մենք նախատաշ անենք»... Եվ ի վերջո (Ա. V, տ. 2, 235) ասում է, թե՝ «Մի ճնճղուկի ընկնելու մեջն անգամ նախախնամություն կա»։ Համլետ, հոր վրեժը հանելու համար՝ իր բոլոր հույսը չէ դնում սեփական միջոցների վրա, և գուցե այդ պատճառով է, որ այնքան էլ չէ շտապում։ Նա մտածում է, թե երկնային արդարությունը չէ կարող թույլ

տալ, որ մի այդպիսի ոճիր անպատիժ մնա, և ի վերջո նրան ցույց կտա իր վրեժը հանելու միջոցը։

«Արդյոք Շեքսպիրն ինքն էլ գաղափարակից է Համլետի տված բացատրության աշխարհի իրադարձությանց մասին։ Ո՛չ, այն նախախնամությունը, որին Շեքսպիր հավատում է, այն բարոյական աշխարհակարգն է, որ պահանջում է մարդուց հեռատեսության, կորովի և վճռականության ամենաբարձր աստիճանը։ Համլետի տրամադրությունը, որով նա ամենափոքր չափի է վերածում մարդուս գիտակից կամքի և հեռատեսության խաղացած դերը պատահարների դասավորության մեջ, և լայնացնում է մեր կամքից անկախ զորությունների ազդեցության սահմանը՝ դրամատիկ նշանակություն ունի, ոչ թե աստվածաբանական։ Հելենան «Ամեն բան լավ է, որ լավ վերջանա» գրվածքի մեջ, որ շատ հստակորեն տեսնում է, թե ինքն ինչ է վճռել, և իր վճռածը լիովին իրագործում է, ա՛յլ դավանություն ունի։

Հաճախ մեր ճարը ճենց մեր ձեռքին է,
Այն ինչ երկինքին վերագրում ենք այն.
Խախտորոշ երկինքն ազատ ասպարեզ շնորհում է մեզ
Միայն մեր դանդաղ ձգտումներն է դեպի ճետ ֆաշում
Երբ մենք իմիներս զուրկ ենք կորովից»։

Ուշադիր ընթերցողն անմիջապես կնկատի, որ այս ոչ մեծ ծանոթագրությունը երկու տարբեր տրամադրությունների (չասենք՝ մտածողություններ) արդյունք է։ Թե իր շարադրանքի մեջ Մասեհյանը հակվում է դնպի պասսիվ Համլետի կողմը, այսինքն՝ զրկելով նրան ինքնուրույն կամքից, վրեժի կատարումը կապում է ճակատագրի հետ,—ապա շարունակության մեջ, որ թարգմանություն է Դաուդենից, նա համարյա թե կանգնում է ակտիվ Համլետի տեսության վրա։ Արդյո՞ք Մասեհյանը չի նկատել այս տարբերությունը, արդյոք նա համառորեն խուսափել է իր սեփական տեսակետները շարադրելուց։ Այդ դեպքում ինչպե՞ս է նա ձեռնարկել այս երկի թարգմանությանը։

Բայց չշտապենք։ Տեսնենք նաև մյուս գործերը։

2

«Օթելլոյի» վերլուծությանը ձեռնարկելուց առաջ Հովհաննես Մասեհյանը մի քանի խոսքով բնութագրում է դրամատուրգի ստեղծագործության այն շրջանը, որ մասնագետները կոչում են «Ողբերգական շրջան»։ Այս միջոցում ստեղծված ողբերգությունների ծանր բնույթը նա պատճառաբանում է անձնական և հասարակական հանգամանքներով։ «Այս շրջանի անհերքելի գոյությունը,—գրում է նա,—նրա զանազանումը նախընթաց և հետագա տարիներից, այն մոայլ, թեև ոչ էապես հոռետես աշխարհայացքը, որ նա ցուցադրում

է այդ գրվածքների մեջ իր զանազան հերոսների բերնով՝ տեղի են տվել շատ կրիտիկների կարծելու, թե գուցե եղած են Շեքսպիրի անհատական կյանքում իրական դեպքեր, որոնք խորապես ազդել են նրա հոգու վրա և նրան դրդել են դիտել աշխարհը թախծալից աչքով և մելամաղձոտ տեսանկյունից։ Նրա հանճարը, մտած իր կատարյալ հասունության շրջանը, սկսում է, մասնավոր գեբադասությամբ, զբաղվել մարդկային կյանքի անթափանցելի խորհուրդներով, մեզ շրջապատող ահեղ զորություններով, մարդկային խիղճը զայրացնող և միտքը զբաղեցնող անհասանելի հարցերով։ Թե արդյոք այս մտայնությունը և մոայլ աշխարհահայացքը արդյունք է իր ապրած դառնությունների, մեր կարծիքով բավական լուրջ հիմքեր կան հնթադրելու։ Կոմս Էսսեքսի, Շեքսպիրի մեծարած ազնվականի, դլխատումը (1601), նույն լորդի և Շեքսպիրի սըրտակից բարեկամ Կոմս Սաութեմպտոնի երկարատև բանտարկումը, սըր Վալտեր Ռալեի դատապարտումը և բանտարկումը, իր ընկերական շրջանի պատահարները, դերասանական կյանքի դառնությունները և իր խորին հակակրությունը դեպի այդ կյանքը չեն կարող ազդած չլինել նրա հոգու վրա»։

Անցնելով սոնետների մեջ արտահայտված տվայտանքներին, Մասեհյանը գտնում է, որ «Թուխ տիկնոջ» անհավատարմությունը իր՝ բանաստեղծի նկատմամբ և նրա ինտիմ կապը իր ամենաթանկագին բարեկամի հետ, առաջացրել են խանդի զգացում, որ նա, բնականաբար, տվել է Օթելլոյին։ «Այս տառապանքի արձագանքն է մեր կարծիքով, որ գտնում ենք Օթելլոյի խանդոտության այնքան սրտահույզ արտահայտություններում. այն կրքի պոռթկումների, որոնք չեն ծնված ուղեղի մեջ, այլ սրտից դուրս թռած ճիչեր են, և հենց այդ պատճառով այնպես սարսռեցնում են մեր սիրտը»։

Հարկ կա՞ արդյոք ասելու, որ անձնական ապրումների դերը այստեղ զգալիորեն չափազանցված է։ Սոնետներն, անշուշտ, կրում են հեղինակի անձնական ապրումների խոր կնիքը, բայց դրա հետ միասին դրանք իր լիրիկական հերոսի ապրումներն են, արվեստի պրիզմայով անցած, արվեստով աղնըվացած ու մաքրված, նաև խոշորացված, ընդհանրացման աստիճանի բարձրացված։ Լիրիկական այդ հերոսի տվայտանքների և Օթելլոյի խանդի մեջ որակական տարբերություն կա. վերջինիս խանդը անմիջապես խլացվում է այն նոր զգացումով, որ կապված է իր խոր հավատի փլուզման հետ։

Եվ սակայն շարունակենք հետևել Մասեհյանին։

Ջուգահեռ անցկացնելով մի կողմից Համլետի հանրածանոթ խոսքերի մեջ, երբ նա գերադասում է անձնասպանությունը գործել, քան հանդուրժել նղծված այս կյանքին և մյուս կողմից, 66-րդ սոնետում արտահայտված համանման տրամադրությունների մեջ, նա գտնում է, որ այդ տողերը անձնական ապրումների արձագանքներն են։

«Բայց կան կրիտիկներ,—անմիջապես էլ նկատում է նա,—որոնք հեր-

քում են որևէ հարակցություն Շեքսպիրի անհատական ապրումների և նրա ողբերգական շրջանի արտահայտությունների միջև։ Ասում են, թե նա այդ շրջանում ավելի ճնշված լինելու հիմունք չուներ, այլ ստեղծած լինելով իր համար որոշ դիրք և արժանացած լինելով հարգանքի և դնահատության՝ անձնական դառնություններից չէ, որ նեղշնչված էր, այլ իր հանճարի բնական զարգացումով եկել հասել էր կյանքի ավելի լուրջ, ավելի ներհուն ըմբռնողության։ Այսպես թե այնպես, իրողությունն այն է, որ Շեքսպիրի ամբողջ հոգեկան և մտային աշխարհը այդ որոշ շրջանի մեջ ունի մի առանձին կերպարանք»։

Էդվարդ Դաուդենից բերված մի գեղեցիկ հատվածով բնորոշելով բանաստեղծի ստեղծագործության ողբերգական շրջանը, Մասեհյանն անցնում է «Օթելլոյին»։

«Այսքան այն տրամադրությունների մասին, որով Շեքսպիր գրած է իր մեծ ողբերգությունների շարքը, որոնց մեջ «Օթելլոն» ամենեն ողբերգականն է։ Այն հևիհև հուզումը, որով հետևում ենք դեպքերի հաջորդությանը, գրեթե շնչասպառ, մինչև հասնում է եղերական վախճանը, այն ճմլող ցավի զգացումը, որով հանդիսատես ենք լինում օձի գալարվելուն իր անմեղ զոհերի շուրջը՝ թողնում են մի սոսկալի տպավորություն, որ մենք չենք ստանում, նույն չափով, Շեքսպիրի որևէ ուրիշ դրամայից։ Երբ վարագույրը ընկնում է՝ մարդ ճնշվում է մի միակ զգացումի տակ. իզո՜ւր, իզո՜ւր»։

«Օթելլոյի» բնութագրությունը և գնահատությունը Մասեհյանը տալիս է, հենվելով Վիլյամ Հազլիտի (William Hazlitt, *1778—1830*) ուսումնասիրության վրա։ Այս շեքսպիրագետի կարծիքով «Օթելլոն» իր բարոյականով շատ ավելի մոտ է մարդկային կյանքի առօրյա դեպքերին, քան Շեքսպիրի որևէ այլ գործը։ «Օթելլոյի» մեջ հակընդդիմ կրքերի պայքարը շատ քիչ ժամանակ է տևում և գլխավոր տպավորությունը առաջ է գալիս զանազան կրքերի փոփոխական տիրապետումից։ Այն արվեստը, որով ցույց է տրվում, թե ինչպես Օթելլոյի ազնիվ սիրտը ալագ, բայց աստիճանական փոխանցումներով հասնում է գերագույն ծայրահեղության, վկայում է Շեքսպիրի հանճարի մեծությունը։ «Եթե կա մի բան, որ դեռ ուժեղացնե մեր համակրությունը «Օթելլոյի» հանդեպ կամ մեր կարեկցությունը նրա բախտի հետ, դա նրա բնավորության անկեղծությունը և վեհանձնությունն է. և իսկապես այդպիսի բնավորությունը արժանի չէր այդպիսի ճակատագրի»։

«Յագոյի բնավորությունը,—շարունակում է մեջ բերել Մասեհյանը,—Շեքսպիրի հանճարի գերագործումներից մեկն է։ Ոմանք գտնում են, որ Յագոյի բնավորությունը անբնական է, քանի որ նրա չարագործությունը բավական հիմնավոր շարժառիթ չունի։ Շեքսպիրը լավ գիտե, որ իշխելու սիրը բնածին է մարդու մեջ։ Յագոն պատկանում է Շեքսպիրի այն տիպերին, որոնց

միտքը սուր է և մտազբաղ, սիրտը կարծր և կոշտացած։ Յագոն, այդ չարագործների մեջ ամենակատարելագործվածը, ունի մի տեսակ հիվանդագին մտավոր գործունեություն և դրա հետ միասին՝ կատարյալ անտարբերություն դեպի չարն ու բարին։ Նա նույնչափ անտարբեր է իր սեփական բախտին, որքան ուրիշների բախտին. մի չնչին հաջողության համար պատրաստ է ամեն վտանգ աչքի առնել, որով ինքն իր տիրապետող կրքի զոհը կամ խաղալիքն է դառնում։ Նրա ուրախությունը առաջ է գալիս իր դավերի հաջողությունից և իր անդորրությունը՝ ուրիշներին պատճառած տանջանքից։ «Նրա խմորի մեջ չկա «մարդկային բարության կաթից» ոչ մի կաթիլ»։ «Այն ընդհարումները և կըրճատ խոսքերը, դավաճանական այն մեքենայությունները՝ անձնվիրության և պարկեշտության դիմակի տակ, այն անձկալից զգուշությունը, պաղ լրջությունը և, այսպես ասենք, կեղծելու այն բուռն սերը, որին հանդիպում ենք ամեն մի տողի մեջ՝ իրենց վերջին կատարելությանն են հասնում, երբ նա ձևացնում է որպես թե զայրացած է, որ Օթելլոն կասկածներ ունի նրա անկեղծության վրա, և բացականչում է. «Փրկությո՜ւն, հրկի՜նք, գթա իմ վրա»։

Յագոյի բնավորությունը Օթելլոյի բնավորության շարունակությունն է՝ իր հակադրության մեջ։ Որքան խարդախ է Յագոն, այնքան դյուրահավատ է Օթելլոն։ Բայց միթե Օթելլոն այդ տեսակետից մի պակասավոր տիպ է, ինչպես կարծում են ոմանք։ Նա «ոչ մի զգուշություն ձեռք չի առնում Յագոյի ամբաստանությունները քննության բովից անց կացնելու համար,—ասում է մեր Մասեհյանը,—և նա, որ այդքան վստահություն ունի դեպի իր դրոշակակիրը, ինչո՞ւ մի քիչ ավելի վստահություն չպիտի ունենար դեպի իր կինը։ Այս ասելը նշանակում է Օթելլոյի տիպը հասկացած չլինել։ Շեքսպիրը ներկայացնում է մեզ Օթելլոյի մեջ մի մարդ, որ իր բոլոր կյանքում վարժված է արագ վճռականության և արագ գործադրության, հատկություններ, որոնք անհրաժեշտ են մի մեծ զինվորի, որպիսին էր Օթելլոն։ Երբ Յագոն սկսում է խանդոտության սերմը ցանել նրա սրտի մեջ և կեղծ բարեկամությամբ նրան խորհուրդ է տալիս շտապով չգործել, զգուշացնելով նախանձից, այն կանաչ աչքերով հիվանդից, Օթելլոն պատասխանում է.

Կարծում ես թե ես նախանձոտ մարդու կյանք կվարեի՞.
Ամեն նոր լուսնի նոր կասկածներով կենեանեի՞,
Երբեմ, մի անգամ կասկած ճղանալ՝ իսկույն վճռել է։

Մի քիչ հետո ասում է.

Ո՜չ, Յագո, պետք է կասկածից առաջ մի բան նկատեմ,
Կասկածից նետո պետք է հաստատեմ,
Եվ երբ հաստատվի՝ ոչինչ չի մնա,
Հեռու իննանքից և սեր, և նախանձ։

Օթելլոն այդ մի քանի խոսքով տալիս է իր պատկերը—արագ վճռող, արագ գործադրող։ Երկար մտմտալ, փոքրիկ փաստերի հետևից ընկնել, դավեր լարել, կեղծել, դրանք Ջինթիոյի վեպի Օթելլոյին կարող են սազ գալ, բայց ոչ Շեքսպիրի հերոսական ռազմիկին։ Շեքսպիրի ողբերգական միջոցներից մեկն է՝ իր հերոսների մի լավ հատկությունն առնել, և այդ հատկությունը շեշտելով, մեծ չափերի հասցնելով՝ դարձնել ճակատագրական, դարձնել նույն հերոսի դժբախտության գլխավոր պատճառը։ Համլետին նա տալիս է խորհրդածելու տրամադրություն և չափազանցնելով այն, դարձնում է խաղի առանցքը. Օթելլոյին տալիս է արագ վճռականություն և այդ արագությունը դառնում է նրա կործանիչը. նույնպես և Լիրի հետ, նույնպես և Տիմոն Աթենացու հետ։ Օթելլոյով կարծես թե Շեքսպիրը ուզեցել է ստեղծել Համլետի հակատիպը։ Մեկի մեջ մի քիչ ավելի վճռականություն, մյուսի մեջ մի քիչ ավելի ծանրախոհություն՝ երկուսին էլ կփրկեր, բայց երկու դրամաները չէին գրվի։ Եվ հետո, Օթելլոն, նվազ վստահացող, նվազ վճռական, նվազ նախանձախնդիր իր պատվին, մեկ խոսքով, մեր այսօրվա գործած բառով նվազ իդեալիստ, չէր լինի այն հերոսական տիպը, որ այնպես խորապես հուզում է մեզ»։

Ինչ վերաբերում է Յագոյի նկատմամբ Օթելլոյի ունեցած հավատին ու վստահությանը, ապա դրա մեջ անբնական ոչ մի բան չկա։ Պարկեշտ մարդու համարում ունի Յագոն համարյա բոլորի աչքում, բացառությամբ, թերևս, Ռոդրիգոյի։ Ուրեմն ոչ մի դեպքում պարզ, որևորվող Օթելլոն չէր կարող աղետալի դեպքերից առաջ, աղետ, որ հենց իր գլխին պայթեց, Յագոյի մեջ չարագործի որոնել։ Չպետք է մոռանալ, որ Օթելլոյի ամուսնության հանգամանքները բոլոր տեսակետներից անսովոր, անհավատալի էին։ Վենետիկի ամենամեծ մագնիֆիկոներից մեկի աղջիկը, ամբողջ քաղաքի սքանչացման առարկան, հանկարծ իր սերն է հայտնում մի մավրի։ Կարելի՞ է ասել, թե Օթելլոն նույնքան լավ է ճանաչել Դեզդեմոնային, որքան վերջինս նրան։ Ո՛չ, դժբախտաբար։ Դեզդեմոնայի այն քայլը, որ մի այլ օրիորդի անձնավորության ու նվիրվածության մեկ հարյուր վկայության արժեք պիտի ունենար մավրի աչքում, ինչ-որ չափով մնում է նրա համար անբացատրելի, անըմբռնելի։ Ահա Յագոյի բերած փաստարկումներից ամենազորեղը։ «Եվ տեսեք,—շարունակում է Մասեհյանը,—Յագոն, այդ մեծ հոգեբանը, իսկույն նկատում է, թե որն է Օթելլոյի և Դեզդեմոնայի սիրո մեջ ամենաթույլ կողմը, միակ ճեղքը զրահի մեջ և իր հարձակումն ուղղում է դեպի այդ կետը։ Նա Օթելլոյին ցույց է տալիս, թե ինչ անբնական բան կա Դեզդեմոնայի սիրո մեջ դեպի մի սև մարդ և նույնիսկ անուղղակի արդարացնում է Դեզդեմոնայի սիրո ենթադրական սառչելը։ Դեզդեմոնան տեսնում է Օթելլոյի գեղեցկությունը նրա հոգու մեջ, բայց Օթելլոն տեսնում է Դեզդեմոնայի մեջ նրա մարմնական գեղեցկությունը, նրա շնորհքները։ Երբ վճռել է սպանել իր կնոջը և երբ Յագոյի առաջ հիշում է մի առ մի

Դեզդեմոնայի մեծ հրապույրները, նա գովում է նրա զեղեցկությունը, նրա շնորհքը՝ ասեղնագործության մեջ, նվագելու մեջ, նրա բարձր ու հարուստ իմացականությունը, նրա երևակայությունը, հեզահամբույր բնավորությունը, ամեն բան, բայց ո՛չ էականը, ո՛չ նրա հոգու զեղեցկությունը։ Եթե մի րոպե ընդհշմարած լիներ նրա այդ հոգին, առաջին րոպեից կբռներ Յագոյի կոկորդից և հուպ կտար։ Այն րոպեից, երբ նա սկսում է ականջ դնել Յագոյի առաջին հարևանցի ակնարկներին, նա կորած է. օձի առաջին օղակը արդեն փաթաթված է նրա շուրջը և ամեն անգամ, որ նա մի փոքրիկ շարժում է անում այդ սարսռեցուցիչ հպումից ազատվելու, օձ-Յագոն ավելի ու ավելի շուտ է փաթաթում իր օղակները»։

Ճշմարիտ շատ դիտողություններ է անում Մասեհյանը նաև Դեզդեմոնայի կերպարի մասին։ Միթե նա իրոք անզգույշ է՝ այնքան պնդելով Կասսիոյի մասին։ Բայց չէ՞ որ սա այն մարդն է, որ առաջինն է իմացել իր և Օթելլոյի սիրո մասին, հաճախ էլ միջնորդ է եղել իրենց մեջ։ Այլ պայմանների մեջ դրված այս համառ խնդրանքը, և կտեսնեք, որ ոչ մի արտառոց բան չկա դրա մեջ։ Ապա նա շարունակում է. «Դեզդեմոնան իր սուրբ և անբիծ սիրո մեջ դեպի Մավրը՝ մղում է երեխայի պես պարզամիտ. երբ նա զուտ ազնվությունից և բարեսրտությունից դրդված՝ այնպես համառ ստիպանքով միջնորդում է Կասսիոյի համար, մի անգամ իսկ մտքովը չէ անցնում, թե Օթելլոն կարող է կասկած հղանալ նրա այդքան թախանձանքից. նա այդ բանը այնքան բնական է գտնում, որպես թե իր ամուսնուց խնդրեր, որ ձեռնոց հագնի, կամ սննդարար կերակուր ուտե, կամ իրեն տաք պահե։ Այդ սրտի պաշտելի պարզությունը և բարությունը, իսկ կնոջական քնքշությունը, որով նա կարեկցություն է զգում դեպի Կասսիոյի դժբախտությունը, այդ հրեշտակային գութը դառնում է նրա համար ճակատագրական։ Այստեղ էլ Յագոն, իր գերագույն հանճարը ցույց է տալիս՝ նրա այն բարությունը իբրև զենք գործածելով նրա դեմ, և «նրա անմեղությունից մի ցանց է հյուսում բոլորին իր որոգայթի մեջ ձգելու համար»։

Դեզդեմոնայի համար էլ կարող ենք ասել, որ եթե նա նվազ քնքշասիրտ, նվազ անմեղ, նվազ մանկահոգի և ավելի հաշվող լիներ՝ մենք չէինք ունենա այն հրեշտակային կինը, որ կմնա ընդմիշտ Շեքսպիրի ստեղծած կանացի ամենագրավիչ տիպերից մեկը, և որի նման էակների գոյությունը դարձնում է այս աշխարհը նվազ անտանելի»։

Նա իր սեղմ բնութագրությունը ավարտում է այսպես.

«Դեզդեմոնայի հավատարմությունը դեպի իր ամուսինը և դեպի սիրո սրբությունը՝ շարունակում է ապրել նույնիսկ իր մահից հետո։ Օթելլոն մեռնում է «մի համբույրի վրա». նա նկատում է իր աղետալի սխալը և խոստովանում է Դեզդեմոնայի սրբությունն ու հավատարմությունը։ Բարությունը

արդարանում է իր տված պատուհով. չարությունն է, որ պարտություն է կրում, Յագոն է, որ հաղթվում է, նա, որի բոլոր կյանքը եղած է կուլր, աննպատակ և թշվառ, եղած է մի պայքար աշխարհի բոլոր ազնիվ ուժերի դեմ, և որ այժմ մեղադրված և դատապարտված կանգնած է մեր առաջ»։

Անցննենք այժմ այս ողբերգության ծանոթություններին։

Ռոդրիգոյի հետ խոսելիս Յագոն բերնից թռցնում է այսպիսի մի խոստովանություն. «Այն չեմ, ինչ որ կամ»։ Մասնհյանը հարկ է համարել մեկնաբանել այն. «Պետք է նկատել, որ Յագոն ընդհանուր կերպով սիրում է խորհրդավոր կերպով խոսել, և ասածների իմաստը հայտնի է, բայց ոչ միշտ պարզ։ Այստեղ ուզում է ասել, «Ես այն չեմ, ինչ որ թվում եմ»։

Հաջորդ տողում Ռոդրիգոն Օթելլոյի հասցեին գործ է ածում «հաստաշուրթ» էպիտետը (բնագրում՝ thick-lips)։ Մասնհյանը, անսպասելի, հետևյալ բացատրությունն է տալիս. «Շատ կրիտիկներ գտնում են, որ հաստաշուրթ բառը, որ գործածված է այստեղ Օթելլոյի համար, պարզ ապացույց է, որ Շեքսպիրը կամեցել է Օթելլոյին ներկայացնել որպես մի իրական նեգր, ոչ թե մի մավրիտանացի թխամորթ արաբ»։ Եվ, իբրև լրացուցիչ փաստարկ, վերկայակոչում է Բրաբանցիոյի խոսքը Օթելլոյին, թե՝

Եվ իրեն հետել ինձ պես էակի մոտ գրկի մեջ (I, 2)։

Պետք է նկատել, որ եղրակացությունը շատ կտրուկ է արված. Օթելլոյի՝ ինչ ազգի զավակ լինելու հարցը այս երկու և կես հարյուրամյակի ընթացքում քննարկվել է բազում ուսումնասիրողների կողմից և իր վերջնական լուծումը չի ստացել։ Եվ ո՛չ այն պատճառով, որ ուսումնասիրողները հասու չեն եղել այն լուծելու, այլ որ ինքը՝ Շեքսպիրը, իր ժամանակի ամենակուլտուրական մարդկանց հետ, հստակ չի պատկերացրել նեգրերի և արաբների ցեղային տարբերությունը։ Սպիտակամորթներից նրանք տարբերվել են սևամորթ լինելով, և այսքանը միայն։ Ե՛վ Յագոյի, և՛ Բրաբանցիոյի՝ զայրույթի պահին նրան տված ածականները, որ իրենց ներքին խմաստով հավասար են հայհոյանքի, ոչինչ չեն նշանակում իսկապես։ Ամբողջ երկում կա մի աշխարհագրական անուն, որ, ըստ իս, լուծում է հարցը մեկընդմիշտ։ Դա էլ Յագոն է ասում, ամենագետ, աշխարհ տեսած Յագոն։ Ռոդրիգոյի այն հարցին, թե՝ «Ուրեմն Օթելլոն և Դեզդեմոնան վենետի՞կ են վերադառնում», նա պատասխանում է. «Ո՛չ, Օթելլոն գնում է Մավրիտանիա, և գեղեցիկ Դեզդեմոնային էլ տանում է իր հետ» (IV, 2)։

Հիշատակե՞նք այստեղ Օթելլոյի այն խոսքը, որ վկայում է նրա բարձր ծագման մասին.

Դեռևս անեծյալ է,
Բայց երբ գիտենամ, թե պարծենալը պատիվ է բերում

Անշուշտ կեայտնեմ—որ ես էլ կյահիս և գոյությունս
Պարտ եմ գանձանիստ ճախանայրերի,
Եվ արժանիքներս իրավունք ունին խիզախ ճավակնել
Այն բարձր դիրքին, որին հասել եմ:

Այս ևս խոսում է նրա մավրիտանացի լինելու օգտին։

Վերջապես կա մի հանգամանք ևս, որ, կարծես, աչքաթող է արվում հետազոտողների կողմից։

Օթելլոն կրոնական իր դավանանքով քրիստոնյա է։ Եվ մինչ մավրերի մեջ քրիստոնյաներ շատ են եղել և շատ կան, նույնը չի կարելի ասել նեգրերի մասին (միշտ պիտի հիշել, խոսքը վերաբերում է շեքսպիրյան դարաշրջանին)։

Ի դեպ, Մասհհյանն այս հարցին անդրադառնում է նաև քիչ վարը՝ Բրաբանցիոյի «մրոտ գրկի մեջ» արտահայտության կապակցությամբ, երբ նախ խոսում է Օթելլոյի գույնի վրա, ապա և ազգային պատկանելության։ Այստեղ արդեն այն կատեգորիկ հայտարարությունը չկա, ինչ տեսանք վերը։ Այստեղ, իր սովորության համաձայն, բերում է թեր ու դեմ կարծիքներ՝ գաղափար տալու հարցի պատմության մասին։

Անցնենք առաջ։

Առանձին մնացած Յագոն, ինչպես միշտ, վերանայում, վերաքննում է իր արածը, պատճառներ է մատնացույց անում իր արարքը կամ անելիքը հիմնավորելու համար, իր ցասումը Կասսիոյի դեմ գրգռելու համար նա հիշում է այն հերյուրանքը, թե իբր այս գեղեցիկ ֆլորենտացին կենակցել է Էմիլիայի հետ իրենց ամուսնությունից առաջ։

Նա էլ, կարծում եմ, գիշերվա գրակս իր գլուխն է դրել *(II, 1)*։

Մասհհյանը պարզաբանում է. «Իմաստն այն է, թե Կասսիոն էլ նրա կնոջ հետ մտերիմ է եղել. բայց անգլիական բնագիրը ավելի անորոշ է. բառացի թարգմանությունը կլիներ. «Կասսիոյից էլ վախենում եմ գիշերվա գրակիս համար». իսկ այդ վախը հայտնի չէ անցյալի համար է, թե ապագայի։ Մենք էլ գերմանական և այլ թարգմանությունների հետ հարմար համարեցինք Յագոյի խոսքը անցյալին վերագրել. որովհետև այդ կասկածը արդեն շատ տարտամ, ծիծաղելի կլիներ, եթե ապագային վերաբերյալ լիներ»։

Նկատեմ անմիջապես, որ այս կարգի ծանոթություններ նա էլի ունի։ Դրանցից են «Մեղրից քաղցր և լեղիից դառն» (I, 3) և «Որ ձկան պոչը փոխե գլխի հետ» (II, 1) արտահայտություններին տրված բացատրությունները, որտեղից պարզ է դառնում նրա արտակարգ պատասխանատվությունը թարգմանվող տողի և բառի նկատմամբ, ընդ որում մինչև վերջ հավատարիմ մնալով բնագրի ոգուն և իմաստին, նա մշտապես մտահոգվում է նաև հայերենի հնարավորությունների մասին։

Ահա մի մեկնաբանություն ևս, որ տրվում է Օթելլոյի հայտնի «Պատճառն

է, հոգիս, պատճառը...» նույնքան հայտնի, որքան և անհասկանալի բառերի առթիվ։

«Այս բառերը,—գրում է Մասեհյանը,—տեղի են տվել բազմաթիվ մեկնումների, միտքը կրճատ լինելու պատճառով։ Օթելլոն ներս մտնելիս շարունակում է մտմտալ և հաշիվ տալ ինքն իրեն իր անելիքի մասին։ «Պատճառն է, որ»,—ասում է նա ինքն իրեն,—«ինձ ստիպում է այս բանն անել»։ Եվ երկրորդ տողում ավելի բացատրում է, թե ինչ է այդ պատճառը. պատճառն այն անհիշելի բանն է, այն լրբությունը, որ Օթելլոն չէ ուզում ողջախոհ աստղերի առաջ անվանել անգամ։ Օթելլոն ուզում է ասել, գուցե, որ ոչ թե վրեժից դրդված ուզում է սպանել իր անհավատարիմ կնոջը, այլ ուզում է պատճառը—անհավատարմությունը—պատժել։ Օթելլոն հավատում է, որ ինքը մի նախախնամական գործ է կատարում, հանցավորին պատժելով, ինչպես նա ասում է այդ բանը հետագայում.

Եվ սպանություն կոչել ես տալիս իմ անելիքը,
Ինչ որ ողջակեզ նամարում էի։

Բայց կան կրիտիկներ, որոնք ուրիշ մեկնություններ են առաջարկում։ Մեր կարծիքով վերոհիշյալ բացատրությունը ամենեն հավանականն է»։

3

Անցնենք այժմ հաջորդ՝ 1923-ին լույս ընծայած «Մակբեթի» նախաբանին և նրա ծանոթություններին։

Ամենից առաջ, օգտվելով առիթից, նա հիշում է, որ «Մակբեթի» այդ հայերեն հրատարակությունը համընկնում է 1623-ին հրատարակված առաջին ամբողջական ժողովածուի հետ, ժողովածու, որտեղ և առաջին անգամ լույս է տեսել սույն ողբերգությունը։

Այնուհետև Մասեհյանը համառոտակի կանգ է առնում «Մակբեթի» գրության հանգամանքների վրա, խոսում է տեքստի մասին, ապա նաև աղբյուրների։ Այստեղ չեմ կարող զանց առնել Ֆրնեսից (Horace Howard Furness. 1833—1912) նրա կատարած մեջբերումը. «Ի՜նչ սխալ տպավորություններ են ստացվում այն բառերից, որ մենք գործ ենք ածում հայտնելու համար, թե Շեքսպիր ինչ եղանակով հին դրամաների և քրոնիկների քարերը և կոճղերը փոխարկել է կենդանի, շնչավոր մարդկանց և կանանց։ Ասում ենք՝ «Նա քաղել է իր նախատիպը այսինչ աղբյուրից», կամ թե՝ «Նա գտել է իր նյութը այսինչ աղբյուրի մեջ»։ Բայց որքա՞ն է քաղել, կամ որքա՞ն է գտել։ Ընդունելով, թե նա իր նախատիպը քաղել է Հոլինշեդից կամ ուրկից որ ուզեք, որտեղի՞ց է գտել Լիրի խենթությունը, կամ տարրերքի այն հեղաշրջումը, կամ խենթի այն ներշնչված շաղակրատանքը և այլն. այն բոլորից, ինչ որ նրա ողբերգությու-

նները վսեմ են դարձնում, և ամեն ուրիշ մարդկային գրվածքներից երկնքի պես բարձր, այն բոլորից ոչ մի հետք չենք գտնում աղբյուրների մեջ։

Երբ, նրա ողբերգություններից մեկը կարդալուց հետո, մենք աչք ենք ձգում այն գրվածքների վրա, որ կոչում ենք նրա աղբյուրները կամ նախատիպերը, ես միտ եմ բերում Հայնեի հիշած այն շողշողուն ակները, որ մենք գիշերը տեսնում ենք գեղեցիկ պարտեզների մեջ և մտածում ենք, թե թագավորի երեխաները խաղալիս այնտեղ թողած կլինեն։ Բայց երբ մենք ցերեկով նայում ենք այն գոհարների վրա՝ գտնում ենք միայն թշվառ փոքրիկ որդներ, որոնք դժվարությամբ սողում են տեղից և որ անցորդի ոտքը մի տեսակ տարօրինակ գութից շարժված՝ չէ ուզում ճմլել»։

Այնուհետև Մասեհյանն անցնում է շեքսպիրյան ողբերգությունների մի առանձնահատկությանը, որին Բրադլեյը մթնոլորտ բառով է բնորոշում. դա միջավայրի այն ամբողջությունն է, որի մեջ կատարվում է գործողությունը. դա գույնը չէ, ո՛չ էլ ձայնը, ո՛չ էլ օրվա պահը. դա գույնն է, ձայնը, օրվա պահերը և էլի շատ բան, որ բառիս իսկական իմաստով մասնակցում են գործողությանը, առանց գործող անձանց ցանկում հիշատակվելու։ Հիանալի ըմբռնելով այդ էֆեկտի գեղագիտական ֆունկցիան շեքսպիրյան բարդ պատկերների համակարգում, Մասեհյանը իր միտքն արտահայտելու համար դիմում է Բրադլեյին, որ, կրկնակի մեջբերում չունենալու համար, շարադրում եմ համառոտակի. հողմակոծ անապատի ամայությունը, վհուկների պատկերը, հերոսի հոգու մեջ ծնվող ոճիրը, գիշերվա մթությունը, բվի կռինչը կարծես թե բխում են նույն աղբյուրից, իմ կողմից կավելացվի՝ հերոսի իսկ հոգուց։ Ոչ թե մեկ կամ երկու զորեղ էֆեկտ, այլ էֆեկտների համակարգ։ Եթե վհուկներ, ապա պետք է որ նրանք պարեն փոթորկի թխպամած օդի մեջ, եթե գույն, ապա միայն արյան գույն, եթե սպանություն, ապա սպանվածի արյունը մարդասպանի երեսին։ Բրադլեյը նկատում է նաև պատկերային սիստեմի միասնականությունը. նրա բոլոր մետաֆորները, համեմատությունները, մակդիրները ենթարկվում են մեկ միասնական մտքի, մեկ տիրաբար իշխող տոնի. կատարվելու է ոճիր. կատարվածը ոճրագործություն է։

Այժմ նորից խոսքը տանք Մասեհյանին.

«Ինչ են այս երկու հսկայական էակները, որ բանաստեղծի արարչագործ ձեռքը ստեղծել է, անկախ պատմական տվյալներից և համաձայն իր սեփական հղացումին։ Արդյոք կամեցե՞լ է նրանց ներկայացնել որպես երկու տարաբախտ մահկանացուներ, խաղալիք դարձած գերբնական ղորությունների, ենթարկված դրդումների և թելադրությունների, թե՞ պատկերացնել չար իղձերի այն զարհուրելի վայրէջքը, որի վրա ոտք դնողը մեկ էլ չէ կարողանում կանգ առնել, և զահավիժելով մեկ ոճրից մյուսը՝ հասնում է մինչև անդունդի տակը. արդյոք կամեցե՞լ է հարուցել փիլիսոփայության հավետ անլուծ խնդիրը՝

կամքի ազատության և ոչ—ազատության մասին։ Ո՞րն է գերբնական զորությունների աղդեցության չափը Մակբեթի ասպարեզի մեջ։ Ի՞նչ պետք է հասկանալ գերբնական զորություններ խոսքով»։

Նախաբանի հեղինակը ընդարձակ մեջբերումներ է կատարում Հերֆորդից և Բրադլեյից՝ ճշտելու համար վհուկների բնույթը և կատարած դերը։ Թեև Մասեհյանը ջանասիրաբար թաքցնում է իր սեփական կարծիքը, այնուամենայնիվ հակված եմ մտածելու, թե նա այդ վհուկներին (ինչպես և Համլետի հոր Ուրվականին) դասում է թատերական էֆեկտների շարքը։ Սա առաջադիմական լուրջ քայլ էր շեքսպիրագիտության մեջ և հենց միայն այս բավական է, որ մենք Շեքսպիրի հայ թարգմանչին համարենք նաև նրա փայլուն գիտակներից մեկը։ Չէ՞ որ տասնամյակներ առաջ հայերեն լույս տեսած «Համլեթ և յուր մենեջաներները» գրքույկի հեղինակն ավելի է բարձրանում մեր աչքում իբրև արտիստ, երբ նա հայ հանդիսատեսին բացատրում է, որ Համլետի հոր Ուրվականի մեջ չպետք է այլ բան տեսնել, քան թե մի սիմվոլ, մի հնար, արտահայտման մի ձև, որ գրականագիտության մեջ բանաստեղծական մետաֆոր է կոչվում։

Այնուհետև Մասեհյանն անցնում է ողբերգության երկու կենտրոնական դեմքերի բնութագրմանը։ Ե՛վ Մակբեթը, և՛ Լեդի Մակբեթը բնավորության նույն իշխող գիծն ունեն. փառասիրություն, որ հասնում է փառամոլության, իշխանատենչության այնպիսի մոլուցքի, որ պատրաստ է իր ճանապարհին խորտակելու ամեն ինչ։ «Երկուսի էլ հոգին վեհ է, խրոխտ և հրամայող,—ասում է նա Բրադլեյի բերանով,—նրանք ծնված են իշխելու համար, եթե ոչ թագավորելու, դիկտատոր են կամ արհամարհող դեպի իրենց փոքրավորները։ Լույսի զավակներ չեն, ինչպես Բրուտոս կամ Համլետ, այլ աշխարհային տիպեր են։ Ջենք տեսնում նրանց մեջ հայրենիքի սեր, ոչ էլ սրտացավություն ուրիշի բարօրության համար։ Նրանց սովորական խոսակցության նյութը, մշտապես, աստիճանը և իշխանությունն է և մենք կարող ենք երևակայել, թե միշտ էլ այդպես է եղել»։

Բնավորության այս իշխող գիծը չի խանգարում, որ նրանք նաև տարբեր լինեն։ Այդ տարբերությունը, ըստ իս, չի հասնում հակադրության, ուստի և չեմ բաժանում Բրադլեյի այն միտքը, թե՝ «Մինչև այստեղ շատ մեծ նմանություն կա երկուսի մեջ. սրանից դենը՝ նրանք հակապատկերներ են, և թատերական գործողությունը կառուցվում է նրանց հակադրության վրա»։ Մեջ բերված հատվածի շարունակությունից էլ պարզ է դառնում, որ խոսքը տարբերության մասին է միայն. իրոք որ խաղի սկզբում նրանք հավասարաչափ կարևորություն ունեն, թերևս Լեդի Մակբեթն իր ամուսնուց ավելի է կարևոր, բայց հետագայում նա ավելի ու ավելի է նահ մնում, և տիրապետող դեմք է մնում միայն Մակբեթը։

Որպես դրամատուրգ Շեքսպիրը ոչինչ չի տեսնում բացի այն, ինչ տեսնում է իր լինելիության մեջ։ Այս տեսակետից նա մի երկրորդ Արարիչ է, անհաղորդ ուրիշի ստեղծածի և տերը այն ամենի, ինչ իր ձեռքի տակից է դուրս գալիս։ Եվ այդ արարումը նա կատարում է ոչ թե մեր աչքից հեռու ժամանակով ու տարածությամբ, այլ մեր իսկ աչքի առաջ, այն անչափ փոքր և անչափելի մեծ տարածության վրա, որ կոչվում է բեմահարթակ։ Ո՞վ է Մակբեթը բեմ մտնելիս. մի զորավար, որ չախչախում է կենսորոնական իշխանության դեմ դուրս եկած փառասեր թեներից մեկին և արդար գործի մեջ էլ հռչակվում է իր արտասովոր անձնական քաջությամբ։ Այն, որ Մակդուֆը այս չարաբաստիկ դեպքերից առաջ նրան շատ է սիրել, ապացույց է, որ նա ևս ունեցել է բնավորության ազնիվ ու շիտակ գծեր, համենայն դեպս՝ անուշնիվ չի եղել։ Այլ է, սակայն, նրա փառասիրության հարցը։ Բայց ի՞նչ է փառասիրությունը. սոսկ մի երազանք, քանի դեռ իր բոժոժի մեջ է, գործողության չի դրված, չի վերածված մի ուժի, որ ի զորու է հաղթահարելու իր ճանապարհին կանգնած խոչընդոտները։

Այս տեսակետից ահա պետք է բացատրվի Մակբեթի և իր կնոջ միջև նախապես, այս դեպքերից շատ առաջ, տեղի ունեցած այն զրույցը, որի ժամանակ Մակբեթը թագավորական գահին տիրանալու իր ցանկության մասին է խոսել, դրան անմիջապես կցելով, թե «կուզեի», բայց «Չեմ համարձակվում»։ Ինչպե՞ս պետք է գնահատվի սա. ոճրագործության սկի՞զբ։ Ո՛չ, իհարկե։ Սա միայն ցույց է տալիս, որ առկա է փառասիրական երազանքը, բայց ո՛չ փառասիրությունը։ Այդ երազանքն էլ հենց ձև ու տեսք է ստանում ապստամբությունը ճնշելուց հետո։ Եթե մենք կանգնենք այն տեսակետին, թե վհուկների գոյությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Մակբեթի երևակայության արդյունք և այդ զրույցներն էլ նրանց հետ ներքին դիալոգ է, ապա պարզ կդառնա, որ հերոսն արդեն կանգնած է ոճրագործ դառնալու ճանապարհին, բայց դեռ ոճրագործ չէ։ «Այն սարսափելի մտապատկերները,—ասում է Մասհյանի վկայակոչած Բրադլեյը,—որոնք ոճիրը գործելուց առաջ նրան հետ են քաշում, և գործելուց հետո՝ նրան տանջում են, և որոնք նրա ամենախորին էության բողոքի ձայներն են, նրա կնոջը թվում են ջղային երկյուղի ստեղծումներ միայն, և նա ինքը այդ մտապատկերները վերագրում է իր անապահով վիճակից առաջ եկած անհանգստությանը, կամ իր երկյուղին. մի գուցե ուրիշները նրանից վրեժ հանեն։ Նրա գիտակից կամ խորհրդածող միտքը գլխավորաբար զբաղված է արտաքին հաջողության կամ անհաջողության հավանականություններով, այն ինչ նրա ներքին էությունը ցնցված է խղճմտանքից»։

Բրադլեյը հատուկ ուշադրությամբ է դիտարկում Մակբեթի վարքագիծը Դունկանի սպանությունից հետո։ Բնավորության զարգացման տեսակետից դա մի հազվագյուտ օրինակ է Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ։ Հիմք ըն-

դունելով Մասհէյանի բերած ամբողջ այս հատվածը, ևս ինձ թույլ եմ տալիս իմ կողմից որոշել Մակբեթի բնավորության շրջափոխության հետևյալ աստիճանները զուտ հոգեբանական տեսակետից.

ա) Մեղքի գիտակցությունը տիրաբար իշխում է նրան ոչ միայն Դունկանին սպանելուց առաջ, այլև դրանից հետո մինչև Բանքոյի մասին լրջորեն խորհելը։ Մակբեթը դեռևս չի երկփեղկված։

բ) Թեև մեղքի գիտակցությունն իշխում է նրան, այնուամենայնիվ գլուխ է բարձրացնում այն գիտակցությունը, թե ինքը անապահով է, քանի դեռ կա Բանքոն։ Նրա երկփեղկումը բացահայտ է. ապահովության գիտակցությունը նրան մղում է նոր ոճրագործության, ասել է թե՝ ավելի է շիկացնում մեղքի գիտակցությունը։

գ) Չկա նաև Բանքոն, բայց դարձյալ իշխողը անապահովության գիտակցությունն է. մեղքի գիտակցությունն անցել է երկրորդ պլան, թեև դարձյալ երբեմն-երբեմն փոթորկում է նրա հոգին. չէ՞ որ այդ ապահովություն կոչեցյալն այժմ էլ նույնքան է հեռու, որքան և առաջ։

դ) Աննկման այս վերջին աստիճանի վրա նա ոտք է դնում Մակդուֆի դրդյակը ավերելուց, նրա կնոջն ու երեխաներին կոտորելուց հետո։ Երկփեղկված Մակբեթից քիչ բան է մնացել։ Ապացույց՝ կնոջ մահվան նկատմամբ հանդես բերած նրա բացարձակ անտարբերությունը։ Շրջափոխությունն ավարտված է։

Բնավորության ինչպիսի՞ նոր գծեր է հայտնաբերում Բրադլեյը Լեդի Մակբեթի մեջ, ինչպիսի՞ գծեր, որ չունի ամուսինը։

Առաջինը դրանցից նա համարում է կամքի անճկելիությունը։ «Նրա համար լինելիք բաների գուշակումը նշանակում է, որ անպատճառ պետք է լինեն....Նրա համար կամքի և գործի միջև չկա անջրպետ....Նա հեռանդ է ներշնչում իր ամուսնուն՝ գործը պատկերացնելով որպես հերոսական, որպես «այս գիշերվա մեծ գործը», այն ինչ բոլորովին անգիտանում է գործի անգթությունը և դավաճանությունը...Նրա հայացքը ուղղված է միայն արքայական թագին և այդ թագը ձեռք բերելու միջոցներին. բայց հետևանքները չի տեսնում... Հենվում է միայն ինքն իր վրա։ Սկզբից մինչև վերջ նրա կամքը անխախտ է մնում։ Այդ կամքի իշխումը նրա կանացի բնության վրա կարող է նրան բոլորովին չախչախել, բայց մի րոպե չէ թուլանում։ Մենք վստահ կարող ենք լինել, որ նա երբեք մի բառով կամ մի ակնարկով իր ամուսնու գաղտնիքը կամ իր սրտինը ուրիշի չէ ասել, եթե ոչ միայն քնի մեջ։ Որչափ էլ այդպիսի մի կին զարհուրելի լինի, այնուամենայնիվ նա վեհ է»։

Երկրորդ. Եվ այնուամենայնիվ ձուլածո թվացող այդ անոթը ճեղք ունի. դրա անունն է զուտ դեպի մերձավորը, թող որ լինի մերձավորներից ամենամոտը՝ ծնողը։ Այդ կինը պատրաստ է նույնիսկ ինքը կատարելու սպանությունը, բայց չի անում։ Ինչո՞ւ։

Եթե ես ուրիշ ոմանց չլինեի ճած ժամանակ՝
Ինքս կանեի:

Շատ դիպուկ է նկատում Բրադլեյը, թե «ճշմարտությունն այն է, որ եթե հոր նմանությունն էլ չլիներ՝ նա ոչ մի կերպով ընդունակ չէր լինի սպանությունը իր ձեռքով կատարելուն: Եվ ընդհանրապես նա մարդկային զոհածք չէ, այլ կենդանի էակ՝ միս ու արյունով: Այստեղ է ահա դրված հիմքը ողբերգության վերջում ինքնասպանություն գործած Լեդի Մակբեթի բնավորության:

Երրորդ: Ջնայած նա աչքի չի ընկնում մտքի արտակարգ խորությամբ, այնուամենայնիվ զուրկ չէ զգոն մտածողությունից: Ուշագրավ է, որ վհուկները նրա համար գոյություն չունեն: Բայց սա չէ՞ որ նշանակում է, թե իր ներքին ձայնը նրան չի տանջում: Սպանության ժամանակ լսված դռան զարկերը, Մակբեթի ձեռքի վրայի արյունը նա լսում և դիտում է սառնասրտորեն: Ի՞նչն է սրա պատճառը. արդյո՞ք կանացի սահմանափակ, ճոխ երևակայությունից զուրկ նատուրան: Մի՞թե, իրոք, նա չի տեսնում իրենց ձեռնարկի հետևանքները: Ինչպիսիք էլ լինեն պատասխանները այս հարցերի, մի բան պարզ է. մեր առջև է Մակբեթի կինը, բայց ո՛չ երկվորյակը, մի նոր Մակբեթ, որ անհասկանալի կդառնա, եթե նրանից առնենք Լեդի որոշիչը:

Վերջապես. Մակբեթի անկման պատճառը իրենից դուրս է, Լեդի Մակբեթինը՝ իր մեջ, իր բնավորության, իր էության մեջ: Նրա ուժերի մակընթացությունը տեղատվության է փոխվում ոչ թե աստիճանաբար, այլ միանգամից, վիթխարի և անհեթեթ մի փլուզումով, և դա՝ թագուհի օծվելու հաջորդ օրվանից: Ասել է թե՝ չարության նրա վառոդը ծախսված է մինչև վերջին բուռը:

Անցնենք այժմ «Մակբեթի» ծանոթագրություններին, հյուսված Մասեհյանի ձեռքով: Այստեղ ևս, ինչպես և նախորդ խաղերում, ծանոթագրողը իր ասելիքը հանձնարարում է այս կամ այն շեքսպիրագետին, իրեն միշտ պահելով ստվերի մեջ: Ես կվերցնեմ այն ծանոթագրությունները, որոնք նրան են պատկանում:

Դոնալբեյնը հետաքրքրվում է Կավդորի թեյնի մասին արձակած իր վճռի կատարմամբ: Նրան պատասխանում է ավագ որդին՝ Մալկոմը, ասելով թե մի մարդ է տեսել, որ նրա մահվան ներկա է եղել և ասյա ավելացնում է.

Ասում էր, թե ես անկեղծ ճանճն առավ իր մատնությունը,
Եվ Ձեր բարձրության ներումն աղերսեց՝
Ցույց տալով խորին, սրտագին զղջում.
Ոչինչ իր կյանքում, ասում էր, այնպես վայել չէ եղել,
Ինչպես այդ կյանքին ված հուժեշտը:
Եվ ես մեռել է մի մարդու նըման,
Որ վարժությունով սովորած լինի մանվան ոռպեին

Նետել ամենեն բանկագին բանը, որ ունեցել է,
Որպես սին մի բան *(I, 4)*։

Այս տողերի առթիվ հետևյալն է գրում Մասեհյանը.

«Կավդորի թենի մահվան այս նկարագրությունը կետ առ կետ համաձայն է տարաբախտ կոմս էսսեքսի գլխատման պարագաներին։ Կոմս էսսեքս Անգլիո հռչակավոր պետական մարդկանցից մեկն էր և էլիզաբեթ թագուհու սիրելին. հետագայում այդից ընկնելով և թագուհու կյանքի դեմ մի դավադրության մասնակից լինելու համար՝ գլխատվեց (1601)։ Էսսեքս, Շեքսպիրի պաշտպան լորդ Սաութհամպտոնի սրտակից բարեկամն էր և նրա գլխատումը շատ մեծ տպավորություն թողեց Շեքսպիրի հոգեկան տրամադրության վրա»։

Մի առանձին ծանոթագրությամբ Մասեհյանը որոշում է իր վերաբերմունքը այն կնճռոտ հարցի վերաբերյալ, թե Մակբեթն արդյո՞ք հավատում է վհուկներին, նրանց գուշակությանը, թե ոչ։ Բայց մենք տեսանք արդեն, որ դա կապված է այն հարցի հետ, թե ե՞րբ է ծնվում նրա գլխում թագին տիրանալու միտքը։ Հիշենք այդ տողերը տեքստում։ Մակբեթը խույս է տալիս Դունկանին սպանելու վճռից. Լեդի Մակբեթը հանդիմանում է նրան.

Ուրեմն ի՞նչպիսի մի անասուն էր,
Որ ինձ թելադրեց խոսք բանալ ինձ նետ այդ ձեռնարկի վրա։
Երբ սիրտ ունեիր այդ բանն անելու, այնժամ մարդ էիր.
Որքան ավելի լինել, քան էիր,
Այնքան ավելի մեծ մարդ կլինես.
Այնժամ ոչ տեղն էր ինձ նպաստավոր, ոչ ժամանակը,
Դու ուզում էիր երկուսն էլ սարքել *(I, 7)*։

Մասեհյանը գրում է. «Այս տողերից ակներև է, որ Մակբեթ պատերազմի գնալուց և վհուկներին տեսնելուց առաջ էլ՝ Դունկանին սպանելու և նրա գահին տիրանալու գաղտնի դիտումն ունեցել է արդեն, և նույնիսկ այդ մասին խոսք է բացել իր կնոջ հետ։ Այս մի քանի տողերով Շեքսպիր նպատակ է ունեցել մեզ աներկբայելի կերպով հասկացնել, թե Մակբեթի ոճրագործությունը չէ բխում վհուկների գուշակումից. նրանք գուշակում են ապագան, բայց չեն դրդում սպանության. մի պարկեշտ մարդ հանդարտորեն կսպասեր, որ գուշակումը ինքնին կատարվեր, և հոգով այնպես խաղաղ կմնար վհուկների տեսարանից հետո, ինչպես Բանքոն մնում է։ Եվ իրավ, Մակբեթ փորձում է իր հոգու մեջ բույն դրած չարագործության միտքը զսպել, ասելով.

Եթե բերմունքը ուզում է, որ ես թագավոր դառնամ,
Շատ լավ, բերմունքը ինքնին կարող է թագ ընծայել ինձ
Առանց իմ ջանքի։

Բայց չար բնությունը նրան հանգիստ չէ տալիս և դրդում է շարունակ դիվային մտադրությունը իրագործելու»։

4

Անցնենք այժմ «Վենետիկի վաճառականի» վիճելական հրատարակության մեկնաբանություններին։

Թարգմանիչը այս հրատարակությանը կցել է մի նախաբան, որտեղ սպառիչ գաղափար տալու համար այս երկի աղբյուրների մասին՝ բերում է Ջիովանիի վեպի համառոտ թարգմանությունը, Տուփերի պատմությանը վերաբերող աղբյուրի համառոտակի քաղվածքը, այլև լրացուցիչ մի մեկնաբանություն՝ «Շայլոկի դատը իրավաբանական տեսակետից», չհաշված, իհարկե, ծանոթագրությունները։

Այս «Նախաբանն» սկսվում է կատակերգության նախնական հրատարակությունների մասին մի համառոտ տեսությամբ, ապա նրա աղբյուրների քննությամբ։ Ուշագրավ է, որ Մասեհյանը չի բավարարվում գրական աղբյուրները նշելով, այլև կանգ է առնում հասարակական այն կենդանի միջավայրի վրա, որտեղ գործել է Շեքսպիրը։ Եվ նա անում է մի պատմություն, որ կապված է Լոնդոնում ապրող ականավոր հրեա բժիշկ Ռոդրիգո Լոպեզի հետ, պալատական խարդավանքների մեջ նրան ներգրավելու, ապա և նրա ողբերգական վախճանի մասին։

«Ընթերցողը տեսնում է,—շարունակում է նա,—թե ինչ հակահրեական մթնոլորտում մեր հեղինակը գրել է իր թատերկը. բայց երբ նա սկսել է Շայլոկի տիպը ստեղծել, դուրս բերելով հանդերձ նրա բոլոր անողորմությունը և սրտի մեջ ամբարված ոխը քրիստոնեաների դեմ, նրա անաչառ դատողությունը սկսել է մտածել, թե արդյոք հրեան իրավունք չէ՞ ունեցել այդպես ատելու Անտոնիոյին և ընդհանրապես քրիստոնեաններին։ Նրա հանրածանոթ հատվածը (Հրեան աչք չունի՞, հրեան ձեռք չունի՞, III, 53—70) ամենագեղեցիկ չատագովությունն է հրեական դատի, ամենապերճախոս բողոքն է ցեղային նախապաշարումների դեմ. այն պատուհաններից մեկն է, ինչպես ասում է մի կրիտիկ, որոնցով կարող ենք ներս նայել Շեքսպիրի հոգու մեջ։ Եվ Շեքսպիր համարձակվել է այդ բողոքը գրել ճիշտ այն ժամանակ, երբ ժողովրդական տեսլության և կրքի ալիքները այնքան բարձր էին, ինչպես տեսանք Լոպեզի դատի առիթով, երբ ռամիկ ամբոխը, թեկուզ անտեղի, համոզված էր, որ իր սիրելի թագուհու կյանքը վտանգի մեջ է եղել մի անհավատ հրեայի պատճառով։ Չէ՞ որ գեղեցիկ գաչասրտություն էր դա Շեքսպիրի կողմից»։

Այնուհետև նա, հենվելով Հազլիտին և Վալտեր Ռալեյին, տալիս է Շայլոկի տիպի մեկնաբանությունը, ապա և տիկին Ջեյմսոնին՝ Պորցիայի բնութագրությունը,—որ հարկ չեմ համարում մեջ բերել կամ շարադրել։ Ինչ խոսք,

որ նա բոլոր դեպքերում բաժանում է իր վկայակոչած շեքսպիրագետների տեսակետները. բնութագրվում են նաև Անտոնիոն և Բասանիոն։

Ահա և «նախաբանի» վերջին պարբերությունը. «Մյուս տիպերի մասին ավելորդ ենք համարում վերլուծումներ տալ ոչ թե որովհետև երկրորդական տիպեր են, այլ նախ տեղի սղության պատճառով և երկրորդ, որովհետև նրանք այնքան պարզ և բնական նկարված են, որ իրենք իրենց համար կարող են խոսել։ Ամեն մեկը իր ինքնուրույն կերպարանքով գործակցում են ստեղծելու համար Վենետիկյան օդը, որ շնչում ենք խաղի ամեն մի տողում. Ջեսիկան՝ իր արևելյան գեղեցկությամբ և սիրատարփ խառնվածքով. Լորենցոն՝ իր բանաստեղծական զգացումով և երևակայությամբ, իր տաքարյուն սիրահարի տիպով։ Գրացիանոն՝ իր աշխույժ և կատակասեր բնավորությամբ և անփույթ վերաբերմունքով դեպի աշխարհի հոգսերը իր ճեֆ անողի, թամադայի տիպով. Լանսլոտը՝ իր ուրախ ծառայի տիպով, որպես ժողովրդի զավակ, իր մեծ փափագով պարոն կոչվելու և պարոնների պես արտահայտվելու և սրախոսություններ անելու. Ներսիան՝ իր կես նաժիշտով, կես ընկերուհու դերով, որի վրա փայլում է կարծես Պորցիայի շուքը և որը իր տիրուհու ընկերության մեջ ստացել է որոշակի շնորհք։

Այս բոլորը դարձնում է Վենետիկի վաճառականը այնքան կենդանի, որ մենք տեղափոխվում ենք մտքով այն հրաշալի քաղաքը, որ կոչվում է Վենետիկ, իր գեղարվեստական մթնոլորտով, իր պետական խստապահանջ օրենքներով, իր Ռիալտոյով և գոնդոլներով, իր Բելմոնտներով և Պորցիաներով, իր հրեաներով և արքունական վաճառականներով։ Շեքսպիրի մոգական գավազանը կարողացել է մի քանի փոքրիկ շարժումներով, մի քանի անցողակի ակնարկներով այն բոլորը կյանքի կոչել, ավելի քան թե նկարագրական հատորներ կարող էին անել և երբ մենք իսկապես ոտք ենք դնում Ռիալտոյի կամուրջի աստիճանների վրա՝ փնտրում ենք կարծես Շայլոկին և Տյուբալին և Անտոնիոյին. երբ աչք ենք նետում հինավուրց գեղեցիկ պալացցոների վրա, մտածում ենք իսկույն, թե այսպիսի մի կախարդական պարտեզի մեջ պետք է շըրջելիս լիներ չքնաղ Պորցիան իր թանկ գնով ձեռք բերված Բասանիոյի հետ, և երբ մտնում ենք դուքսերի պալատի մեջ՝ միտ ենք բերում այն հաստատամարմին պետությունը, որ իր հազարամյա գոյությունը պարտ էր այն ըմբռնումին, թե՝

Չկա Վենետիկում մի իշխանություն,
Որ կարողանա մի գրված օրենք իր կամքով փոխել»։

Այստեղ արված մեջբերումների առատությունը անսովոր կարող է դիտվել, բայց ո՛չ ավելորդ։ Ջե՞որ մեզ հետաքրքրում են հենց իր՝ Շեքսպիրի անզուգական թարգմանչի գիտությյան չափը, նրա ըմբռնումների սահմանները։ «Համ-

լետին», «Օթելլոյին», «Մակբեթին» և «Վենետիկի վաճառականին» տված նրա ծանոթագրություններից ու մեկնաբանություններից պարզ է դառնում, որ նա հիմնավորապես ուսումնասիրել է Շեքսպիրին՝ սկսած ամեն մի մասնավոր տողից մինչև նրա փիլիսոփայությունն՝ ամբողջությամբ առած, այլև, որ նորություն էր ընթերցողի համար, նրա մասին ստեղծված վիթխարի գրականության էականը։ Այդպես կարող էր ուսումնասիրել միայն նա, ով Շեքսպիրին թարգմանելու գործը համարել է իր կյանքի գործը։ Եվ այնուամենայնիվ չպետք է աչք փակենք այն փաստի առաջ, որ նրա իմացությունը սահմանափակվել է դասական շեքսպիրագիտության շրջանակներով։

Եվ սակայն մի կարևոր վերապահում՝ որպես ավարտի խոսք։ Երբեք չպիտի շփոթել Մասեհյան-թարգմանչին Մասեհյան-շեքսպիրագետի հետ, թեև նրանք, ինքնին հասկանալի է, օտար չեն միմյանց։ Հետազոտությունները մեծապես օգնել են նրան՝ գտնելու Շեքսպիրի միտքը, մտքի նոր հանդերձավորումը մի նոր լեզվով։ Բայց չես տարակուսում նաև, որ պատսիվ Համլետի տեսությանը տեղ-տեղ տուրք տվող Մասեհյանը իր հոյակապ թարգմանության մեջ ստեղծել է ակտիվ Համլետի կերպարը։

Բայց սա արդեն այլ խոսակցության նյութ է։

ՎԱՐԱԳ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

ՄԱՍԵՀՅԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑՆԵՐԻ ԳՆԱՀԱՏՈՒՄՈՎ

Մասեհյանի գործի առաջին գնահատողներից մեկը եղել է Հովհաննես Թումանյանը։ Նա ունեցել է Շեքսպիրի պաշտամունքը իր ամբողջ կյանքի ընթացքում, և այդ է պատճառը, որ Շեքսպիրի որևէ թարգմանություն կամ դերակատարություն իրենց դրական կամ բացասական կողմերով չեն վրիպել նրա ուշադրությունից։ Ամեն հնարավորության սահմանում նա գնահատել է դրանք ըստ իրենց արժանիքների և թերությունների։ Մասեհյանի առաջին թարգմանության («Համլետ»-ի) հրատարակության առիթը օգտագործելով նա նախ գնահատում է իր պաշտած հանճարը, ապա հետո խոսում է թարգմանության արժանիքների ու թերությունների մասին։ Նա իր հոդվածը[1] սկսում է այսպես.

«Շեքսպիրը դարձել է մի չափ աղգերի զարգացման աստիճանն որոշելու համար։ Երբ մի ժողովուրդ նրան չի թարգմանում, կնշանակի տգետ է, եթե չի հասկանում, կնշանակի տհաս է, եթե մի լեզու նրա վրա չի գալիս, կնշանակի տկար է»։ Բերելով այս խոսքերը, նա անմիջապես անցնում է Մասեհյանի՝ հիշատակածո թարգմանության գնահատմանը՝ ասելով.

«Այս տեսակետից մենք կարող ենք ասել, թե հառաջադիմություն ենք արել, որ սակայն, ինձ թվում է մի թռիչք, մի հանկարծակի թռիչք»։ Մասեհյանի թարգմանությունը մի հանկարծակի թռիչք համարելով, Թումանյանը միաժամանակ իրրև համեմատության և գնահատման եզր ու հենարան նշում է. ...Հանկարծ մեր բեմի վրա որոտաց Շեքսպիրի վիթխարի հանճարն Ադամյանի բերանով, և մեր առաջ դուրս եկան «Համլետ», «Օթելլո», «Արքա Լիր» և մյուսները մարդկային խորհրդաստության և ֆանտազիայի ամենավսեմ ստեղծագործությունները, որոնց բարձրությանը չի հասնում նույնիսկ հանճարեղ քննադատի մտքի թափը»[2]։

Շեքսպիրի այսչափ մեծությունը թարգմանելու համար Թումանյանը մեր

լեզուն դեռևս այնքան զարգացած չէր համարում. ըստ նրա՝ «Ամեն հեղինակ առանձին լեզվով ու ոճով էր գրում, հորինելով մի ընդհանուր ժխոր, որ անկարող էր վսեմ ներդաշնակությամբ մի բարձր միտք, մի խոր զգացմունք հայտնելու, և հանկարծ աստվածային Շեքսպիրին խոսեցրին հայոց լեզվով, իրար հետևից թարգմանություններից թարգմանելով «Շայլոկ», «Օթելլո», «Ախրքա Լիր», «Համլետ» և այլն։ Եվ, իհարկե, բոլոր գործերն իրենց վրա կրելով ժամանակի անկարողության կնիքը թարգման չդարձան Շեքսպիրի և մեր մեջ, չդիմացան հասարակ քննադատության դատաստանին և չմնացին ընթերցողի սեղանի վրա, ինչպես վայել էր Շեքսպիրի ձեռքի գործերին»։

Այս խոսքերը վերաբերում են 90-ական թվականների մեր գրական լեզվի զարգացման ընդհանուր վիճակին և շեքսպիրյան թարգմանություններին մինչև Մասեհյանի հանդես գալը։ Պետք է հաստատել, որ այդպիսի գնահատականը հիմնովին ճիշտ էր երկու երևույթի վերաբերմամբ։ Մասեհյանից առաջ կատարված թարգմանությունները այսօր միմիայն պատմական արժեք ունեն, որովհետև ոչ միայն կրկնակի չափով տառապում են այն ժամանակի մեր գրական լեզվի լեզվաոճական խոշոր թերություններով, այլև, իբրև հետևանք դրա և թարգմանիչների անկարողության, մեզ չեն փոխանցում Շեքսպիրի բարդ խոսքարվեստի և բանաստեղծական երևակայության անսահման թռիչքները։ Շեքսպիր թարգմանելու համար անհրաժեշտ էր նոր ոճ ստեղծել, որ իր լեզվական միջոցների հարստությամբ, վեհ հանդիսավորությամբ, ճկուն ու արտահայտիչ խաղացքով հիմնովին զանազանվեր մինչև այդ գոյություն ունեցող հայ գրական լեզվի ոճական դրվածքից։ Եվ Մասեհյանը ստեղծագործեց այդ ոճը՝ օգտագործելով մեր բազմադարյան լեզվի բոլոր ճյուղավորումները և նրանց հարստությունները համադրելով մի ընդհանրության մեջ։ Դարերով, հասարակական միջավայրով, պատմակենցաղագրական բնույթով իրարից զատված ու հեռացած լեզվական տարրերը համադրվեցին մի ընդհանուր ոճաբանական կաղապարում, և ստեղծվեց Շեքսպիրին արժանի և նրան լիուլի արտահայտող լեզու և ոճ՝ շնորհիվ Մասեհյանի մեծ տաղանդի։ Ահա հենց այս լեզուն ու ոճը նկատի ունեին ժամանակակիցները, երբ Մասեհյանի դեռևս չըհրատարակված թարգմանությունների մասին հիացքով էին խոսում ու պատմում։ Այս առթիվ Թումանյանը վկայում է. «Պետք է ասել, որ այդ գրքին (խոսքը «Համլետ»-ի թարգմանության մասին է) նախընթաց մի ավետավոր լուր էր պտտում Թիֆլիսի գրական շրջաններում, թե Շեքսպիրի մի տաղանդավոր թարգմանիչ է դուրս եկել, և անհամբեր սպասում էին գրքի լույս տեսնելուն։ Լույս տեսավ գիրքը և հիրավի, մի շատ սրտալի ընդունելություն գտավ թե մամուլի և թե ընթերցողների կողմից. նրան համեմատեցին մեր ամենալավ թարգմանությունների հետ, իբրև օրինակ առաջարկեցինն[3]։ Այս խոսքերը ոչ միայն վկայություն, այլև ժամանակակիցների և հենց իր Թումանյանի բարձր գնահատականն են Մասեհյանի գործի։ Շարունակության մեջ Թումանյանը

նշում է, որ ինքը արդ գործի սրտատրոփ դիմավորողներից մեկն է եղել, որովհետև դա մի թարգմանչի աշխատանք էր, որ անգլերեն բնագրից մեզ տալու էր ամբողջ Շեքսպիրը հայերեն»։

Թումանյանը իր ընդարձակ գրախոսականում նշում է նաև թարգմանական մի շարք թերություններ. նախ նա մատնացույց է անում ընդարձակ առաջաբանի բացակայությունը և ապա շատ մեկնությունների թերի կողմերը և քչությունը։ Այս թերությունները նշելուց հետո նա ռուսերեն թարգմանությունների հետ համեմատելով մատնանշում է բազմաթիվ փաստացի սխալներ և աղճատումներ, որոնք հետագայում ուղղվեցին Մասեհյանի կողմից «Համլետ»-ի կրկնակի թարգմանության մեջ։

Հետագայում Թումանյանը կրկին է անդրադարձել Մասեհյանին և նրա շեքսպիրյան թարգմանություններին։

900-ական թվականների մի սևագրության մեջ Թումանյանը գրում է. «Իմ լիասիրտ հարգանքը պ. Հովհ. Խան-Մասեհյանին, որ անգլիերենից հայերենի է վերածում Շեքսպիրը, հայկական աղքատ հողում պատվաստում է, Գյոթեի խոսքերով ասենք, էն հսկայական կաղնին, որի մոտ միանում ու որից բաժանվում են գրականության բոլոր ճյուղերը։ Եվ առանձին հաճույքով պետք է ասեմ, իր գործերը կտորներ ունեն էնքան կսրուվի ու թափով, որոնց հետ ռուսական լավագույն թարգմանությունները դժվար թե համեմատվեն։ Ինչ գեղեցիկ է ասած Լաերտի խրատը իր քրոջը՝ Օֆելիային, որ հաստատում է թե Համլետի սերը դատարկ բան է, անհաստատ հաճույք, արյան ավյուն, մի քընքուշ մանուշակ նորածին բնության, կանխահաս, բայց վաղանց»։

Այս խոսքերը ասված են Լաերտի խրատի հին թարգմանության մասին, իսկ եթե Թումանյանը կարդար Լաերտի խրատի վերաթարգմանությունը, այն ժամանակ ինչ հրճվանքով պետք է բացականչեր՝ «Շեքսպիրի գործին արժանի մի լեզու, անբռնազբոս ու հարուստ»։

Հոդվածի մեջ օրինակներ բերելով Մասեհյանի թարգմանությունից, Թումանյանը ավելացնում է. էս տեսակ մի ուժ է պ. Մասեհյանը։ Ապա շարունակում է. Տեսնում եք «ինչ արժանավայել ճոխությամբ խոսում է հայոց լեզուն Դանիայի արքայազնի բերանում, ինչ ուժով կարողանում է տալ Շեքսպիր կոչված տիտանի երկար շունչն ու մռունչը»։

Թումանյանը մտադրություն է ունեցել հետագայում «Համլետ»-ի թարգմանությունը քննել նաև անգլերեն բնագրի համեմատությամբ, սակայն, ինչպես երևում է, այդ ձեռնարկը մնացել է անկատար։ Նա վերոհիշյալ հատորի մեջ տպված մի հոդվածում խոստանում է իր նախորդ դիտողություններին ավելացնել անգլերենի համեմատությամբ հայտնաբերած սխալ բառերն ու նախադասությունները, մութ, անհասկանալի մնացած կտորները, լեզվական անկանոնություններն ու սխալները։

Հ. Թումանյանի հոդվածից մի տարի առաջ՝ 1895 թվականին, «Արարատ» ամսագրում (№ 2) լույս է տեսնում Հովհ. Հովհաննիսյանի հոդվածը «Համլետ»-ի թարգմանության մասին։ Հոդվածի սկզբում բանաստեղծը նշում է համաշխարհային դասական երկերի թարգմանության անհրաժեշտության և ապա խոսում է դրանց ազդեցության ու շատ կարևոր դերի մասին մեր գրականության զարգացման առնչությամբ։ Հովհաննիսյանը «Համլետ»-ը համարում է աշխարհի ամենատարածված և ամենաժողովրդական երկը, որի հետ կարող կլինեն գուցե մրցել միայն Հոմերոսի քերթվածները։ Ըստ բանաստեղծի «Համլետը» բացառիկ է նրանով, որ այնտեղ մարդկային հոգին պատկերացված է ամբողջապես յուր ազնիվ ու թույլ կողմերով։ Համլետը նախ մարդ է, և ապա Դանեմարքի իշխան, որին շրջապատող հասարակությունը և կենսական ձախորդ հանգամանքները մի բացառիկ ողբերգական վիճակի մեջ են դրել։ Բանաստեղծը «Համլետ»-ը ծանոթ է համարում հայ հասարակությանը՝ շնորհիվ Ադամյանի հանճարեղ խաղի։

Անցնելով Հ. Մասեհյանի թարգմանության գնահատությանը, Հովհաննիսյանը այն համարում է հայերեն անդրանիկ բանաստեղծական թարգմանություն, որի վրա է հրավիրում ընթերցող հասարակության ուշադրությունը։

«Համլետ»-ի թարգմանության բողած գեղեցիկ տպավորությունը այստեղ բացատրվում է առաջին հերթին նրանով, որ թարգմանիչը քաջ գիտե հայերենը և վստահությամբ օգտվում է իր այդ գիտությունից. սա մի առավելություն է, նշում է նա, որին կարող են նախանձել մեր շատ անուն հանած հեղինակներն ու թարգմանիչները։ Ապա բանաստեղծը իբրև կարևոր առավելություն հիշատակում է թարգմանչի ճոխ լեզուն և այս վերջինի բանաստեղծականությունը։ Թարգմանչի մյուս առավելությունները համարվում են բնագրի լեզվի իմացությունը և նրանց թարգմանված լինելու հանգամանքը. մի բան, որ առաջինն է մեզանում և միակը Շեքսպիրի թարգմանություններից։ Թարգմանությունը զարմանալի նման է բնագրին և չափազանց ճիշտ է։

«Թարգմանիչը մինչև այն աստիճան աշխատել է ճշտությամբ հաղորդել Շեքսպիրի ամեն մի նախադասությունը, սրախոսություններն ու բառախաղերը, որ երբեմն հայ ընթերցողի համար արդեն անհասկանալի նախադասություններ ու դարձվածքներ է գործ ղնում»։ Հովհաննիսյանը բերում է այդպիսի մի քանի օրինակներ՝ համեմատելով բնագրի հետ.

..., Ով կապրի կմեռնի
Ապրելով բնությունից դեպ հավերժություն։

Այս նախադասությունը Հովհաննիսյանը համարում է անհասկանալի, բայց դա ոչ թե անհասկանալի է, այլ թույլ է իբրև արտահայտություն։ Հետագայում Մասեհյանը այն դարձրել է արտահայտության գլուխգործոց։

Ով որ ապրում է, պետք է և մեռնի,
Անցնելով կյանքից ի հավերժություն։

Շարունակության մեջ բանաստեղծը ճիշտ կերպով ընտրում է անորոշ ու թույլ տեղեր և դրանց վերաբերյալ անում է իր դիտողությունները, որոնք բոլորն էլ թարգմանիչը հետագայում հասցրել է կատարելության գագաթները. բերենք մի օրինակ ևս.

Քեզ թանկ առաջարկիր,
Թե ոչ (քո խեղճ ոճի շունչը չկտրելով)
Այդպես թյուր երթալով, դու ինձ կառաջարկես
Մի հիմարի տեղ։

Իսկապես սխալ ու ճապաղ այս տողերը հետագայում ստացել են աղնիվ ձև ու կերպարանք։

Դու քեզ ավելի թանկ ապացուցիր,
Թե ոչ—խեղճ բառի հոգին չհանենք այսքան կրկնելով,
Հիմարությունդ կապացուցես ինձ։

Ի վերջո Հովհաննիսյանը ցանկանում է այդպիսի թարգմանության մեջ չտեսնել «սպրտնած», «աքլոր», «պոստեց հոնքը» և «սոցա նման ոչ գրական բառեր ու դարձվածներ»։ Բանաստեղծը ճիշտ կերպով մերժում է նաև «համակերպացնել» բայը, որի հետքը վերացված է[4]։

Բոլոր դիտողությունները Մասեհյանը գտել է ճիշտ և հետագայում հաշվի է առել, բացի այն նկատողությունից, որ վերաբերում է ոչ գրական բառերին։ Այս դեպքում մեր կարծիքով Մասեհյանը ճիշտ է վարվել։ Հետևելով Շեքսպիրին նա դրանք պատշաճ չափով կիրառել է ավելի մշակված արտահայտությունների մեջ, որտեղ այդպիսի բառերը արտահայտիչ ու բնական են հնչում։

Նույն 1895 թվականին Հ. Հովհաննիսյանը «Համլետ»-ի թարգմանության առթիվ գրում է մի այլ հոդված. «Մի քանի խոսք մեր աշխարհաբարի տաղաչափության մասին», որ լույս է տեսնում նույն «Արարատ» ամսագրի երրորդ համարում։ Այդ հոդվածում Հովհաննիսյանը մանրամասն խոսում է հայկական տաղաչափության մասին, ապա հոդվածի վերջում քննադատում է Հ. Մասեհյանի ընտրած չափը «Համլետ»-ի թարգմանության համար։ Ըստ Մասեհյանի բացատրության այդ չափը տասնմեկ վանկանի տող է, որ համապատասխանում է «Կռունկ ուստի՞ կուգաս» երգի, Աղայանի «Տորք անգեղ»-ի նախերգանքի և Հովհաննիսյանի «Արտավազդ» բանաստեղծության չափերին։ Եվ որովհետև «Համլետ»-ի թարգմանությունը անհանգ է, Հովհաննիսյանը վերապահությամբ է ընդունում այդպիսի չափը անհանգ ոտանավորի համար, մինչդեռ հիշյալ երեք բանաստեղծություններն էլ հանգավոր են։ Հովհաննիս-

յանը «Կռունկ»-ի և «Արտավազդ»-ի չափերը համարում է 3—3—5, այսինքն յուրաքանչյուր տողը եռանդամ է, ամեն անդամը կազմված է 3—3 և վերջին անդամը 5 վանկից։ Ըստ Հովհաննիսյանի՝ թե Մասեհյանը իր թարգմանության մեջ այս տարաղից շեղվում է, ապա դիմում է անկանոնության։ Հովհաննիսյանը Մասեհյանին քննադատում է այն բանի համար, որ նա տողերի վանկաքանակը 11-ի սահմանում պահպանում է, սակայն անդամահատման մեջ թույլ է տալիս անկանոնություն, այսինքն՝ ընտրում է 3—3—5, 2—4—5, 5—1—5, 4—2—5, 1—5—5։ Այսպիսի ազատությունը քննադատի կողմից համարվում է կամայականություն։ Քննադատը բերում է Մասեհյանի բացատրությունը. «Մենք անխտիր գործածեցինք վեց և հինգ, նույնպես հինգ և վեց, և երբեմն իսկ հինգ և վեց և վեց վանկեր» և ավելացնում է, որ թե այստեղ արդեն մարդ հաշիվը կորցնում է, մանավանդ որ անդամների այսպիսի բազմազանությանը ավելանում է նաև այն, որ տեղ-տեղ տողերի վանկաքանակը 10 կամ 12 է դառնում։ Հովհաննիսյանը կամայականություն համարելով այդ՝ նշում է, որ դա իրապես չնչում է ամենայն չափ։ Եվ իբրև ապացույց, բերում է Մասեհյանի թարգմանությունից հետևյալ հինգ տողը, որ արդարև աններդաշնակ ու թույլ մի ոտանավոր է.

Այս գործը լավ անցավ։—Տեր իմ և տիկին,
Երկար վիճաբանել, թե արդյոք ի՞նչ է
Վհհափառությունը, թե ի՞նչ է պարտքը,
Ինչո՞ւ օրը օր է, գիշերը՝ գիշեր,
Եվ ժամանակը է՞ր ժամանակը։

Անշուշտ Մասեհյանը նկատի է առել բանաստեղծի արդարացի դիտողությունը, որ հետագայում այդ թույլ և աններդաշնակ տողերը դասնակել է հետևյալ կանոնավոր և կշռույթավոր ձևով.

Ահա այս գործն էլ հաջող վերջացավ։
Իմ տեր վեհապետ, և Դուք, տիրուհի,
Տրամաբանել թե վհհափառը ի՞նչ պետք է լինի,
Թե ի՞նչ է պարտքը և ինչո՞ւ համար ցերեկը ցերեկ,
Գիշերը գիշեր և ժամանակը՝ ժամանակ է...

Հովհաննիսյանը դեմ չէ որոշ ազատության, մանավանդ բեմական երկերի համար, սակայն գտնում է, որ Մասեհյանի ոչ մի տողը մյուսին նման չէ, և դրա համար նա ոչ մի դրական պատճառաբանություն չի գտնում։ Նույնիսկ հայկական տաղաչափությունը, որ սղման շնորհիվ այլևայլ տարաղներ է ընդունում, այդքան կամայականություն չի կարող հանդուրժել։ Մասեհյանի այն բացատրությունը, թե բազմազանության է դիմել խուսափելու ձանձրալի մի-

սրինակությունից, Հովհաննիսյանը նշում է, որ եթե թարգմանիչը հետևողական լիներ 3—3—5, 1—5—5 չափերի նկատմամբ, կարելի կլիներ խուսափել միօրինակությունից։ Շեքսպիրը իր հասուն շրջանում, ասում է հոդվածի հեղինակը, նախադասությունը հաճախ վերջացնում է ոչ թե տողի հետ, այլ տողի մեջ, իսկ այս հանգամանքը ոտանավորին զարմանալի կենդանություն է տալիս, մոտեցնում է խոսակցական լեզվին. դրեթե աննշմարելի է դարձնում նույնիսկ ոտանավորի հանգավոր լինելը, եթե հանգավոր է։ Ոտանավորի այդ հատկությունը մի արժանավորություն է բեմական տեսակետից, և մեղ թվում է, որ այս պայմանն էլ բավական կլիներ հայերեն տաղաչափության միօրինակությունը նվազեցնելու։

Ի վերջո Հովհաննիսյանը հարցադրման կարգով առաջարկում է երկու կամ երեք տող ընտրել (տասնմեկ վանկանի) անդամահատման հետևյալ տարազներով՝ 3—3—5, 2—5—5, կամ 3—3—5, 2—4—5 և այլն, և դրանցով բազմազանություն մտցնել չափածո խոսքի մեջ։

*Հովհաննիսյանի և այլոց տաղաչափական այս նկատողությունների մասին ունենք Մասեհյանի հետևյալ շատ կարևոր դիտողությունը. Ավ. Իսահակյանին գրած մի նամակում նա ասում է. «Ձեր նկատողությունների մեջ գրած էիք, որ հանգերից ազատվելով ինձ հնարավոր է եղել նյութին տիրապետել։ Գիտեք որ «Համլետ»-ը և առհասարակ Շեքսպիրի բոլոր դրամաները գրված են երեք ձևով. 1) անհանգ ոտանավոր, բայց ոչ հանգով (*blank verse*), 2) հանգով և չափով, տեղ-տեղ միայն և 3) բոլորովին արձակ։ Շեքսպիրը երեք ձևն էլ գործածել է, նայելով տեղին և հարմարությանը։ Ես էլ ճշտորեն հետևել եմ բնագրին, այնպես որ ոչինչ չեմ զոհել թարգմանելու ժամանակ։ Միայն տողերի դասավորությունը նոր է և կարծեմ անհաջող չէ եղել» (1922 թ. 14 սեպտեմբերի, Ա. Իսահակյանի արխիվ, տե՛ս 7-րդ ծանոթ.)։*

Բայց արդարացի լինելու համար նշենք, որ Մասեհյանի այս պատասխանը վերաբերում է իր հետագա և կրկնակի թարգմանություններին, իսկ «Համլետ»-ի առաջին թարգմանության վերաբերյալ քննադատների դիտողությունները տեղին ու ճիշտ էին։

Այդ առաջին թարգմանությունների մասին Ավ. Իսահակյանը գրում է հետևյալը. «Առաջին անգամ սրանից մոտ 30 տարի առաջ լույս տեսան Թիֆլիզ նրա «Համլետ», «Արքա Լիր», «Ռոմեո Ջուլիետտա»-ն և ընդունվեցին հրճվանքով, սակայն այդ թարգմանությունները ուղղակի փորձեր էին, նրանից հետո է, որ Մասեհյանը կատարեց իր հաղթանակը։ Նրա ներկա թարգմանությունները (խոսքը վերաբերում է քսանական թվականների սկզբի Մասեհյանի հրատարակություններին—Վ. Ա.) իմ կարծիքով անթերի են, կատարյալ, լավագույնը մենք չենք կարող ունենալ երկար ժամանակ, գուցե և ընդմիշտ, որովհետև դյուրին բան չէ գոտեմարտի բռնվել անգլո-սաքսոն հանճարի հետ»։

Ուրեմն այն հիացմունքը, որ արտահայտում էին 90-ական թվականների քննադատները, վերաբերում էր Մասեհյանի այդ «փորձերին», հետագա նրա թարգմանությունները իսկապես շատ են կատարյալ։

Խահակյանը խոսելով Մասեհյանի անձի ու նրա կատարած մեծ գործի մասին՝ գրում է հետևյալ հիացական տողերը. «Հ. Մասեհյանը եղակի տեղ է գրավում հայ իրականության մեջ։ Նրա բարձր դիրքը և հայրենասիրությունը, հեզաբարոյությունը հավակնություն չունեն իր կյանքի մեջ։ Տիրապետելով կատարելապես անգլերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն, արաբերեն, պարսկերեն, հայերեն լեզուներին՝ լեզու ասած դժվարին բանը նրա ձեռքում խաղալիք է դարձել։

Նրա այս լեզվական աննման ընդունակությանն ենք պարտական, որ նա կարողացել է հաղթահարել Շեքսպիրին, որի լեզուն աշխարհի մեջ բոլոր հեղինակներից, բացի Աստվածաշնչից[5], ամենաշատ բառ պարունակողն է։

Ավելի քան 30 տարի, գրեթե իր գիտակից կյանքի ողջ շրջանում, Մասեհյանը իր բազմազբաղ պաշտոններին կից, անընդհատ զբաղվել է Շեքսպիրի ուսումնասիրությամբ, մի զարմանալի տոկունություն, որ փառավոր կերպով վկայում է նրա հաստատուն նկարագիրը, մտավոր կյանքի սերը։ Իր գրադարանը լեցուն է Շեքսպիրի շուրջ եղած գրականությամբ, լուսաբանությամբ և զանազան լեզուների թարգմանություններով, մի հարուստ գրականություն, որ նա համբերանքով ու բարեխղճությամբ ուսումնասիրել է, շարունակ ձեռք բերելով նոր հետազոտություններ Շեքսպիրի մասին[6]։

Դժբախտաբար ես չգիտեմ անգլերեն, որ կարողանայի թարգմանությունը բաղդատել բնագրի հետ, ավելի ճիշտ կարծիք հայտնելու համար, սակայն տարիների մեջ ես համեմատել եմ նրանք գերմանական կլասիկ դարձած թարգմանությանց հետ... և հիացել եմ հայ թարգմանության կատարելության վրա։

Պրոֆ. Նիկ. Մառը, որ գիտականորեն գիտեր հայերենը, կարդալով Մասեհյանի թարգմանությունները անվիրաւոտ զարմանք է հայտնել, թե Մասեհյանի շնորհիվ աշխարհաբար մանուկ հայերենը ինչ ճոխության ու ճկունության է հասել, որ անպակաս կերպով կարողացել է մի գծի վրա հավասար կանգնել Շեքսպիրի լեզվին՝ մի փոքրիկ, տրորված ազգի լեզու մի մեծ քաղաքակրթված ազգի լեզվի ընկեր։

Ի՞նչ կա սրանից ավելի պատվավոր մեզ համար»[7]։

Լեոն «Հորիզոնում»[8] Շեքսպիրը հայերի մոտ հոդվածում խոսում է Շեքսպիրից կատարված թարգմանությունների թերությունների մասին և ապա անցնում է Մասեհյանին։ Նա գրում է. «Դրանից քիչ ժամանակ անցած հայոց գրականության ասպարեզում տեղի ունեցավ մի զարմանալի երեույթ։ Շեքսպիրի հարազատ թարգմանություններով հրապարակ էր գալիս ոչ թե մինչև այդ անուն ստացած մի գեղարվեստագետ կամ լեզվագետ, այլ մի մարդ, որ բոլո-

րովին անհայտ էր։ ...Այդ մարդը Հովհ. Մասեհյանն էր... Բայց դուրս նկավ, որ իշխանավոր լինելուց ավել Շեքսպիր էր սիրում և Շեքսպիրի թարգմանություններով հայտնի պիտի դառնար իր ազգի մեջ։ Նա ցույց տվեց հոյակապ շեքսպիրագիտություն։ «Համլետ»-ի թարգմանությունը շատ լավ ընդունելություն գտավ։

Նա ոչ միայն լավ անգլիագետ է, այլև լայն զարգացած և բանաստեղծական շնորհքով օժտված գրող։ Նա Շեքսպիրը թարգմանել է կուռ, ջղուտ մի լեզվով, որ համարձակություն ուներ նրբորեն արտահայտել արվեստի հանճարեղ վեհությունը բովանդակող ստեղծագործությունները։ Իրար հետից հրատարակվեցին «Ինչպես կուզեք»-ը, «Ռոմեո և Ջուլիետա», «Վենետիկի վաճառականը», «Արքա Լիրը», որոնց մեջ անխոնջ և գեղեցիկ կերպով պատրաստված թարգմանիչը հանդես էր բերում իր ընդունակությունները։ Հայ գրականությունն այժմ կարող է պարծենալ, որ ունի հայերեն Շեքսպիր»[10]։

Այս տողերը գրված են Մասեհյանի Շեքսպիրյան առաջին թարգմանությունների մասին, որոնք, ինչպես հայտնի է, տառապում էին թերություններով։

«Արև»[9] *օրաթերթում 1923 թ. ընդարձակ հոդված է տպել Արշակ Չոպանյանը «Թարգմանական գրականությունը մեր մեջ» վերնագրով։ Հոդվածագիրը սկզբում խոսում է թարգմանական գործի դժվարության մասին՝ նշելով, որ բավական չէ երկու լեզուներ իմանալ որևէ գործ թարգմանելու համար, անհրաժեշտ է, որ թարգմանիչը բանաստեղծ լինի, կամ այնպիսի մեկը, որ խորապես ըմբռնում է գրական երկը։ Բնագիրը հասկանալը հեղինակի ոգին զգալ չի նշանակում։ Ուղիղ որևէ լեզվով գրելու և գրողի պես գրելու միջև մեծ անջրպետ կա։ Այն բոլոր թարգմանությունները, որ լեզվագետ բանասերների կողմից է կատարվել, մեծ մասամբ անկենդան են ու սառը, իմաստի խեղություններով, գույնի եղծումներով։ Թարգմանիչը պետք է ունենա նաև քննադատի զգացում, վերլուծող միտք, որպեսզի ուրիշ երկրի, ուրիշ դարի, ուրիշ ցեղի, ուրիշ խառնվածքի հեղինակների հոգեբանությունն ու ճաշակը ըմբռնել կարողանա։*

Արշակ Չոպանյանը իր հոդվածում հետևյալն է հայտնում։ Շեքսպիրի բազմաթիվ ֆրանսերեն թարգմանություններից ոչ մեկը ֆրանսացած Շեքսպիր չէ, բացի «Համլետից», որ թարգմանել է Մարսել Շվոբը և «Արքա Լիրից», որի թարգմանությանը նույնպես բանաստեղծ է մասնակցել Բալզակի, Դյոթեի ֆրանսերեն թարգմանությունները ողորմելի են։ Ֆրանսերեն հաջող թարգմանությունների մեջ առաջին տեղը բռնում են Միլտոնի «Դրախտ կորուսյալը», որ հոյակապ արձակով թարգմանել է Շատոբրիանը, էդգար Պոյի «Արտակարգ պատմություններին» բոդլերյան սքանչելի թարգմանությունները, աստվածաշնչյան թարգմանությունները, Հոմերոսի և այլ երկերի մի շարք ուրիշ թարգ-

մանուքյուններ։ Երկարորեն խոսելով նաև հայերենի լավագույն թարգմանությունների մասին, հոդվածագիրը անցնում է Մասեհյանի մեծ գործին, հայտնելով հետևյալը, որ բերում ենք արևելահայերենով։ Այն ճիգը, որին նվիրված է Մասեհյանը, դժվարագույններից ու մեծագույններից մեկն է։ 1894 թվականի թարգմանության մասին «Մաղիկ» ամսագրի մեջ գնահատանքի խոսք եմ ասել։ Այդ առաջին փորձը թերություններից զերծ չէր, բայց բոլոր արևելահայ թարգմանություններից բարձր էր։ Այստեղ գտնում ենք մաքուր ու վայելուչ հայերեն, խնամված տաղաչափություն, բնագրի ուշադիր ուսումնասիրություն, բայց կային տկարություններ, ոտանավորների մեջ թուիչքի, քնարերգության պակաս, արձակունակ բառերի, տափակ տողերի հաճախություն, բնագրի ուժից ցած, միջակ կամ սխալ փոխադրություններ, որոնք նրա խմաստն ու տարողությունը նղծում էին։

Նորը բոլորովին վերափոխված է, լեզուն ազնիվ հայերեն է, մերթ պարզ ու բնական, ավելի ճկուն ու ճոխ, այլազան ու կորովի, տաղաչափությունը ավելի նվագավոր ու սահուն և չափը 5—5 կամ 5—5—5, որ լավ է ընտրված, ավելի լայն է ու ճապուկ, և իր կշռույթով ավելի բնական է։ Շեքսպիրը մարդկային գրականության հսկաներից մեկն է։ Նրա ոճի ամբողջ հրաշազանց գեղեցկությունը օտար լեզվի մեջ համարժեք զորությամբ փոխադրելու համար, անհրաժեշտ է բանաստեղծ ու մեծ բանաստեղծ լինել։ Մասեհյանի թարգմանությունների մեջ հայ ընթերցողը կգտնի հանճարեղ քերթողի հարազատ մտածումը և կզգա նրա հզոր շունչը։

Վերջին տարիներս բեղմնավոր գրական գործերով հրապարակ իջավ մեր բեմի մեծ ողբերգու Վահրամ Փափազյանը։ Նրա հրապարակած արժեքավոր գրքերը ոչ միայն հուշագրություններ են, այլև արվեստի, հատկապես թատերական արվեստի վերաբերյալ գիտական խոր ու ապրված ճշմարիտ բնութագրություններ, սահմանումներ ու մեկնություններ են, որոնք բազմազան ձևերով հայոց լեզվի չքնաղ ու նորաստեղծ մի ոճով նա մատուցում է ընթերցողին։

Խոսելով այն մասին, թե ինչ է արել հայ ժողովուրդը Շեքսպիրի ճանաչման ուղիներում, Փափազյանը իր գնահատման առաջին խոսքը ասում է Մասեհյանի վերաբերյալ։ Նա «Իմ Օթելլոն» գրքի մեջ գրում է. «Դուրս տեղին լիներ թվել թարգմանիչների անունները, ինչպես և նրանց (այսինքն թարգմանությունների) հրատարակչության վայրերը, բայց դա հեռու կտաներ ինձ, իսկ ինչ վերաբերում է այդ թարգմանությունների որակին, կարող եմ հաստատել, որ գոնե չորսը (խոսքը «Օթելլոյի» թարգմանությունների մասին է) միջակից շատ վեր, առաջնակարգ գործեր են, իսկ մեկը՝ գերազանց, որ Հովհաննես Խան Մասեհյանին է։

Ես որ առիթ եմ ունեցել զանազան լեզուներով՝ ֆրանսերեն, իտալերեն, ռուսերեն և այլն, թարգման լինել իմ հոգու հեղինակին ավելի քան կես դար,

վերջին տարիներին միայն ամփոփվեցի Մասեհյանի թարգմանության մեջ, որը գտնում եմ գերիվեր, քան բոլոր նախորդները՝ ոչ միայն այդ գործի լեզվական ու ոճական անբավ հարստության, այլև այն մանրակրկիտ հարազատ ու հավատարիմ արժեքների համար, որով թարգմանիչը մոտենում է հեղինակին։ Իզուր չէ՝ ասված, որ թարգմանիչը գրեթե հեղինակն է, յուրատեսակ մի ալտեր էգո (երկրորդ ես—Վ. Ա.), որը չի հաջողվել իմ ծանոթ լեզուներով ոչ մի հեղինակի, եթե չհաշվենք գերմանացի թարգմանիչներին, որոնք իրենց անգլո-սաքսոն ծագման հանգամանքով գրեթե արյունակից են անգլիացիներին»[10]։

Այսպիսի խոսքը լոկ հայտարարություն չէ, այլ մի մեծ արվեստագետի համոզումն է, որ արդյունք է մի շարք լեզուներով ոչ միայն խաղացած, այլև կարդացած, ուսումնասիրած նաև բազմաթիվ անգամ ուրիշներից լսած Օթելլոների. մի համոզում, որ բացի հայ շեքսպիրագետներից կազմել են նաև օտարները։ Իսկ այս ամենի ընդհանուր հողի վրա Փափազյանի խոսքը հնչում է իբրև ճշմարտություն, որովհետև երևի աշխարհի ոչ մի ողբերգու դերասան Շեքսպիրին ծանոթ չէ այնքան լեզուներով և Շեքսպիրի լեզուն ու ոճը չի ճանաչել տարբեր լեզուների բազմազանության մեջ, որշափ մեր մեծ դերասանը։

1922—24 թվականներին Վիեննայի «Արեգ» ամսագիրը Մասեհյանի շեքսպիրյան վիեննական հրատարակությունների առիթով մի շարք հոդվածներ է տպել։ Այնտեղ տրվում են բնութագրական կարգի մի շարք բանաձևումներ, որոնք զուրկ չեն հետաքրքրությունից։ 1922 թ. հուլիսի համարում ամսագրի խմբագիր Ս. Հակոբյանը գրում է. «Նրանք, որոնք չեն կարող բնագրի լեզվով Շեքսպիրի գեղեցկագույն երկերը կարդալ, պ. Մասեհյանի թարգմանության միջոցով ստանում են գեղարվեստական նուրբ բավականություն և զարմանալի կենդանի տպավորություն»։ Անդրադառնալով «Օթելլոյի» թարգմանությանը՝ խմբագիրը նշում է, որ այս թարգմանությունը կատարված է նույնպիսի խնամքով, սիրով ու պաշտամունքով, ինչպես կատարված է «Համլետ»-ի թարգմանությունը։ Թարգմանիչը գրեթե ամեն մեկ էջի վրա դրել է իր զգացմունքի և իր խոհականության մասը, որ գրական երկին տալիս է զգայունություն և կենդանություն։ Այս թարգմանություններով հայ ընթերցողը Շեքսպիրին ընդունում է այնպես, որպես ներկայացնում է պ. Մասեհյանը։ Մեր գրականության համար պ. Մասեհյանը կատարում է անգնահատելի գործ, որ արժե ամենայն շնորհակալության և խրախուսանքի (տե՛ս նաև «Արեգ», 1922 թ. սեպտեմբեր)։

1924 թ. «Հանդես ամսօրյայում» լույս է տեսել Հ. Սաղաթելյանի ընդարձակ մատենախոսականը Մասեհյանի Շեքսպիրյան-վիեննական հրատարակությունների մասին «Շեքսպիրի հայերեն թարգմանության առթիվ» վերնագրով։ Սաղաթելյանը համառոտակի բնութագրելով հայ նոր թարգմանական գրականությունը, գալիս է այն եզրակացության, որ այդ գրականությունը շատ

է աղքատ և եղածներն էլ մեծ մասամբ անհաջող են։ Գալով Մասեհյանին՝ նա նշում է, որ չնայած Մասեհյանը միշտ գտնվել է օտար շրջապատում, եղել է օտար պետության պաշտոնյա, սակայն հոգով ու սրտով կապված է եղել հայության ու նրա մշակույթի հետ։ Մատենախոսը այն միտքն է հայտնում, որ Շեքսպիրի թարգմանությունը պահանջում է շատ տվյալներ, բանաստեղծական տաղանդ, հիմնավոր հմտություն անգլիական լեզվի ու մտավոր բարձր զարգացում։ Շեքսպիրը միայն մեծ դրամատուրգ չէ, այլև մեծ բանաստեղծ է՝ մարդկության ու հոգեբանության վերաբերյալ հիմնական խնդիրները թափանցող ու վերլուծող փիլիսոփա՝ ներդաշնակ միացյալ հատկություններ, որ դարձնում են նրան եզակի հանրամարդկային գրականության մեջ։ Հ. Սաղաթելյանը նշում է միաժամանակ, որ Շեքսպիրի թարգմանությունները լրիվ չի կարող լինել, եթե վերարտադրության մեջ խախտվի այդ ներդաշնակությունը։

Այս ընդհանուր տեսությունից հետո մատենախոսը նշում է, որ մեր ազգի մեջ հանդես է եկել մեկը, որ կարողացել է ձեռնարկել այդպիսի մի պատասխանատու գործ։ Այդ մեկը Մասեհյանն է, որ մինչև թարգմանության անցնելը ուսումնասիրել է Շեքսպիրագիտությունը, Շեքսպիրի երկերի ծագումն ու պատմությունը։ Շնորհիվ Մասեհյանի՝ Շեքսպիրի՝ հայ ընթերցողը, գրականագետը ամենակատարյալ լապտերով, որին միայն հասել է եվրոպական միտքը, տեսնում է Շեքսպիրի խորությունը՝ գեղարվեստական, հոգեբանական և դաղափարական բարդ վեհությունները ըմբռնելու համար։

Հ. Սաղաթելյանը գրում է, որ Մասեհյանը սկզբից հանդես եկավ Բայրոնից կատարած գեղեցիկ թարգմանություններով, որոնք արդին հավասարվում էին Մադաթյանի լերմոնտովյան թարգմանությանը։ Առանձին գրքով Մասեհյանը հրատարակեց Բայրոնի «Մանֆրեդ»-ի գեղեցիկ թարգմանությունը, բայց նա կոչված էր Շեքսպիրի համար։ Մասեհյանի թարգմանչական ստեղծագործությունը մի փայլուն երևույթ է մոայլ մթնոլորտի մեջ։ Շեքսպիրի ամբողջ երկերի թարգմանությունը հսկայական մուտք է մեր գրականության մեջ և լավագույն հիմնաքարը թարգմանչական գալիք շինության։ Շեքսպիրի թարգմանությունը բարդ է, և տվյալներ է պահանջում թարգմանչից։ Շեքսպիրը ոչ միայն հանճարեղ դրամատուրգ է, միաժամանակ մեծ բանաստեղծ է։ Առանց բանաստեղծական տաղանդի նրա թարգմանությունը ըստ նյութի արժանիքի անհնար է։ Ճիշտ թարգմանությունը կարող է վերարտադրել Շեքսպիրի երկի դրամատիկական արժանիքները, բայց նրանց բանաստեղծական կեղևը անխուսափելի կերպով պիտի տուժի։

Մատենախոս Սաղաթելյանը Մասեհյանի՝ «Համլետի» թարգմանությունը համեմատելով Կրոնեբերգի ռուսական թարգմանության հետ՝ նշում է, որ հայերին թարգմանությունը ճշտության տեսակետից անսայթաք է։ Ռուս թարգմանիչը ճշտությունը երբեմն զոհում է արտաքին գեղեցկության։ Բերելով «Վի-

նել թե չլինել» հատվածը հայերեն և ռուսերեն լեզուներով, մատենախոսը նշում է, որ թարգմանիչները իրար չեն ղիջում գեղարվեստական արժանիքների տեսակետից, սակայն ռուս թարգմանչի ոճը իր գեղեցկությամբ հանդերձ ակներև պաթետիկ է, իսկ Շեքսպիրի հիմնական հատկությունը ռեալիզմը և պարզությունն է. Մասեհյանի ոճը համապատասխան է այս վերջինին։

Համեմատելով հիշյալ հատվածի թարգմանությունները, մատենախոսը գտնում է, որ ռուս թարգմանիչը բառեր է բաց թողել, ավելացրել է նոր բառեր, որոնցից զերծ է հայերենը։ Որոշ հատվածներ ռուսերենում ոչ թե թարգմանված են, այլ բերված են իրենց բովանդակությամբ, իսկ Մասեհյանը նրբորեն հետևում է բնագրին։ Հոդվածի վերջում մատենախոսը Մասեհյանի թարգմանությունները համեմատում է նաև հայերեն այլ թարգմանությունների հետ և գտնում է, որ Մասեհյանը Շեքսպիրի երկերի իմաստն ու հոգին թարգմանում է Շեքսպիրի ոճով, որ նոր երևույթ է մեր թարգմանության մեջ։

Մասեհյանի մահկանացու մասունքները Խարբինից Թեհրան տեղափոխելու և շուքով ամփոփելու առթիվ Թեհրանի «Վերածնունդ» (1932 թ. մարտի 28) թերթում առանձին հոդվածով հանդես է գալիս հանգուցյալի մոտիկ ընկերը՝ հայտնի թարգմանիչ Հովսեփ Միրզոյանը։ Նա խոսում է Մասեհյանի բարձր մարդկային հատկանիշների մասին։ Առանձնապես նշում է նրա ազնվության, խոհեմության, լրջության, գերազանց պարտաճանաչության, նրա բանաստեղծական մեծ հոգու և այլասիրության մասին։

Այդ թերթի նույն համարում մի հոդված է գրել նաև Զորա Սագինյանը, որը, ինչպես երևում է հոդվածից, նույնպես Մասեհյանին մոտիկ կանգնած մի մարդ է։

Դիվանագետ Մասեհյանի բեղմնավոր գործունեության մասին խոսելուց հետո նա առանձնապես գնահատում է Մասեհյանի թարգմանչական արվեստը։ Նա գտնում է, որ Մասեհյանի թարգմանությունները լուրջ ուսումնասիրության և գրաքննական նյութ կարող են դառնալ։ Մասեհյանը,—գրում է հոդվածագիրը,—մինչև իսկ խորհրդարանի սրահներում զբաղված էր իր թարգմանությունները հղկելով ու մշակելով։ Նա կազմել էր իր ստեղծած բառերի ցանկը, որոնք օգտագործում էր անհրաժեշտության դեպքում։ Հաճախ սիրով հիշում էր այն փաստը, որ Մայերի գերմաներեն հանրագիտարանում Շեքսպիրի թարգմանությունների առթիվ շեշտված է, որ բոլոր լեզուներով թարգմանությունների մեջ իր հաջողությամբ ու հարազատությամբ առաջին տեղը բռնում են գերմաներենն ու հայերենը։

Մասեհյանի մասին առանձին հոդված է գրել նրա մտերիմ ընկեր Հ. Զավըրյանը[11]։ Համառոտ թվարկելով Մասեհյանի կենսագրության որոշ տվյալներ՝ հոդվածագիրը անցնում է նրա անձի բնութագրությանը։ Նա ասում է, որ Մասեհյանը կարեկից և զգայուն սրտի տեր մարդ էր, առանձնապես օգնում էր

ուսանողությանը։ Նա թողակավոր ուսանողներ էր պահում։ Հայ գրականությանը ծառայելը նա համարում էր իր չերմ ցանկությունը։ Արևմուտքի գրական գլուխգործոցներին ծանոթանալուց հետո հասավ Շեքսպիրին և հանգեց այն մտքին, որ հայոց գրականությունը կատարելության հասնելու համար պետք ունի Շեքսպիրի թարգմանությանը, որի համար նա սկսեց պատրաստվել։ Շեքսպիրի ազդեցությունը, ասում է հոդվածագիրը, արևմտյան գրականության վրա ամենից զորեղն է։ Նրա երկերի բովանդակության խորությունը, ոճի փայլն ու շքեղությունը գրավում ու հմայում են ընթերցողին։ Եվ պատանին, և հասուն մարդը, և ծերունին միշտ կգտնեն նրա մեջ իրենց ապրումների արձագանքը։ Նա ամենքին տալիս է այնքան, որքան կարող է առնել։ Ամեն անգամ ընթերցողը կգտնի նոր մտքեր, իր տրամադրությանը նորդաշնակ նոր արձագանքներ։

Շեքսպիրի ոճի մեջ կա անթերի ու անաղարտ խառնուրդ դրամատիկ ու քնարական տարրերի, որոնք չեն կարող ենթարկվել վերլուծության։ Ոճի ու ոտանավորի կատարելությունը, պատկերների հազվադեպ հատկությունները և հրաժշտականությունը նրա երկերին աննման գեղեցկություն են բերում։

Եթե Շեքսպիրի ոճի ահագին արժանիքների վրա ավելացնենք և նույնքան ահագին թերությունները, որոնք բխում են նրա գրվածքները ողողող բառերի և ոճական պատկերների առատությունից, բոլորովին պարզ կլինի, թե Շեքսպիրի ոտանավորը թարգմանության մեջ (եթե լավ չթարգմանվի) կկորցնի իր գերագույն հմայքը և միայն հնարավորություն կտա հասկանալու նրա ոտանավորի ընդհանուր տպավորությունը։

Շեքսպիրը գրում էր այնպես հեշտ, այնպես հանգիստ և ազատ կերպով կուտակում էր մանր ու անարժեք բաները լուրջ ու կարևոր բանների վրա, որ միայն նրա հանճարը կարող էր պատվով դուրս գալ բառերի ու պատկերների բավիղից։ Եթե սրան ավելացնենք և բառամթերքի առատությունը Շեքսպիրի բերանում և այն ճարտարությունը, որով նա գործ է ածում բառերը տեղին ու ժամանակին, բոլորովին պարզ կլինի, թե ինչ մեծ աշխատանք է պահանջվում թարգմանչից, լեզվի ու բնագրի ինչ խոր հմտություն պետք է ունենա նա։

Խոսելով Շեքսպիրի թարգմանությունների մասին, հոդվածագիրը նշում է, թե դեռևս գոյություն չունի և ոչ մի թարգմանություն աշխարհիս և ոչ մի լեզվով, որ անթերի լինի։ Նույնիսկ Վ. Հյուգոն քսան տարի Անգլիայում ապրելով չհամարձակվեց Շեքսպիրը չափածո թարգմանել։ Այդ հսկայի թարգմանիչը ըստ Վ. Հյուգոյի միայն կարող է նրա մասին գաղափար տալ ճշգրիտ թարգմանությամբ՝ պահելով նրա մտքերն ու պատկերները։

Այսքանից հետո հոդվածագիրը համառոտ ներկայացնում է Շեքսպիրյան թարգմանությունների պատմությունը մինչև Մասեհյանը, ապա անցնում է Մասեհյանի թարգմանությանը։

Մասեհյանը, ասում է հոդվածագիրը, խորապես ուսումնասիրեց Շեքսպիրը, որից հետո տվեց չորս թարգմանություն, որ ջերմ ընդունելության արժանացավ։ Թարգմանությունները կատարված էին բնագրից բավական հարազատ. չափածո էին, թեպետ անպաճուճ, բայց պահպանված էին չափը և վանկերի քանակը (10—12)։

Հայ հասարակությունը գոհ մնաց թարգմանություններից,—գրում է հոդվածագիրը,—իսկ ինքը՝ Մասեհյանը գոհ չէր։ Խորանալով Շեքսպիրի ուսումնասիրության մեջ՝ Մասեհյանը նկատեց, որ թարգմանելիս ինքը շատ է ավելացնում տողերի քանակը։ Դա բացատրվում է նրանով, որ անգլերեն բառերը, մանավանդ բայերը շատ կարճ են հայերենի համապատասխան բառերից։ Այս վիճակից դուրս գալու համար Մասեհյանը տողերի վանկաքանակը ընդունեց հիմնականում 15, բայց գործածեց 10 վանկանի տողեր։ Այսպիսով նրան հաջողվեց թարգմանությունը կատարել համարյա տող առ տող բնագրին հարազատ։ Նա հետո բարեփոխություն կատարեց թարգմանական արվեստի մեջ։

Սկզբում Մասեհյանը հետևում էր Վիկտոր Հյուգոյի ավանդին, որ սրբապղծություն էր համարում Շեքսպիրի բնագրի մեջ խոսք ավելացնելը կամ կրճատելը։ Տանոթանալով Շլեգելի թարգմանությանը, նա գտավ, որ Հյուգոյի ավանդը տառացի պահպանել անհնար է։ Ջի կարելի այդ սկզբունքին գոհ բերել թարգմանելի երկի իմաստն ու գաղափարը։ Նա Շլեգելի թարգմանությանը ծանոթանալով նորից վերամշակեց իր կատարած թարգմանությունները։ Նրա նոր թարգմանությունները պատասխանում են ամեն պահանջի բացի մեկից։ Դրանք մոտ են բնագրին, ճիշտ են ոչ միայն բառերի, այլև բովանդակության կողմից։ Մասեհյանը ուսումնասիրել էր Շեքսպիրը բոլոր մանրամասներով։ Բոլոր բառերը հաշվվել ու բացատրվել են, խճճված տեղերը լուսաբանված են մեկնաբանություններով։ Ամեն հատորի սկզբում նա տալիս է գրվածքի պատմությունը, պարզաբանում է վիճելի տեղերն ու թաքուն ակնարկները։ Նրա գործը այնքան կատարյալ է, որ լույս տեսած հատորները բավական եղան, որպեսզի թարգմանիչն ընտրվի Լոնդոնի Շեքսպիրյան ճեմարանի անդամ, մի պատիվ, որ տրվում էր հանրաճանաչ շեքսպիրագետներին։

Այսքանից հետո հոդվածագիրը խոսում է Մասեհյանի թարգմանության թերությունների մասին։ Նա ասում է՝ թարգմանության առաջին պայմանը բնագրին հարազատ մնալն է, որ սակայն չափածոյի դեպքում շատ դժվար է։ Բնագրին հարազատ մնալուց հետո թարգմանչի առջև խնդիր է դրվում բնագրի հնչականությունը արտահայտելու։ Այստեղ հոդվածագիրը ձևապաշտական մոտեցում է հանդես բերում, երբ ասում է, թե մի լեզվի հնչյունները տարբերվում են մյուս լեզվի հնչյուններից. օրինակ մեր ծ, ձ, ճ և այլ հնչյունները չկան այլ լեզուներում։ Հաճախ միևնույն հնչյունը տարբեր լեզուներում տարբեր է հնչվում. չկարողանալով տալ օտար խոսքի հնչյունը՝ թարգմանիչը ձգտում

է տալ գեթ այդ խոսքի բոլոր արտաքին առանձնահատկությունները։ Մեզ թվում է հոդվածագրի այս պահանջը ավելորդ է և կապ չունի թարգմանության հետ։ Ճիշտ է Բրյուսովը պահանջում էր վերարտադրել բնագրի չափը, տողի կազմը, հանգերի բնույթը և այլն, բայց սրանք կապ չունեն հնչյունների հետ։ Այս արտաքին հնչյունական նմանություններից ելնելով հոդվածագիրը գրտնում է, որ նույնիսկ Մասեհյանի թարգմանություններից չպետք է սպասել բանաստեղծական արժանիքներ։

Հանրաճանաչ ճշմարտություն է, որ Մասեհյանի թարգմանությունները հենց աչքի են ընկնում բանաստեղծական բարձր արժանիքներով։ Հոդվածագիրը իր այդ սխալ տեսակետը առաջ տանելով, ասում է, թե իբր լիովին բավական է, որ հնար է տրվում ընթերցողին թեթև ու հաճելի ձևով հաճախ հաջող ու յատկերավոր տեսարաններով մանրամասնորեն ծանոթանալ Շեքսպիրի երկերի բովանդակությանը։ Մասեհյանի թարգմանած «Համլետ», «Օթելլո», «Արքա Լիր» և այլ երկեր կարդացող հայ ընթերցողի համար այս տողերը ոչ միայն սխալ են, այլև տարօրինակ։ «Համլետ»-ի առնական, շեփորող բանաստեղծական հայերենը իր մրցակիցը չունի, և հենց այդ բարձր բանաստեղծական հայերենի համար էր, որ Մասեհյանը մինչև իսկ օտարների կողմից դասվում է Շեքսպիր թարգմանող մի երկու մեծերի կողքին։

Հոդվածագիրը զիջումով գտնում է, որ Մասեհյանը զուրկ չէր «բանաստեղծական «երակից» և ավելացնում է, թե Շեքսպիրը դժվար թարգմանելի հեղինակ է, դրա համար Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունները ավելի թույլ են քան այլ հեղինակների թարգմանությունները (Բայրոն, Խայամ)։ Այս տողերը մեր մեջ կասկած են հարուցում հոդվածագրի հայերենագիտության մասին։ Մասեհյանի բոլոր թարգմանություններին մենք ծանոթ ենք. դրանք լավ թարգմանություններ են, բայց շեքսպիրյան թարգմանությունների կողքին («Համլետ», «Օթելլո», «Արքա Լիր», «Վենետիկի վաճառականը») թոթովանքներ են։

Վերջում հոդվածագիրը Մասեհյանի մատուցած ծառայությունը հայ գրականությանը անգնահատելի է համարում և ասում է, թե Շեքսպիրի եվրոպական թարգմանությունները նրա թարգմանություններից լավը չեն։

Մասեհյանի կյանքին ու գործին առանձին գրքույկ է նվիրել իրանահայ գրող Գ. Դարֆին[12]։ Դարֆին խոսելով Մասեհյանի իբրև մարդ անհատի մասին, նկատում է, որ նա իր մեջ կենտրոնացրել էր քաղաքական, գրական և հանրային գործչի բոլոր դրական բարձր հատկությունները։ Նա ձգտեց իր ժողովրդի արժեքները բարձրացնել, դառնալ նրա համար պիտանի ու օգտակար մարդ։ Նա նպատակ դրեց իր հարազատ ժողովրդին վերադարձնել բարձր տոկոսով այն, ինչ ստացել էր նրանից։ Կենսագրական բավականաչափ տեղեկություններ հաղորդելուց հետո, Դարֆին ասում է, որ աշխատությունը եղավ իր հո-

գու ղարդը, իր սկզբունքներն էին բարին, գեղեցիկը և ճշմարիտը։ Նա Շատոբրիանի պես կարող էր ասել. «Ես ազնվություն սերմանեցի, ուր որ եղա» և իր մասին խոսողները ազնվական բառով են որակում Մասեհյանին։ Օտարները նրան կոչում էին դը Նորել արմեններ (ազնվական հայը)։ Ազնիվ էր զգացումներով, իր մտածումներով, իր խոսակցության ու վարվելակերպի մեջ։ Բարեկիրթ էր և բնավորությամբ հեզ։ Կիզծիքի, չարաշահության, բամբասանքի հանդեպ նա անհաղորդ մնաց։ Նա մտավորական էր բառիս լայն իմաստով և ամենից շատ սիրում էր գրական շրջանները։ Նրա գրական բարեկամներն էին Իսահակյան, Ահարոնյան, Հ. Առաքելյան, Աղբալյան, Շանթ, Զավրյան, Զոպանյան, Բութրու, Բորդո, Բարթու, Սեյնոբոսին։ Բոլոր շեքսպիրագետներն ու արվեստագետները ճանաչում էին նրան ու հարգում, նա մի զգայուն սիրտ էր, բարի մի արևելցի, բայց արտաքինով նման էր չափված, ձևված մի անգլիացու։ Իր նշանաբանն էր. «Ցանկացիր և կկարողանաս»։ Ձանձրույթը կամ ուրիշ մի բան՝ անկարող էին նրան կտրել աշխատանքից։ Գեղեցիկը նրա թուլությունն էր, մի գեղուհի, մի պոեմ, մի նկար, մի արձան, երաժշտական մի գեղեցիկ կտոր, ճարտարապետական մի շենք նրա համար հավասար արժեք ունեին։ Բայց չէր սիրում փարթամություն ու շքեղություն։ Ամեն բանի նայում էր գեղագետի աչքով։ Օտարները նրան սիրում էին իր արտակարգ իմացականության, անկեղծության, ազնվության շնորհիվ։ Նրա անձից հմայք էր ճառագայթում։

Մասեհյանի թարգմանչական գործի և լեզվական արվեստի վերաբերությամբ մեր ժամանակներում հետաքրքրությունը նոր վերելք է ապրում։ Նրա մասին գրվել ու գրվում են ուսումնասիրություններ ու հոդվածներ, որոնք բազմաբնույթ են և ընդգրկում են հարցերի ավելի լայն շրջանակ։ Այդ մասին մի այլ առիթով։

ՏԱՆՈՒԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. «Համլետ», ողբերգություն Շեքսպիրի, անգլերենից թարգմանեց Հովհ. Խան Մասեհյան։ Հրատարակ. Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերության. 1894, Թիֆլիզ (տե՛ս Հ. Թումանյան, երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 25)։
2. Թումանյանից կատարված բոլոր քաղվածքները բերված են նրա «Երկերի ժողովածուի» 4-րդ հատորից, էջ 25—43։
3. Հ. Թումանյան. Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 124։
4. «Արարատ», 1895 № 2։
5. Շեքսպիրի բառապաշարը հաշվվում է մինչև 24 հազար բառ, իսկ «Աստվածաշունչը» ունի՝ Հին կտակարանը՝ 5642, Նորը՝ 4800։
6. Ավետիք Իսահակյանը մասամբ գերագնահատում է Մասեհյանին, երբ խոսում է նրա՝ իբրև շեքսպիրագետի մասին։ Նա շարունակում է. «Այս ամենը նկատի ունենալով, վստահ կարող ենք ասել, որ Մասեհյանը ոչ միայն հայերիս մեջ միակ և առաջին

Շեքսպիրագետն է, այլ համաշխարհային մասշտաբով առաջնակարգ տեղ է գրավում, ինչպես այս ապացուցվեց Շեքսպիրի 300-ամյա հոբելյանական հանդեսին, երբ նա հրավիրվեցավ Լոնդոն։ Մասեհյանից առաջ հմուտ շեքսպիրագետ էր մեզանում մեր ազգային մեծ դերասան Պետրոս Ադամյանը, իսկ համաշխարհային գրականության պատմության մեջ շեքսպիրագետ հսկաներ են եղել և կան։ Մասեհյանին գրվատելով՝ Իսահակյանը բարձր գնահատանքի խոսք է ասում նաև Շեքսպիրի մասին, որը բերում ենք այստեղ. Դոն-Քիշոտ, Դոն-Ժուան, Համլետ, Ֆաուստ համամարդկային հավերժական կատեգորիաներ են, հավերժական տիպարներ։ Մի վեպ գրելիս կաղապար տիպար վերցրու հանճարի գործը։ Դրամա գրելիս՝ Համլետ նկատի ունեցիր, վեպ գրելիս Դոն Քիշոտ, արձան կերտելիս՝ Մովսես, նկարելիս՝ Ջիոկոնդա, շենք շինելիս՝ Պարթենոն։ Շեքսպիրը դեռ մեկ դար առաջ թարգմանվել է հայերեն, իսկ ավելի ուշ՝ դարիս 20-ական թվականներին բարձրարվեստ թարգմանություններով հանդես եկավ Հովհ. Մասեհյանը, որը հայացրեց Շեքսպիրին, հարազատորեն՝ տալով մեզ մարդկային սրտի ու հոգու երազանքի ու տառապանքի այդ հանճարեղ կախարդին։ Շեքսպիրի ազդեցությունը անկշիռ է եղել գրականությունների վրա և այն գրականությունը, որ կարողացել է յուրացնել Շեքսպիրը՝ ընկել է իսկական ստույգ ուղիի վրա՝ քափանցել մարդկային հոգու խճճված անտառի մեջ, լուսաբանելու համար կրքերի զգացմունքների ծագումն ու ձևը, խորությունն ու էությունը։ Չէ՞ որ ողջ տիեզերքը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մեր հոգին, կամ մեր հոգու սիմբոլը, Գեոթեն առանց Շեքսպիրի կմնար մի սին հևտոր, բառախաղով զրաղվող, կեղծ ու տգեղ։ Գեոթեն ինքը խոստովանել է, որ կողոպտել է Շեքսպիրին։ Այսպիսով, Շեքսպիրը իր բարերար ազդեցությունը պիտի անպատճառ ունենար մեր եթե ոչ ներկա, բայց գալիք գրականության վրա։ Մենք պիտի դեռ հասունանանք, բարձրանանք Շեքսպիրին հասկանալու, յուրացնելու, կողոպտելու, որ տանք մեր ուժերին համաձայն Շեքսպիրներ»։

7. Աբաս Խաճակյան, Վարպետը հանճարեղ գրամատուրգի և նրա տաղանդավոր հայ թարգմանչի մասին, «Ընթերցող Երևան», 1964, № 87։
8. «Հորիզոն» օրաթերթ, Թիֆլիս, 1916, № 101, 102, 109, 114։
9. «Ազատ», Ալեքսանդրիա, 1923 թ. հոկտեմբեր 31 և նոյեմբեր 1—3։
10. Վահրամ Փափազյան, Իմ Օթելլոն, Երևան, 1964։
11. «Հայրենիք» ամսագիր, Բոստոն, 1933, № 3, էջ 85—93։
12. Գ. Դարֆի. Հովհաննես Մասեհյան, Թեհրան, 1963։

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԵՐԿԵՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻՑ

ՌՈՒԲԵՆ ՋԱՐՅԱՆ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՀԱՑ ԹԱՐԳՄԱՆԻՉԸ

Տարբեր են Շեքսպիրով զբաղվող մարդկանց ճակատագրերը, եվ սրանց շարքում ամենածանրն ու թերևս ամենաանարդարացին թարգմանիչների ճակատագիրն է։

Պրոկոֆևը և Ուլանովան շատ ավելի լայն ճանաչում ունեն, քան «Ռոմեո և Ջուլիետի» ռուս թարգմանիչը։ Մեր երկրում և նրա սահմաններից դուրս շատերն են հիացել Օթելլո-Ճաբուկիանիով, մինչդեռ Իվանե Մաչաբելիի անունը գրեթե հայտնի չէ Վրաստանից դուրս։ Գեորգ Մերին, որ շուրջ երեսուն շեքսպիրյան երկ է թարգմանել, պակաս ճանաչված է, քան նրա թարգմանություններով խաղացող էստոնացի դերասանները։

Վահրամ Փափազյանի շեքսպիրյան դերերը նրան համաշխարհային փառք ու համբավ բերին, այնինչ աշխարհում քչերը գիտեն Հովհաննես Մասեհյանի անունը։

Թարգմանչի ստեղծած արժեքները սահմանափակվում են առավելապես ազգային ոլորտով։ Դերասանի, կոմպոզիտորի, նկարչի ստեղծած արժեքները, եթե, իհարկե, կատարյալ արժեքներ են դրանք, ազգային նվաճում լինելով հանդերձ՝ ելնում են ազգային շրջանակներից դեպի առավել լայն հորիզոններ։

Դերասանի հաջողությունը որոշ խմաստով կախված է այն բանից, թե թարգմանիչն ինչ ուժով է խորամուխ եղել շեքսպիրյան աշխարհը, զգացել ու ըմբռնել երկերի խորհուրդն ու ոգին։

1932-ին Փարիզում Վահրամ Փափազյանը «Ատելյե» թատրոնի ֆրանսիացի դերասաններին հետ Օթելլո և Համլետ խաղաց ֆրանսերեն։ Նա կարող էր ֆրանսերեն լիմանալ կամ, լիմանալով հանդերձ, խաղալ հայերեն։ Սակայն թե՛ մեկ, թե՛ մյուս դեպքում դրանք հայ թատրոնի, հայ դերասանի Օթելլո և Համլետ կլինեին։

Մենք «Համլետի» հայերեն վեց թարգմանություն ունենք։ Փափազյանն այդ դերը խաղում էր Մասեհյանի թարգմանությամբ, որ, ըստ դերասանի, առավել մոտ ու հարազատ է շեքսպիրյան տարերքին։

Անգլիացիներն այնքան էլ բարձր չեն գնահատում Շեքսպիրի ֆրանսերեն թարգմանությունները և բավական խիստ են արտահայտվում դրանց մասին։ Անգլիացի նշանավոր ռեժիսորներից մեկը՝ Պիտեր Բրուկը զարմանք, ավելի ճիշտ՝ տարակուսանք է հայտնել այն բանի առիթով, թե Մունե Սյուլլին Համլետի դերում կարող էր հասնել մեծ հայտնությունների, քանի որ խաղում էր մի թարգմանությամբ, որը հեռու էր շեքսպիրյան ոգու խորընկա արտահայտությունը լինելուց։

Որքան էլ հիանանք Ռաբլեի լյուբիմովյան թարգմանությամբ, նրա արժեքը սահմանափակվում է ռուս ազգային շրջանակներով և մեկ էլ կարևորություն ունի այն ժողովուրդների համար, որոնք ֆրանսիական գրականությանը ծանոթանում են ռուսական թարգմանությունների միջոցով։

Ջուստին Օ'Բրայենը Անդրե Ժիդի ֆրանսերեն թարգմանած «Համլետի» բոստոնյան հրատարակության առաջաբանում ասում է, թե «յուրաքանչյուր թարգմանչի աշխատանքի իմաստն այն է, որ նա հայրենակիցներին հաղորդակից է դարձնում ուրիշ ժողովուրդների գրականության երկերին... և դա հավիվ թե որևէ հետաքրքրություն ներկայացնի այդ գրականության համար»։

Հազարից մեկ միայն թարգմանչի հռչակը կարող է դուրս գալ իր երկրի սահմաններից։

Առայժմ, հավանաբար, կարելի է հիշել միայն Շլեգելին, որի անունը քաջ հայտնի է Արևմուտքում։ Թեև, հիրավի, դժվար է ասել, թե այդ հռչակը առավելապես ինչի հետ է կապված՝ շեքսպիրյան ողբերգությունների տասնյոթ թարգմանությա՞ն, թե գերմանական ռոմանտիզմի տեսության մշակման հետ։

Ասվածից հետո, կարծում ենք, հասկանալի կարող է դառնալ Շեքսպիրի հայ թարգմանիչ Հովհաննես Մասեհյանի ստեղծագործության մի շարք առանձնահատկությունների մասին խոսելու մեր ցանկությունը, թարգմանիչ, որը, Իվանհ Մաշաբելիի նման, արժանի է ազգային իրականության սահմաններից դուրս ճանաչում գտնելու։

Հայ շեքսպիրյան կենտրոնն ահա արդեն մի քանի տարի շարունակ զբաղվում է Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանական ժառանգության ուսումնասիրությամբ։

Եվ այն, ինչի մասին պատմելու ենք այստեղ, մեր կենտրոնի հետազոտական աշխատանքի ընթացքում ստացված նախնական արդյունքների մի մասն է միայն։

Հովհաննես Մասեհյանը՝ Շեքսպիրի հայ ամենախոշոր թարգմանիչը, ծնվել է այն թվականին, երբ ամբողջ մարդկությունը պետք է նշեր անգլիացի դրամատուրգի ծննդյան երեքհարյուրամյակը։

Մասեհյանը պարսկահայ գաղութի ականավոր գործիչներից էր և մեծ նպաստ է ունեցել տեղի հայերի լուսավորության գործում։ Նա ընդամենը 21



Հովհաննես Մասեճյան

տարեկան էր, երբ իրանական արքունիքը մասնակից դարձրեց նրան դիվանագիտական ծառայության։ Դեռ պատանեկան տարիներին Մասեհյանը պատեհություն է ունեցել թարգմանելու համաշխարհային գրականության գլուխգործոցներից՝ Իրանի շահին Արևմուտքի մշակույթին հաղորդակից անելու նպատակով։

Լայն կրթությունը, բացառիկ նուրբ ու ճկուն միտքը, բազմաթիվ հին ու նոր լեզուների իմացությունը ծառայության մեջ առաջադիմելու նախապայման եղան, և նա հասավ դեսպանի աստիճանի։ Սա Իրանի պատմության մեջ միակ դեպքն է, որ այլազգին, թեկուզև այդ երկրում ծնված, նրանց պետությունը ներկայացնում էր ուրիշ երկրներում։

Տարբեր ժամանակներում Մասեհյանը դեսպան է եղել Գերմանիայում, Անգլիայում և Ճապոնիայում։

Սակայն հայ ժողովրդի պատմության մեջ նա հայտնի է ոչ իբրև օտար երկրներում բարձր ու ազդեցիկ դիրքի հասած պետական գործիչ, այլ որպես Շեքսպիրի թարգմանիչ։

Քսանհինգամյա Մասեհյանը Թեհրանում թարգմանում է «Համլետը» բնագրից։ Այդ թարգմանությունը արժանանում է գրական այնպիսի հեղինակությունների բարձր գնահատականին, ինչպիսիք են Հովհաննես Թումանյանը, Արշակ Չոպանյանը և Հովհաննես Հովհաննիսյանը։ «Համլետին» հաջորդում են «Ինչպես կուզեք», «Վենետիկի վաճառականը», «Ռոմեո և Ջուլիետը» և, վերջապես, «Արքա Լիր» պիեսների թարգմանությունները։ Բոլոր այս թարգմանությունները լույս են տեսել անցյալ դարի 90-ական թվականներին։

Մասեհյանի նամակներից, որոնք համեմատաբար վերջերս հրապարակվեցին «Շեքսպիրականի» առաջին գրքում, պարզվում է, որ նա այդ տարիներին թարգմանել է նաև «Փոթորիկն» ու «Մակբեթը» և սկսել է թարգմանել «Օթելլոն»։

Այնուհետև հաջորդում է երկար մի ընդմիջում, որ տևում է մոտ քսանհինգ տարի։ Եվ միայն 1921-ին Վիեննայում լույս տեսավ «Համլետը»։ Վիեննայում էլ հենց հրատարակվեցին «Օթելլոն», «Վենետիկի վաճառականը» և «Մակբեթը»։ Եվ թարգմանչի մահից հետո միայն առանձին հրատարակություններով լույս տեսան «Ռոմեո և Ջուլիետը» (Թավրիզ), «Հուլիոս Կեսարը» և «Կորիոլանը» (Վենետիկ), իսկ Մասեհյանի թարգմանությունների բեյրության ժողովածուում տեղ գտան նրա երեք անտիպ թարգմանությունները՝ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Մեծ աղմուկ ոչնչից» և «Փոթորիկ»։

Ռուս գրականության մեջ «Համլետին» ավելի քան երեսուն թարգմանություն է, վերջապես, Պաստեռնակի թարգմանությունից հետո էլ առաջվա պես հարց է դրված՝ արդյոք հարկ չկա՞ «Համլետի» ռուսերեն նոր թարգմանության։

Հայ թարգմանական գրականության առջև այդ հարցը չի դրված։ Այն, ինչ թարգմանել է Մասեհյանը, մեզ մոտ ընդունվել է իբրև դասական։ Շեքսպիրի հետագա բոլոր հայ թարգմանիչները Մասեհյանի՝ շեքսպիրյան երկերի հայերեն թարգմանության դարերոց ստեղծողի, հետևորդներն են։

Մասեհյանը, ինչպես արդեն ասվեց, իր շեքսպիրյան թարգմանությունները հրապարակել է 90-ական թվականներին և այս, երկարատև ընդմիջումից հետո, մեր հարյուրամյակի 20-ական թվականներին։

Թարգմանիչն ինքը հավաստում է, որ ոչ թե պարզապես վերանայել է իր նախկին թարգմանությունները, այլ արմատական այնպիսի վերամշակման է ենթարկել, որ դրանք կարող են դիտվել իբրև նոր թարգմանություններ։

Եվ իրոք, 90-ական և 20-ական թվականների թարգմանությունները նույնը չեն, և ոչ սոսկ այն պատճառով, որ նախկին թարգմանություններից հետո բավական մեծ ժամանակ է անցել, և նա պահանջ է զգացել վերամշակելու այն, ինչ արել է երիտասարդ տարիներին։ Նա, ըստ էության, նորից է թարգմանել թե՛ «Համլետը», թե՛ «Ռոմեո և Ջուլիետը», թե՛ «Վենետիկի վաճառականը», և բանն այստեղ ամենից առաջ այն է, որ փոփոխություններ են կատարվել թարգմանության վերաբերյալ նրա հայացքներում։

Այսպիսով, Մասեհյանի թարգմանչական գործունեությունը բաժանվում է երկու շրջանի։

Առաջին շրջանի (90-ական թվականներ) թարգմանությունները պայմանականորեն կանվանենք ֆրանսիական, երկրորդինը (20-ական թվականներ)— գերմանական։

Իր թարգմանչական գործունեության հենց սկզբից Մասեհյանը բացասաբար է վերաբերվել Շեքսպիրի ֆրանսիական թարգմանություններին։ Նա դժգոհ էր, որ իր նախորդները Շեքսպիրին թարգմանել էին ոչ թե անգլերենից, այլ ֆրանսերենից։ «Շեքսպիրի մտածողության հեղեղը չէ կարող ամփոփվել Կոռնեյլի լեզվի գեղածիծաղ, բայց նեղ ափերի մեջ»։ Նա այն կարծիքն է հայտնել, թե ավելի լավ կլիներ Շեքսպիրին թարգմանել գոնե գերմաներեն թարգմանությունից, որ լավագույնն է բոլոր եղածների մեջ։

Բայց և այնպես, Մասեհյանն իր առաջին թարգմանություններն արեց Ֆրանսուա Հյուգոյի ազդեցության տակ, ավելի ճիշտ՝ համաձայն այն սկզբունքների, որոնցով ղեկավարվել էր նրա ֆրանսիացի նախորդը։

Իսկ ի՞նչ սկզբունքներ էին դրանք։

Սրբապղծություն է «որևիցե խոտորում շեքսպիրյան «Սուրբ գրքի» բնագրի բառից ու տառից»։ Հետագայում Մասեհյանը պաշտպանում է հակառակ տեսակետը։

Իսկ ո՞րն է Մասեհյանի նոր սկզբունքների էությունը։

«Գեղարվեստական թարգմանությունը,—գրում է Մասեհյանը,—շատ ան-

ՇԱՐԱՍՈՒԻՐ

ԱՐԱՒԵՔԱԲԱՆ

ՊՊՏԵՐԴՈՒԹԻՒՆ ՀԻՆԴ ՕՐԱՐԻՈՒՆԻՒ

ԹՈՒՐՔԵՐԷՆ

ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ՄԱՍԵՐՀԵԱՆ

ՎԻԵՆՆԱ
ՄԽԻԹԱՐԵԱՆ ՏՊԱՐԱՆԻՑ
1923

գամ պահանջում է որոշ խոտորում բնագրի բառական հանդերձից՝ ոգին և իմաստն ավելի հարազատորեն տալու համար»։

Հենց այդ սկզբունքն է ընկած նրա նոր թարգմանությունների հիմքում։

Ինչի՞ հասավ Մասեհյանը։

Թարգմանության մեջ «գեղարվեստական սուբստանցիան» պահպանելու հմտությունը հանգեցնում է այն բանին, որ հայ հանդիսատեսը Մոլիերի ներկայացմանն ամենևին չի մտածում, թե ինչու է Տարտյուֆը խոսում իր մայրենի լեզվով։ Բնագրի ոգու համարժեքը վերարտադրող թարգմանության դեպքում սա ըստ ամենայնի բնական երևույթ է։ Սակայն նույնիսկ այն հայ ընթերցողները, որոնք մեծ դրամատուրգին կարդում են ռուսերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն լեզուներով, աչքաթող են ընտելացել մասեհյանական թարգմանություններին, որ այլևս Շեքսպիրին չեն ընկալում որևէ այլ լեզվով։ Սա արդեն թարգմանչի հաղթանակն է, որը կարողացել է ընթերցողին անգլիական լեզվական տարերքից փոխադրել հայկականը։ Չէ՞ որ Շեքսպիր թարգմանել են Մասեհյանից առաջ էլ և թարգմանել են շատերը, սակայն Շեքսպիրի հանճարը Մասեհյանն է հայտնագործել հայ ընթերցողի համար։ Գերմանական Մեյերյան հանրագիտարանում, Շեքսպիրի թարգմանությունների բաժնում ասված է, թե շեքսպիրյան բոլոր թարգմանությունների մեջ «իր ճշգրտությամբ և համարժեքությամբ առաջին տեղը գրավում է գերմաներեն թարգմանությունը և ապա հայերենը»։ Անգլիացի հեղինակին բնագրով կարդացողներից շատերը կասեն, թե իրենց համար Մասեհյանի Շեքսպիրը ոչ միայն թարգմանության տեղային երևույթ է, այլև ազգային գրականության սեփականություն, քանի որ հենց նրա թարգմանություններն էին, որ հայ գեղարվեստական աշխարհը հարբուտացրին մինչ այդ անծանոթ շեքսպիրյան տարերքով։ Եվ դրա շնորհիվ իսկ Մասեհյանի թարգմանությունները դառնում են ոչ միայն համաժողովրդական սեփականություն, այլև ազգային գրականության մի մասը։

Գիտակցելով, որ կատարելապես անհնար է «ոչ հայալեզու» լսարանի առջև բացահայտել Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունների նրբությունները, հաղորդել նրա թարգմանչական արվեստի ողջ հմայքը և նույնիսկ ներկայացնել դրանց ընդհանուր պատկերը, մենք որոշեցինք կանգ առնել Մասեհյանի թարգմանական արվեստի չորս առումների վրա։

Առում առաջին.

Մասեհյանի թարգմանական ժառանգության առնչությամբ առաջնահերթ կարևորություն է ձեռք բերում տաղաչափական միավորի ընտրության հարցը։ Բոլոր լեզուներով թարգմանվող բոլո՞ր թարգմանիչներն արդյոք պետք է հավատարիմ մնան բնագրի ավանդական տաղաչափությանը (տասվանկանի յամբական տող)։ Թե՞ նրանք կարող են մի այլ չափ ընտրել, թեև թարգմանության

ընդհանուր սկզբունքը հավատարմություն է բնագրի ոգուն։ Եվ, վերջապես, ոչ պակաս կարևոր մի հարց՝ Մասեհյանի թարգմանական բարձր արվեստը պայմանավորված չէ՞ արդյոք նրա կիրառած ինքնօրինակ չափով։

Հետազոտությունները ցույց են տվել, որ բանաստեղծական չափի ընտրությունը տվյալ դեպքում ամենևին էլ երկրորդական խնդիր չի եղել։ Մասեհյանից առաջ Շեքսպիրի հայ թարգմանիչներն օգտագործում էին տողի տարբեր չափեր (տասվանկանի տող կամ, այսպես կոչված, հայկական չափ՝ տասնվեցվանկանի յամբական ոտանավոր)։ Մասեհյանը, «Համլետը» թարգմանելիս (նրա անդրանիկ թարգմանությունը), կանգ է առնում տասնմեկվանկանի տողի վրա։ Սակայն այդ թարգմանությունը լուրջ թերություն ուներ՝ ոչ միայն անհանգ էր, այլև անշնորհ։ Հետագա թարգմանություններում («Ինչպես կուզեք», «Ռոմեո և Ջուլիետա», «Վենետիկի վաճառականը» և «Արքա Լիր») Մասեհյանը վերադառնում է տասվանկանի չափին։

Սակայն այդ թարգմանությունների արտակարգ հաջողությունը չհանգստացրեց Մասեհյանին։ 1921-ին Վիեննայում լույս տեսավ «Համլետի» երկրորդ հրատարակությունը՝ բոլորովին նոր մի թարգմանություն, որ արված էր բացառիկ վարպետությամբ։

Արտասովոր էր Մասեհյանի ընտրած չափը։ Հետագա տարիներին Վիեննայում հրատարակված «Օթելլոյի», «Վենետիկի վաճառականի» և «Մակբեթի» թարգմանությունները հաստատում են, որ նա վճռականապես կանգ էր առել այդ չափի վրա։ Մասեհյանի անտիպ թարգմանությունների ավելի ուշ իրականացված հրատարակությունները վկայությունն էին այն բանի, որ նա այդ չափին հանգել է դեռ 10-ական թվականներին։

Դա տասնհինգ (ինչպես նաև տասը, երբեմն էլ՝ տասներկու) վանկանի յամբ-անապեստյան ոտանավորն է։ Տողն այստեղ արդեն պարզ արտահայտված շեշտային բնույթ ուներ և զգալիորեն երկար էր շեքսպիրյան տողից։ Մասեհյանն այս ամենը պատճառաբանում էր միայն և միայն երկու լեզուների տարբերությամբ։

Շլեգելը կարող էր պահպանել շեքսպիրյան չափը։ Այն որոշ իմաստով պահպանել են նաև ռուս թարգմանիչները, թեև նրանք էլ են իրենց խիստ նեղված զգացել տասվանկանի չափի մեջ։ Այլ է հայերենը։ Հայերեն բառերը զգալիորեն երկար են անգլերեն բառերից, ուստի այստեղ պարզապես անհնար է պահպանել շեքսպիրյան տողը նույնությամբ։

Մասեհյանը այս չափով թարգմանել է Շեքսպիրի երկերից տասը։ Երկարատև որոնումները Մասեհյանին հանգեցրին այսպիսի արդյունքի, որը, կարծում ենք, կարող է ընդհանուր ուշադրության առարկա դառնալ և, որ գլխավորն է, հետաքրքրել այն թարգմանիչներին, որոնց լեզվում բառերը զգալիորեն երկար են շեքսպիրյան բառերից։

«Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգությունը աշխարհագրական առումով ընդգրկում է ոչ թե առանձին Ալեքսանդրիա քաղաքը կամ Հռոմեական կայսրությունը և ոչ էլ առանձին պետություններ, այլ դասական անցյալի ամբողջ աշխարհը։

Շեքսպիրի ժամանակակից մեկնաբանները համամիտ են այն բանում, որ այս ողբերգությունը պատկերավորության հրաշալիք է, և որ այստեղ պատկերավորությունը կոնստրուկտիվ կարևոր դեր է խաղում՝ ողբերգության առանձին տարրերը միավորելով ռեալ օրգանական կառուցվածքի մեջ։ Ինչպես խորաթափանցորեն նկատել է Վոլֆգանգ Կլեմենը, Շեքսպիրը կլասիկական եռամիասնությունը փոխարինում է մթնոլորտի միասնությամբ, և պատկերավորությունն այստեղ կառուցվածքային բավական կարևոր դեր է խաղում։

Ըստ Կարոլինա Սպերջենի վիճակագրական հաշվումների, «Հուլիոս Կեսարում» տեղ գտած բառապատկերները «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» պատկերավոր արտահայտությունների մոտ մեկ երրորդն են կազմում և «Կորիոլանի» կեսից պակաս են։ «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» պատկերային նման գերհագեցվածությունը՝ հռոմեական թեմայով գրված մյուս երկու ողբերգությունների համեմատ, թարգմանիչների համար անհավատալի դժվարություններ է ստեղծում, կապված ձևով ու բովանդակությամբ համարժեք պատկերավոր արտահայտություններ գտնելու և հաղորդելու հետ, և հենց այնպիսի արտահայտություններ, որոնք ֆունկցիոնալ առումով ընդգծված են դրամայում և, որ ամենակարևորն է, ծառայում են նրա գլխավոր թեմայի բացահայտմանը։

Լինելով նուրբ ոճաբան և խոշոր արվեստագետ, Մասեհյանը կարողացավ առանձնացնել և լիարժեք հաղորդել պատկերների հենց այն համակարգը, որ ողբերգության գլխավոր մոտիվն է արտացոլում։ Մենք ունենք Շեքսպիրի նույն ողբերգության երեք ուրիշ թարգմանություն ևս, որ արել են Ֆնտքլյանը, Թոթովենցը և Դաշտենցը։ Այս թարգմանությունները պատկերավորության տեսակետից Մասեհյանի թարգմանությունների հետ համեմատելիս առանձնապես վառ ու ցայտուն է երևում Մասեհյանի թարգմանական տաղանդը։ Այս թարգմանություններում, մասնավորապես Թոթովենցի և Ֆնտքլյանի աշխատանքներում, քանակական առումով ավելի շատ են ողբերգության առանձին բառապատկերների ճշգրիտ վերարտադրումները։ Սակայն բնագրի ձևական բոլոր յուրահատկությունները պահպանելու միտումը հանգեցրել է այն բանին, որ տեղ-տեղ տարտամ ու մշուշոտ է դարձել թարգմանությունների տեքստը և հաճախ նրա իմաստն այնքան էլ դյուրին չէ հասկանալ առանց բնագրին ու համապատասխան մեկնություններին դիմելու, մի

բան, որ, բնականաբար, խախտում է գեղարվեստական տպավորության ամբողջականությունը։ Մինչդեռ մասեհյանական թարգմանությունն արված է ոճական ու գեղարվեստական բարձր մակարդակով։ Պատկերավոր արտահայտությունները հաղորդելիս առանձին անհրաժեշտ շեղումները բնագրից ողբերգության պատկերավորությունն առավել ընդգծելու նպատակ ունեն, քանի որ թարգմանիչն այդ շեղումները թույլ է տալիս՝ միշտ էլ նկատի լայն ու լոկալ ենթատեքստից։ Ուստի մենք ամենայն իրավամբ կարող ենք պնդել, որ Մասեհյանը հաղթահարում է երևութական ճշգրտությունը՝ մոտենալով իսկական ճշգրտության և հասնում է թարգմանական հիմնական նպատակին՝ գեղարվեստական տպավորության նույնականության։

Առում երրորդ.

Թարգմանիչը, եթե վառ արտահայտված ստեղծագործական անհատականություն է, որքան էլ հավատարիմ մնա բնագրի տառին ու ոգուն, դարձյալ իր ժամանակի ծնունդն է, իր ժողովրդի զավակը։ Թարգմանիչը մի բարդ պարադոքս է, նրա խստապահանջ գիտակցությունը թելադրում է հասնել բնագրի առավելագույն ճշգրիտ վերարտադրության, մինչդեռ ենթագիտակցությունը, հաճախ կամքին հակառակ, ստիպում է շեքսպիրյան դեպքերն ու դեմքերը, խոհերն ու հույզերը դիտել այն հոսանքի մեջ, որ կոչվում է հայրենական պատմություն։

Խոսքը թարգմանական դժվարությունների հետ կապված հարկադրական շեղումների մասին չէ, այլ ոգու «շեղումների» մասին, որոնց սահմաններն ինքը՝ թարգմանիչն անգամ դժվարանում է օբյեկտիվորեն որոշել, և որոնք, նրա տեսակետից, բնավ էլ շեղումներ չեն, և դա, ինչ խոսք, ճիշտ է, որովհետև նա հաստատ համոզված է, որ հենց դա է իսկական Շեքսպիրը։

Կարո՞ղ էր արդյոք Մասեհյանը, Շեքսպիր թարգմանելիս, հեռու մնալ հիշողությունը խոռվող պատմական զուգորդություններից՝ «Denmark's a prison»։ Չէ՞որ թարգմանիչը չի կարող լիովին հրաժարվել կյանքի նկատմամբ սեփական վերաբերմունքից, այն ամենի պատմությունից, ինչ տարիներով կուտակվել է հիշողության ծալքերում, վերջապես, այն բանից, ինչը սեփական կենսագրություն է կոչվում։ Այստեղ կարևոր է որոշել նման միջամտության չափն ու սահմանները։

Ինչպե՞ս է, ասենք, թարգմանիչը մեկնաբանում Համլետի կերպարը։ Չէ՞ որ նա էլ, դերասանի կամ շեքսպիրագետի նման, Շեքսպիրի մեկնաբանն է։

Մասեհյանի Համլետը, առանձնապես երկրորդ թարգմանության մեջ, հեռու է հայեցողականությունից։ Ընդհակառակը, նա ներքին ավյունով լի, բարդ իրավիճակներ հաղթահարող գործուն անձնավորություն է։ Մասեհյանի Համլետը մի մարդ է, որ ապրում է իր երկրի ճակատագրով և բողոքի ձայն է բարձրացնում ընդդեմ այդ աշխարհում թագավորող անարդարության։

Թարգմանիչը չի մեղմում բողոքի ինտոնացիաները, ընդհակառակն, ավելի է ընդգծում, վիճախարի էքսպրեսիա և հոգեկան ուժ հաղորդում և նա այլևս ոչ թե կրավորական հայեցող է, այլ պայքարի նետվելու պատրաստ մարտիկ, որը տառապյալ մտածող է միաժամանակ։

Այդպիսին է Մասեհյանի Համլետը։

Կա՞ն արդյոք այս հատկանիշները շեքսպիրյան Համլետի մեջ։ Իհարկե, կան։ Բայց բոլո՞ր թարգմանիչներն են արդյոք շեշտել դրանք։ Այստեղ շատ բան պայմանավորված է եղել այն ժամանակով, երբ կատարվել է թարգմանությունը, և հենց իր՝ թարգմանչի աշխարհզգացողությամբ։

Եթե հայ թարգմանիչը հանգել է կերպարի այդպիսի ըմբռնման, կարծում ենք, դա պետք է մեծապես բացատրվի պատմական այն ճակատագրով, որ բաժին է ընկել նրա ժողովրդին։

1915-ին Հովհաննես Մասեհյանը Իրանի դեսպանն էր Գերմանիայում։ Հայ ժողովրդի մեծ ողբերգության տարին էր դա։ 1915-ի ապրիլի 24-ին, ինչպես հայտնի է, Թուրքիայի կառավարական շրջանների կամքով բնաջինջ եղավ մեկ և կես միլիոն հայ։ Շատ բան, որ բացահայտվեց համեմատաբար ուշ, ակներևորեն արդեն այն ժամանակ գաղտնիք չէր Գերմանիայում գտնվող դեսպանի համար։ Դժվար չէ պատկերացնել ներքին այն վիճախարի լարումը, հոգեկան այն դրաման, որ ապրում էր Մասեհյանը. դեսպան էր նա և պարտավոր էր ի պաշտոնե հավատարակշռություն և հոգեկան անդորր պահպանել այն ժամանակ, երբ ոչնչացել էր հարազատ ժողովրդի կեսը...

Գերմանիայի կառավարությունը, որ Թուրքիայի դաշնակիցն էր, նրա կառավարողների պահանջով 1916-ին հարց դրեց նրան փոխելու մասին, անհամատեղելի համարելով նրա դիրքորոշումը գրաված պաշտոնի հետ։

Բնականաբար, այս ամբողջ իրավիճակը չէր կարող իր արտացոլումը չգտնել Համլետի մասեհյանական մեկնաբանության մեջ։ Սա շատ բարդ և միջնորդավորված պրոցես է։ Եվ եթե Մասեհյանը Համլետին ընկալում է իբրև ընդվզող անձնավորություն, ապա դա ոչ միայն Շեքսպիրի ողբերգության, այլև հարազատ ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի ներհուն հետազոտության հետևանքն է։

Հայտնի է, և այդ մասին շատ է խոսվել, որ ճնշված ժողովուրդների բանաստեղծները դիմելով Համլետին, նրա միջ տեսել են հարազատ ժողովրդի ճակատագրի արտացոլումը։ Ի դեպ, 90-ական թվականներին, արձանագրելով հայ դերասաններին՝ «Համլետ» խաղալու ձգտումը, թուրքական թերթերն այն երկյուղն ու կասկածն են հայտնել, թե յուրաքանչյուր հայ Համլետի ձգտումն է՝ հասնել թագավորության, իսկ Ուրվականը, որի անունից գործում է նա, Հայոց թագավորության անցյալն է, նրա խորհրդանշական մարմնավորումը։ Եվ հիրավի, հայ դերասանները, նրանց հետ միևտեղ՝ հայ թարգմանիչը, Համլետի մեջ գործուն, վճռական և ըմբոստ հոգի էին տեսնում։

Կոռնեյ Չուկովսկին մի առիթով ասել է, թե թարգմանիչը որոշ իմաստով նման է դերասանի։ Նա նկատի ունի դերասանի տաղանդի այնպիսի առանձնահատկություն, ինչպիսին է վերամարմնավորման արվեստը։ Եթե թարգմանիչը չտիրապետեր վերամարմնավորման արվեստին, չէր կարող թարգմանել և՛ Բալզակին, և՛, ասենք, Ֆլոբերին։

Չուկովսկու այս ճշմարիտ միտքը կարելի է փոքր-ինչ ընդլայնել։

Թարգմանիչը վերամարմնավորման արվեստին պիտի տիրապետի նաև այն դեպքում, երբ թարգմանում է մեկ հեղինակի, ասենք, Շեքսպիրին, և նույնիսկ նրա ընդամենը մեկ ողբերգությունը։ Նա պետք է զգա ոչ միայն հեղինակին, այլև, ոչ պակաս չափով, գործող անձանց։

Օրինակ բերենք։

Չցանկանալով դուրգն ինչ ստվեր գցել «Համլետի» պաստեռնակյան թարգմանության արժանիքների վրա, գլուխ խոնարհելով թարգմանչի բանաստեղծական վիթխարի հնարավորությունների առջև, ռուս, և ոչ միայն ռուս, ժամանակակից թարգմանիչները այն, թվում է՝ ոչ սխալ, տպավորությունն են ստացել, թե Պաստեռնակը միայն մեկ հերոսի՝ Համլետի զգացողությունն է դրսևորում։ Նրան հուզել է Համլետի ճակատագիրը, և նա բանաստեղծական իր ողջ հնարավորությունները ծառայեցրել է այդ կերպարի բացահայտմանը։

Նույնը կարելի է ասել նաև «Արքա Լիրի» և «Ռոմեո և Ջուլիետի» թարգմանությունների մասին։ Մասնագիտական գրականության մեջ տարակուսանք է արտահայտվել. «Մենք նույնիսկ սկսում ենք կասկածել՝ մեր ժամանակակի՞ցն է արդյոք Պաստեռնակը։ Որովհետև, պարզվում է, ոչ միայն ծերուկ Լիրը, ոչ միայն դեռահաս Ջուլիետը, այլև «Համլետի» անուս գերեզմանափորն անգամ արդեն կարդացել են Պաստեռնակի և՛ չափածոն, և՛ արձակը, սիրել են նրա ստեղծագործությունը, վարակվել նրա առանձին արտահայտություններով և պաստեռնակյան խոսքի ընհանուր համակարգով»։ Այս դիտողությունը զերծ չի որոշ չափազանցումից, բայց և լույս է սփռում ազատության այն աստիճանի վրա, որ իրեն թույլ է տվել ռուս բանաստեղծը։ Եվ միանգամայն ճիշտ է նկատված, որ Շեքսպիրի, ապա նաև Մասիհյանի մոտ Ռեգանի ռեպլիկը «վերջում ցածր, եթե կարելի է ասել, ինֆորմացիոն եղանակից անցնում է բարձր, եթե կուզեք՝ արտասանական եղանակի»։ Ի՞նչ է սա, ճարտասանությո՞ւն։ Շքեղ ո՞ճ։ Հնարավոր է։ Ուրեմն ինչո՞ւ չենթադրել, իսկ դրա համար հիմքեր կան, որ «Շեքսպիրը ցանկացել է ցույց տալ, թե երեսպաշտ Ռեգանը չի կարողանում իրեն ետ պահել սնամեջ ու ճոռոմ արտասանությունից»։

Մասիհյանը, ի տարբերություն իր ռուս արվեստակցի, վերամարմնավորման բազմակողմանի և ոչ միանշանակ միտում է հանդես բերում։ Եվ դա հաջողվում է նրան լիովին։ Նրա թարգմանություններում անհատականացված է

ոչ միայն Համլետը, այլև վերջինիս ողջ շրջապատը՝ և՛ Կլավդիոսը, և՛ Պոլոնիուսը, և՛ Գերտրուդը, և՛ Օֆելիան, և՛ գերեզմանափորը, և՛ նույնիսկ Օզրիկը։

Մասեհյանի վերամարմնավորումը յուրաքանչյուր կերպարում հասնում է այնպիսի չափերի, որ պարզապես ապշում ես՝ ինչպես կարող է նույն դերասան-թարգմանիչը տիրապետել այդքան բազմազան ամպլուաների, ինչպես կարող է խորամուխ լինել հոգեկան այդքան տարբեր աշխարհների և բնավորությունների մեջ՝ առանց «մատնելու» իր վերամարմնավորման գաղտնիքները։

Հայ թարգմանչին այստեղ օգնել է ողբերգականի և կատակերգականի բացառիկ զգացողությունը, լեզվական վիթխարի հարստությունը։ Մասեհյանը Շեքսպիրին թարգմանել է արևելահայերենով, սակայն երբեմն օգտվել է արևմտահայերենից առանձնապես աշխարհագրական անունների ոլորտում։ Հարկ եղած դեպքում դիմել է նաև գրաբարին, որի կողքին, միանգամայն անսպասելիորեն, տեղ են գտել հասարակ խոսակցական արտահայտություններ։ Նրա թարգմանություններում դժվար չէ ի հայտ բերել դրամատուրգի «երկլեզվայնության»—բարձր գրական և ամենակական լեզուների հաջող համատեղումներ, մի երևույթ, որի վրա ուշադրություն են դարձրել Շեքսպիրի մեր տեսաբանները, թեև հայ թարգմանչից զգալիորեն ուշ։ Նա նոր կյանք տվեց արդեն մեռած որոշ բառերի, որոնք հետագայում վերստին կիրառվեցին հայ ուրիշ հեղինակների գործերում։

Նկատենք, որ Մասեհյանն իր թարգմանություններում հայ գրական լեզուն զարգացրեց նաև այն իմաստով, որ ստեղծեց նոր բառակապակցություններ։ Իսկ որոշ դեպքերում նա կանխեց այն, ինչ ինքնըստինքյան պիտի կատարվեր երկու-երեք տասնամյակ անց՝ լեզվի բնական զարգացման հետևանքով։

Սրանք բոլորն այն միջոցներն են, որոնց շնորհիվ Մասեհյանը տարբեր հերոսների ստիպեց խոսել «տարբեր» լեզուներով՝ համապատասխան ոչ միայն նրանց կրթվածության աստիճանին, այլև, որ շատ ավելի դժվար է, նրանց բնավորության ու խառնվածքի ինքնատիպ հատկանիշներին։

* * *

Մենք դիտարկեցինք ընդամենը չորս առում։ Ուսումնասիրությունը շարունակվում է։ Հետազոտվում է Մասեհյանի բոլոր թարգմանությունների համապատասխանությունը բնագրի հետ, կազմվում է Մասեհյանի լեզվի բառարանը։ Միանգամայն հետաքրքիր արդյունքների հասցրեց Մասեհյան-թարգմանչի և Մասեհյան-մեկնաբանի հարաբերակցության հարցի ուսումնասիրությունը։ Լուսաբանվում է «Մասեհյանը և ռոմանտիզմը» պրոբլեմը և այլն։ Մեր նպատակն է գիտականորեն հետազոտել մասեհյանական դպրոցի նվաճումները, դպրոց, որի այսօրվա ներկայացուցիչները՝ Խաչիկ

Դաշտենց, Ստեփան Ալաջաջյան, Հենրիկ Սևան, հաջողությամբ շարունակում են իրենց ուսուցչի գործը։

Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունների գեղարվեստական էության հիմնավոր ուսումնասիրությունը կպարզաբանի, մի կողմից, «հավերժականը» նրա թարգմանական պրակտիկայում, որ ժառանգաբար անցել է «որդիներին և թոռներին», մյուս կողմից՝ ի հայտ կբերի նրա թարգմանությունների «հնացած» հատկանիշները, որոնք վերանայման կարիք են զգում, և այդ բանը պետք է անեն նրա անավարտ գործը շարունակողները։

Մասեհյանի փորձը նրա հետևորդներին թելադրում է կենդանի, ստեղծագործական մոտեցում թարգմանությանը, մի մոտեցում, որ Մասեհյանն իր հերթին ժառանգել է իր ուսուցչից՝ Շլեգելից, թեև գերմանացի թարգմանչին և նրա հայ հետևորդին բաժանում է վիթխարի ժամանակամիջոց՝ համարյա մի դար։

Թարգմանությունը, մի այլ գրականության փաստ դառնալով, ավելի մեծ չափով, քան նախկինում էր, պետք է պահպանի բնագրի ազգային հիմքը, ոգին, հոգեբանական ու պատմական կոմպլեքսը, հեղինակի լեզվական տաբերքն ու ազգագրական աշխարհը, այսինքն՝ այն ամբողջությունը, որ գրական երկի գեղարվեստական մթնոլորտն է կազմում։

ՌՈՒԶԱՆ ՄԱՐԳՈՒՆԻ

ՄԱՍԵՀՅԱՆԸ 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 փընտրում է հարազատը։ Հայ թարգմանչի վկայությամբ, նա իր առաջին թարգմանական փորձերում հետևել է Վիկտոր Հյուգոյի տեսական դրույթներին, որը սրբապղծություն էր համարում որևիցե խոտորում շեքսպիրյան «Սուրբ գրքի» բնագրի բառից և տառից»[1]։ 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 հոդվածը կառուցել ենք «Համլետ»-ի Ավգ. Շլեգելի գերմանական թարգմանության տեքստի (1798 թ.) և Մասեհյանի թարգմանության երկու տարբերակների (1894, 1921 թթ.) հիման վրա։ Մենք կանգ առանք այս ողբերգության վրա, քանի որ այն և, իհարկե, նրա գլխավոր հերոսը մշտապես

փորձաքար են հանդիսացել և այս ողբերգության վրա է, սովորաբար, ստուգվել Շեքսպիրի հանդեպ 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։

Ավգ. Շլեգելը, ստեղծագործելով գերմանական ռոմանտիզմի բուռն ծաղկման շրջանում[3], բնականաբար, չէր կարող դուրս մնալ ռոմանտիզմի գեղագիտության ոլորտից և պետք է հետամուտ լիներ ռոմանտիկական թարգմանության տեսության դրույթներին։

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

Նովալիսը թարգմանությանն է նվիրել իր նշանավոր ֆրագմենտներից 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։ Իմ 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 ունակություններ հետ մեկտեղ։ Ազատ թարգմանությունների համար, եթե նրանք կատարված են ճշմարիտ լինելու նկատառումով, անհրաժեշտ է բարձր բանաստեղծական ոգի։ Ազատ թարգմանությունները հեշտությամբ վերածվում են պարոդիայի, 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 (թարգմանչի) նկատառումներին համաձայն։ Այդպես է վերաբերում մարդկության հանճարը առանձին մարդուն։

Ոչ միայն գրքեր, այլ ամեն ինչ կարելի է թարգմանել այս երեք ձևերից մեկի միջոցով»[4]։

Այս ֆրագմենտի, ինչպես նաև ողջ ռոմանտիկական գեղագիտության կենտրոնական հասկացությունը իդեալն է։ Ռոմանտիկների համար իդեալը մի բարձրագույն բացարձակ իրականություն է, որ բացվում է ստեղծագործող հանճարեղ անհատի առջև իր ոգևորության վերջնակետում։ Քայլ առ քայլ ռոմանտիկական հանճարը վերածվում է «բացարձակ իրականության» միակ արարչի, և իդեալը տեղադրվում է մարդու ներաշխարհում՝ չկորցնելով միաժամանակ իր համընդհանուր բնույթը։

Ինչպիսի՞ հեռանկարներ էին տեսնում ռոմանտիկները։

Հեռանկարների հարցի պատասխանն էլ եվրոպական ռոմանտիզմը բաժանեց երկու հոսանքի։

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

Այնուհանդերձ, երկու հոսանքներում էլ առկա է իդեալի և իրականության հակադրումը, մի հակադրում, որ պայմանավորեց ռոմանտիկական արվեստի առանձնահատուկ գծերից մեկը՝ գեղարվեստական պատկերի երկվությունը։ Հայնրիխ Հայնեն նշել է, որ դասական անտիկ արվեստում պլաստիկ պատկերը մշտապես համընկնում է պատկերվող առարկայի հետ։ Ոդիսևսի թափառումները նշանակում են միայն Ոդիսևս անունով մի մարդու թափառումներ, որը Լաերտի որդին էր և Պենելոպեի ամուսինը։ Մինչդեռ միջնադարյան ասպետի թափառումներին վերագրվում է հատուկ՝ խորհրդավոր իմաստ։ Նրանք ակնարկում են մարդկային կյանքի թափառումները, մոլորությունները և դեգերումները[5]։

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 ղորեղ 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 Դրայդենի 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։ Ձգտելով 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։ Ջուր չէր Նովալիսը գեղարվեստական թարգմանությունն անվանում «ազատ», «փոփոխված» (verändert) թարգմանություն։ Բնագրի միջոցով ռոմանտիկ թարգմանիչը շփվում է հեղինակի անհատականության հետ։ Համաշխարհային 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։

Նովալիսի 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 «ամենաբարձր գիտելիքներ վերլուծական ունակությունների հետ մեկտեղ»։



Հովհաննես Մաթեւոսյանի վերջին լուսանկարներից

Ըստ Նովալիսի դասակարգման այդպիսի թարգմանություն կարելի է համարել Ֆրանսուա Հյուգոյի Շեքսպիրից կատարած ֆրանսիական թարգմանությունները։ Ձափածո 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 հաջողությունը 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 Հյուգոյի[6] թարգմանությունները՝ «քերականական» թարգմանությունների շարքը։

Եթե 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 թուլակամ, մելամաղձոտ Համլետի, որպես հակակշիռ փիլիսոփայող, գործող Համլետին[7]։

Համլետի իրարամերժ տարատեսակ մեկնաբանությունների շարքում՝ սկսած XVIII դարի վերջերից մինչև XIX-ի սկիզբը, բուռն, մելամաղձոտ, 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)[8] 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 թուլակամության մասին»[9]։ Ռոմանտիկ Շլեգելի համար բնական էր Համլետի այդօրինակ 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 այդօրինակ 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 իռացիոնալ հավասարման, որի անհայտ մեծությունները 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 կը-հաղորդեր ողբերգության գաղափարին էս։

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 ռոմանտիկների 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 ռոմանտիկական պաթոսը և հասարակ գոհհկաբանությունները, ողբերգականն ու կոմիկականը։ Այդպիսի տարբեր լեզվաոճերի միացությունը Շեքսպիրի «Համլետում», ըստ ռոմանտիկների, իդեալական հերոսի և գոհհիկ 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 թե շատ դիտարժան այն տարրերը, որոնք համապատասխանելով ուսումնասիրվող թարգմանիչների պատկերացումներին, թարգմանություններում գտան իրենց համարժեք վերարտադրումը։

Համլետի լեզուն կարծես նշված լինի հանդերձյալ, հայնկուսյան աշխարհի կնիքով։ Այդ խորհրդապաշտական կաշկանդվածությունը, անդրշիրիմյան թախիծն ու վիշտը զգացվում և կռահվում է Համլետի մենախոսությունների համարյա յուրաքանչյուր բառի մեջ, ուր Համլետի միստիկական 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,—չափազանց իմպուլսիվ է։

Համլետի ոգու այս շերտի արտահայտման համար ռոմանտիկների պոեզիան առաջադրում էր անսպառ հնարավորություններ, այդ իսկ պատճառով Շլեգելն 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 ռոմանտիկական 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...

(I, 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 liebreich,
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։ Օրինակ «ministers of grace» դիմասրտության 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» պալթել անգիտությունից արտահայտությունը գերմաներենում ընդունել է ավելի սովորական, ընդունված ձև՝ «in Blindheit vergehen» կուրությունից կործանվել։

Ջարմանալի համապատասխանություն է ցուցաբերված հատվածի բանաստեղծական շարահյուսության վերաբերյալ. բանաստեղծական խոսքի այնպիսի հնարներ, ինչպիսիք են անաֆորան (be հարակրկնությունը), հռետորական հարցը, հռետորական դիմումը լրիվ վերարտադրված են։ Բնագրի և թարգմանության այս բոլոր հնարքները Համլետի մենախոսությունը՝ ուղղված ուրվականին, հա-

ղորդում են շավարտված բնույթ։ Համլետի հուզմունքն ու զգայական կրքոտությունը, նրա անհամբերությունը գերմաներենում ընդգծվում է նաև «that» և «or» 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—Himmelslüfte.

Անհրաժեշտ է նշել նաև բնագրի և թարգմանության տողերի քանակի, ռիթմի 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։

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

Հմմտ. նույն հատվածը Մասեհյանի երկու թարգմանություններում։

Առաջին տարբերակ.

Սերովբե՛ք և միջնո՛րդք երկնային շնորհի,
Պաշտպանեցեք դուք մեզ. և դո՛ւ, ո՛վ տեսիլ,
Բարի ոգի լինիս, կամ դև նզովյալ,
Թե բերես երկնքից անուշ բույր քո հետ,
Կամ թե գեհենից՝ ժանտաբեր խորշակ.
Բարի լինին թե չար 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 դև դժոխքի,
Երկնքից հետդ բույր բերած լինես, գեհենից խորշակ,
Թեկուզ չար լինին նպատակները դդ, թեկուզ բարեգութ,
Այնպես հարցահուլզ 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 տեքստերին։

Նոր թարգմանության սպիտակ ոտանավորի չափի լրիվ փոփոխումը ոչ միայն փրկեց այն միօրինակությունից, հաղորդելով տեքստին կենսունակություն և դրամատիկական շարժունություն, այլև հնարավորություն տվեց թարգմանության տողերի դասավորությունն ու չափը առավել մոտեցնել բնագրին։

Մասեհյանը ձգտում է նաև ազատվել այսպես կոչված դրոշմված մակդիրներից, որոնք ավելորդ բազմաբառություն և քնարական նկարագրողականություն էին հաղորդում տեքստի այս հատվածին։ Այսպես, նա հանում է «ժանտաբեր», «անուշ», «երկնային» մակդիրները և «բարի ոգի», «դև նղովյալ», «մատչելի դեմք» բառակապակցությունների փոխարեն տալիս է «փրկված ոգի», «դև դժոխքի», «հարցահույզ դեմք»՝ վերացնելով անորոշ նախազգացումներով լի այս մենախոսության մեջ առաջին տարբերակում ներմուծված Համլետի որոշակի և կոնկրետ վերաբերմունքի նշանները անդրշիրիմյան աշխարհի 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 տրամադրության ավելի ճշգրիտ վերարտադրմանը ողբերգության էքսպոզիցիայում։

Ի տարբերություն Համլետի խորհրդապաշտական ուղղվածությանը դեպի անորոշն ու անդրկողմյանը, նրա գլխավոր հակառակորդի՝ Կլավդիոսի խոսքում զգացվում է նպատակասլաց, առողջ հաշվենկատություն։ Շեշտված է նրա խոսքի հրամայական բնույթը, բառերի մշտական ուղղվածությունը դեպի մեկ ուրիշ անձը կամ հանդիսատեսը։ Կլավդիոսի մենախոսական ճառն[14] *անգամ բնորոշվում է բառ դիմումով, ինչը նրա մենախոսական բառի ձևը զգալի չափով տարբերում է Դանեմարքայի իշխանի մենախոսությունների մեծ մասի ներփակված, համարյա քնարերգական ձևից։ Կլավդիոսի բառապաշարը ավելի կոնկրետ և առարկայական է՝ զերծ Համլետյան բառի անորոշությունից և բազմանշանակությունից։ Իսկ նրա հազվադեպ 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 Գիլդենշտեռնի 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 նմանօրինակ շաղկապներով։

Նախադասությունների այդ կառուցվածքը նպատակ ունի քողարկելու ծածուկ մտքերն ու մտայնությունները։ Կլավդիոսի խոսքի այս առանձնահատկությունն է հեգնանքով 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 գահաճառում.

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, նվ 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) *բայի 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 որքա՜ն 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 frish 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 Erinnrung 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 Leichenjubel und mit Hochzeitsklage,
Zur Eh' genommen; (1, 2, 132—133)

Հատվածը բնագրին համարժեք տպավորություն է թողնում. պահպանված է պայմանական բարդ ստորադասական նախադասության շրջուն շարահյուսական ձևը, զարմանալիորեն ճշգրիտ են վերարտադրված բոլոր լեքսիկական արտահայտչամիջոցները։ Բայց Շլեգելը հարազատ մնալով Շեքսպիրի բնագրին, բնավ չի պատճենավորում այն։ Բավական է նշել գերմանական տեքստում տեղ գտած շարահյուսական մի շեղում. ֆրազի 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։*

Համմտ. Մասհեյանի թարգմանության երկու տարբերակները.

Առաջին տարբերակ.

Թեպետև մեր Համլետ սիրելի եղբոր
Մահվան հիշատակը տակավին թարմ է,
Եվ մեզ՝ դեռ պատշաճ էր այս կսկիծի մեջ
Կըրել մեր սրտերը և պետությունը
Որպես մըռայլ ճակատ սիրով համակվեր.
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 թագուհին,
Այս ռազմասեր երկրի վեհապետուհին,
Վճռեցինք որ մեզ հետ կողակից լինի:
Եվ այսպես սրտախառն ուրախության մեջ,
Մեկ աչքի մեջ՝ արցունք, մյուսի մեջ՝ ժպիտ,
Սուգի մեջ՝ ցնծալով, հարսանիքում՝ լալով,
Եվ զույգ նժարներում խինդ ու վիշտ կշռած,
Մենք հրաև ընտրեցինք 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 նըրան,

Առանց ինքներըս 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 ցնծությունն զույգ նժարներում հավասար կշռած՝
Կրնության առիթ... *(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 բազմաբառությունը 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, երևակայական 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, մթագնված են կամ էլ բոլորովին չեն արտահայտված։ Այսպես, Հորացիոն Շլեգելի թարգմանության մեջ որոշ չափով 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 ռիթմի, խոսքի սահուն շարահյուսական կառուցվածքի։ Այս և նմանօրինակ մյուս կետերում Շլեգելը և Մասեհյանը (երկրորդ տարբերակ) բնագրային տեքստի վերաբերյալ անհրաժեշտ համաձայնություն են ցուցաբերում։

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

Շլեգել Doch seht, der Morgen, angetan mit Purpur,
Betritt 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 տրվեք, 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 (համմտ. 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 հարաբաստությունների 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 այդ 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՝ «տամուկ 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)

Շլեգելի 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 insgemein *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 գուժում 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 քայլերին,

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

Տեքստերի տարբերությունը ակնառու է, չնայած 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 Շեքսպիրի սկզբունքին, ձգտում է հասնելու թարգմանության լեզվի առավել պարզության և մատչելիության։ Նոր թարգմանությունը նա կատարում է ավելի ժամանակակից լեզվով, հետևողականորեն հրաժարվելով բոլոր սակավ օգտագործելի, արխաիկ 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, զուգորդական, 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 բառակուսի է, որտեղ զրուցողները ձգտում են իրենց լեզվաղացողութեամբ, ուշիմութեամբ և մտքի աշխուժութեամբ զարմացնել ու գերազանցել մեկը մյուսին։ Երկուսն էլ փոխադարձաբար ձևանում են, իբրև թե չեն հասկանում իրար, որպեսզի փորձեն միմյանց հնարամտութիւնը։ Առաջին գերեզմանափորը խաղում է gentleman *բառի երկու նշանակութիւններով (տեր և ազնվական), երկրորդը՝ սրամտորեն դուրս է գալիս ծանր վիճակից, ստեղծելով ոչ պակաս հաջողված բառախաղ անգլերենի «ձեռք» և «զենք» բառերի համանունութեան հիման վրա (*arm*)։*

Հետևենք Մասեհյանի այս հատվածի առաջին թարգմանութեանը.

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

Բ. գերեզմանափոր—*Ուրեմն Ադամն ազնվակա՞ն էր.*

Ա. գերեզմանափոր—*Վահ, նա առաջին մարդն էր, որ զենքեր կրեց.*

Բ. Գերեզմանափոր—*Ի՞նչ ես ասում, նորա զենքը ո՞րտեղից էր։*

Ա. գերեզմանափոր—*Վահ, դու հեթանո՞ս ես, ի՞նչպես ես հասկանում Սուրբ Գիրքը, Սուրբ Գիրքն ասում է. Ադամ գետինը փորեց. ի՞նչպես կարող էր փորել առանց բազուկների։*

(V, 1, 182—183)

Լեզուների իմաստաբանական շարքերի տարբերութեան պատճառով Մասեհյանն այստեղ հրաժարվում է բառախաղերի ձևի վերարտադրումից։ Սակայն համաձայն առաջին թարգմանութեան մեջ իր ընդունած սկզբունքի, որն «արբապղծութիւն էր համարում որևիցե խոտորում շեքսպիրյան «Սուրբ Գրքի» բնագրի բառից ու տառից», նա փորձում է պահպանել առնվազն բնագրի բառերի բոլոր նշանակութիւնները։ Իսկ դա նույն տառացի թարգմանութեան միտման արտահայտութիւնն էր, քանի որ այս երկխոսութեան մեջ կարևորը առանձին բառերի նշանակութիւնը չէ, այլ ողջ երկխոսութեան և երկխոսողնե-

րի բնույթն ու տրամադրությունը։ Թարգմանությունում խախտվել է երկխոսության տրամաբանական կապը, մթագնվել նրա ողջ իմաստը, փոխվել երկխոսողների բնավորությունն ու տրամադրությունը։ Դերեզմանափորները կորցրել են իրենց մտքի աշխուժությունն ու սրությունը, նրանք անգամ կորցրել են տրամաբանական կապ ունեցող զրույց վարելու իրենց ունակությունը. ահա այս 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.—*Հապա՞. 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 ուներ։*

(V, 1, 119)

Այստեղ Մասեհյանն ավելի ազատ է բնագրի տեքստից, քան առաջին տարբերակում. նա այլ միայն չի պահպանում երկխոսության բառախաղերը, այլև համարձակ դեն է նետում բնագրի երկխոսության առանցքը կազմող բառերը։ Եվ զարմանալին այն է, որ թարգմանությունում այդուհանդերձ չի կորել երկխոսության աշխույժ բնույթը՝ այն լեզվական ոլորտից տեղափոխվել է տրամաբանության ոլորտը։ Պահպանված են զրուցողների մտքի անմիջականությունն ու սրությունը։ Իսկ առաջին գերեզմանափորն ուղղակի հիացնում է իր տրամաբանական շրջանցումներով, անսպասելի ռեակցիայով, մտքի սրությամբ։ Չի խախտված երկխոսության ինչպես զրուցային բնույթը, այնպես էլ նրա պարզությունն ու սրընթացությունը։

Նույնատիպ լեզվական ձևափոխություններ է կատարում նաև գերմանացի թարգմանիչը։ Շլեգելի երեք թարգմանություններին նվիրված Մ. Ատկինսոնի[15] *ուսումնասիրության մեջ նման փոփոխությունների բազմաթիվ օրինակներ կան։*

Այսպես «as» շաղկապի և ass—*ավանակ, էշ բառի համահնչյունության հիման վրա կազմված բառախաղը բնագրի հետևյալ ֆրազում «*And many such—like Ass*es of great charge» (V, 2, 419) գերմաներենում վերարտադրված է հասարակ, սովորական արտահայտությամբ։*

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

Լեզուների միջև եղած տարբերությունը իրոք շատ է դժվարացնում Շեքսպիրի լեզվի այս առանձնահատկության համարժեք թարգմանությունը։ Բայց

Եթե հանուն իմաստի պարզության կարելի է հաշտվել բնագրի արտահայտչաձևի որոշ փոփոխման հետ՝ ընդհանուր ոգու պահպանման պայմանով, ապա դժվար թարգմանվող տեղերի բացթողումը մեզ լիովին անհիմն է թվում։ Շլեգելը 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 դրսևորվում թարգմանչի ստեղծագործական ձիրքը, երբ նրանից պահանջվում է մաքառում բնագրի բառական հանդերձի հետ։ Մասեհյանը ի տարբերություն Շլեգելի, չի հրաժարվում այդ ստեղծագործական պայքարից, նա այլևս բառացի չի թարգմանում, ինչպես առաջին թարգմանություններում, առաջացնելով ներքին իմաստային կապի խախտում, այլ ձգտում է իր հարազատ լեզվում գտնել համարժեք տպավորություն ստեղծող արտահայտություններ։

Դիտարկենք վերը մեջբերված անգլիական բնագրի արտահայտության մասեհյանական երկու թարգմանությունները.

Առաջին տարբերակ.

Ա՞յս է արդյոք դաշինքների դաշինքը և ընկալագրերի ընկալումը, որ հիմա նորա փափուկ գագաթը 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)

Մասեհյանը, ինչպես կարելի է արդեն եզրակացնել, ավելի չափավոր է հետևում շլեգելյան այն սկզբունքին, որը պահանջում էր ազատություն բնադրային տեքստից՝ հանուն թարգմանության լեզվի պարզության, մատչելիության և, ամենակարևորը, բանաստեղծականության։

Ճիշտ է, Շլեգելի թարգմանության բարերար ազդեցության տակ, Մասեհյանը վերականգնեց շեքսպիրյան տեքստի կարևոր ոճաբանական հատկությունը՝ նրա բանաստեղծականությունը։ Բայց Մասեհյանը կանգ չառավ այստեղ, 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-

կավ 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 ետին 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 übertyrannt den Tyrannen.
(III, 2, 192)

Շլեգելյան վերացական շրջասությունում (պերիֆրազ) վերարտադրված է միայն բնագրի բառերի լայն նշանակությունը այն դեպքում, երբ մթագնված 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 լեզվառճի դեղարվեստականությանը և որտեղ զգացվում էր շեքսպիրյան բառի վերը նշված առանձնահատկությունը, Մասեհյանը հետևում է ինքն իրեն, և ոչ Շլեգելին՝ չներմուծելով էական փոփոխություններ իր առաջին թարգմանության տեքստի մեջ։

Օրինակ՝ «Մտրակել 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 լեզվառճին։

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

հաղթահարել Շլեգելի ազդեցությամբ իր նոր թարգմանությանը սպառնացող վտանգը, այն է՝ առանձին գործող անձանց լեզվաոճերի համահավասարեցումն ու համահարթեցումը (հիշենք Հորացիոյին բնութագրող խոսքի որոշ գծերի մերթագնումը Մասեհյանի նոր թարգմանությունում)։

Մասեհյանը գիտակցում էր, որ Շեքսպիրը՝ լինելով բանաստեղծական խոսքի իսկական վարպետ, այնուամենայնիվ, առաջին հերթին մնում էր դրամատուրգ։ Իրոք, Շեքսպիրը կարողանում է այնպես կերպարանափոխել 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 Շլեգելի 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 շլեգելյան առանձին բառը կիրառման սահմաններից ազատ չէ. այն կաշկանդված է իր կանոնիկ, ռոմանտիկական պոեզիայում մեկընդմիշտ 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 շրջապտույտն են կատարում (make his course) հսկելու նպատակով, իսկ օդն անխոցելի է թվում (involnerable)։ Այս մասնագիտական ընդհանրությունը չի մթագնում նրանց միջև եղած անհատական տարբերությունը։ Այդ իմաստով ողբերգության ամբողջական աշխարհում այդ զույգը հակադրված է մեկ ուրիշ

զույգի (Ռոզենկրանց—Գիլդենշտերն), որը պատկանում է այն կեղծ աշխարհին, որտեղ չնչվում 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 առանդուն, 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)
Ithink it be no other but e'en so. (I, 1, 17)

Այս սպանները տարբերվում են մյուս զույգից՝ Ռոզենկրանցից և Գիլդենշտերնից, որոնք և՛ բառերի ընտրության, և՛ նախադասությունների կառուցման մեջ ստրկաբար կրկնում են իրար։ Համլետի հետ ունեցած իրենց զրույցում 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։

Ցուրաքանչյուր 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 բեմականության 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։

Շեկսպիրի 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 չափով 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 մթագնվում է՝ իր տեղը զիջելով բանաստեղծական լեզվին։ Շլեգելը ամենից շատ ազատություն ցուցաբերում է հենց երկրորդական գործող անձանց լեզվառճը վերարտադրելիս։ Այսպես, սպանների՝ վերը նշված ֆունկցիոնալ տեսակետից կարևոր, զինվորական բառապաշարը որոշ չափով չի վերարտադրված։

Մարցելլոսն, օրինակ, մյուս սպայի համեմատությամբ խոսում է չեզոք, 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։

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

(Եվ չի ցանկանում տեղ տալ հավատին—տողացի թարգմանություն)

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

(Եվ 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, ռոմանտիկորեն հասկացված բանաստեղծական լեզուն, որն, իհարկե, նշանակալի չափով Շլեգելի ժամանակակից ռոմանտիկների լեզուն էր։

Շեքսպիրի համար, որը ստեղծագործում էր «ամենաակտիվ լեզվական փորձարարության»[16] դարաշրջանում, գոյություն չունեին բառեր հատուկ կա-

նոնավորված նշանակությամբ։ Ճիշտ է, գերմանական ռոմանտիկները տեսականորեն ընդունում և գնահատում 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 չձուլվող աշխարհների կոնտրաստ-վերացական հակադրումը երկու գլխավոր հերոս-խորհրդանիշների 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 Դանիմարքայի իշխանը՝ այդ իդեալական ներքին աշխարհի խորհրդանիշն հանդիսացավ, դառնալով «բարձրագույն բացարձակ իրականության» միակ մարմնավորումը։ Շեքսպիրի օբյեկտիվ ռեալիզմի համար օտար էր արտաքին և ներքին աշխարհների այդօրինակ բաժանումը և սուբյեկտիվության այդպիսի բացարձակացումը։ Շեքսպիրյան հերոսի ներաշխարհը նույնչափ իրական և ռեալ 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, հեգնանքով, այլև արտահայտման առնական պարզության ձև ունեն։ Շեքսպիրյան հիասքանչ լեզուն հասարակ, մարդկային զգացումներ է արտահայտում, սակայն ներքուստ այնքան վհատցված, 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 Գեբհարդտը[17], 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»։

Մասեհյանի նոր թարգմանության մեջ նույնպես կարելի է նշմարել այս

տենդենցի հետքերը՝ չնայած ոչ նույն աստիճան շեշտված։ Այսպես, եթե Շլեգելը Համլետի «O cursed spite» արտահայտությունը թարգմանում է լրիվ ազատ, ռոմանտիկական վերացականություն ունեցող «Schmach und Schande» («ամոթ և խայտառակություն») արտահայտությամբ, ապա Մասեհյանի նոր տեքստում մենք հանդիպում ենք և՛ ավելի կոնկրետ, և՛ առավել հստակ արտահայտության՝ «Ո, բախտ իմ դժխեմ», որն առանց փոփոխության անցել է առաջին թարգմանության տեքստից, որտեղ ֆրանսիական ռոմանտիկներից ընդունած ծայրագույն ճշգրտության սկզբունքը արգելք հանդիսացավ արտահայտման ձևերի նմանօրինակ ազատության և, հետևաբար, կանխեց Համլետի կերպարի այդօրինակ վերագնահատման հնարավորությունը։ Այնուամենայնիվ, Մասեհյանի երկրորդ տարբերակում, ինչպես նաև Շլեգելի տեքստում այնպիսի բառերը, ինչպիսիք են, օրինակ, «spirit»-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 քմլրեր»։

Այդ վերագնահատումը արտահայտվել է ոչ միայն առանձին բառերի, նշանակությունների, 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։

Համմտ. 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 մակդիրի, որը ներմուծված է երկրորդ տարբերակում, տողը գեղեցիկ, հնչեղ դարձնելու նպատակով և «սրտամաշուկ ցավ» անսովոր բառակապակցության փոխարեն ընդունված ավելի հասարակ

ձևի («ասրտացավ») ընտրությունից Մասեհյանը կատարում է ևս մեկ կարևոր փոփոխություն, որը ձևափոխում է ողջ ֆրազի բնույթը։ 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 հռետորիկ հարցի շարժումը դեպի հերոսի հոգու ներքին շարժումների դինամիկան և զարգացումը։ Այստեղ խոսքի արտաքին պլանը՝ ուղղված անմիջապես ընթերցողին կամ դիտողին, փոխադրվում է ներքին մենախոսության մեջ, հերոսի մտքերի և ապրումների պատկերման շերտը։ Հարց—մտածմունքը՝ ուղղված ընթերցողին կամ լսողին, փոխարինվում է հարց—խորհրդածությամբ՝ ուղղված մենախոսողին, հերոսին։ Համլետի մենախոսությունների համար այսօրինակ փոփոխությունը թերևս իրավացի կարող է համարվել, քանի որ եթե ոչ այս, ապա համլետյան մյուս՝ համարյա բոլոր մենախոսությունները ներքուստ փակված են, ստատիկ, իրենց ձևով ավելի շուտ քնարական, քան դրամատիկ։

Սակայն շեքսպիրյան երկխոսությունների բնույթը բոլորովին այլ է։ Երկխոսությունները զուրկ են մենախոսությունների ստատիկայից. նրանք անվերջ սրընթաց շարժման մեջ են գտնվում։ Տարբեր լեքսիկական և ինտոնացիոն միջոցների 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 դեղարվեստական ամբողջություն։ Այդպիսի տպավորություն է ստեղծվում այն պատճառով, 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 եզրակացնել, որ Մասեհյանը երկրորդ տարբերակում չի ընդունում երկխոսությունների կառուցման շլեգելյան այդ եղանակը։ Նա այնպես է կառուցում իր երկխոսությունները, որ ստեղծվում է իրական կենդանի զրույցի տպավորություն։

Մասեհյանի գործող անձանց զրույցը չի պայմանավորվում միայն ողբերգության դրամատիկական կառուցվածքով, նրա գործող անձինք իրոք վարում են իսկական զրույց։

Զգտելով վերարտադրել կենդանի զրույցի բառային կտավը, Մասեհյանը նաև մեկ գործող անձի խոսքի մեջ դնում է մյուսի ինտոնացիաներն ու բառերը։ Այսպես, երկրորդ տարբերակի գերեզմանատան տեսարանում լեզվական նոր խոսակցական ժողովրդական տարրեր են մուծված ինչպես գերեզմանափորների, այնպես էլ Համլետի խոսքերում, երբ վերջինս զրուցում է նրանց հետ։ (Համմտ. 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 դեհհիկի, 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 ռոմանտիկների դրական աղդեցության 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 չափով կրղղիացած, առանձնացված դրվածքով ողբերգության մեջ (մի հանգամանք, որը ինչպես տեսանք, հատկապես շեշտված էր Շլեգելի թարգմանության և մասամբ Մասեհյանի երկրորդ տարբերակում) հաճախ դիմում է մենախոսություններին։ Եվ հենց այս մենախոսություններում առավել վառ արտահայտվեց Շեքսպիրի բանաստեղծական տաղանդը, որը գերազանց վերարտադրվեց գերմանական ռոմանտիկ Շլեգելի և Մասեհյանի երկրորդ թարգմանությունների մեջ։

Բայց ողբերգությունը բանաստեղծական լեզվի պատճառով չվերածվեց բեմականությունից զուրկ դրամատիկական պոեմի կամ հակադիր գաղափարներ խորհրդանշող հերոսներ ունեցող սուբյեկտիվ ռոմանտիկական դրամայի։ Շեքսպիրը տալիս է ռեալ աշխարհի օբյեկտիվ գեղարվեստական պատկերը՝ կենդանի, իրական մարդկանցով լեցուն։ Եվ շեքսպիրյան գեղարվեստական աշխարհի այդ ռեալականությունը ոչ սակավ չափով 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 չափով կարողացավ հաղթահարել Շլեգելի ռոմանտիկական թարգմանության անմիջական աղդեցության 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. «Ձուրաքանչյուր թարգմանություն ինձ թվում է որպես անիրագործելի խնդրի լուծման փորձ։ Քանզի յուրաքանչյուր թարգմանիչ անխուսափելիորեն պետք է չախչախվի ստորերկրյա երկու քարերից մեկի վրա՝ կա՛մ չափազանց ստույգ հետևի բնագրին, ի վնաս սեփական ժողովրդի ճաշակի ու լեզվի, կա՛մ 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 տպագրության էր պատրաստվում «Համլետ»-ի Շլեգելի կատարած թարգմանությունը։ Թարգմանության տեսության Հումբոլդտի այսօր անընդունելի այս դիտողության մեջ՝ կապված ընդհանուր առմամբ նրա զարգացրած լեզվի փիլիսոփայության 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 կոտակած 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 ունեցած հայացքները Շեքսպիրի և նրա երկերի թարգմանության խնդիրների վերաբերյալ։ Իսկ այդ վերանայման արդյունքը և դրանից բխող հետևությունները ունեն հեռանկարային նշանակություն շեքսպիրագիտության և Շեքսպիրի թարգմանիչների համար։

1. Շեքսպիր, *Համլետ, Իշխան Դանեմարքայի*, Վիեննա, *1921*, Նախաբան, էջ 5։
2. Նույն տեղում։
3. *1797—1801 թթ. Ավգ. Շլեգելը 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. Մասեհյանի առաջին թարգմանություններից, վստահելով հայ թարգմանչի այն վկայությանը, որ այնտեղ նա հետևել է Վ. Հյուգոյի զարգացրած դրույթներին, որը համարվում էր ֆրանսիական ռոմանտիզմի գիտակ չատագովը։*
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. *Հռոմեական թվանշանները այստեղ նշանակում են գործողություն, արաբականները՝ 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, *հրատարակություններից, իսկ գերմանական թարգմանության մեջբերումները՝* Shakespeare, Dramatische Werke, hrsgb. von Alois Brandl, Bd. 4, Leipzig und Wien.
13. *Այստեղ և ամենուրեք Մասեհյանի 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. „Skakespeares Jahrbuch", Weimar, 1972, № 108, S. 227.
18. «Мастерство перевода», М., «Советский писатель», 1970, стр. 479.

ՌՈՒԶԱՆ ՄԱՐԳՈՒՆԻ

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՈՒԿ ԴԺՎԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանական փորձից)

Շեքսպիրի լեզվի յուրօրինակությունը, որպես նրա դարաշրջանի համաժողովրդական լեզվի միտումների որոշակի արտացոլում, թարգմանիչների առջև մի շարք տեսական և գործնական խնդիրներ է դնում։ Թարգմանություններում մեջ այս խնդիրների վերաբերյալ ցուցաբերած ճիշտ մոտեցումը միայն կարող է ապահովել թարգմանության լեզվի գեղարվեստականությունը, նրա վերջնական լիարժեքությունը։ Այս առումով ուշագրավ է, թե հայ տաղանդավոր թարգմանիչ Հ. Մասեհյանը ինչ ուղիներ է ընտրում Շեքսպիրի լեզվի այս առանձնահատուկ դժվարությունների հաղթահարման ճանապարհին։ Աչքի առաջ ունենալ ենք Մասեհյանի միայն մեկ թարգմանությունը՝ այն է «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության թարգմանությունը՝ առաջին անգամ տպագրված Բեյրութում՝ 1967 թվականին։ Այստեղ Մասեհյանը կիրառել է այն սկզբունքը, որով առաջնորդվել է իր մյուս շեքսպիրյան թարգմանություններում (մասնավորապես երկրորդ շրջանի)։

Հայտնի է, որ մինչև XIV դարը Անգլիայում դեռևս գոյություն չուներ համազգային լեզու։ Ընդհուպ մինչև այդ դարի կեսերը երկրում անընդհատ պայքար էր գնում XI դարում նորման զավթիչների կողմից պետական լեզու դարձրած ֆրանսերենի և անգլո-սաքսոներենի միջև, իր բազմաթիվ բարբառներով, որոնցով հիմնականում խոսում էին գյուղացիները, մանր ազնվականությունը և քաղաքների բնակչությունը։ Այդ պայքարը ավելի բարդացավ նաև լատիներենի կատարած դերի պատճառով, որը դարեր շարունակ եկեղեցու և միջնադարյան գիտության լեզուն էր։ Միայն XIV դարի կեսերին Անգլիայում սկսում է կազմավորվել ազգային գրական լեզվի գլխավոր տարբերակը, որի համար հիմք է ծառայում երկրի պետական, տնտեսական ու կուլտուրական կյանքի գլխավոր կենտրոն հանդիսացող Լոնդոնի բարբառը։ Այդ ժամանակ արդեն անգլերենը դառնում է դպրոցական դասավանդման հիմնական լեզուն։ Դարի

կարևորագույն գրական ստեղծագործությունները գրվում են անգլերենով։ Անգլերենը զգալիորեն հարստանում և հղկվում է Չոսերի շնորհիվ, որը համարվում է գրական լեզվի, նոր անգլերենի տաղաչափության հիմնադիրը։

Շեքսպիրի դարաշրջանում արդեն Չոսերի ստեղծագործությունները անհասկանալի էին, քանի որ Շեքսպիրին և Չոսերին բաժանող երկու հարյուրամյակը հսկայական փոփոխություններ մտցրեց լեզվի մեջ։ Արդեն 1400 թ. տեղի ունեցավ անգլերենի ձայնավորների մեծ տեղաշարժը, օրինակ, բառավերջի անշեշտ e-ի խլացումը, որը շատ բանով փոխեց անգլերենի արտասանական նորմերը։ Նշանակալի փոփոխություններ տեղի ունեցան նաև անգլերենի շարահյուսության և բառապաշարի մեջ։

Շեքսպիրի դարաշրջանի լեզուն չի ենթարկվել այնպիսի էական փոփոխությունների, որ անհասկանալի դառնա ժամանակակից անգլիացի ընթերցողին։ Ճիշտ է, Շեքսպիրի լեզվաձևերը շատ ավելի մոտ են ժամանակակից անգլերենին, քան Չոսերի լեզուն՝ Շեքսպիրին և նրա ժամանակակիցներին, բայց, այնուամենայնիվ, առանց Շեքսպիրի դարաշրջանի լեզվական նորմերի ստույգ իմացության, նրա լեզվի գեղեցկությունը, փայլն ու շքեղությունն անմատչելի կլինեին։ Շեքսպիրի դարաշրջանի լեզվի խոր իմացությունը անհրաժեշտ է առանձնապես ժամանակակից այն թարգմանիչներին, որոնք հաճախ բավարարվում են միայն ժամանակակից անգլերենի իմացությամբ, անտեսելով Շեքսպիրի բնագրի բազմաթիվ ոճական և իմաստային նրբությունները։ Վերջիններիս ճիշտ ըմբռնումը միայն կարող է ստեղծել իրոք գեղարվեստական թարգմանություն։

Շեքսպիրի լեզուն զգալիորեն տարբերվում է XIX և XX դարերի անգլերենից։ Մեր կարծիքով, Մասեհյանի երկրորդ շրջանի թարգմանությունների հիմնական արժանիքն այն է, որ նրանք թարգմանված են ոչ միայն մի լեզվից մյուսը, այլև՝ մի դարաշրջանից մեկ այլ դարաշրջան։

Մասեհյանը չի փորձել վերարտադրել Շեքսպիրի ոճը՝ հնաբանություններ ներմուծելով թարգմանության մեջ։ Շեքսպիրի լեզվի այդպիսի արտացոլումը կլիներ անբնական և գեղարվեստորեն չարդարացված, քանի որ Շեքսպիրի դրամաները «Globe» թատրոնի հանդիսատեսին ժամանակակից էին հնչում։ Այդ պատճառով Մասեհյանը Շեքսպիրի տեքստը վերարտադրում է XX դարի ստատիկ լեզվական նորմով։ Այսպիսի մոտեցման արդյունքը Շեքսպիրի լեզվի համեմատական արդիականացումն է։ Բերենք մի քանի օրինակներ։ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության բնագրային տեքստում հաճախ հանդիպում են ժամանակակից անգլիացուն հնչունական տեսակետից հասկանալի բառաձևեր, որոնք, սակայն, օգտագործված են իրենց նախկին իմաստով։ Մասեհյանի տեքստում նման դեպքերում ճիշտ է վերարտադրված իմաստը, այդ պատճառով տեքստը ժամանակակից ընթերցողի համար իմաստային խնդիր չի ներկայացնում։

1. of *նախդիրը* concerning, about *(վերաբերյալ, նկատմամբ, մասին, շուրջ, մոտ) նախդիրների փոխարեն և դրանց նշանակությամբ*:[1]

And how you find of her (V, 1, 1191)[2]
...և վիճակն ինչ է (V, 1, 128)։

Կամ մեկ ուրիշ օրինակ՝

'Tis pity of him (I, 4, 1160)
Ափսոս այն մարդը։ (I, 4, 29)։

2. for *նախդիրը* as, in the quality of, in the capacity of *(որպես, ինչպես) նախդիրների փոխարեն և դրանց նշանակությամբ.*

I forgive thee for a witch (1, 2, 1156)
...ես քեզ ներում եմ որպես կախարդի։ (I, 2, 17)։

3. composure *բառը ժամանակակից անգլերենում նշանակում է շարադրություն, շարահյուսություն և հանդարտություն։ Շեքսպիրի ժամանակ օգտագործվում էր* personal constitution, temperament *(անձնական ձև, կարգ, խառնվածք, բնավորություն) բառերի փոխարեն և դրանց նշանակությամբ։*

As his composure must be rare indeed. (I, 4, 1160)
Թեև հազվագյուտ խառնվածք է այն, (I, 4, 28)։

4. conference *բառը ժամանակակից անգլերենում նշանակում է խորհրդակցություն, խորհրդաժողով, բանակցություն, համաժողով։ Շեքսպիրի ժամանակ, սակայն, օգտագործվել է այժմյան* conversation *(խոսակցություն, զրույց, ասուլիս) բառի փոխարեն և դրա նշանակությամբ։*

Let's not confound the time with conference harsh; (I, 1, 1156)
Իզուր չվատննանք մեր ժամանակը կոշտ ասուլիսով. (I, 1, 15)։

5. discomfort *բառը ժամանակակից անգլերենում նշանակում է անհանգստություն, վհատություն, անհանգստացնել, վհատեցնել։ Շեքսպիրի տեքստում օգտագործված է* distress, grief *բառերի նշանակությամբ, այն է՝ տագնապ, տառապանք, վիշտ, կսկիծ, ցավ տրտմություն։*

To give them this discomfort? (IV, 2, 1182)
Որ նրանց այսպես ցավ եք պատճառում. (IV, 2, 99)։

6. kind *բառը ժամանակակից անգլերենում նշանակում է ազնիվ, հեզ, կերպ, եղանակ, ոճ։ Սակայն Շեքսպիրի բնագրում օգտագործված է* natural disposition, nature *(բնածին հակում, բնույթ, բնություն, խառնվածք) բառերի փոխարեն և դրանց նշանակությամբ։*

You must think this, look you, that the worm will do his kind,
(V, 2, 1194)

Պետք է իմանաք, ասեմ ձեզ, օձը էն կ'անի, ինչ որ իր բնութքն է։
(V, 2, 140)

7. check *բառը ժամանակակից անգլերենում նշանակում է արգելք, խոչ, նիշ, ստուգանիշ, տոմսակ։ Իսկ Շեքսպիրի ժամանակ օգտագործվել է* reproof, reprimand *(հանդիմանութ յուն, հերքում, մեղադրանք) բառերի փոխարեն և նրանց նշանակութ յամբ։*

Rebukeable, || And worthy shameful check it were,
(IV, 4, 1183)

...պախարակելի || Եվ ամոթալի հանդիմանութ յան արժան կլիներ...
(IV, 4, 102)։

8. conclusion *բառը ժամանակակից անգլերենում նշանակում է վերջ, ավարտ, արդյունք, որոշում, հետևութ յուն, եզրակացութ յուն։ Իսկ Շեքսպիրի տեքստում օգտագործված է* experiment *(փորձ) բառի փոխարեն և դրա նշանակութ յամբ։*

She hath pursu'd conclusions infinite || of easy ways to die.
(V, 2, 1196)

...անվերջ փորձեր էր անում || Մեռնելու դյուրին միջոցների վրա։
(V, 2, 144)։

9. confound *բառը ժամանակակից անգլերենում նշանակում է շփոթել, խառնակել, շփոթեցնել։ Շեքսպիրի տեքստում օգտագործված է* waste, consume *(շռայլել, վատնել, ավերել, սպառել, մաշեցնել) բառերի փոխարեն և դրանց նշանակութ յամբ։*

Let's not confound the time with conference harsh; (I, 1, 1156)

Եղուր չվատնենք մեր ժամանակը կոշտ ասուլիսով (I, 1, 15)։

Այս օրինակները վկայում են, որ մեր թարգմանիչը սկզբունքորեն ճիշտ մոտեցում է ցուցաբերել՝ հաշվի առնելով ժամանակակից և շեքսպիրյան անգլերենի տարբերութ յունը։ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգութ յան թարգմանութ յան տեքստում մենք հանդիպել ենք միայն մեկ օրինակի, երբ թարգմանչի ուշադրութ յունից վրիպել է այդ հանգամանքը։ Այսպես, competitor[3] *բառի իմաստը լեզվի զարգացման ընթացքում էական փոփոխութ յուն է կրել։ Ժամանակակից անգլերենում այն ունի ավելի շուտ հակադարձ նշանակութ յուն։ Եթե վաղ-նոր անգլերենում այն նշանակում էր զինակից, ապա հետագայում տեղի ունեցավ բառիմաստի շրջում, որի հետևանքով այն նշանակեց մրցակից*

կամ ախոյան։ Բայց թարգմանության տեքստում վերցված է բառի ժամանակակից նշանակությունը։

...thou, my brother, my competitor || In top of all design,
(V, 1, 1190)

...դու իմ եղբայրն ու մրցակիցը || Ամեն իղձերի կատարին հասած.
(V, 1, 127)։

Թարգմանությունում կորել է բնագրի հիմնական իմաստը։ Կեսարը ողջ պիեսի ընթացքում Անտոնիոսի հակառակորդը լինելով, միայն նրա մահից հետո է նրա մեջ տեսնում իր զինակցին։ Կեսարի դամբանականը իջեցնում է նրան «սահլիկ ժողովրդի» (slippery people) մակարդակին, որը հենց առաջին գործողության երկրորդ տեսարանում, Անտոնիոսի խոսքերով ասած, երբեք չի սիրում «արժանավորին || Մինչև որ նրա արժանիքները անցած չլինեն» (1, 2, 22) ...the deserver || Till his deserts are past (1, 2, 1158), որը և հաստատվում է նույն գործողության չորրորդ տեսարանում Օկտավիոս Կեսարի կողմից արտահայտված այն մտքով, թե «...ընկած մարդը, չսիրված մինչև անարժան դարձած, || Սիրվել է միայն, երբ անհետացել...» I, IV, 28—...the ebb'd man, ne'er lov'd till worth love || Comes dear'd by being lack'd (1, 4, 1160).

Այնուամենայնիվ այսօրինակ ոչ ցանկալի վրիպումները Մասեհյանի թարգմանություններում չնչին տեղ են գրավում և գերիշխում է ընդհանուր առմամբ իր ընդունած ճիշտ սկզբունքը։

Շեքսպիրի բնագրի համարյա յուրաքանչյուր էջում հանդիպում ենք նաև ժամանակակից անգլերենում չօգտագործվող, սակայն իր դարաշրջանում ընդունված քերականական, շարահյուսական, բառային ձևերի։

Օրինակ, intrinsicate փոխարեն intricate (Y, 2, 1195), triple փոխարեն third կամ one of three (1, 2, 1155)։ Հանդիպում ենք նաև enogh բառի enow (I, 4, 1160) արխաիկ հոգնակին, արխաիկ քերականական ձևեր՝ ածականի համեմատության աստիճանի կամ զոլականի սեռական հոլովի կազմության մեջ. more larger (II, 6, 1175)-ի կամ of our generals (I, 1, 1155)-ի տիպի։

Նման դեպքերում Մասեհյանը արդիականացնում է Շեքսպիրի տեքստը՝ տալով ժամանակակից հայերենի նորմին բավարարող համարժեքներ։ Նա Շեքսպիրի տեքստը դիտում է նրա ժամանակակիցների աչքերով և, հարազատ մնալով այդ սկզբունքին, ձգտում է ժամանակակից հայ ընթերցողի համար ավելի մատչելի ու հասկանալի դարձնել այն։ Սակայն այդպիսի մոտեցման վտանգն այն է, որ հնարավոր է կորցնել անցյալի զգացումը, միևնույն ժա-

մանակ՝ չվերարտադրել շեքսպիրյան իմացութիւնների և փորձի հարուստ պաշարը։ Այստեղ արդեն թարգմանչին օգնութեան է գալիս ինքը՝ Շեքսպիրը։

Մեծ դրամատուրգը իր ստեղծագործութեան մեջ հաճախ է անդրադառնում պատմական սյուժեների ու թեմաների։ Սակայն իր դարաշրջանի լեզվական զարգացման մակարդակի տեսանկյունից նրա լեզուն զերծ է հնաբանութիւններից։ Թէև անգամ հանդիպում են այդպիսիք, դրանք վերամշակվում են համաձայն համաժողովրդական անգլերենի զարգացման տենդենցների։ Շեքսպիրը բառիս լայն իմաստով ասես լեզու է ստեղծում և իզուր չէ, որ նրա օգտագործած բառերն ու քերականական ձևերը մտնում են անգլերենի մեջ՝ հարըստացնելով և կատարելագործելով այն։ Նմանօրինակ լեզվական նուրբ զգացողութիւն է ի հայտ բերում և Մասեհյանը։ Նրա այս թարգմանութիւնում տեքստի պարզութեան և մատչելիութեան հետ մեկտեղ զգացվում է և ժամանակի կոլորիտը, պատմական երանգավորումը։ Թարգմանիչն այդ արդյունքին է հասնում ոչ թե սակավ հասկանալի բառերի, գրաբարից և միջին հայերենից փոխառնված արտահայտութիւնների ներմուծումով, այլ ժամանակակից հայերենում քիչ օգտագործվող որոշ լեզվական տարրերի զուսպ և չափավոր օգտագործմամբ։ Այսպես, Մասեհյանի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»-ի տեքստի մեջ հանդիպում ենք հետևյալ արտահայտութիւնների՝ ի վերջ բանի, մորե մերկ, առ երևույթ, առ ժամանակյա, ի վեր, որոնք կառուցված լինելով գրաբարի կանոնների համաձայն, լիովին հասկանալի և մատչելի են ժամանակակից ընթերցողին։ Կամ հանդիպում ենք ըղձական եղանակի կազմութեանը՝ գրաբարյան արմատների հիման վրա, օրինակ, «գիտեի» փոխարեն «գիտենայի», «իմանայի» կամ էլ գրաբարյան հոգնակիակերտ մասնիկի օգտագործմանը ժամանակակից –եր, –ներ-ի փոխարեն, օրինակ, «զգայարանք» փոխարեն «զգայարաններ»։

Լեզվական այս բոլոր ձևերը հիմնականում չեն համընկնում բնագրի տեքստի նույնօրինակ լեզվաձևերի հետ, քանի որ Մասեհյանը հետապնդում է ոչ թե բնագիրը տառացիորեն վերարտադրելու, այլ անցյալի «ճշմարիտ պատրանքը», պատմական կոլորիտը, դարի ոգին արտահայտելու նպատակ։ Իր ստեղծագործական գործունեութեամբ Մասեհյանը կարողացավ ապացուցել, որ պատմական դեմքերի տիպականացման, պատմութեան պատրանք ստեղծելու համար ոչ մի անհրաժեշտութեան չկա տեքստը վերածելու, այսպես կոչված, հնութեունների հավաքածուի, ծանրաբեռնել այն անտեղի հնաոճ ձևերով և դարձվածքներով։

Արխաիկ արտահայտութիւնների և քերականական ձևերի չափից ավելի օգտագործումը իր մեջ անխուսափելիորեն կրում է արհեստական, գրքային ոճի ստեղծման վտանգ, առավել ևս, եթե նկատի առնենք այն փաստը, որ դարերի ընթացքում գրական հայերենը բավական հեռացել է խոսակցականից

(որպիս խոսակցական լեզու օգտագործվում էին զանազան բարբառներ), և այդ լեզուների միջև ստեղծված անջրպետը արգելք է եղել գրական լեզվի մեջ առօրյա բառապաշարի ներմուծմանը։ Գրական հայերենը, որն առանց այն էլ բարձրաոճ է, արտահայտվողի խոսքը դարձնում է վերամբարձ և վերացական։ Այդ պատճառով մեր թարգմանիչներից պահանջվում է լեզվական այն տարրերի զուսպ օգտագործումը, որոնք կարող են Շեքսպիրի տեքստին տալ գրքային գրական երանգ։ Նման տարրերի չափավոր ներմուծումը Մասեհյանի մոտ ծառայում է միայն անցյալի պատրանք ստեղծելուն, որն անխուսափելիորեն պահանջում էր 400-ամյա հնություն ունեցող ստեղծագործության թարգմանությունից, առավել ևս, եթե նկատի առնենք այն կարևոր հանգամանքը, որ ողբերգության ֆաբուլան փոխառնված է պատմական անցյալից։

Այս իմաստով Մասեհյանը հիմնականում ցուցաբերում է չափի նուրբ զգացում։ Գրաբարի բառային և քերականական տարրերը այնպես են տեղաբաշխվում ողջ պատումի մեջ, որ ընթերցողն զգում է հին հայերենի շունչը, որն ամենևին չի կաշկանդում խոսքը։ Նա այնպես է հղկել, մշակել, վերակազմավորել բառային միավորները և քերականական ձևերը, որ ինչ-որ չափով հիշեցնելով անցյալը, միաժամանակ մնում են արդիական, բխում են ժամանակակից լեզվի ոգուց, ասես կամուրջ գցելով անցյալի և ներկայի լեզվամտածողության միջև։

Հաճախ գործող անձանց խոսքում չի նկատվում հին հայերենի և ոչ մի ձև, սակայն որոշակիորեն զգացվում է դարաշրջանը՝ շնորհիվ զանազան բառաձևերի յուրօրինակ օգտագործման և, առանձնապես, ֆրազի շարահյուսական կառուցվածքի՝ հատկապես շրջուն շարահյուսության։

Բերենք միայն մեկ օրինակ.

...հանգամանքների զորավոր հարկը‖Կոչում է անում իմ առ ժամանակյա ծառայությունը,‖Բայց սիրտըս համակ մնում է քեզ մոտ (I, 2, 25)։

Գրաբարից վերցված է «առ ժամանակյա» ձևը և որոշիչի եռադիր օգտագործումը։

Այս աննշան լեզվական հնարանքները, բացի ժամանակի կոլորիտը ստեղծելուց, տեղ են գտել գործող անձանց դրամատիկական այնպիսի իրադրություններում ասված խոսքում, ուր որոշ վերամբարձություն, վեհություն ու հռետորականություն գեղարվեստորեն արդարացված են։ Հետազոտողների կողմից բազմիցս նշվել է, որ Շեքսպիրի գործերում խոսակցական լեզվի տարրերի մեջ ներթափանցում են նաև ուրիշ տարրեր, որոնք գալիս են էդմունդ Սպենսերի «բարձր» պոեզիայից, անգլիական պետրարկիստներից, Օվիդիոսի թարգմանություններից, էվֆուիզմից[4]։

Ընդ որում ինչպես այդ, այնպես էլ նրա ոճի ժողովրդականության և խոսակցականության տարրերը գեղարվեստորեն արդարացված են։

Այսպես, մեր օրինակը վերցված է Անտոնիոսի՝ Կլեոպատրային ուղղված խոսքից (I, 2)։ Անտոնիոսի համար տվյալ իրադրության մեջ (երբ Եգիպտոսում նա բոլորի համար անսպասելի հիշում է Հռոմում ունեցած իր պարտականությունները) չափազանց անհրաժեշտ է համոզել Կլեոպատրային իր մեկնումի անխուսափելիությունը։ Նրա խոսակցական տոնի որոշ արհեստականությունը, վերամբարձ արտահայտությունները՝ թե բնագրում և թե մեջբերված թարգմանությունում ինչ-որ չափով մատնում են նախ հենց իր՝ Անտոնիոսի անվճռականությունը։ Ներքուստ համոզված չլինելով մեկնումի անհրաժեշտության մեջ, րոպեական որոշում ընդունելով իր էքսպանսիվ, հախուռն բնավորության համաձայն՝ այժմ նա համոզիչ փաստարկներ է փնտրում կարծես իր իսկ որոշումն արդարացնելու համար։ Հենց այդ արհեստական պաթոսը խանգարում է Անտոնիոսին հասնելու իր նպատակին՝ կասկածներ հարուցելով Կլեոպատրայի մեջ։ Կլեոպատրան կասկածի է ենթարկում անգամ Ֆուլվիայի մահվան լուրը։

Այս առումով հետաքրքրություն կարող է ներկայացնել մեր կողմից ուսումնասիրվող ողբերգության մեկ ուրիշ հայերեն թարգմանությունը, որտեղ այս խնդիրների վերաբերյալ սկզբունքորեն այլ մոտեցում է նկատվում։ Դա Վ. Թոթովենցի «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության թարգմանությունն է։ Երկու թարգմանությունների համադրումը բացահայտում է Մասեհյանի ընդունած սկզբունքի առավելությունը։ Թոթովենցի թարգմանության մեջ նույնպես զգացվում է շեղում ժամանակակից հայերենի նորմերից։ Սակայն այդ շեղումները մեծ մասամբ դժվարացնում են տեքստի ըմբռնումը և բխում են ոչ թե դրամատիկական իրադրությունների էությունից կամ գործող անձանց բնավորություններից, այլ անգլերեն տեքստին հարազատ մնալու նրա միտումից, տեքստի բոլոր բառերն ու արտահայտությունները, անգամ անգլերեն նախադասության շարահյուսական և ձևաբանական կառուցվածքը պահպանելու ձգտումից։ Թոթովենցի թարգմանության մեջ առանձնապես աչքի են ընկնում հայոց լեզվի շարահյուսական նորմերի հաճախակի չարդարացված խախտումները, շաղկապների անտեղի բազում օգտագործումը, որը զրկում է Շեքսպիրի ոճը նրան հատուկ աֆորիզմականությունից ու սեղմությունից։ Շեքսպիրը զարմացնում է հարուստ բովանդակությունը համառոտ կոնստրուկցիաների մեջ տեղավորելու ապշեցուցիչ ունակությամբ։ Այս նպատակով նա հաճախ օգտագործում է առանձնացված բացահայտիչ, որոշիչ, ինֆինիտիվի կոնստրուկցիաներ, որոնք սովորական են անգլերենի համար, սակայն բնորոշ չեն ժամանակակից հայերենին։ Ուստի անգլերեն կոնստրուկցիայի տառացի փոխադրումը հայերենի՝ Թոթովենցին հանգեցրեց ոչ ստույգ, անհասկանալի, գե-

գարվեստականությունից զուրկ ոճի։ Այսպես, որպես աֆորիզմ հնչող կլեոպատրայի ֆրազը՝

Celerity is never more admired,
Than by the negligent (III, 7, 1176)

անգլերեն նախադասության շարահյուսական կառուցվածքը կրկնելու ձգտման պատճառով Թոթովենցի թարգմանության մեջ զրկվել է արտահայտչականությունից, իմաստի ստուգությունից.

Արագությունը երբեք չի եղել
Այնքան հիացման առարկա, որքան
Ծուլերի համար։ (III, 7, 420)[5]

Մասեհյանի այս տողերի թարգմանությունը անհամեմատ ավելի հաջող է, չնայած նա բավականաչափ շեղվել է բնագրի տեքստից.

Արագության վրա ամենից ավել ծույլն է հիանում (II, 3, 78)։

Կամ մի այլ տեղ՝ բնագրում Կեսարը պարզ, համառոտ բնութագրում է սիրո հռոմեական, հետևաբար և իր պատկերացումները, ըստ որի սերը պետք է ներկայանա անթագույց, իր ողջ ճոխությամբ և փայլով, քանի որ

The ostentation of our love, which left unshown
Is often left unlov'd. (III, 6, 1175)
Մեր սիրո ցույցը, որ եթե մնա
Առանց ցույց տալու, հաճախ մնում է
Եվ առանց սիրո,...(III, 6, 417)։

Թոթովենցը ֆրազի տառացի պատճենումով այն զրկել է հստակությունից։ Մինչդեռ Մասեհյանի թարգմանության մեջ հանդիպում ենք բնագրի տեքստից ավելի ազատ մեջբերումային բնույթի մի տողի, որը սակայն մեխվում է հիշողության մեջ.

Եվ սերը հաճախ չարտահայտվելով՝ ինքն էլ մեռնում է. (III, 6, 75)։

Կամ համեմատենք հաջորդ հատվածի թարգմանությունները.

Things that are past are done with me. (I, 2, 1157).

Անգլերեն բնագրում բարդ ստորադասական նախադասությունը չի խախտում Անտոնիոսի այս արտահայտության բովանդակալից սեղմությունը։ Մինչդեռ Թոթովենցի տարբերակում անգլերենի բարդ ստորադասական նախադասությանը համապատասխանող հայերեն ֆրազը դառնում է սակավ արտահայտիչ և բազմաբառ.

Այն բաները, որ արդեն անցած են՝ ‖ Ինձ համար արդեն վախճան են գտել։ (I, 2, 348)

Ավելի հաջողված է Մասեհյանի տարբերակը, որտեղ չի պահպանված անգլերեն նախադասության կառուցվածքը։

...Ինձ համար անցածն անցած է։ (I, 2, 49)

Թոթովենցի տեքստում հանդիպում են անհաջող կառուցվածքներ, որոնք խախտում են հայերենի լեզվական նորմերը։ Օրինակ՝ նախդիրների սխալ օգտագործում.

Եւ պիտի առնի բարի կարծիքը‖Նրա վրայից։ (III, 6, 415)

Համեմատիր Մասեհյանի ավելի հաջողված թարգմանությունը.

...Եւ պիտի կոչե իր լավ կարծիքը նրա նկատմամբ։ (III, 6, 74)

Ենթակայի և ստորոգյալի համաձայնեցման խախտում ըստ թվի.

Քանի որ այն, ինչ ինձ վայելում է՝‖Ինձ սպանում է՝ և քո նայվածքին‖Ախորժ չեն թվում. (I, 3, 357—358)

Համեմատիր.

Իմ ճրապույրները մահ են,‖Թեև քո աչքին
Շնորհ չեն գտնում։ (I, 3, 27, Մասեհյան)

Գրական հայերենի լեքսիկական նորմերի խախտում.

...Ամեն րոպեն ծնում է‖Մի քանի հատ լուր։ (III, 7, 423)

Քերականական նորմի խախտում, որի հետևանքով բնագրի տեքստը լիովին զրկվում է իմաստից, որը և դժվարացնում է ֆրազի ճիշտ ընկալումը։ Այսպես, երկու հակառակորդներին՝ Անտոնիոսին և Օկտավիոս Կեսարին, հաշտեցնելու նպատակով Օկտավիան Հռոմ է ուղևորվում և դիմելով Յուպիտերին, խնդրում է, որ նա իրեն՝ անուժին, ուժ տա այդ դժվարին առաքելության համար.

The Jove of power make me, most weak, most weak,
Your reconciler; (III, 4, 1174)
Հզոր Արամազդն հաշտարար դարձնի
Ինձ տկարագույն։ (III, 4, 413)

Հայերենի քերականական օրենքի համաձայն այստեղ անհրաժեշտ է, որ բացահայտիչը ստանա համապատասխան դիմորոշ հոդը։

Մինչդեռ Թոթովենցը անգլերենի «most weak» ածականի անփոփոխ ձևը նույնությամբ պահպանում է հայերենում, նախադասությունը դարձնելով ան-

տրամաբան և անիմաստ։ Իրոք, ի՞նչ իմաստ ուներ Օկտավիայի համար աստվածներից խնդրելու դարձնել իրեն «տկարագույն հաշտարար»։

Համեմատիր. Հզոր Յուպիտերն ինձ անկարողիս, խիստ անկարողիս, Հաշտարար անե։ (III, 4, 72, Մասեհյան)

Մասեհյանն անշուշտ ավելի ճիշտ է, երբ նման դեպքերում ձգտում է չըխախտել հայերենի քերականական նորմերը։

Ակնառու են թարգմանության տարբեր սկզբունքները. եթե Մասեհյանի կատարած հազվադեպ շեղումները ժամանակակից հայերենի բառային և քերականական նորմերից անհասկանալի չեն դարձնում շեքսպիրյան տեքստը, և չեն հեռացնում այն, այլ ընդհակառակը, մոտեցնում են մեզ, Թոթովենցի տեքստում առկա շեղումները ստեղծում են անտեղի ծանր ոճ, դժվարացնելով տեքստի ընկալումը։

Ուսումնասիրողները բազմիցս նշել են, որ Շեքսպիրի լեզվական նյութը զարմացնում է իր ժամանակի անգլերեն գրական լեզվի նորմերի խախտումներով, սակայն հենց նրանք էլ նշում են, որ այդ խախտումները նրա լեզուն մոտեցնում են դարի խոսակցական լեզվին։ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության տեքստն այդ իմաստով բացառություն չի կազմում։

Այստեղ նույնպես նկատվում են այնպիսի արտառոց բառաձևեր, ինչպիսիք են՝ danger փոխարեն endanger

...whose quality, going on,
The sides o'th' world may danger, (I, 2, 1158)

deared փոխարեն endeared

And the ebb'd man ne'er lov'd till ne'er worth love,
Comes dear'd by being lack'd. (I, 4, 1160)

discontent փոխարեն malcontent

To the ports
The discontents repair, (I, 4, 1160)

Բայի խնդրառության կանոնների խախտում. օրինակ՝ dispose բայի օգտագործում իբրև անցողական բայ, մինչդեռ պահանջում է of նախդիրը.

...we intend so to dispose you as
Yourself shall give us counsel. (V, 2, 1193)

կամ՝ forspeak փոխարեն speak against

Thou hast forspoke my being in these wars,...
(III, 7, 1176)

Կրկնակի ձևավորված սեռական հոլովի օգտագործում, որն ըստ Հայտնի

մեկնաբան Մելոնի՝ «Շեքսպիրի ժամանակի համար ընդունված խոսակցական ձև էր»[6]։

Օրինակ. Nay, but this dotage *of* our general's (I, 1, 1155)

Բերականական ժամանակների անհամաձայնեցում.

Madam, methinks, if you *did love* him dearly
You *do not* hold the method to enforce
The like from him. (I, 3, 1158)

(այստեղ did love*-ի փոխարեն պիտի լիներ ըստ ժամանակների համաձայնեցման օրենքի* do love *համապատասխան* do not*-ին)։*

Հայտնի են Շեքսպիրի յուրօրինակ նորակազմություններ։

Օրինակ, բառակազմություններ ածանցմամբ. inform*-ը* to take form*-ի (ձև ընդունել) նշանակությամբ՝*

Her tongue will not obey her heart, nor can
Her heart inform her tongue—(III, 2, 1173)

կամ՝ inhoop*-ը* to enclose in a hoop*-ի (շրջապատել) նշանակությամբ՝*

...his quails ever
Beat mine, inhoop'd, at adds, (II, 3, 1166)

Հաճախ Շեքսպիրը նոր բառեր է ստեղծում նաև բառաբարդմամբ,

flower-soft (II, 2, 1165), marble-constant
(V, 2, 1194), loose-wiv'd)

կամ որոշակի խոսքի մասի օգտագործման ոլորտի ընդլայնմամբ։

Օրինակ, տեքստում հանդիպում ենք boy *գոլականի անսովոր օգտագործմանը իբրև բայի «նսեմացնել», «լակոտ դարձնել» նշանակությամբ.* Some speaking Cleopatra boy my greatness... (V, 2, 1194)

Անալիտիկ անգլերենը ածանցների սահմանափակ քանակով լայն հնարավորություն էր ընձեռում բառերի այդօրինակ օգտագործման համար։ Այս բոլոր լեզվաձևերն ու բառակազմությունները Շեքսպիրը փոխառել է իր դարի կենդանի խոսքից։ Այդ ամենը նրա դրամանների լեզուն մատչելի են դարձրել հանդիսատեսին, զարգացրել ժողովրդի լեզվազգացողությունը՝ արթնացնելով լեզվական ստեղծագործական ակտիվություն։ Դեռ ավելին, այդ նորակազմությունները կատարվել են լեզվի զարգացման օրինաչափ տենդենցների համաձայն, հետևաբար անմիջապես ընդունվել են լեզվի կողմից և մտել գրական անգլերենի բառային ֆոնդի մեջ, հարստացնելով և կատարելագործելով այն։

Լեզվի նկատմամբ նման ստեղծագործական մոտեցումը առանձնապես բեղմնավոր է եղել Շեքսպիրի դարաշրջանում, երբ դեռևս վերջնականորեն չէր

ձևավորվել գրական անգլերենի նորմը, մի դարաշրջան, որը դեռ XVIII դարում անգլերենի լավագույն գիտակներից մեկը՝ Սեմուիլ Ջոնսոնը բնութագրել է որպես լեզվական մեծ փորձարարության դարաշրջան։ Մեր ժամանակներում շեքսպիրյան ժամանակի և հենց իր՝ Շեքսպիրի արտակարգ լեզվական ակտիվությունն ընդգծել է Մարտին Լեհներտը. «Երբեք և ոչ մի անգլիացի բանաստեղծ այնպես չի զգացել և գիտակցել բառը, ինչպես զգացել են այն եղիսաբեթյան ժամանակաշրջանում, հատկապես՝ Շեքսպիրը։ Նրա դրամաները բառարվեստի մեծ և յուրատեսակորեն եզակի կոթողներ են»[7]։

Լեզվի նկատմամբ Շեքսպիրի ունեցած ստեղծագործական մոտեցման շնորհիվ զգալիորեն ընդլայնվել են անգլերենի բառային նեղ սահմանները, որոնցից դուրս չեն եկել Շեքսպիրի նախորդները։ Եվ շնորհիվ այդ բանի նրա լեզվում արտացոլում են գտել կյանքի ամենաբազմապիսի բնագավառներ։ Թարգմանչի լեզվից պահանջվում է նույնպիսի հարստություն որպիսին է Շեքսպիրի լեզուն։

Բնութագրելով մեր լեզվի, մասնավորապես թարգմանական գրականության վիճակը անցյալ դարի իննսունական թվականներին, երբ դեռ հանդես չէր եկել Մասեհյան-թարգմանիչը, Հովհաննես Թումանյանը գրել է. «Մեր գրականությունը այն վիճակի մեջ էր, որ նույնիսկ մի կարգին լեզու չուներ իրան համար, ամեն հեղինակ առանձին լեզվով ու ոճով էր գրում, հորինելով մի ընդհանուր ժխոր, որ անկարող էր վանմ ներդաշնակությամբ մի բարձր միտք, մի խոր զգացմունք հայտնելու և հանկարծ աստվածային Շեքսպիրին խոսեցրին հայոց լեզվով իրար հետևից թարգմանություններից թարգմանելով «Շեյլոկ», «Օթելլո», «Ամրքա Լիր», «Համլետ»։ Եվ իհարկե այդ բոլոր գործերը իրենց վրա կրելով ժամանակի անկարողության կնիքը, թարգման չդարձան Շեքսպիրի և մեր մեջ, չդիմացան հասարակ քննադատության դատաստանին և չմնացին ընթերցողի սեղանի վրա, ինչպես վայել էր Շեքսպիրի ձեռքի գործերին»[8]։

Բայց մեր լեզվի այս մակարդակը խոչընդոտ չհանդիսացավ Մասեհյանի նման թարգմանչի համար, որը կարողացավ մեր լեզուն բարձրացնել Շեքսպիրի ոճի ու լեզվի մակարդակին։ Մասեհյանի տաղանդը, ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ լեզվաբանական առումով, մեր լեզուն հասցրեց այդ բարձր մակարդակին։ Շեքսպիրի նման նա ևս ստեղծեց լեզու, օգտագործելով մեր լեզվի հսկայական պաշարները։ Իր թարգմանական գործունեության ընթացքում նա կիրառեց այն մեթոդները, ինչ՝ Շեքսպիրը իր ստեղծագործության մեջ։ Նա ստեղծեց բառեր ու դարձվածքներ՝ նոր նշանակություններ տալով դրանց։ Օգտվելով ժողովրդական լեզվի կենդանի ակունքներից նա ստեղծում էր քերականական և շարահյուսական ձևեր՝ հայերենի նորմերի շրջանակներում, որոնք այնպես սերտորեն մտան մեր լեզվի մեջ և դարձան առօրյա խոսակցական

տարբեր, որ ժամանակակից մարդու համար անհնար է դարձել դրանց առանձնացումն ու ընդգծումը։ Նրա լեզվական նորամուծությունների բնույթն այնպիսին էր, որ չէր խախտում տպավորության ամբողջականությունը, ընթերցողի ուշադրությունը չէր գրավում իր անսովոր կամ արտառոց բնույթով, այլ ներդաշնակորեն հյուսվում էր պիեսի կենդանի խոսքի հետ։ Մեր շեքսպիրագիտական գրականության մեջ Մասեհյանի արվեստի այդ կողմը իր արժանի գնահատականն է ստացել Վ. Առաքելյանի «Հ. Մասեհյանի Շեքսպիրի թարգմանությունների լեզվական արվեստը» հոդվածում։

Ահա ինչ է գրում նա Մասեհյանի վարպետության մասին։

«Մասեհյանը գտավ լեզվի այն գաղտնի հատկանիշները, որոնք սովորական, մաշված բառը հնչեցնում են անսովոր թարմությամբ, իմաստային հարստությամբ և հեռագնացությամբ, տաղաչափական առնականությամբ։ Մասեհյանը Շեքսպիրի երկերի հարուստ բառագանձի դիմաց նույնպիսի բառագանձ հրապարակ հանեց, այդ բառերի բազմազան նուրբ և հանդուգն նշանակությունների դրսևորման հնարները ստեղծեց։ Հայերեն բառերն ու արտահայտությունները լիցքավորվեցին կրքերի և ցասման բոցերով, գորովանքի ու կարոտի արցունքներ թափելու ջերմությամբ, երգիծանքի ու ծաղրի դաշույններով, սրամիտ կատակախոսության ու բառախաղերի հաճոյական արտահայտություններով»[9]։

Եվ հենց այդ ամենը հնարավոր դարձրին լեզվական նոր նյութի հիման վրա ստեղծել այնպիսի բարձրարժեք ստեղծագործություններ, որպիսիք են Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունները, որոնց մեջ իր արժանի տեղն ունի նաև «Անտոնիոս և Կլեոպատրան»։ Այս ողբերգության լեզվի գեղարվեստականությունը որոշող կարևոր նախադրյալներից մեկը գործող անձանց կենդանի խոսքն է, որն ասես ներթափանցված է ժողովրդական լեզվամտածողությամբ։ Շեքսպիրի լեզվի ժողովրդականությունը Մասեհյանի թարգմանության մեջ բնորոշվում է ոչ թե ողբերգության լեզվական մասնակի առանձնահատկությունների պատճենավորումով և ոչ էլ դրական անգլերենից առօրյա խոսակցականի՝ Շեքսպիրի կատարած շեղումների խիստ պահպանումով՝ այլ իր ժողովրդի լեզվամտածողությամբ, հարաղատությամբ։ Գոյություն ունի մի կարծիք, որ խոսքի արվեստում լեզվի ժողովրդականության գաղտնիքը բարբառային լեքսիկայի, մասնավորապես այս կամ այն բարբառի քերականական ձևերի քիչ թե շատ հմուտ օգտագործման մեջ է։ Եվ առավել ժողովրդական է համարվում այն գրողի լեզուն, որն ավելի մոտ է տեղի բարբառներին։ Այս տեսակետից Շեքսպիրի ժամանակակիցներից ամենից ավելի ժողովրդական կհամարվեր Բեն Ջոնսոնի, Դրինի կամ Դեկերի լեզուն, որոնց ստեղծագործությունները լի են կենցաղային բնույթի ժարգոնային բառերով, բարբառային ձևերով։ Բայց դա լոկ արտաքին տպավորության արդյունք է։ Շեքսպիրի լեզ-

վի ժողովրդականությունը ոչ թե ռեալ մարդկանց կենդանի խոսքի պատճենավորման մեջ է, այլ անգլերենի ոգուն հավատարիմ մնալու, խոսքի պարզության, լեզվի բնականության մեջ, որը հաջողվում է միայն մայրենի լեզվի ժողովրդական կենդանի տարերքով ներթափանցված խոսքի իսկական վարպետներին։

Մասեհյանի թարգմանական լեզվի ժողովրդականությունը այնուամենայնիվ տեղ-տեղ պայմանավորվում է նաև ժողովրդական բարբառային տարրերի և ձևերի հմուտ օգտագործումով։ Բայց Մասեհյանը չի չարաշահում այդ սկզբունքը, այլ կիրառում է այն բացառապես տեղին՝ չխախտելով Շեքսպիրի ոճը։ Այսպես, օրինակ, գեղջուկի հետ կլեոպատրայի երկխոսության տեսարանում (V, 2) Մասեհյանը օգտագործել է զուտ գեղջկական բարբառային հասարակ ոճի տարրեր. «էս», «էն», «էնքան» դերանունները մաքուր գրական «այս», «այն», «այնքան» ձևերի փոխարեն։ Ժողովրդից սերած մարդու հասարակ և պարզունակ խոսքը արտահայտված է նրա արտասանած ֆրազների շարահյուսական կառուցվածքի, առատորեն օգտագործվող միջանկյալ բառերի և նախադասությունների (ասեմ ձեզ, ճիշտն ասած), կրկնողությունների, առօրյա խոսակցական ոճի բառաձևերի միջոցով, ինչպես՝ կնիկ, բնութք, հենց՝ «միայն»-ի իմաստով, սատանիք և այլն։

Օրինակ.

«...հենց երեկ լսեցի, որ մեկ կնիկ մեռել է. շատ պարկեշտ կնիկ էր, միայն, մի քիչ փշող էր, մի կին չպետք է փշի, եթե փշի էլ, պետք է պարկեշտ կերպով փշի. ինչպես մեռավ սրա կծելուց, ինչ ցավ զգաց, հավատացեք, շատ լավ էր խոսում այս օձից, բայց ով որ հավատա դրանց բոլոր ասածներին, փրկություն չի տեսնի դրանց կես արածներին, բայց ճիշտն ասած, էս օձը տարօրինակ օձ է»։

(V, 2, 139)

Եվ հետո՝

«Պետք է իմանաք, ասեմ ձեզ, օձը էն կանի, ինչ որ իր բնութքն է»։

(V, 2, 140)

Ընդգծված բոլոր տարրերը, չնայած աչքի ընկնող բարբառայնությանը, տեքստի մեջ չեն մուծում յուրահատուկ հայկական երանգ, որը կխախտեր անգլերեն բնագրի ճշմարտանմանությունը։ Շեքսպիրի, ինչպես և Մասեհյանի գյուղացին խոսում է այնպես, ինչպես կխոսեր եգիպտացի կամ հայ գեղջուկը՝ փոքր-ինչ պարզունակ, ներքին հումորով, ընդգծված ցուցադրելով իր ողջ ժողովրդական իմաստությունը։ Գեղջուկի այդ փոքրիկ տեսարանը իր հումորով, թեթև տրամադրությամբ խստորեն հակադրվում է պիեսի հետագա լուրջ իրադարձություններին (Կլեոպատրայի ինքնասպան լինելու որոշումը և դրա իրա-

կանացոամը), շեշտելով նրանց նշանակալից լինելը ընդհանուր դրամատիկական իրադրության մեջ։ Այդ պատճառով այս հակադրության պահպանումը պահա կարևոր չի թվում մեզ նաև թարգմանություններում։

Ահավասիկ նույն հատվածը Թոթովենցի մոտ.

> *«Նրանցից մեկի մասին ես լսեցի հենց երեկ, թե ինչպես մի շատ պարկեշտ կին, բայց մի քիչ ստախոսության հակում ունեցող, մի բան, որ կինը չպետք է անի, բայց եթե պարկեշտությամբ, ինչպես մեռել է դրա խածնոմից և ինչպես ցավ է զգացել։ Ճիշտն ասած՝ այդ կինը լավ տեղեկություն է տալիս որդի մասին, բայց նա, ով հավատում է ինչ որ ասում են, չի կարող երբեք ազատվել կիսովրն այն բանից, որ նրանք անում են։ Բայց ինչ որ սխալ է, այն է, որ որդը տարօրինակ որդ է»։ (V, 2, 494)։*

Տեքստերի միջև եղած տարբերությունը ակնառու է։ Չկա ոչ մի ոամկական բարբառային արտահայտություն։ Կորել է մասեհյանական թարգմանության պարզությունն ու ինտոնացիոն ստուգությունը, բոլորովին անհետացել է հումորը։ Գաղտնիքն այն է, որ Մասեհյանը, ինչպես և Շեքսպիրը, տեղին է օգտագործում բնական խոսքի դարձվածքներն ու բառերը, որոնք հաճույք են պատճառում ընթերցողին իրենց յուրահատուկ ոճով։

Թոթովենցի թարգմանությունը միարժեք է, բառերն ու արտահայտությունները ոճաբանորեն դատարկ են, չեզոք, և այդ պատճառով բավականին ձանձրալի։ Իսկ եթե նույնիսկ հանդիպում ենք ոճաբանորեն նշույթավորված բառերի և դարձվածքների, օրինակ՝ վասնզի, սրախոսության հակում ունեցող, պոռնկորդի և այլն, ապա դրանք ավելի շուտ բնորոշում են ինտելիգենտ մարդուն, քան հասարակ գյուղացուն (համեմատիր համապատասխանորեն Մասեհյանի «որովհետև», «մի քիչ փչող էր», «շան որդի» արտահայտությունների հետ)։ Այդ ամենին ավելացնում է անտեղի բառակուտակումը, որը անհանդուրժելի է պիեսի թարգմանության մեջ։

Մասեհյանի Շեքսպիրը տարերային ժողովրդայնություն ունեցող գրող է, և մենք ակնհայտորեն տեսնում ենք, թե ինչպես էին կյանքից ծնվում Վերածընդնդի այդ հախուռն հանճարի գործերը։ Իսկ Թոթովենցի թարգմանության մեջ Շեքսպիրի առողջ, կայտառ լեզուն դառնում է գրքային, բառարանային, իմպրովիզացիոն ամբողջականությունից զուրկ մի լեզու, որը ոչինչ չի հայտնագործում և ոչնչով չի զարմացնում։

Մենք արդեն նշել ենք, որ Թոթովենցի լեզուն աչքի է ընկնում հայերենի նորմերի հաճախակի խախտումներով։ Այդ է նրա թարգմանության հիմնական թերությունը, ոչ թե ժողովրդական բարբառային ձևերից խուսափելը։ Բարբառայնությունը որպես այդպիսին, բնորոշ չէր Շեքսպիրի լեզվին ընդհանրա-

պես, և միայն նուրբ ոճաբան Մասեհյանը կարողացավ չափազանց հմտորեն օգտագործել այն, ընդհանուր առմամբ չխախտելով Շեքսպիրի ոճը։

Իսկ երբ Մասեհյանը չի օգտագործում ակներև բարբառային բառեր կամ քերականական ձևեր, այդ ժամանակ Շեքսպիրի լեզվի ժողովրդականության հարցը այլ կերպ է լուծում։ Լինելով խոսքի իսկական վարպետ, նա կարողանում է գտնել անտեսանելի ու անմեկնելի, միայն իրեն հայտնի լեզվական միջոցների ու դույների գաղտնի խաղը, որը խոսքին հաղորդում է կենդանություն ու հյութեղություն՝ ինչը անհրաժեշտ է լեզվի ժողովրդականացման համար։ Այլ կերպ ասած, վեհ գրական հայերենը տրպիսին է Մասեհյանի լեզուն, ինքնին ներծծված է ժողովրդական լեզվամտածողությամբ, քանի որ նույնիսկ տեսականորեն անհնար է ոչ մոտ, ոչ էլ հեռու ապագայում պատկերացնել գրական որևէ լեզու առանց տեղային ճյուղավորումների (խոսվածքների, բարբառների կամ ենթաբարբառների)։ Հայտնի է, որ սկսած աշխարհաբարի կազմավորման և ձևավորման ընթացքի ամենավաղ շրջանից, մեր բարբառները նրա զարգացման ամենաառատ ակունքն էին, որը ոչ միայն չցամաքեց, այլ շարունակում է իր մեջ պարունակել Դեմիրճյանի խոսքով ասած՝ «հանցավոր կերպով չօգտագործված վիթխարի հարստություն»[10]։

Նալբանդյանը ավելի քան հարյուր տարի առաջ գրել է. «Բոլոր գավառական բարբառների էական տարրերը, որ իրենց ձևով ավելի ընդունակ են կենդանի ընդհանրություն լեզվի վրա պատվաստելու, պիտի ընկնեն ճարտար հեղինակների քուրայի մեջ և այնտեղ քիմիաբար միանալով... պիտի դառնան ոչ որևէս թլպատություն կամ անթլպատություն, այլ որևէս նոր արարած»[11]։

Թվում է թե ասված է Մասեհյանի մասին, որն իսկապես կարողացավ «քուրայի մեջ քիմիաբար միացնել» բոլոր բարբառային լեզվական տարրերը և ծնել մի երանելի արարած, այն է՝ բարձր և վսեմ գրական հայերենը։ Ստորև կփորձենք բնութագրել բազմաթիվ լեզվական տարրերից մեկը, որը չլինելով բացարձակ բարբառային, այնուամենայնիվ նշանակալի կերպով նպաստում է Մասեհյանի լեզվի ժողովրդայնությանն ու խոսակցականությանը։ Մասեհյանի թարգմանության մեջ աչքի է ընկնում, օրինակ, այսպես կոչված հարադիր բառերի բավականաչափ հաճախ օգտագործումը՝ աչքիս վրա, ջարդ տալ, ձեռք բերել, ականջ դնել, անցած դարձած, գլուխ տալ, դես ու դեն ընկնել, ձեռք-ձեռքի տալ, աչքը մտնել, գլխից հանել և այլն։ Այդպիսի կապակցություններով հարուստ է նաև Շեքսպիրի բնագիրը (come short, speak home, give breathing, give evidence, beare weight...), որոնք լեզվին հաղորդելով աշխուժություն և ժողովրդականություն այն չեն զրկում գրական լինելուց և չեն հաղորդում ավելորդ բարբառայնություն։

Անգլերենում հարադիր կապակցությունների մի մասը լեզվի պատմության զարգացման ընթացքում դարձել է կայուն բառակապակցություններ,

իդիոմ, ֆրազեոլոգիզմ (come short, give way, have a name-*ի տիպի*)։

Շեքսպիրի լեզվում տարբեր ոճական նկատառումներով նկատվում է այս կայուն բառակապակցությունների կանխամտածված խախտում։ Այդ լեզվական փաստը իրեն ոճական հնարք Շեքսպիրի մոտ բազմաթիվ ֆունկցիաներ է կատարում։ Նա կարող է ճշտել և զորեղացնել արտահայտությունը, առաջ բերել անհրաժեշտ զուգորդումներ՝ ավելի խորացնելով և զարգացնելով հեղինակի միտքը։

Այսպես, օրինակ, անգլերենի համար սովորական է to seek *(*to pick*)* a quarrel *կապակցությունը, որը նշանակում է փնտրել վեճի պատճառ։ Կայուն կապակցություն է նաև* make up a quarrel-*ը՝ հաշտվել, դադարել թշնամություն անել։ Նշանակությամբ։ Շեքսպիրը Օկտավիոսի և Անտոնիոսի վեճի տեսարանում փոխակերպում է այս երկու կայուն կապակցությունները.*

Anthony

...If you'll *patch a quarrel*,
As matter whole you have not make it with,
It must not be with this.

Caesar

You praise yourself
By laying defects of judgment to me, but
You *patch'd up* your *excuses*. (II, 2, 1163)

Բառակապակցության մեկ կոմպոնենտի փոխարինումը ուժեղացնում է երկխոսությունը։ Աննպատակալի փոխաբերականությունը ավելի մեծ էքսպրեսիա է հաղորդում վիճաբանողների խոսքին՝ վերջինս դարձնելով առավել արտահայտիչ և սուր։ Մասնհանի մոտ լեզվի ժողովրդականացման համար հարադրությունների հմուտ կիրառումը համատեղվում է Շեքսպիրի լեզվի թարմությունն ու անսպասելի փոխաբերականությունը պահպանելու կարողությամբ։

ԱՆՏՈՆԻՈՍ

Եթե ուզում ես կռիվ կարկատել
Քանի որ չունես կերպաս ազատ ձևելու,
Բաց թող այս մեկը։

ԿԵՍԱՐ

Դու քեզ գովում ես,
Ինձ վնասագրելով քո դատողության թերությունները.
Դու ես կարկատում պատրվակներդ։
(II, 2, 38)

Ինչպես տեսնում ենք նմանօրինակ ոճական հնարանքների հաղորդման համար հայերենը բավականաչափ ճկուն է և թույլ է տալիս, ինչպես և անգլերենում, հեշտությամբ կազմել բազմազան բառակապակցություններ՝ լայն հնարավորություններ ընձեռելով թարգմանիչներին: Եվ այդ հնարավորությունները լիովին բացահայտել և տեղին կիրառել է Մասեհյանը՝ Շեքսպիրի նման ստեղծագործական մոտեցում ցուցաբերելով իր հարազատ լեզվի նկատմամբ:

* * *

Շեքսպիրի լեզուն թարգմանչի առջև մի շարք տեքստաբանական հարցեր էլ է դնում: Շեքսպիրի ժամանակ լիակատար ազատություն էր տիրում ուղղագրության մեջ: Միայն նրա մահից հետո, 1700 թ. սահմանվեց ընդհանուր, գլխավորապես, պատմական ուղղագրության կանոն: Շեքսպիրի մոտ կետադրությունը ոչ թե քերականական նպատակներին է ծառայում, այլ արտասանական, բնութագրական:

Այսպես օրինակ. այդպիսին է կետադրությունը հետևյալ հատվածում.

Anthony

Which do not be entreated to,
But weigh what it is worth imbrac'd

Caesar

And what may follow to try a larger Fortune.
(II, 6, 145)

Առաջին ֆոլիոյում, որտեղից վերցված են մեր մեջբերումները, «imbrac'd» բառից հետո չկա այժմյան անգլիական կետադրության կանոնին համապատասխան անհրաժեշտ վերջակետը:

Շեքսպիրի մեկնաբան Ֆյուրնեսը արդարացիորեն ենթադրում է, որ վերջակետի բացթողումը պատահական չէ, այլ կանխամտածված է Շեքսպիրի կողմից, և «մատնանշում է, որ Կեսարը իր անհամբերության մեջ ընդհատում է Անտոնիոսին: Եվ այն, որ Կեսարը սկսում է իր նախադասությունը «and»-ով էլ ավելի է հաստատում այդ ենթադրությունը»[12]:

Կամ մեկ ուրիշ հատված, ուր նույնպես կետադրությունը չի ենթարկվում անգլերենի քերականական կանոններին, այլ անհատական շեքսպիրյան բնույթ է կրում.

Made his will, and read it,
To publicke eare, spoke scant'ly of me,
(III, 4, 225—226)

Այստեղ ստորակետների will,... it,... of me, նպատակն է մատնանշել Անտոնիոսի խոսքի իմպուլսիվությունը:[13]

Կամ՝ By Isis I will give thee bloody teeth,
If thou with Caesar paragon again:
My man of men. (I, 5, 82):

Այստեղ ըստ երևույթին երկու կետը (:) again-ից հետո ցուցում է դերասանին երկարատև դադարի համար, որպեսզի առավել շեշտվի հաջորդ «My man of men» ֆրազը:[14]

Վերը շարադրվածից պարզ է դառնում, որ այդ տիպի բոլոր, այսպես կոչված, «մութ տեղերը» դժվարացնում են տեքստի ըմբռնումը ժամանակակից ընթերցողի կողմից, որի պատճառով թարգմանիչը լիովին իրավունք ունի հանդես գալու Շեքսպիրի յուրատեսակ մեկնաբանի դերում: Թարգմանիչը պետք է իր համար պարզի այդպիսի մոմենտները և մեկնաբանի դրանք բուն տեքստում: Այդ իմաստով իրավացի էր Ի. Կաշկինը, երբ գրում էր. «Թարգմանիչները իրենց ժամանակի և ժողովրդի մարդիկ են: Բնագրի մեկնաբանումը նրանց անբաժանելի իրավունքն է: Գոյություն չունի գեղարվեստական թարգմանություն առանց բնագրի որոշակի ըմբռնման և մեկնաբանման»[15]:

Ամեն տիպի անորոշություն, որ մթագնում է Շեքսպիրի տեքստը, զուրկ է իմաստից, քանի որ ցանկացած անհասկանալի և անորոշ ֆրազը կարող է անդրադառնալ պիեսի՝ հանդիսատեսի վրա թողած ընդհանուր տպավորության վրա: Այդ իմաստով մեր թարգմանիչը ճիշտ սկզբունք է կիրառում. մեկնաբանությունները թարգմանություններին կից չի տալիս, այլ տեքստը պարզաբանում է հենց թարգմանության մեջ:

Թոթովենցը, որի թարգմանությունը հավանորեն նախատեսված չէր բեմի համար, երբեմն մեկնաբանություն է կցում իր տեքստին: Այսպես, նա բացատրություն է տալիս Շեքսպիրի մի շարք պատկերավոր արտահայտություններին. մինչդեռ, եթե Թոթովենցը անգլերեն ֆրազները պատճենավորելու միտում չունենար, համեմատությունները հասկանալի կլինեին արդեն բուն տեքստում՝ առանց ավելորդ բացատրությունների: Քանի որ Շեքսպիրի բոլոր համեմատությունները ելնում են կյանքի փաստերից, հիմնվում են կյանքից կատարած դիտողությունների վրա կամ էլ ակնարկում են հայտնի ավանդություններ և առասպելներ, որոնք կարող են հասկանալի և մատչելի լինել տարբեր ազգերի մարդկանց, եթե պահպանվի շարադրանքի պարզությունը:

Օրինակ՝

...Much is breeding,
Which like the coursers haire hath get but life
And not a serpents poyson. (I, 2, 1158):

Թոթովենցը այս ֆրազը վերարտադրում է բառացի, և իբրև հետևանք՝ այն հնչում է որպես անավարտ նախադասություն, մութ և անհասկանալի է դառնում համեմատության իմաստը.

Շատ բան է աճում, որ ինչպես մազը
Նժույգի, նոր կյանք առած, սակայն դեռ
Ոչ օձի թույնը։ (I, 2, 9)։

Եվ ահա այդ նույն նախադասության շարադրանքը Մասեհյանի մոտ.

Շատ բան է ծնվում, ձիու մազի պես
Որ կյանք է առել, դեռ ոչ օձի թույն, (I, 2, 23)։

Հենց թարգմանության մեջ տեքստի մեկնաբանումը կարող է արդարացված լինել լոկ այն դեպքերում, երբ Շեքսպիրի նույնությամբ վերարտադրված տեքստը ժամանակակիցների համար իմաստաբանական դժվարություն է ներկայացնում, կամ տեքստի մութ և անհասկանալի կողմերը բացատրվում են Շեքսպիրի ժամանակի քաոերական և լեզվական պայմաններով։ (Օրինակ, ինչպես վերը նկատեցինք, դրանով էին պայմանավորված Շեքսպիրի կետադրական նորմերը)։

Երբեմն էլ տեքստի այս կամ այն մեկնաբանումը աղքատացնում է Շեքսպիրի բազմիմաստ տեքստը, ավելորդ անգամ կոնկրետացնելով այն։ Այդ դեպքում մեկնաբանությունը բնականաբար ցանկալի չէ, և միակ ճիշտ ուղին թարգմանչի կողմից շեքսպիրյան տեքստի թվացող «մթությանն» ֆունկցիայի և իմաստի մեջ խորապես ներթափանցելն է և նրա պահպանումը։

«Անտոնիոս և Կլեոպատրա» պիեսի տեքստում հանդիպում են, այսպես կոչված, անորոշ տեղեր, որոնք հնարավորություն են տալիս տարբեր ձևով մեկնաբանելու դրանք։ Պիեսի տեքստի այդ «անորոշությունները» մեծ մասամբ գեղարվեստորեն արդարացված են։ Նրանք նպատակ ունեն կենդանացնելու երկխոսությունը կամ բազմիմաստություն մտցնելու գործող անձանց խոսքի մեջ, կամ էլ՝ զգացնել տալու հոգեկան մտերմության կամ օտարության աստիճանը երկխոսող գործող անձանց միջև։ Այդ դեպքում Շեքսպիրի սովորաբար կոնկրետ, իրային բառապաշարը ձգտում է վերացական և բազմիմաստ բառերի։ Այդպիսին է, օրինակ, Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի միջև տեղի ունեցող բազմիմաստ խոսակցությունը պիեսի սկզբում (I, 3), երբ Կլեոպատրան առաջին անգամ լսում է Անտոնիոսի՝ Հռոմ գնալու անսպասելի որոշման մասին։

Կանացի ինքնասիրության բավականին երկար խաղից հետո Կլեոպատրան, որ փորձում էր թաքցնել իր անկեղծ զգացմունքները «մեծագույն ստախոսի» առջև, հանկարծ ապշեցուցիչ հուզմունք, անկեղծություն է արտահայտում ցավով ու զգացմունքով լեցուն իր խոսքով՝

O, my Oblivion is a very Antony,
And I am all forgotten! (I, 3, 1159)

Դրան հետևում է բազմիմաստ մի երկխոսություն.

Antony
But that your royality
Hold idleness yours subjekt, I should take you
For idleness itself.

Cleopatra
'Tis sweating labour
To bear such idleness so near the heart
As Cleopatra this... (I, 3, 1159)

Անտոնիոսի խոսքը լի է վերապահումներով։ Նա ձգտում է որքան կարելի է ավելի քողարկել այն, ինչ կարող է վիրավորական լինել Կլեոպատրայի համար և դրանով իսկ ենթագիտակցաբար արտահայտում է իր կախումը նրանից, իր չգիտակցված հիացմունքն ու վրդովմունքը։

Այս երկխոսության իմաստը տարբեր մեկնաբանությունների առիթ է դարձել։ Այսպես, մեկնաբան Քնպելը ենթադրում է, թե Անտոնիոսը այստեղ ասում է՝ ինքը կընդուներ Կլեոպատրայի idleness-*ը (ծուլություն, պարապություն, անգործություն, թեթևամտություն) որպես իրականություն, եթե չիմանար, որ Կլեոպատրայի վեհությանը վայել և հնթակա է անգործությունն ու դատարկությունը։ Համաձայն մեկ ուրիշ մեկնաբանի կարծիքի (Վարբյուրտոն), Անտոնիոսը կընդուներ Կլեոպատրայի* idleness-*ը, եթե նա ինքը՝ Անտոնիոսը հնթակա չլիներ Կլեոպատրայի արքայական վեհությանը։ Իսկ մեկնաբան Մելոնը այլ կերպ է բացատրում իմաստը։ Անտոնիոսը կընդուներ Կլեոպատրայի այդ հատկությունը, եթե չլիներ Կլեոպատրայի՝ վարպետորեն զանազան կերպարանքներ ստանալու ունակությունը, նրա՝ ամենահակասական տրամադրությունների հնթարկվելու ընդունակությունը[16]։ Այդ երեք մեկնաբանություններից յուրաքանչյուրն՝ ընդգծելով այս կամ այն իմաստը, անպայմանորեն աղքատացնում է տեքստը։ Մինչդեռ բնագրի տեքստում երեք իմաստներն էլ առկա են։*

Կլեոպատրան իր կանացի նուրբ հոտառությամբ կռահում է Անտոնիոսի խոսքի բազմաշերտ իմաստը և նույն ոգով, նույնքան երկիմաստորեն հեգնում է նրա անվճռականությունը։ Այնպես որ լիովին պարզ չէ, թե ո՞ւմ են վերաբերում նրա խոսքերը՝ իրե՞ն, թե՞ Անտոնիոսին, թե՞ երկուսին միասին, արդյո՞ք ակնարկում է նա իր սերն Անտոնիոսի նկատմամբ, թե ցանկանում է շեշտել վերջինիս անտարբերությունը։

Մասհյանի թարգմանության մեջ ներմուծված է տվյալ դրամատիկ իրադրության պահին չարդարացված մենիմաստություն։ Արդյունքը ստացվել է այն, որ ի չիք է արվում շեքսպիրյան հազվագյուտ վարպետությունը, որը հնարավորություն է տալիս նմանօրինակ երկխոսություններով արտահայտելու իր հերոսների մտքերի նուրբ անցումները, հանդիսատեսին պահելու լարված անորոշության մեջ, մի բան, որը չափազանց անհրաժեշտ էր դրամայի եւակետային իրադրության մեջ.

ԱՆՏՈՆԻՈՍ

Եթե չլիներ անլրջությունդ գահիդ հպատակ,
Պիտի կարծեի անշուշտ, որ ինքդ ես անլրջությունը։

ԿԼԵՈՊԱՏՐԱ

Քրտնաթոր տանջանք. կրել այդպիսի անլրջությունը
Սրտի այսքան մոտ, ինչպես որ սա է Կլեոպատրային։ (I, 3, 27)

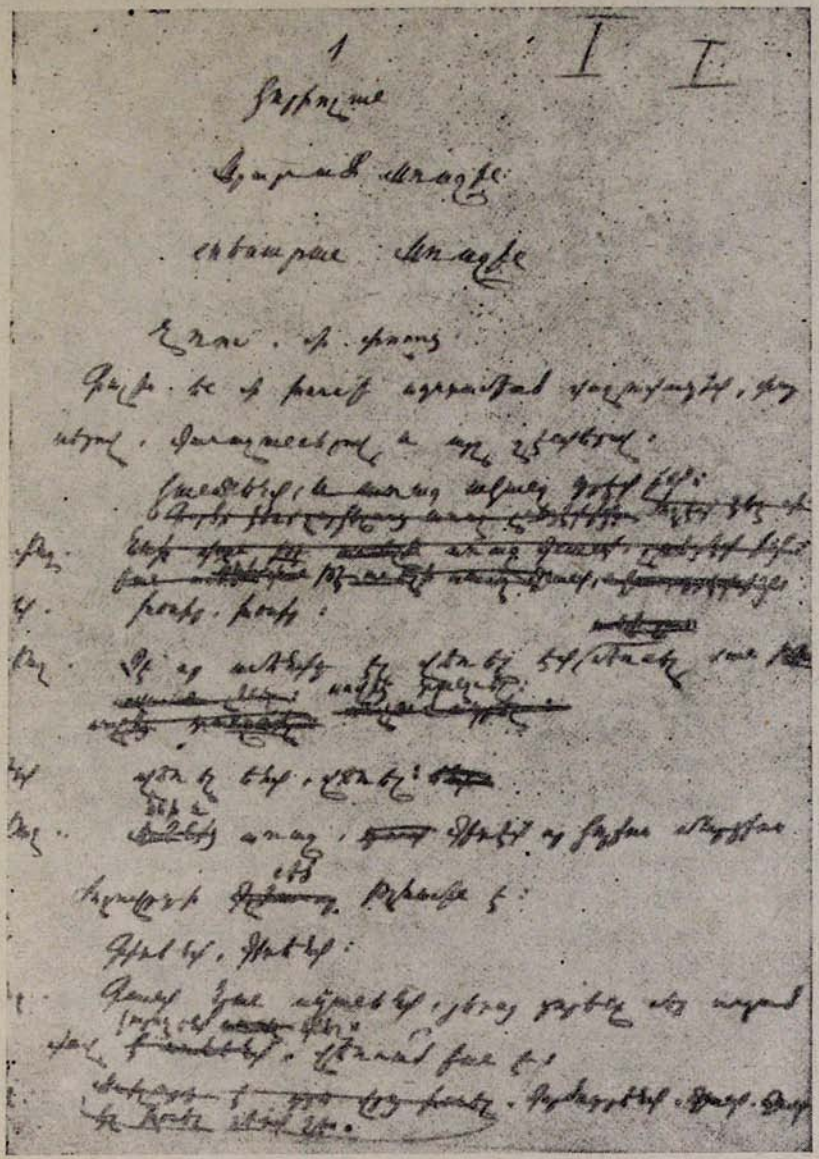
Royality *բառի կոնկրետացումը, որն անգլերենում պարունակում է և թագի իրային իմաստը, և միաժամանակ արքայականության որակը, որով Անտոնիոսը ցանկանում է մեղմացնել Կլեոպատրային տված իր բնորոշումը, թարգմանության մեջ ֆրազը զրկում է կարևոր տոնայնությունից և մեկնաբան Քեպելի կողմից նշված իմաստից։ Այնուհետև Մասեհյանի կողմից այստեղ «անլրջություն» թարգմանված* idleness *բառը, որը չի համընկնում նախորդ տեսարանի նույն բառի թարգմանության հետ (ծուլություն), մթագնում է նաև Վարբյուրտոնի կողմից նշված իմաստը, որն ակնհայտորեն զգացվում է բնագրում շնորհիվ հենց այն բանի, որ մեկ այլ իրադրությունում Անտոնիոսը նույն* idleness *բառով բնութագրում է իր վարքագիծը։ Հիշենք Անտոնիոսի այդ ֆրազը.*

Ten thousand harms, more than the ills I know,
My *idleness* doth hatch. (I, 2, 1157—1158)

Համեմատիր.

Տասն հազար չարիք, ավելի քան քեզ գիտեցածներս,
Իմ ծուլությունը թխսելու վրա է։ (I, 2, 21)

Վերը մեջբերված երկխոսությունում անհաջող է ընտրված «անլրջություն» բառը, քանի որ idleness *և «անլրջություն» բառերի իմաստաբանական շարքերը չեն համընկնում։* Idleness-*ը իր մեջ պարունակում է նաև թեթևության, թեթևամտության իմաստը, որն այնուհետև իր պատասխան խոսքում շատ հմտորեն օգտագործում է Կլեոպատրան։ «Թեթևություն» բառն այստեղ գուցե ավելի տեղին լիներ, քանի որ այն իր նշանակությամբ ավելի լայն է, իր*



Մի էջ «Կարիոլանի» թարգմանության ինքնագրից

մեջ ունի նաև «անլրջություն» բառի իմաստը։ Թեթևամիտ մարդը, բնականաբար, անլուրջ է և անգործ։

Ավելի հաջողված է այս հատվածի Թոթովենցի թարգմանությունը։ Այստեղ բառապաշարի ճիշտ ընտրության հարցում Թոթովենցին օգնության է եկել իր իսկ միտումը, որքան կարելի է մոտ մնալ բնագրի տեքստին.

ԱՆՏՈՆԻՈՍ

Քո արքայությունը եթե չունենար
Թեթևությունը իբրև մի գերի
Կնկատեի ձեզ իբր նույն ինքը՝
Թեթևությունը։

ԿԼԵՈՊԱՏՐԱ

Օ, դա քրտնաջան մի աշխատանք է
Կրել այսպիսի մի թեթևություն
Սրտին այնքան մոտ, որքան կրում է
Այս Կլեոպատրան։ (I, 3, 357)

Այսպիսով, Շեքսպիրի թարգմանության դժվարությունը՝ կապված տեքստի բազմիմաստության հետ, նույնպես հաղթահարելի է։ Հայերենի հարուստ բառապաշարը լայն հնարավորություններ ունի։ Այդ մասին է վկայում Թոթովենցի այս հատվածի հաջողված վերարտադրությունը։

Բարեբախտաբար, Մասեհյանի ընդհանուր առմամբ ճիշտ թարգմանական սկզբունքը հազվադեպ է այսպես թացասաբար անդրադարձել նրա թարգմանություններում։ Անգլերենի, առանձնապես Շեքսպիրի դարաշրջանի լեզվի խոր իմացությունը, մանրակրկիտ տեքստաբանական վերլուծությունը, մայրենի լեզվի նուրբ զգացողությունը մեր թարգմանչին հնարավորություն ընձեռեցին ներկայացնելու Շեքսպիրի գործերը առանց իմաստային աղավաղումների, ոճի փոփոխության։

Մասեհյանի պարզ ու հասկանալի, ազգային ոգով ներթափանցված լեզուն, որը հաշվի է առնում համաժողովրդական հայերենի կանոնները, Շեքսպիրին դարձրեց մեր ժամանակակիցը, մոտեցնելով և իրոք հարազատ դարձնելով մեզ։

ՏԱՆՈՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Վաղ-նոր անգլերենի «of» նախդիրի այդպիսի օգտագործման մի շարք օրինակներ կարելի է գտնել W. FRANZ, Shakespeare—Grammatik, Halle, 1898, § 364, E. A. ABBOT A Shakespearian Grammar, New York, Dover, 1966.

2. Բնագրի մեջբերումները կատարված են հետևյալ հրատարակություններից՝ William Shakespeare, The Complete Works ed. by Peter Alexander, Collins, London, and Glasgow, 1957.

Մասնհյանի թարգմանության մեջբերումները կատարված են Վ. Շեքսպիր, Անտոնիոս և Կլեոպատրա, Պեյրութ, 1967։

3. A New Shakespearian Dictionary, Glasgow and Bombey, 1910.

4. *М. Морозов*, Шекспир, Бернс, Шоу, М., «Искусство», 1967.

5. Թոթովենցի թարգմանության մեջբերումները կատարված են՝ «Շեքսպիրական», գիրք 2, Երևան, 1967 (հավելված)։

6. The Tragedie of Antony and Cleopatra ed. by H. H. Furness, Philodelphia, 1907, p. 13.

7. *M. Lehnert*, Shakespeares Sprache und Wir, Akademie—Verlag, 1963, S. 29.

8. Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1951, էջ 25—26։

9. «Շեքսպիրական», գիրք 1, Երևան, 1966, էջ 148։

10. «Սովետական գրականություն», 1951, № 9, էջ 125։

11. Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, էջ 168—169։

12. *Shakespeare*, The Tragedie of Antony and Cleopatra, Ed. by H. H. Furness, Philodelphia, 1907, p. 145.

13. Հմմտ. *A. E. Thisslton*, Some Textual Notes on Antony and Cleopatra, London, 1899, p. 17.

14. Նույն տեղում, էջ 10։

15. *И. Кашкин*, Для читателя—современника, Статьи и исследования, М., «Советский писатель», 1968, стр. 439—440.

16. *Shakespeare*, The Tragedie of Antony and Cleoparra, Ed. by H. H. Furness. Philadelphia, 1907, pp. 55—57.

ԷԼԵՈՆՈՐԱ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍՆԱՁԱՆԱԿԱՆ ԸՄԲՌՆՈՒՄԸ

Համարժեքության առ այսօր վիճելի հարցը Հովհաննես Մասեհյանը լուծել է յուրովի։ Այս առումով ուշագրավ է «Համլետի» թարգմանությունը (1921 թ.)։

Շեքսպիրյան բառի իմաստի ստույգ ընտրությունը թարգմանիչների համար եղել և մնում է կարևոր խնդիր։ Յուրաքանչյուր թարգմանիչ, բնականաբար, յուրովի է ընկալում և մեկնաբանում բառը։ Թարգմանչի ըմբռնած բնագիրը կամ, ինչպես ընդունված է՝ թարգմանչի բնագիրը դառնում է ելակետ՝ բառ, դատողություն վերծանելիս։

Մ. Լոզինսկին «Համլետի» թարգմանությունը կառուցում է «բնագրի տեքստի վրա»[1], այսինքն բառիմաստի ճշգրտման ոլորտը կոնկրետ շեքսպիրյան տողն է, դատողությունը, իմաստային միավորը։ Ինչպես նկատում է Մ. Մորոզովը, «չնայած բնագրի ոճական ինքնատիպությունը արտացոլելու բովանդակ իւորձերին, Լոզինսկուն չի հաջողվել անհատականացնել գործող անձերի խոսքը»[2]։

Բ. Պաստեռնակը հաստատում է բառիմաստի ճշգրտման այլ սահմաններ. «Բառերի և մետաֆորների թարգմանությունից ես դիմեցի մտքերի և տեսարանների թարգմանության»[3]։ Մ. Մորոզովը գտնում է, որ «Պաստեռնակը ելնում է Շեքսպիրի ստեղծած գործող անձերից»[4]։ Սովետական նշանավոր շեքսպիրագետի գնահատությամբ՝ «այնտեղ, ուր Լոզինսկին պատկեր է ստեղծում, Պաստեռնակի մոտ զգացմունք է ...հոգեբանություն»[5]։

Նման բարդ խնդրի լուծման Մասեհյանի մեթոդը անհամեմատ տարողունակ է և հավաստի։

Մասեհյանը հավասարեցնում է թարգմանչի բնագիր և հեղինակային ասելիք հասկացությունները։ Բառը վերծանելիս Մասեհյանը ելնում է և՛ շեքսպիրյան իմաստային միավորից, և՛ մի արտահայտության ու ողջ տեսարանի բովանդակությունից, թեև գլխավորը հեղինակի ասելիքին ստորադաս, գեղարվեստական արտահայտչականությամբ հարուստ, շեքսպիրյան կերպարն է։ Հիշենք մի օրինակ.

Hamlet—Frailty, thy name is woman! (I, 2, p. 169)[6]

Համլետի հանրահայտ արտահայտությունը թարգմանիչները մեկնաբանել են տարբեր ձևով.

Кронеберг—Ничтожность, женщина твое названье! (184)[7]
Лозинский — Бренность, ты зовешься: женщина! (37)[8]
Пастернак — О женщины, вам имя — *вероломство!* (241)[9]
Մասեհյան—Թուլություն, անունդ կին է (էջ 20)[10]

Frailty *բազմանշանակ բառը ներառնում է այս բոլոր իմաստները։ Բառիմաստն ընտրելիս Մասեհյանը հենվել է կոնցեպցիոն մոտիվների վրա, որ հուշում են և՛ Համլետի խոսքը, և՛ տեսարանը։ «Երանի այս պինդ, խի՛ստ պինդ մարմինը» մենախոսության մեջ Համլետը լայն ընդհանրացումներով հաստատում է չարի գոյությունը։ Չարը բնական է։ Ընդհանրացումը էական է բառիմաստի ճշգրտման համար։ Եթե չարը կա ի սկզբանե, ապա Գերտրուդի սուբյեկտիվ հանցանքը մեղմանում է։ Պալատական հանդեսի տեսարանում Գերտրուդին Համլետը այդպես էլ անվանում է մեկ՝ մայր, մեկ՝ տիկին, ընդգծելով, որ թագուհուն ինքն ընկալում է և՛ իբրև մայր, և՛ իբրև կին։*

Մասեհյանը Համլետի խոսքը մեկնաբանում է ոչ միակողմանի, ոչ էլ ուղղակի ձևով։ Կին-Գերտրուդի բնական վարքագիծը անբնական պիտի լիներ մայր-Գերտրուդի համար։ Սակայն կինը մայր է, մայրը՝ կին։ Ինչպե՞ս դատապարտել մեկին և արդարացնել մյուսին։ Ահա այս իմաստային զուգահեռը հաղորդելու համար Մասեհյանը հանգել է frailty *բառի այն նշանակությանը, որ ենթադրում է այդ երկու հասկացողությունները։ Բան, որ վրիպել է մյուս թարգմանիչների ուշադրությունից։* «Ничтожество», «бренность», «вероломство» *թարգմանաձևերում Համլետները, առանց համլետյան խոհամտությանն մեղադրում են և միայն մեղադրում Գերտրուդին։*

Թեև Գերտրուդի կոնկրետ վարքագիծը հիմք է տալիս թարգմանչին ընտրելու իբրև frailty *բառի անալոգ ոչնչություն, անցավորություն, ունայնություն, խարդավանք, բառոյական անկայունություն մեկնաձևերը, սակայն Մասեհյանը հրաժարվում է կոնկրետացումից և համլետյան բառի իմաստը ներկայացնում շեքսպիրյան ընդհանրացմամբ։*

Ամենալայն և հավաստի ելակետներով ճշգրտելով բառի իմաստը, Մասեհյանը համարժեքության հասնելու հավելյալ և միանգամայն ինքնուրույն ուղիներ է հաստատում։ Համարժեքության մասեհյանական ըմբռնման առանցքը, նրա մեթոդոլոգիայի հիմքը բնագրի բառի իմաստային ուժի վերստեղծումն է։ Շեքսպիրյան բառի իմաստային ուժը պայմանավորված է բառային միջավայրով։ Հեղինակային բառային կապակցություններում բառերը, բացի տրամաբանական փոխներգործություններից, շաղկապված են ինտոնացիոն-ռիթմիկ,

իմաստային ներազդող ներդաշնակությամբ։ Այս ամենով բառը ձեռք է բերում առանձնակի իմաստային ուժ, երբեմն նաև իմաստային նոր երանգ։

Ուրվականը պատմում է, թե ինչպես եղբայրը թույն է լցնում իր ականջը.

Ghost—With juice of cursed hebenon in vial,
And in the porches of mine ears did pour
The leperous distilment (I, 5, 181)

Ուրվական—*Անիծյալ բանգի համուկը լցրած մի սրվակի մեջ,*
Եվ բորոտաբեր հյութը թափում է իմ ականջներում։ (37)։

Շեքսպիրը կոնկրետացնում է, թե որ բույսի թույնն է դա, և իբրև բույսի անվանում կիրառում է հանդիսատեսին անծանոթ hebenon բառը։ Կոնկրետացնելով, հեղինակը կամեցել է ընդգծել բառի անծանոթ, անորոշ իմաստը, որը և պայմանավորում է նրա իմաստային ուժը՝ որքան անծանոթ, այնքան խորհրդավոր։ Hebenon բառը լիցքավորվում և որակ է ձեռք բերում այս միջավայրում, ուր հանդիպում ենք տարբեր կիրառության, տարբեր որակի բառերի։ Hebenon-ի և բառային միջավայրի միջև ակնառուն ծանոթ և անծանոթ հասկացությունների հարաբերությունն է, որտեղ գործածական juice *(հյութ)*, distilment *(լուծույթ)* իրենց մատչելիությամբ իմաստավորում են hebenon-ին, նպաստում խորհրդավոր, չարը խտացնող զուգորդումների դրսևորմանը։

Թարգմանական անալոգը կամ թե փոխհատուցող թարգմանաձևը նախ և առաջ արտահայտում են բնագրի բառի իմաստային ուժը, նրա առանձնահատուկ որակը, իհարկե, հարաբերականի սահմաններում։ Այսպես, եթե hebenon-ը անգլիացի հանդիսատեսի համար անծանոթ հասկացություն է, ապա դրա անալոգը Մասեհյանը համարում է «բանգ» խիստ սակավ գործածական բառը, իսկ juice-ի համարժեքը՝ «քամուկ» գավառաձևը[11]։

Բնագրի բառերի իմաստային ուժի, ինչպես և հասկացությունների իմաստային հարաբերակցությունը տեղ չի գտել Լոզինսկու և Պաստեռնակի մեկնաձևերում.

Лозинский—С проклятым *соком белены* в сосудце. (81)
Пастернак—С проклятым *соком белены* во фляге. (247)

Ռուս հանդիսատեսին քաջ ծանոթ белена գործածական բառը համարժեք չէ շեքսպիրյան խորհրդավոր hebenon-ին։

Պատահում է և այնպես, որ բնագրի բառի իմաստային ուժը ստույգ վերստեղծելու նպատակով Մասեհյանը ներմուծում է բնագրի բառը. Համլետ—Գերտրուդ տեսարան (III, 4)։ Որդու դատափետող մեղադրանքների տարափի մեջ կարդում ենք.

—For who, that's but a queen, fair, sober, wise,
Would from a *paddock*, from a bat, a gib,
Such dear concernings hide? (III. 4, 227)
— Քանի որ ո՞վ է,
Եթե ոչ միայն մի սիրուն, զգաստ, խոհեմ թագուհի,
Որ մի չղջիկից, կամ մի պադդոկից, արջակատուից
Այսպես թանկագին տեղեկություններ թաքցրած պահեր։ (113)

Շեքսպիրին հետաքրքրել է paddock *(գորտ) բառի հնչական հյուսվածքը, որի շնորհիվ ստեղծվում է Համլետի հևքը, կենդանի, պոռթկուն տրամադրությունը։ Բառի առարկայական բովանդակությունը այս կոնտեքստում՝ պարսավող բառաշարքում պակաս ֆունկցիոնալ է։ Կարևորը Համլետի հոգեվիճակն է, հույզը, ապրումը, որը բանաստողի մեջ* paddock-*ը իր հնչականությամբ դարձնում է այնքան պարզ ու լսելի։*

Մասեհյանը նախընտրել է ներմուծել բառը, գիտակցելով, որ այս կերպ՝ բառի առարկայական բովանդակությունը բացարձակ պասսիվ լինելով, պադդոկը հնչում է իբրև այպանանք, առանց կոնկրետության։ Այսինքն՝ վերստեղծում է բնագրի բառի իմաստային ուժը պայմանավորող հնչական հյուսվածքը։ Այս տրամաբանությամբ փոխառյալ բառը Համլետի հուզավիճակն արտացոլող ամենաստույգ անալոգն է։ Լոզինսկուն, հավանաբար, երևույթը չի հուզել այս խորությամբ.

Лозинский—Ведь как прекрасной, мудрой королеве
Скрыть от кота, нетопыря, от жабы
Такую тайну? (261)

Պաստեռնակի թարգմանության մեջ Համլետի տասնվեց տողանոց ռեպլիկը ութ տողում խտացնելու պատճառով հատվածը տեղ չի գտել։

Շեքսպիրյան բառի իմաստային ուժի վերստեղծումը Մասեհյանի համար դառնում է բառիմաստի ստուգության, համարժեքության միակ չափանիշը, մի բան, որ կարելի է համարել Մասեհյանի ներդրումը թարգմանական արվեստում: *Այս կերպ թարգմանիչը հասնում է ոչ միայն ոճական ինքնատիպության համարժեքության, այլև դրամատիզմի, կոլիզիայի թեժության, կերպարների հավաստիության և դրանց խոսքի անհատականացման։*

Սրանով Մասեհյանը կանխում է թարգմանչի անխուսափելի միջամտության, հապավումների, հավելումների կորստաբեր դերը։ Հոլովական վերջավորություններ չունեցող անգլերենից թարգմանելով հարուստ հոլովական վերջավորություններ ունեցող հայերենի, թարգմանիչը ստիպված է երբեմն հրաժարվել որոշ բառերից։ Մասեհյանը անում է այդ չափազանց զգույշ և վար-

պետորեն, անպայման պոետականորեն կոմպենսացնելով հապավումը, նրա իմաստային ուժը։

Ավգուստ Վիլհելմ Շլեգելը թարգմանելով հարուստ հոլովական վերջավորություններով գերմաներենի, ստիպված էր նույնպես դիմելու բացթողումների։ Այդ մասին անգլիացի շեքսպիրագետ Մ. էլ. Աթքինսոնը գրում է, որ բացթողումները մահացու հարված են հասցնում թարգմանությանը։ «Համլետի» միայն առաջին արարում Աթքինսոնը նկատում է 16 հապավում և փոփոխություն, որը և հիմք է տալիս նրան այսչափ սուր դատավճիռ կայացնելու[12]։

Խորապես գիտակցելով այս, Մասեհյանը աշխատել է ամեն մի բացթողում լրացնել տարբեր ձևերով, հենվելով ոչ միայն թարգմանության շլեգելյան դպրոցի ավանդույթների վրա, դպրոց, որի հետևորդն էր նա, այլև ի հայտ բերելով բառի իմաստային ուժի արտահայտման միանգամայն ինքնուրույն միջոցներ։ Հենց դրանով էլ Մասեհյանը, կարելի է վստահորեն ասել, հակադրվեց Շլեգելին, առավելագույն չափով կոմպենսացնելով հապավումը, որով և հաղթահարեց այն թերությունը, որի մասին խոստորեն է արտահայտվել Մ. էլ. Աթքինսոնը։ Ընդհանրապես Մասեհյանը սկզբունքորեն դեմ է բնագրի բառերի հապավմանը։ Ապացույց՝ նրա «Համլետը»։ Եվ եթե նա բացթողում է բառը, ապա համառորեն հասնում է շեքսպիրյան սպիտակ ոտանավորի իմաստային միավորի համարժեքության։ Մի օրինակ.

Hamlet—...bloody, bawdy villain!
—Remorseless, treacherous, lecherous: kindless villain! (II, 2, 202)

— Ա՛յ դու արյունոտ՜ւդ, պագշո՜տ սրիկա,
Անխի՜ղճ, անօրե՜ն, անանո՜ւն սրիկա... (73)

Բնագրի treacherous *(դավաճան)* և lecherous *(անառակ)* մակդիրները թարգմանիչը խտացրել է աներեն մակդիրով, քանի որ վերջինս առավել լայն իմաստ է դրսևորում՝ ենթադրելով օրենքից դուրս բոլոր հասկացությունները, այդ թվում նաև «դավաճանն» ու «անառակն» որակումները։

Բնագրի իմաստային ուժի անկորուստ վերստեղծումը թարգմանչի միջամտության արդարացումն է։

Բնագրի իմաստային ուժի համարժեք վերստեղծման սկզբունքը առավել նկատելի է շեքսպիրյան բառի անալոգն ընտրելիս։ Մասեհյանը, իբրև կանոն, առանձնակի կարևորություն ունեցող շեքսպիրյան բառերի համար նախընտրում է ուժեղ և արտահայտիչ բառը։

Hamlet—And in this *harsh world* draw thy breath in pain,
To tell my story. (V, 2, 263)

Համլետի վերջին խոսքի իմաստային ուժը համարժեքորեն ներկայացնելու համար Մասեհյանը harsh *(բիրտ) մակդիրը ուժեղացրել է «ժանտ» մեկնաձևով.*

Համլետ— **Ով շնչիր դեռևս այս ժանտ աշխարհում,**
Որ իմ պատմությունն ամենքին պատմես։ *(177)*

Մասեհյանը թարգմանության մեջ գրեթե խուսափել է կիրառել «ժանտ» մակդիրը։ Այսպես, foul *բառը, որ ունի նաև «ժանտ» իմաստը, Մասեհյանը ներկայացրել է հոմանիշներով.*

foul play *(I, 2, 172)—պիղծ ոճիր (25)*
foul deeds *(I, 2, 172)—գազիր գործեր (25)*
foul crimes *(I, 5, 179)—պիղծ ոճիրներ (25)*
foul and pestilent *(II, 2, 196)—գարշ և ժահահոտ (63)*

Որպես բացառություն foul *բառը «ժանտ» նշանակությամբ կիրառվել է մարգասպանությունը որակելիս։ Դրանով Մասեհյանը, ասես ձգտում է կանխել իմաստային այն կորուստը, որ հետևանք է լեզուների, մտածողության տարբերության և անխուսափելի՝ թարգմանական գործում։ Դա էլ պահպանում է բնագրի իմաստային ուժը, դրանով իսկ՝ ողջ ստեղծագործության կոլիզիայի թեժությունն ու լարվածությունը։ Այս դժվարությունը Շլեգելը չհաղթահարեց մինչև վերջ։ Աթքինսոնը հաստատում է, որ «շեղումները ակնառու կերպով գնում են ոճի, մաների, տոնի իջեցման, կոլիզիայի մեղմացման ուղղությամբ։ Շլեգելին չի հաջողվում պահպանել իր մոդելի խրոխտությունն ու ուժը։ Նա ուժեղ և արտահայտիչ բառը փոխարինում է ավելի թույլ և քիչ բան արտահայտող բառով»*[13]*։*

Թե բառի և թե ռիթմական միավորի իմաստային ուժը հաղորդելիս Մասեհյանը պատշաճ ուշադրություն է նվիրում թարգմանչի համար թերևս ամենածանր խնդիրներից մեկին՝շեքսպիրյան բառի միաժամանակյա բազմիմաստությանը։ Թարգմանելիս չափազանց դժվար է ստույգ որոշել, թե բառի որ իմաստը պետք է ընդգծել, քանի որ Շեքսպիրը նախապատվություն չի տալիս բառի այս կամ այն նշանակությանը։ Ճիշտ կլիներ ասել, բառը ներկայացնում է բազմիմաստ նշանակությամբ։ «Թակարդի» տեսարանում Համլետը դիմում է թագուհուն.

Hamlet—Madam, how like you this play? (III, 2, 214)

Լոզինսկին և Պաստեռնակը թարգմանում են.
—Сударыня, как вам нравится *эта пьеса?* (213)
— Сударыня, как вам нравится *пьеса?* (268)
Այլ է Մասեհյանի թարգմանաձևը.

— Մայր իմ[14], ինչպես ես գտնում այս խաղը։ (92)

Անգլերեն play բազմիմաստ բառը կարելի է թարգմանել և ներկայացում, և խաղ։ Եթե Համլետը թագուհուն հարցնում է ներկայացման մասին, ապա չպետք է փնտրել խոսքի ենթատեքստը, բառի այլ նշանակությունը։ Իսկ խաղ բառում զգացվում է Համլետի հարցի և ուղղակի նշանակությունը, և «թակարդի» մտահղացման ինտոնացիան, և Դանեմարքի իշխանի սարկազմը՝ դատողության տրամաբանական շեշտադրումը։

Այս առումով Լոզինսկու և Պաստեռնակի թարգմանաձևերը չունեն շեքսպիրյան միաժամանակյա բազմիմաստ բառի իմաստային ուժը, ենթատեքստային հարստությունը։

Համեմատական վերլուծությունը օգնում է առավել ճիշտ արժեքավորելու Մասեհյանի թարգմանության առանձնահատկությունները։ Ի դեպ, նկատելի է Մասեհյանի թարգմանության և Պաստեռնակի «Համլետի» ընդհանրությունները, թեև հայերեն «Համլետը» հրատարակվել է Պաստեռնակի «Համլետից» երկու տասնամյակ առաջ։ Համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս նաև Պաստեռնակի թարգմանության չափազանց ազատ ոճի և շեքսպիրյան տեքստի նկատմամբ Մասեհյանի ունեցած ծայր հարազատության սկզբունքային տարբերությունը։

«Լինել, թե չլինել» մենախոսությունը բոլոր առումներով՝ հնչյունային-իմաստային հյուսվածքը, դադարի և տեմպի դրամատիկ հաջորդումը, մենախոսության բարդ էքսպրեսիան, վերստեղծված է բնագրային կատարելությամբ։

Սակայն, ելնելով բնագրի իմաստային ուժի համարժեքության իր սկզբունքից, Մասեհյանը անհրաժեշտ է համարել միջամտել։ Բացթողում չկա։ Կան հավելումներ։ Արդ., or to take arms against a sea of troubles արտահայտության մեջ troubles բառի հոգնակի ձևը թե Լոզինսկին և թե Պաստեռնակը հաղորդել են անալոգի հոգնակի ձևով՝

Л — Иль, ополчась на море *смут*... (177)
П — И в смертной схватке с целым морем *бед*. (263)

Մասեհյանը բացել է հոգնակիությամբ արտահայտված բնագրի բառի իմաստային երանգները.

— Թե զենք վերցնել ցավ ու վշաբի մի ծովի ընդդեմ

Troubles բառի մեկնաձևն են ցավ ու վիշտ երանգները, որտեղ վիշտը՝ ապրած ցավ, սաստկացնում, խորացնում և ընդգծում է ցավ հասկացությունը։ Հասկացություն, որի շուրջն է ծավալվում մենախոսությունը։

Լինել, թե չլինել, այս է խնդիրը.
Ո՞րն է հոգեպես ավելի ազնիվ,

Տանի՞լ գոռ բախտի պարսաքարերը և սլաքները,
Թե՞ զենք վերցնել ցավ ու վշտերի մի ծովի ընդդեմ,
Եվ, դիմադրելով՝ վերջ տալ բոլորին։ (77—78)

Խոսքի շարունակության մեջ Շեքսպիրը մերժում է մահը՝ իբրև ելք տառապանքից.

Մեռնել, քուն մտնել, ոչինչ ավելի.
Եվ մտածել, թե մի պարզ ֆնով մենք վերջ ենք տալիս
Այն սրտացավին և բյուր բնական անձկություններին,
Որոնց ժառանգն է մեր հոգ մարմինը

Բնագրում ասված է «And by a sleep to saywe end», այսինքն՝ ֆնով մենք վերջ ենք տալիս։ Մասեհյանը վերստեղծում է՝ մի պարզ ֆնով. հավելված մակդիրը նեղացնում է մահ հասկացության իմաստը, ընդգծում հեղինակային միտքը։

Մահը իբրև տառապանքից խույս տալու ելք Շեքսպիրը մերժում է, համարելով տառապանքը բնական բան— natural shoeks։ Եվ մարդը՝ ժառանգը բնական անձկությունների, տառապյալ է բնուստ thaf flesh is heir to։ Տառապանքի օրգանական, բնական լինելու շեքսպիրյան միտքը խորացնելու նպատակով Մասեհյանը բնական անձկությունների ժառանգն է դիտում ոչ թե մարմինը, այլ ներգ մարմինը։

Այնուհետև՝

— Թե ոչ, ո՞վ արդյոք կուզեր հանդուրժել
Աշխարհի այնհան նախատինքներին ու մտրակներին

Time *բառի աշխարհ մեկնաձևը բխում է հեղինակի «բնական անձկություններ» գաղափարից և դարձյալ հավաստում տառապանքի բնական՝ աշխարհիկը լինելը։ Մյուս կողմից «այնքան» դերանվան հավելմամբ մատնանշում է տառապանքի անսահմանությունը, նրա հարատև բնույթը։*

Արդ, թեև աննկատ, բայց և որոշակի շեշտադրումներով թարգմանչի հավելումները պայմանավորում են ասելիքի համարժեքությունը[15]։

Բնագրի իմաստային ուժի վերստեղծման մասեհյանական սկզբունքը վերաբերում է թարգմանության բոլոր մանրամասներին։

Մասեհյանը լուծեց նաև թարգմանության չափի առանցքային հարցը։ Մասեհյանի վաղ շրջանի թարգմանություններում չափական ձևի խնդիրը մնաց չհաղթահարված։

Հայ թարգմանիչները, այդ թվում և երիտասարդ Մասեհյանը, շեքսպիրյան չափին հավատարիմ մնալու ցանկությամբ նախընտրում էին վանկերի մոտավոր համապատասխանություն։ Աննկատ էական պայման։ Սակայն

Իրերի Հայոց Գրաստասիրաց Ընկերության
№ 81

ՕԼԻՎԻԱ

ՀԱՄԼԵՏ

ԴԱՆԻԵԼԱՐԵՑ ԻՇԽԱՆ

ՄԻՆՉԱՐԱԳԻՐԵՑԱՒ ՀԱՅԵՐԷՆ ԱՐԱՐՈՒԱԾՈՅ

Shakspeharhe Dramatists
ՅՈՎՀԱՒՆՆԷՍ ԻՄԱՍ ՄՈՒՐԱԴԵԱՆՑ

ԻՐԻՐԻՒՄ
Տպարան Ա. Հայրապետ. ի քաղ. Իզմիր Ա. Պետրոս ի Ք.
1898

թարգմանիչները անտեսում էին թերևս ամենաէականը՝ հայերենի վանկային տաղաչափական սիստեմը չէր բավարարում անհանգ, սպիտակ ոտանավորին։ Մինչդեռ բնագիրը պարտադրում էր ստեղծագործության ռիթմական ոգին պայմանավորող շեշտերի կանոնավոր հաջորդում։ Այսինքն՝ անհրաժեշտ էր միակցել վանկա-շեշտական տաղաչափական սկզբունքները։

Հարցը սկզբունքային էր հայերենի տաղաչափության զարգացման համար, բնականաբար, դրանով մտահոգված էր ոչ միայն Մասեհյանը։ Հայ պարբերականներում այս հարցին անդրադարձած հոդվածներից ամենաարժեքավորը, թերևս, Հովհ. Հովհաննիսյանի հոդվածն է, որն առաջարկում էր խնդրի լուծման կոնկրետ ելք։ Հովհ. Հովհաննիսյանը գտնում էր, որ անհանգ ոտանավորը մեզանում կարող է գոյություն ունենալ, եթե «ճշտությամբ պահպանվի անդամների կանոնավորության և շեշտադրության օրենքը անդամների վերջավորության նկատմամբ»[16]։ Հովհ. Հովհաննիսյանի այս համարձակ առաջարկն ըստ էության բարենորոգում էր հայկական վանկային տաղաչափության մեջ, միաժամանակ հաստատումը վանկա-շեշտական տաղաչափական սիստեմի։

Տաղաչափական բարենորոգումը ի դեմս Հովհ. Մասեհյանի, նրա երկրորդ «Համլետի», գտավ իր իսկական մարմնավորողին։

Մասեհյանը իրավացիորեն հրաժարվեց բնագրի հնգոտնյա-յամբական չափից, գիտակցելով, որ հայերենի հարուստ հոլովական վերջավորություններըը դժվարացնում են թարգմանել անգլերենի նախանձելի լակոնիզմը։ Շեքսպիրը երբեմն խախտում է իր իսկ ընտրած չափը ասելիքը ընդգծելու նպատակով, ներհյուսում է անապեստ։ Մասեհյանը կանգ է առնում հենց յամբի և անապեստի միակցման վրա, իբրև ռիթմական ելևէջի հիմք։ Ճիշտ դիրքորոշում։ Բայց յամբ-անապեստյան ռիթմական ելևէջով կառուցված չափը պետք է հարմար գար հայերեն լայնածավալ բառերը սեղմ սահմաններում ամփոփելուն։ Այսինքն՝ չափազանց կարևոր էր թարգմանական բանաստողի երկարությունը։ Մասեհյանը նախընտրում է յամբ-անապեստյան 10 վանկանի (երկանդամ) չափը։ Սակայն բեմի համար գրված երկի կենդանի շունչը միայն այս չափով վերստեղծելու հեռանկարը կաշկանդիչ և միօրինակ էր թվում նրան։ Սա նոր որոնումի հիմնավոր պատճառ էր։ Բնագրի երկար ու կարճ տողերի զուգակցման բեմական ֆունկցիան վերջնականապես կանխորոշում է թարգմանության չափական ձևը։ Յամբ-անապեստյան 10 վանկանի (երկանդամ) չափը կարճ տողի և 15 վանկանին (եռանդամ)՝ երկար տողի համար, հնարավորություն է ընձեռում վերստեղծելու շեքսպիրյան ռիթմական միավորի կամ, ինչպես ասում են, իմաստային միավորի (sense unit) պոետական հնչեղ հյուսվածքը։ Իսկ սա նշանակում է գրել «Համլետ» հայերեն, շեքսպիրյան արտահայտչաձևերով ու սկզբունքներով, բնավ չֆետիշացնելով ողբերգության չափական ձևը։

Այս մոտեցումը, իհարկե, ենթադրում էր ստեղծագործական ազատ շունչ, որ պարտադրված հարազատությամբ փոխառվում էր Շեքսպիրից։

«Համլետի» հայերեն թարգմանության մեջ խախտված է բնագրի տաղաչափական գծանկարը և տողերի քանակի ստույգ համապատասխանությունը։ Երևույթը արտահայտվում է երկու ձևով. նախ՝ բառերի տեղափոխությամբ մի տողից մյուսը, մեկ իմաստային միավորի սահմանում, երկրորդ՝ ողջ իմաստային միավորի տեղաշարժով։ Եվ թարգմանական տողը հանդես է գալիս ձևափոխված։ Բայց և որքան ձևափոխված է շեքսպիրյան բանաստողը իր գծանկարով, այնքան թարգմանական իմաստային միավորը ավարտուն է բոլոր առումներով։

Թարգմանության մեջ «Երանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը» մենախոսության տողերը քանակով պահպանված են նույնությամբ (31—31) Հայերեն բանաստողը՝ չպատճենահանելով շեքսպիրյանը, մարմնավորում է նրա հիմնական առանձնահատկությունները, հատկապես հնչականության, ռիթմի գեղագիտական ֆակտուրան։

O, *that* this *too too* solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a *dew* (I, 2, 169)

Առաջին տողում կրկնվող բառերի հնչական-իմաստային հյուսվածքը թարգմանիչը վերստեղծում է փոխելով շարադասությունը.

1. Երանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը

Հնչական այս համաչափությունը, փոքր-ինչ հեռացած շեքսպիրյան բանաստողի հնչական արտահայտչաձևից, հարազատ է հնչյունի ընթացքը դրսեվորող հեղինակի պոետական արտահայտչաձևերին։

Երկրորդ տողի հնչական հյուսվածքը պահելու համար, Մասեհյանը հալվեր բառը առաջին տողից տեղափոխում է երկրորդ։ Եվ բնագրի ռիթմի բարեհնչյունությունը՝ դրսևորված Əɔ : dju: հնչյունների համաչափ կրկնումով, փոխհատուցվում է բայերի նույնատիպ վերջավորությունների կրկնությամբ.

2. Հալվեր ու լուծվեր և փոխվեր ցողի

Երրորդ և չորրորդ տողերը վերարտադրելիս Մասեհյանը բառերը տեղաշարժելով մեկից մյուսը, տողանցով ընդգծում է «անձնասպանի դեմ» միտքը։ Մոտիվ, որ զարգանում է «Լինել, թե չլինել» մենախոսության մեջ։

3. Or that the Everlasting had not fixt
4, His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!

3. Կամ Անվախճանը ուղղած չլիներ իր պատվիրանը
4. Անձնասպանի դեմ։ Աստված իմ, աստված։

Տեղաշարժի հետևանքով թարգմանական երրորդ տողը երկարում է (15

վանկ), հակադրվելով նախորդ տողերի ռիթմական ելևէջին։ Սակայն տեղաշարժի բուն նպատակը՝ դատողությունը իրեն համապատասխան ծանր, աքսիոմատիկ ռիթմով հրամցնելն է։

5. How weary, stale, flat, and unprofitable
6. Seem to me all the uses of this world
7. Fie on't! O, fie! 'tis an unweeded garden,

*Բնագրի վեցերորդ տողից (*seem to me*) «թվում ինձ» կապակցությունը տեղափոխվում է թարգմանական հինգերորդ տող, յոթերորդ տողից՝* fie on't! O, fie!*) «Ուհ դրանց վրա» վեցերորդ։*

5. Ինչպես տաղտկալի, անհամ ու տափակ, փուչ են թվում ինձ
6. Աշխարհի բոլոր վայելչանքները։ Ուհ դրանց վրա։

Տեղաշարժը կատարելիս Մասեհյանը ելնում է իմաստային միավորների էմոցիոնալ կապից։ Թե այս (կես տող) և թե հաջորդ (7—9 տող) դեպքում տողանցով ձգվող իմաստային միավորը երկու տողով վերարտադրելիս, Մասեհյանը շահել է մեկ տող.

7. ...tis an unweeded garden,
8. That grows to seed; Things rank and gross in nature
9. Possess it merely.

7. Մի պարտեզ է դա, որ քաղհան չեղած սերմի է հասել,
8. Ուր բնուստ կոպիտ ու բիրտ բաները իշխում են միայն։

Խախտելով շեքսպիրյան տաղաչափական գծանկարը, թարգմանիչը կամեցել է հաղորդել բնագրի բանաստեղծական ռիթմը պայմանավորող հնչյունի (s) ընթացքը և փոխհատուցել այն (բ-երի) ալիտերացիայով։ Շահած տողով առանձնացվել է հանգուցային նշանակություն ունեցող «Թուլություն, անունդ կին է» իմաստային միավորը։ Միջամտելիս Մասեհյանը հաշվի է առել իմաստային միավորին նախորդող և հաջորդող դադարների իմաստակիր բնույթը։

Իմաստային միավորները կողք-կողքի տեղաբաշխելիս թարգմանիչը հենվում է նրանց ներքին հարաբերակցության վրա։ Այսինքն՝ Մասեհյանը հոգ է տանում, որպեսզի տողերի աճը չանցնի թարգմանական արվեստում ընդունված (2—3 տոկոս) նորմայի սահմաններից։

Խախտելով արտաքին գծանկարը, թարգմանիչը դիմում է նաև իմաստային միավորը տող դարձնելու անհրաժեշտությանը. սա առաջ է գալիս շեքսպիրյան իմաստային միավորի ասելիքը համարժեք իմաստային ուժով հաղորդելու պահանջից։ Հատկապես նկատի է առնվում դադարի ֆունկցիան հեղինակային բառային միջավայրում։ Այսպես, Գերտրուդի պարզունակ էու-

թյունը, դատելու բանալ կարողությունն է ցույց տալիս «Ով որ ապրում է՝ պետք է և մեռնի» (17) դատողությունը։ Սրան բնագրում նախորդում է նույնքան իմաստալից դադար.

—Thou know'st 'tis common,—all that live must die.
(I, 2, 167)

Բոլորովին հակադիր իմաստային խորություններ են արտահայտում Կլավդիոսի բառաշարքում ընդգծված դատողությունները, ակնհայտ դարձնելով արքայաժողովի տեսարանի ասելիքը.

— Կնության առանք, և այս բանի մեջ անտես չենք արել
Ավելի խոհեմ ձեր խորհուրդները,
. . . . . .
Որ ազատորեն մեզ հաղորդեցիք գործի ընթացքում
Բոլորի համար շնորհակալություն: *(15)*

Եվ վարվեցողության ձևերի տակ թաքնված միտքը նույնքան նուրբ է և ցայտուն թարգմանության մեջ։

Իհարկե, առանձնացված տողերի իմաստը շատ ավելի նկատելի է տեսարանի ասելիքը շեշտող թարգմանչի կատարած այլ աննկատ միջամտությունների շարքում։ Հիշենք դրանցից մեկը.

— Դեն ձգիր, ուրեմն, այդ անզոր վիշտը, **աղաչում ենք քեզ,**
Եվ ընդունի մեզ որպես քո հայրը (18)

«Աղաչում ենք քեզ» արտահայտությունը բնագրում դրված է խոսքի սկզբում, այսինքն՝ Կլավդիոսը խնդրում է մոռանալ վիշտը և մի կարճ դադարից հետո՝ ընդունել իրեն որպես հայր։

—*We pray you,* throw to earth
This unprevailing woe and think of us
As of a father... (I, 2, 168)

Տեղադրելով «աղաչում ենք քեզ» արտահայտությունը երկու դատողությունների միջև, թարգմանիչը կամեցել է հաղորդել դադարով ընդգծված Կլավդիոսի հիմնական խնդիրը։ Տեղաշարժի շնորհիվ Կլավդիոսը երկու աղաչանք ունի՝ մոռանալ վիշտը և ընդունել իրեն որպես հայր։ Եվ տեսարանի լեյտմոտիվը բնագրային ուժով է նիերկայանում թարգմանության մեջ։

Մասեհյանի թարգմանության վարպետության բարձր մակարդակի ապացույցն է բնագրի դրամատիկական և ոիթմական դադարների վերստեղծումը։ Դադարի ֆունկցիայի հաղորդման հնարավոր ելքը հիմնականում իմաստային միավորի առանձնացումն է տողով։

Առանձին տողով մատուցված են ժեստ, շարժում դրսևորող իմաստային միավորները նույնպես.

—Ձպհտք է երբեք, այսպես թևերդ խաչաձևելով,
Եվ կամ թե այսպես գլուխ շարժելով (42)
—With arms encumber'd thus, or this head-shake (I, 5, 184)

Սրանք, իհարկե, մասնավոր դեպքեր են։ Առանձին տողն իբրև արտահայտչաձև առավել բարդ խնդիր է լուծում։ «Լինել, թե չլինել» մենախոսության մեջ հնչական հյուսվածքը խիստ ցայտուն է և իմաստակիր, ինչպես մեկ միավորի, այնպես էլ ընդհանուր առումով.

The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispised love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns (III. 1, 205)

The *որոշիչ հոդի համաչափ կրկնության և (z-s) բաղաձայնության խաղի շնորհիվ չափազանց արտահայտիչ են միավորների թվարկման սլացքը՝ իմաստային ուժը։ Եթե Պոլոնիուսի խոսքում հնչյունի իմաստակիր շարժումը մահկանացուն հաղորդում է անաֆորի միջոցով, խախտելով նույնպես գծանկարը,*

Հենց երեկ տեսա, կամ թե անցյալ օր,
Կամ թե այսինչ օր, այնինչ մարդու հետ,
Կամ թե այսինչ տեղ, ինչպես ասում ենք, նա թուղթ էր խաղում.
Կամ թե ասինչ տեղ արբած ընկած էր.
Կամ թե... (46)

ապա այս դեպքում գերադասում է առանձին տողը, այն արտահայտչաձևը, որ հասու է վերստեղծելու ամենաէականը.

Հարստահարիչի անիրավության,
Մեծամիտ մարդու արհամարհանքին
Քամահրած սիրո տվայտանքներին,
Օրենքի բոլոր ձգձգումներին...(78)

Եվ տողավերջի կրկնվող հանգով փոխհատուցվում է բնագրի հնչական հյուսվածքի սլացքը՝ մտքի շեշտադրումը։

Արդ, գծանկարի խախտումը հնարավորություն է ընձեռում վերստեղծել բնագրի իմաստային ուժը պայմանավորող էական մանրամասները[17]։

Շեքսպիրյան իմաստային միավորի ռիթմական նկարագիրը ամբողջացնում է հնչյունը, հանուն որի Մասեհյանն անհրաժեշտ է համարում միջամտել։ Պալատական հավաքույթի տեսարանում Կլավդիոսը դիմում է Համլետին.

—But now, my cousin Hamlet, and my son. (I, 2, 167)

Հնչյունախաղի վրա է ծանրացած իմաստի խորությունն ու ուժը։ Կրկնվում է my *(իմ) դերանունը և* (zən—sʌn) *հնչյուններով ընդգծվում* son *(որդի) բառի իմաստը։*

Մասհհյանը թարգմանել է.

— Իսկ այժմ Համլետ, իմ եղբորորդի և նույնիսկ որդի

այսինքն՝ my *(իմ) դերանունը փոխարինել է նույնիսկ մեկնաձևով։ Ահա թե ինչու։ Հիշենք, որ Կլավդիոսը, հավաքելով գաղտնի խորհուրդ, միայն մեկ պրոբլեմ ուներ։ Համլետը։ Հանրության սիրելի, օրինական գահաժառանգը։ Արքան հասկանում է, որ եթե Համլետը վերադառնա Վիտտենբերգ, նրանք անխուսափելիորեն կբախվեն։ Ուրեմն Համլետին պետք է ամեն գնով պահել տեսադաշտում։ Այս է առանցքը թատերականացված հավաքույթի։*

Նախ դեսպանների առաքումով, Կլավդիոսը հիշեցնում է Համլետին իր գրաված դիրքի օրինականությունը, մի բան, որ պարզ է ողբերգության հենց սկզբից և այստեղ այդ հիշեցումը ընդգծում է տեսարանի շինծու բնույթը։ Ապա՝ Կլավդիոսը լսում է Լաերտին։ Համլետը հեղինակություն է։ Դիմել անմիջապես նրան, կնշանակի ընդունել իշխանի մեծությունը։ Դրան հաջորդում է Կլավդիոս-Համլետ մոտակա մենամարտը։ Արքան կամենում է հոգեբանական «պրոցեդուրայից» հետո հրապարակավ պարզել իր և նրա փոխհարաբերությունները՝ մարտը շահելու հավակնությամբ։ Ահա և խայծը.

— Իսկ այժմ, Համլետ, իմ եղբորորդի և նույնիսկ որդի

Եթե ամբողջ տեսարանը Կլավդիոսի «դիվանագիտական» փայլուն շնորհների աստիճանական բացահայտումն է, ապա վերը բերվածը այդ շնորհների խտացումն է։ Ծանրությունն ընկած է հատկապես my son *(իմ որդի) խոսքի երկրորդ մասի վրա։*

Որ Համլետը Կլավդիոսի համար այժմ որդի է, պարզ է բոլորին։ Եվ արքան կարող է ուղղակի նրան Համլետ անվանել, առանց պաճուճանքի։ Մինչդեռ Կլավդիոսի խոսքի աղը հենց այդ տիտղոսային մասնատման մեջ է՝ «զարմիկ», հետո էլ՝ «որդի»։ Սա կնշանակի «որդիս չես, եղբորս որդին ես, բայց ես՝ արքաս քեզ արտոնում եմ որդու, գահաժառանգի իրավունքներ, գոհ եղիր, բավարարվիր, եկ հաշտվենք»։ Բնագրում հատկապես հնչական տարրերը, ինչպես նշեցինք վերը, իրար լրացնելով արտահայտում են խոսքի այս իմաստը։ 1894-ի տարբերակում Մասհհյանը չի միջամտել.

— Արդ, իմ եղբոր որդիս, Համլետ, իմ որդիս (22)

Եվ գորովագութ երանգների տակ Կլավդիոսը ձեռք է բերել ա՛յլ խառնվածք, ղրկվել ծրագրային մտքի բազմածավալ շերտերից։

1921-ի տարբերակում թարգմանչի աննկատ միջամտության շնորհիվ անթերի է վերստեղծվել թե հնչական հյուսվածքը (իսկ հղբորորդի և... որդի... նույնիսկ) և թե խոսքի իմաստային ուժը։

Նույնքան աննկատ միջամտությամբ է փոխանցվում հնչյունախաղով պայմանավորված ռեպլիկաների իմաստային ուժը.

Hamlet—Denmark's a prison.
Rozencrantz—Then is the world one.
Hamlet—A goodly one; in which... (II, 2, 194)
Համլետ—Դանեմարքան ևս բանտ է։
Ռոզենկրաց — Ուրեմն՝ աշխարհն էլ մի բանտ է։
Համլետ— Եվ օրինավոր բանտ, որի մեջ...(60)

Բնագրում իրավիճակի լարվածությունը և prison *(բանտ) հասկացությունը ընդգծվում է բառի փոխարինող արտահայտչաձևերի «a world one», «goodly one» հանգավորվող հնչյունախաղով* (ən-wʌn-wʌn)։

Մասեհյանը կրկնում է «բանտ» բառը երեք անգամ, հասնելով հնչյունի շարժման համարժեքության.

— ...հո բանտ է
— ...մի բանտ է
— Եվ...բանտ։

Իսկ «և»-ի հավելումով նախապատրաստում է հնչյունի շարժման ավարտը, ընդգծելով «բանտ» հասկացության շեշտադրումը։
Հիշենք նաև Համլետ—Պոլոնիուս (III, 2) երկխոսության վերծանումը.

Polonius—I did enact Julius Caesar: I was kill'd 'th' *Capitol;* Brutus kill'd me.
Hamlet--It was a *brute* part of him to kill so *capital* a *calf* there (211)
— Հուլիոս Կեսարի դերը, և սպանվեցի Կապիտոլում։ Բրուտոսն ինձ սպանեց։
— Շատ բրտություն էր նրա կողմից այդպես երևելի կովին Կապիտոլում սպանել։ (87)

Բառախաղը կառուցված է Brutus-brute *կրկնության և* calf *(հորթ) բառի նոր, բացասական իմաստային երանգը պայմանավորող* Capitol—capital —calf *հնչյունախաղով։*

Բրուտոս—բրտություն զուգահեռի վերստեղծումը դյուրին է եղել։ Նույնը չի կարելի ասել calf *բառի բացասական երանգի բաղադրիչների վերստեղծման մասին։ Համլետի ռեպլիկի ուղղակի թարգմանաձևը այսպիսին է.*

— Շատ բրտություն էր նրա կողմից այդպես երեսի նորթին այնտեղ սպանել։

Ջմիջամտեր թարգմանիչը, Պոլոնիուսը կարող էր իրոք հորթային անմեղություն ձևոք բերել։ Հնչյունաշարքը վերստեղծելուն նպաստել է բնագրի հորթ բառի «կով» մեկնաձևը, (there) այնտեղ դերանվան փոխարինումը Կապիտոլում ձևով։ Եվ հնչյունախաղը ստեղծվել է ավարտուն տեսքով՝

— Կապիտոլում
— Կով... Կապիտոլում,

շնորհիվ որի, խոսքը թարգմանված է իմաստի համարժեք սրությամբ։

Հնչյունի շարժման պոեզիա, դադարի և տեմպերի դրամատիկ հաջորդում, արձակ և չափածո հատվածների ինքնատիպություն, և կերպարներ՝ հնչական յուրակերպությամբ, այսինքն՝ այն ամենը, ինչ պայմանավորում է «Համլետի» հնչական նկարագիրը, թարգմանության մեջ համարժեքության անմատչելի բարձունքների է հասնում։

Ստեղծագործության հնչական պատկերը վերստեղծելիս առավել բարդ է հնչյունի իմաստակիր շարժումը հաղորդելու խնդիրը։ Անբասիր են վերստեղծված շեքսպիրյան ոճական ֆիգուրները, իբրև հնչյունի շարժումն իրականացնող արտահայտչաձևեր։

—A lettle more than. kin, and less than kind (I, 2, 167)
— Մի քիչ ավելի, քան եղբորորդի, պակաս քան որդի: *(17)*

Համլետի խոսքում անտիթեզի՝ բառային հակադրության, հնչյունի շարժումը կառուցված է նույնատիպ հնչյունների հանգավորվող, համաչափ կրկնության վրա։ Թարգմանիչը աննկատ միջամտությամբ, շրջանցելով «and» շաղկապը, պահել է իմաստի հնչական դրսևորումը։

Շեքսպիրյան բառային կրկնություններից ալիտերացիայով ներդաշնակող բառային զույգերը թարգմանության մեջ ներկայանում են համարժեք որակով։

—O, come away!
My soul is full of *dis*cord and *dis*may. (IV, 1, 229)
— Գնանք, սիրելիս,
Վախով ու վշտով լցված է հոգիս։ *(117)*

Հնչյունի շարժման որոշակի ընթացք դրսևորող արտահայտչաձևերից՝ տաղաչափական գծանկարը, թարգմանչի ուշադրության կենտրոնում է։ Այս դեպքում Մասեհյանի վերաբերմունքը խիստ զգուշավոր է, թարգմանիչ, որ բնա-

գրի ռիթմական ընդհանուր ձևը փոխանցում է հենց տաղաչափական գծանըկարի խախտման գնով.

Horatio—I'll cross it, though it blast me.—Stay, illusion
If thou hast any sound, or use of voice,
Speak to me:
If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me: (I, 1, 164)

Ճամփան կկտրեմ՝ թեկուզ շանթեհ ինձ
— Կանգ առ, ով պատիրք, եթե մի հնչյուն, կամ թե ձայն ունիս, խոսիր ինձ.
Եթե անելու մի բարի բան կա,
Որ կարողանա սփոփանք տալ քեզ և ինձ՝ թողություն,
Խոսիր ինձ. (13)

Ստույգ, յուրաքանչյուր խմաստային միավորի սահմանում հնչյունի շարժումը փոխանցելիս՝ թարգմանչի միտումը հնչյունի շարժման մի այլ ընթացքի, ռեպլիկների ռիթմական հարաբերակցության վերստեղծումն է: Ռեպլիկներում բառային կրկնությունների հանգավորվող հնչյունախաղը՝ գործողության, իրավիճակի զգացողությունն ընդգծող ֆունկցիայով, թարգմանության մեջ ներկայանում է համարժեքորեն:

Queen—Hamlet, thou hast thy father much offended.
Hamlet—Mother, you have my father much offended
(III, 4, 222)

— Համլետ, դու հորդ խիստ վշտացրել ես:
— Մայր իմ, դու հորս խիստ վշտացրել ես: (105)

Հնչյունի շարժման վերոհիշյալ դրսևորումները հավաստում են հնչակաճն առավել բարդ արտահայտչաձևը՝ ինտոնացիան: Մասհհյանը լսել է շեքսպիրյան հերոսների խոսքի մեղեդին, երբեմն առավել ցայտուն, քան բառի (արտահայտության) առարկայական բովանդակությունը: Կերպարների հոգեբանությունը, զգացմունքների տրամաբանությունը, հուզավիճակի երանգները կենդանի ու թեժ են թարգմանության մեջ: Ինտոնացիայի համարժեքությունն ենթադրող օժանդակ հնարանքները, արդարև, թվացյալ ձևափոխություններ են:

Սուսերամարտելիս Համլետը բացականչում է —Judgment *(V, 2, 260): 1894—դատաստա՜ն: (214)*

Թարգմանաձևը միանգամայն անընդունելի է, որովհետև բացառում է Համլետի հուզավիճակը: Մասհհյանը հրաժարվել է գոյականական թարգմա-

նաձևից և փոխարինել բայական ձևով «վճռեցեք» (172), որտեղ Համլետի հույզերի շարժումն է, ալեկոծումը, կեցվածքը, քայլը։

Ինտոնացիայի դրսևորած խմաստային երանգներն է պահել թարգմանիչը Օֆելիայի մեջբերվող ռեպլիկներում կատարած հավելումով.

—You are naught, you are naught I'll mark the play.
(III, 2, 212)

—You are keen, my lord, you are keen. (III, 2, 215)

— Շատ չարն եք, շատ չարը. լավ է՝ խաղին մտիկ տամ։ (89)

— Շատ սուրն եք, տեր իմ, շատ սուրն եք։ (93)

Շատ բառի հավելումով վերստեղծվել են Օֆելիայի խոսքի երանգները, Համլետի նկատմամբ տածած սիրո չափը, զուսպ, խոնարհ խառնվածքը, աշքերի մեղմ խաղը, ամոթխած, անաղարտ էությունը։ Այդ առումով, իհարկե, աննախադեպ է «մտիկ» բառի կիրառումը։ Շաղշային անարատ զուգորդումներով անալոգը պարզապես անփոխարինելի է ինչպես ռեպլիկի, այնպես էլ Օֆելիայի բնավորության կարևոր հատկանիշների ցայտուն վերապատկերման տեսակետից։

Օֆելիան պատմում է հորը Համլետի «սիրո ապացույցներից»։ Սենեկապետը անակնկալի գալով ագահությամբ կլանում է դստեր պատմածը և իրեն զգալով երևույթի իրական ընթացքի մեջ, կամենում է այդ մասին հայտնած լինել թագավորին։ Բայց, մինչ Պոլոնիուսը կանցներ պալատի երկար ու ձիգ միջանցքներով, նախ անցնում է զգացմունքների երանելի բովով։ Ամենից ավելի ցավում է, որ աչքաբաց չի եղել, չի ներում ինքն իրեն, որ նման կարևոր իրողություն վրիպել է իր աչքից։ Երկար ու նշանակալից դադարից հետո նա իրոք ցավում է (I am sorry—ցավում եմ)։ Պոլոնիուսի տիեզերական վիշտն ու հոգու լարվածությունը հաղորդած լինելու համար Մասեհյանը հավելում է սաստիկ բառը։

...Ինչպես ամեն կիրք այս աշխարհի մեջ,
Որ բռնանում է մեր հոգու վրա։ Սաստիկ ցավում եմ։
Արդյոք վերջերս նրան որևէ խի՞ստ բան ես ասել։

Օֆելիա—

Ոչ բարի հայր իմ, միայն, ինչպես ինձ պատվիրել էիք,
Իր նամակները ետ ուղարկեցի.
Եվ թույլ չտվի, որ ինձ այցելի։

Պոլոնիուս—

Հենց դա է նրան այսպես խենթացրել։ Ցավում եմ սաստիկ

Որ ավելի լավ նախազգուշությամբ և դատողությամբ
Ջեմ դիտել նրան...(48—49)

Օֆելիայի պատասխանից Պոլոնիուսը հանգստանում է. արգելքները թեժացնող պարագաներ են։ Սակայն բնավ չցանկանալով, որ Օֆելիան որևէ կերպ կռահի իր հուզավիճակն ու մտորումները, սկսում է ձևանալ.

Հենց դա է նրան այսպես խենթացրել։ Ցավում եմ սաստիկ։

Համոզվելով, որ ամեն ինչ կարգին է, Պոլոնիուսը չի ցավում, ցավելու հարկ չկա։ Զգացմունքների այս հանգիստ որակը Մասեհյանը վերստեղծում է նույն արտահայտության (հավելված բառի) շրջադասությամբ։

Մասեհյանի երկրորդ թարգմանության մեկ այլ նշանակալի արժանիքը շեքսպիրյան պերսոնաժների խոսքային բնութագրի վերստեղծումն է՝ կերպարների անհատականացումը։ Այս հարցում էլ Մասեհյանը հաղթահարել է շլեգելյան դպրոցի շեղումները՝ շեքսպիրյան կերպարների խոսքի համահարթումը։

Վերստեղծելով կերպարների լեզվային ինքնատիպությունը, Մասեհյանը հաղորդում է նրանց մարդկային նկարագիրն ու հոգեբանությունը, գործող անձանց փոխհարաբերությունների հիմնական գծերը։ Եթե մասեհյանական թարգմանության մեջ Պոլոնիուսը խոսում է աննկատելի, երբեմն նրա ռեպլիկներում անգամ հայտնվում են թվացյալ լրացուցիչ, ընդգծող երանգներ, ապա նման մանրամասները միայն կոնկրետացնում են խոսքի ինտոնացիան, կենդանի շունչ հաղորդում կերպարին։ Ընդհակառակը, թարգմանության մեջ Կլավդիոսը արտահայտվում է զգույշ և հաշվենկատ, «դիվանագիտորեն»։

Բնագրի նկատմամբ ունեցած չափազանց զգուշավոր և հոգատար վերաբերմունքով Մասեհյանը թույլ է տվել մի խմբագրում։ Խոսքը Համլետ—Գերեզմանափոր երկխոսության մի դրվագի մասին է։

«Համլետի» վիճելական հրատարակության առաջաբանում (1921 թ.) Մասեհյանը նշել է, որ թարգմանության բնագիրը «միածալ» (1623 թ.) հրատարակությունն է, որտեղ Առաջին գերեզմանափորը և Համլետը սրախոսում են մտավոր նույն մակարդակով։ Եթե 1894-ի տարբերակում Մասեհյանը այս դրվագը թարգմանել է տառացիորեն, ապա նոր թարգմանության մեջ նկատելիորեն խմբագրել է, հավանաբար, գտնելով, որ Շեքսպիրի առաջին հրատարակիչները միջամտել են, և վերոհիշյալ դրվագը ամբողջապես Շեքսպիրինը չէ։

Նոր թարգմանության մեջ գերեզմանափորը, ազատագրված մտքի հայեցողականությունից և խոհամտությունից, դարձել է առավել երկրային ու կոպիտ, մնալով չափազանց խորիմաստ ու սրամիտ։ Ի դեպ, Բ. Պաստեռնակը թարգմանելիս նույնպես միջամտել է, միայն թե առավել ընդգծելով Գերեզմանափորի խոսքի ինտելեկտուալ հնչողությունը։

Անխուսափելի օրինաչափությամբ «Համլետը» կրում է թարգմանչի դա-

բաշրջանի, նրա աշխարհայացքի, մարդկային անհատականության, Շեքսպիրի ստեղծագործության ինքնուրույն ընկալման կնիքը։ Այս ամենը նկատելի է Համլետի կերպարում։

Հենց սկզբից, Ուրվականի մի ռեպլիկից զգացվում է Համլետի կերպարի Մասեհյանի ըմբռնումը.

—I find thee apt (1,5)

Լոզինսկին և Պաստեռնակը միանման են թարգմանել.

— Вижу, ты готов. (79)

— Вижу, ты готов. (247)

Մասեհյանի Համլետը զգայուն է.

— Այո, տեսնում եմ, որ զգայուն ես։ (36)

Լոզինսկու և Պաստեռնակի թարգմանաձևերում Համլետը ողբերգության դեռ սկզբից պատրաստ է վրեժի։ Այս պատրաստ լինելը Պաստեռնակը հիմնավորում է, ասելով, թե «շեքսպիրյան ժամանակներում անհայտ էր թուլակամությունը, դրանով չէին հետաքրքրվում»[18], Մասեհյանի Համլետի համար վրեժի պատրաստ լինելը չի հանդիսանում աքսիոմատիկ բան, թեև դրա հուզական իմպուլսները ակնհայտ են։ Սա չափազանց կարևոր է, քանի որ apt բառի «զգայուն» մեկնաձևում Համլետի հոգեբանական բարդ ապրումներն են, ոչ թե նրա վարքագծի սյուժեն։

Մասեհյանի Համլետը ասես տարբերվում է շեքսպիրյան Համլետից իր հուզաշխարհով, երևույթների նկատմամբ ունեցած տուր վերաբերմունքով։

Hamlet—Indeed, indeed, sirs, but this troubles me. (I, 2, 171)

Лозинский — Да, да, конечно, только я смущен. (45)

Пастернак — Да, да, все так. Сейчас я успокоюсь. (242)

Այս ռեպլիկը արժանացել է Մ. Մորոզովի ուշադրությանը։ Հայտնի շեքսպիրագետը նկատել է, որ Լոզինսկու թարգմանաձևում «չկա այն խոր հուզմունքը, որ լսելի է բնագրի ենթատեքստում», իսկ Պաստեռնակինը համարել է «առավել հուզական»[19]։ Մորոզովը թերևս շատ ավելի ընդունելի կհամարեր մասեհյանական թարգմանությունը.

— Այդպե՞ս, պարոններ, բայց դա ինձ սաստիկ վրդովեցնում է։ (23)։

Երանգափոխված հուզաշխարհով Համլետը մոտենում է թարգմանչի ժամանակաշրջանի մարդ-անհատի հատկանիշներին։

Մասեհյանը հարազատ է շեքսպիրյան կերպարին, սակայն օժտում է նրան սաստկացված հուզականությամբ և ընդգծված ինտելեկտով։ Նրա հուզականությունը կրում է ինտելեկտուալ բնույթ։

Եթե շեքսպիրյան Համլետը Գերտրուդին դիմելիս անվանում է նրան մեկ «good mother», մեկ՝ «madam», ապա մասեհյանական հերոսը հանգուցային պահերին գերադասում է «սիրելի մայր իմ» կամ «մայր իմ» դիմելաձևը, և հենց դրանով հետևողականորեն մորը հիշեցնելով նրա պարտավելի արարքը։ Շեքսպիրի մոտ այս հիշեցումը առավել աննկատ է։ Մասեհյանի Համլետը, հարազատ մնալով բնագրին, մեղադրում է հետևողականորեն, մեղադրում է իբրև առավել սուր ինտելեկտի տեր մարդ։ Ի դեպ, Մասեհյանի Համլետը այդպիսին է և մյուս պերսոնաժների հետ վերաբերվելիս։

Գալով «թակարդի» տեսարան սարքելու մտքին շեքսպիրյան Համլետն ասում է.

— ...If he but blench,
I know my course. (II, 2, 203)
Лоз — чуть он дрогнет,
Свой путь я знаю. (169)
П. — Если да,
Я знаю как мне быть. (261)

Այս «եթե»-ն (if) այն բազում հարցականներից է, որոնց լուծումն է փընտրում շեքսպիրյան Համլետը։ Մասեհյանը «եթե»-ն փոխարինում է «և»-ով.

— Իսկ ես կնայեմ նրա աչքերին, վերքը կխառնեմ,
Եվ ցնցվի թե չէ, գիտեմ՝ ինչ կանեմ։ (74)

Կլավդիոսի ոճրագործ լինելու մեջ համոզված՝ մասեհյանական Համլետը այստեղ մտքով սպանում է արքային։ Բայց իսկական սպանության գնում է ըստ սյուժեի։ Ստացվում է, որ Համլետը մտքի ուժով իրագործում է իր վճիռը, իսկ իրականում՝ ոչ։ Դրամատուրգիական աննկատ տեղաշարժը շեշտում է Համլետի ինտելեկտը։ Փոփոխվել են միայն առանձին երանգներ, իսկ կերպարն՝ ամբողջապես համարժեք է բնագրին[20]։

Մասեհյանին հաջողվել է «խույս տալ» իր ժամանակի իրադարձություններից ազդեցությունից և թափանցել դարաշրջանի փիլիսոփայության մեջ։ Եվ եթե փոթորկած կյանքի անցքերը թարգմանության մեջ չեն արտացոլվել, ապա երևույթների ընդհանրացված ըմբռնումը միանգամայն ակնհայտ է «Համլետում»։ Սա խիստ կարևոր նվաճում էր։ «Համլետը» թարգմանական արվեստի տեսությանն առ այսօր հուզող հիմնական խնդրի, կերպար և ժամանակ հարաբերության՝ պատմականության ինքնատիպ, ուշագրավ լուծման օրինակ է։ Ինքնին հասկանալի է, որ Մասեհյանի ներդրումը պայմանավորված էր և՛ թարգմանչի հասուն անհատականությամբ, և՛, իհարկե, մեթոդաբանության կատարելությամբ[21]։

1. «Театр», М., 1944 (ВТО), стр. 53.
2. *Նույն տեղում։*
3. «Театр», 1941, № 2, стр. 144.
4. «Театр», 1944 (ВТО), стр. 53.
5. «Театр», 1941, № 2, стр. 147.
6. *Այսուհետև անգլերեն մեջբերումները արվում են* The Wórks of Shakespeare in Four Volumes, vol. IV, Moscow, 1938.
7. Библиотека великих писателей, Шекспир. С.-Петербург, 1903.
8. Шекспир, Трагедия о Гамлете, Принце Датском, М-Л., Academia. *Այսուհետև մեջբերումները այս հրատարակությունից են։*
9. *Шекспир,* Избранные произведения, М., 1953. *Այսուհետև մեջբերումները հիշյալ հրատարակությունից են։*
10. *Այսուհետև մեջբերումներն արվում են՝ Վիլյամ Շեխսպիր, Ընտիր երկեր, երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1964։*
11. *Կոզինցևի «Համլետ» շարժանկարը Հայֆիլմ ստուդիայում Մասեհյանի թարգմանությամբ կրկնօրինակելիս վերոհիշյալ արտահայտությունը «սրբագրվել» ու դարձել է «բանգի մզվածք»։*
12. *Margaret E. Atkinson,* August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare, Oxford, Blacwell, 1958, p. 5.
13. *Նույն տեղում։*
14. *Այս մասին տե՛ս նույն հոդվածը, էջ 163։*
15. *1894-ի «Համլետում» Մասեհյանը շրջանցել է բնագրի* «natural» *«բնական» բառը, իսկ* «time» *բառը վերծանել «ժամանակ» իմաստով.*

*— Մնանել, ննջել, ոչինչ ավելի՛
Եվ մի նինջով, ասել, մենք վերջ ենք տալիս վշտերին...
Այն սրտամաշուկ ցավին և բյուր վշտերին...
...Այլապես ո՞վ արդեն կուզեր հանգուրժել
Ժամանակի ծաղրին և մարդկերին։ (95)* (Շեխսպիր, Համլետ, Թիֆլիս, 1894)։

«Natural»—«բնական» բառի անտեսումը անբնական է դարձնում տատապանքը։ Այստեղ «ծաղրն ու մարդկերը» ոչ թե բնական են, աշխարհինը, այլ ժամանակինը։ Իսկ երիտասարդ Մասեհյանի փիլիսոփայական եզրահանգումով մարդկային տառապանքները ժամանակինն են, այսինքն՝ ժամանակավոր։

16. *Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1965, էջ 228։*
17. *Ն. Մուրադյանը իր «Մասեհյանի տաղաչափական դյուտը» հոդվածում («Նեքսպիրական», 2, Երևան, 1967, էջ 197), համադրելով «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը բնագրի և ռուսական թարգմանությունների հետ, գրում է. «Ամբողջ հատվածի 33 տողը (այս թիվն են պահպանել և' Լոզանսկին, և' Պաստեռնակը) նա դարձրել է 40 տող։ Հենց այս էի ցանկանում ցույց տալ։ Այստեղ է թաքնված գաղտնիքը լեզվական այն շքեղության, որ զարմանք և ճշմարիտ հիացում է պատճառում բոլոր նրանց, ովքեր կարողանում են Շեքսպիրը նաև հայերեն կարդալ։ Ջորեղ բազուկներով նա մեծացրեց ապագա մարտադաշտը և' վանկերի թվով, և' տողերի քանակով»։*

Չվիճելով հոդվածագրի հետ, կամենում ենք հարց տալ միայն. արդյո՞ք «զարմանք և ճշմարիտ հիացում չի պատճառում «Երանի այս պինդ, խիտ պինդ մարմինը» մենախոսությունը, ուր տողերի քանակը համապատասխանում է բնագրին (31=31)։

Հավելյալ տողը Թարգմանական արվեստում վաղուց հաստատված հնար է, եթե այն չի անցնում ընդունված 2—3 տողոսի սահմաններից։ Սրան քաջատեղյակ Մասեհյանը, դիմելով մեթոդոլոգիական այս հնարին, բնավ չի չարաշահել և մնացել է ընդունված և տանելի չափերի սահմաններում։

Մասեհյանի «տաղաչափական գլուխը» զուտ վանկերի թվի և տողերի թվի ավելացման հանգեցնելը կարող է իրոք նսեմացնել հայերենով վերստեղծված շեքսպիրյան իմաստային միավորի նոր, գտնված Թարգմանաձևը։ Մասեհյանի ձեռքբերումն այստեղ նախ և առաջ տաղաչափական գծանկարի խախտումն է՝ շնորհիվ ռիթմական իմաստային միավորի տեղաշարժի։

18. «Литературная Москва», 1956, стр. 796.
19. «Театр», 1944 (ВТО), стр. 55.
20. *Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հովհաննես Մասեհյանի «Համլետի» մասին», «Սովետական արվեստ», Երևան, 1972, № 3, էջ 43—48։*
21. *Լ. Սամվելյանը «Շեքսպիրը և հայ գրական ու թատերական մշակույթը» (Երևան, 1974) գրքում գրել է. «Է. Վարդանյանի դրույթը (տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1972, № 3, «Հովհաննես Մասեհյանի Համլետը»), թե 1894-ին հրատարակված մասեհյանական թարգմանությունը կրում էր 1894—1896 թթ. դեպքերի ազդեցությունը (որոնց հետքերը, իրրև թարգմանիչը վերացրեց 1921-ին լույս տեսած վերաթարգմանությամբ) ջրվում է նրանով, որ Մասեհյանն իր առաջին «Համլետն» ավարտել է 1892-ին» էջ 291։*

Վարժ հնարամտությամբ Լ. Սամվելյանը հրապարակում է Մասեհյանի «Համլետի» առաջին թարգմանության ավարտի (1892 թ.) և 1894-ին տպագրված լինելու հանրահայտ փաստերը, որոնցից ելնելով մեզ վերագրում, թե իբր 1894—1896 թթ. դեպքերը արտացոլվել են արդեն լույս ընծայված թարգմանության մեջ։ «Սովետական արվեստի» հիշյալ հոդվածում նման բան չկա, իսկ «Շեքսպիրականում» պարզ ու հրատարակ ասված է. «Հովհաննես Մասեհյանը Շեքսպիրի երկերի հայերեն թարգմանությանը ձեռնամուխ է եղել քսանվեց տարեկան հասակում, XIX դարի վերջին, երբ Արևմտյան Հայաստանում տիրում էր քաղաքական բարդ իրադրություն. մի կողմից բնաջնջման վտանգ, մյուս կողմից՝ անկախ կյանքի ձգտում, որ դարձել էր ազգային հոգեբանություն» («Շեքսպիրականո, № 3, 1970, էջ 157) կամ՝ «Իրենց ժամանակի բարդ և հակասական խնդիրներով լեցուն, ամեն ազգ մտահոգում էր անցյալն ու ներկան, Շեքսպիրի ժամանակներն ու իրենց ժամանակաշրջանը։ Ուսումնասիրելով դարաշրջանները, Համլետը, միշտ և ամենուր Շեքսպիրինը մնալով, դառնում էր տվյալ ժողովրդի ներկա վշտերն արտահայտողը։ Այստեղից էլ այն բազմատեսակ Համլետները, որոնք հայտնի էին աշխարհին... Ամեն մի թարգմանիչ բերել է իր Համլետը։ Նրա ծնունդը պայմանավորված է եղել թարգմանչի ապրած ժամանակաշրջանով, հասարակական միջավայրով» (նույն տեղում, էջ 158—159)։ Լ. Սամվելյանը այս միտքը վեր է ածել իրեն հարմար թվականների։ Կոնկրետացնելով, նա նեղացրել է ազդեցությունը հասարակական. քաղաքական իրադարձություններով հագեցված այնպիսի ժամանակահատվածի, ինչպիսին անցյալ դարի վերջին քառորդն էր։ Սամվելյանի վարմունքը կարելի է բացատրել տարբեր պատճառներով, եթե չլիներ մի կարևոր փաստ։ Այն է՝ իր հիշյալ գրքի «Ադամյանական տասնամյակ» խորագիրը կրող 3-րդ գլխում (էջ 119—287) Ադամյանի շեքսպիրյան երեք դերակատարումները՝ Համլետը, Օթելլոն, Լիրը մեկնաբանվում են իբրև ժամանակահատվածի անմիջական ազդեցությունը կրող երևույթ՝ պատմականության սկզբունքով։ Ադամյանական գործունեության այդ տասնամյակը 80—90-ական թվականներն են, Մասեհյանի թարգմանության ժամանակա-

շրջանը՝ 90-ական թվականները։ Եվ, այնուհանդերձ, Սամվելյանը հայտարարում է. «Ես իր ժողովրդի ողբերգությունն անմիջականորեն ներգործելիս լիներ նրա քարգմանությունների վրա, ուրեմն, առավել ուժգին պիտի երևար 1915-ին հաշորդած «Համլետում» (նույն տեղում)։ Ավելորդ է ասել, որ նման «կռահումը» ապացույցներ է պահանջում, որ թարգմանական արվեստի արդի փուլը պարտադրում է վերլուծական հիմքով արված գնահատականներ, ի վերջո՝ բնագրի լեզվի իմացությունն։

Անկարևոր չենք համարում անդրադառնալ նաև Համլետի that is the question հանրահայտ արտահայտության Լ. Սամվելյանի տված բացատրությանը. «Հայերեն ճշգրիտ թարգմանությունը կլիներ՝ այդ է հարցը։ Մասեհյանի «Այս է խնդիրը» մըթքային շեղում ունի՝ խնդիրը լուծում է պահանջում, հարցը՝ պատասխան» (էջ 594—595)։

Պետք է ասել, որ question բառը թե՛ միջինի և թե՛ նոր անգլերենում նշանակում է և՛ հարց, և՛ խնդիր։ Մասեհյանը ընտրել է խնդիր մեկնաձևը, քանի որ բառի այս նշանակությունը առավել ուշադրության է՝ ամեն խնդիր նաև հարց է, որ կարող է լուծվել և կարող է չլուծվել, բայց ամեն հարց խնդիր չէ։ Սամվելյանի «մթքային շեղում ունի» մեղադրանքը առավել հարմար է գալիս իր տված բացատրությանը, քան Մասեհյանի արտածին։

ԲՅՈՒՐԱԿՆ ԱՆԴՐԱՍՅԱՆ

«ՌՈՄԵՈ ԵՎ ՋՈՒԼԻԵՏԻ» ՄԱՍԵՀՑԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՑԱՆ ԵՐԿՈՒ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐԸ

«Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգությունը Շեքսպիրի ստեղծագործական կյանքի ընդունված չորս ժամանակագրական շրջաններից[1] առաջինի (1595—1601) ժամանակ է գրվել։ Դա այն շրջանն է, որ ամենից ավելի հատկանշվում է շեքսպիրյան «Սխալների կոմեդիա», «Սիրո ապարդյուն ճիգեր», «Երկու վերոնացի», «Ամառային գիշերվա երազ» կատակերգությունների ստեղծմամբ։ Այս նույն ժամանակ գրվում են նաև «Հենրի II» քրոնիկի երեք մասերը, երկու «Ռիչարդ»-ները (III և II) և «Տիտոս Անդրոնիկոսը»։ Իբրև ողբերգություն «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ը այս շրջանում լավագույնն է և առաջինը շեքսպիրյան, այսպես կոչված, մաքուր (ոչ պատմական) ողբերգություններից։ Այդ ողբերգությունը կարծես եզրափակում է Շեքսպիրի ստեղծագործության առաջին շրջանը և դառնում սկիզբը երկրորդ և երրորդ շրջանների ընթացքում ստեղծված այնպիսի ողբերգությունների, ինչպիսիք են «Համլետը», «Օթելլոն», «Լիր արքան» և մյուսները։

Ամեն դեպքում «Ռոմեո և Ջուլիետը» ողբերգություն է, գրված Շեքսպիրի ստեղծագործության ոչ թե ողբերգական կոչվող շրջանում, այլ՝ կատակերգական։ Թերևս, դա էլ է պատճառ դարձել այն բանի, որ այս երկի լեզուն և ոճը մի շարք կողմերով ավելի նման է կատակերգությունների՝ ժողովրդական բառ ու բանով, երկիմաստ խոսքերով ու բառախաղերով շատ առատ ոճին։ Եվ այդ առանձնահատկությունները «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ի թարգմանության գլխավոր ու բավական լուրջ դժվարություններն են։

Ողբերգությունը հայերեն թարգմանվել է 4 անգամ, ժամանակագրական կարգով դրանք հետևյալ թարգմանություններն են՝ Ա. Կ. Տեոեյանի, Հովհաննես Մասեհյանի, Մեսրոպ Նուպարյանի և Խաչիկ Դաշտենցի։ Եթե Մասեհյանի թարգմանության երկրորդ տարբերակը առանձին թարգմանություն հաշվենք, որի համար հիմք կա, ապա այն ընդհանուր ցանկում կլինի հինգերորդը։ Այս հինգ թարգմանությունները հրատարակվել են հետևյալ հաջորդականությամբ.

1. Ա. Կ. Տեոէյանի թարգմանությունը՝ «Հռոմեոս և Ճիւլիէդդա», Զմյուռնիա, 1866։

2. Հ. Մասեհյանի թարգմանության առաջին տարբերակը՝ «Րոմէօ և Ջուլիէտ», Թիֆլիս, 1896։

3. Մ. Նուպարյանի թարգմանությունը՝ «Ռոմէօ և Ժիւլիէդ», Իզմիր, 1912։

4. Խ. Դաշտենցի թարգմանությունը՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ», Երևան, 1951 (Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հատ. I, էջ 407—497)։

5. Հ. Մասեհյանի թարգմանության երկրորդ տարբերակը՝ «Ռոմեօ և Ջուլիէտ», Թեհրան, 1962։

Հ. Մասեհյանը շեքսպիրյան երկերի թարգմանության գործին ձեռնամուխ է եղել 1891 թվականից[2], իսկ «Ռոմեո և Ջուլիետը» թարգմանել է 1895-ին, երբ թարգմանական որոշ փորձ էր ձեռք բերել։ Մինչ այդ նա թարգմանել էր «Համլետ»-ը (1891—1892), «Ինչպես կուզեք»-ը (1893), «Անտոնիոս և Կլեոպատրա»-ն (1893), «Մակբեթ»-ը (1893) և «Վերքա Լիր»-ը (1895)[3]։ Հրատարակված գործերի մեջ «Ռոմեո և Ջուլիետը» երրորդն է. «Համլետ»-ից (1894) և «Ինչպես կուզեք»-ից հետո Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերությունը լույս է ընծայել «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ը։

Երբ համեմատում ենք «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ի Մասեհյանի թարգմանության առաջին և երկրորդ տարբերակները, պարզ է դառնում, որ նրանց բնագրային տարբերությունները մեծ են, այն աստիճան, որ կարող են երկու տարբեր թարգմանություններ համարվել։

Առաջին տարբերակը, որը, հարկավ, Մասեհյանի համար անցյալ դարավերջին եղել է ոչ թե առաջին տարբերակ, այլ պարզապես «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ի թարգմանություն, թե՛ որպես հայ թարգմանական արվեստի նմուշ և թե՛ որպես առհասարակ՝ արևելահայերեն դրամատիկ-բանաստեղծական երկ բավական արժեքավոր է։

Հիշենք, որ դա այն ժամանակ էր, որի մասին Թումանյանը գրում էր. «Երբ լեզուն ճոխանում, կազմակերպվում է գեղարվեստական գրականության մեջ— այդ գրականությունն ինքը այնքան աղքատ է եղել, որ յոլա է գնացել համարյա լրագրական լեզվով[4]։

Արևելահայ գրական լեզվով այն ժամանակ Շեքսպիր թարգմանելը առհասարակ հանդգնություն էր, գլխավորապես այն պատճառով, որ նոր հայերենը դեռևս ուժ չուներ վերարտադրելու շեքսպիրյան երկերի բարձր արվեստը։ Նվ չնայած դրան, Մասեհյանի թարգմանական առաջին փորձերը հաջող էին. «Իմ լիասիրտ հարգանքը պ. Հովհաննես Մասեհյանին, որ անգլիերենից հայերենի է վերածում Շեքսպիրը, որ հայկական աղքատ հողում պատվաստում է. Գյոթեի խոսքերով ասենք, էն հսկայական կաղնին, որի մոտ միանում ու որից բաժանվում են գրականության բոլոր ճյուղերը։ Նվ առանձին հաճույքով պետք

է ասեմ, իր գործերը էնպես կտորներ ունեն, էնքան կորովի ու թափով, որոնց հետ ռուսական լավագույն թարգմանությունները դժվար թե համեմատվենն»[5], —գրել է Թումանյանը «Համլետ»-ի թարգմանության մասին։ Կարծում ենք նույն գնահատականը կարելի է տալ նաև «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ի թարգմանության առաջին տարբերակին։ Մասեհյանի թարգմանական-գեղարվեստական խոսքի այն ներքին ուժը, յուրահատուկ բանաստեղծական ոճը, որոնք Շեքսպիրի հայ ամենախոշոր թարգմանչի խոսքարվեստի հիմնական արժանիքներն են, արդեն առկա են «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ի այս թարգմանության մեջ։ Ահա գլխավոր հերոսի խոսքից մի նմուշ։

Ռոմեո

Տանջանք է, ոչ գութ.
Երկինքն այստեղ է, ուր Ջուլիետն է ապրում.
Եվ ամեն կատու, շուն և մուկ չընչին,
Ամեն անարգ բան ապրում են այստեղ,
Այս երկընքի մեջ, և Ջուլիետի վրա
Կարող են հայել, բայց Ռոմեո՞ն—ո՛չ։
Ավելի արժանիք, պատիվ և շընորհ
Ունին գիշատուն զազիր ճանճերը,
Քան թե Ռոմեոն, նոքա կարող են
Մատչել և դիպչել քաղցրիկ Ջուլիետի
Հրաշափառ ձեռքի ըսպիտակության,
Կամ անմահական մի երանություն
Գողանալ նորա այն շըրթունքներից,
Որ իրանց անարատ և վեհատալական
Համեստության մեջ՝ շիկնած են ընդմիշտ,
Մեղք համարելով այն համբույրները՝
Որ նոքա իրանք իրանց են տալիս։
Ճանճեր կարող են. այնինչ ես՝ այստեղից
Պետք է փախուստ տամ։ Նրանք ազատ մարդիկ են,
Իսկ ես աքսորված. և դեռ ասում ես՝
Թե մահն աքսոր չէ։ Ռոմեոն չէ կարող,
Նա աքսորված է։ Ջունեի՞ր մի թույն,
Կամ մի սուր դանակ կամ հանկարծական
Մի մահու գործիք, ոչ այդչափ անարգ,
Ինձ ըսպաննելու, բացի այդ բառից—
«Աfunրված, աfunրված»։ Այդ բառը, օ՜հ, հա՜յր,

Դևերն են գործածում. սև դրժոխքի մեջ.
Ոռնալու ձայներ կըցվում են դրանց։
(էջ 116—117)

Այստեղ չափից սկսած մինչև ոճական բոլոր առանձնահատկությունները մասնհյանական են։ Ռոմեոյի կերպարին հատուկ խոսքի բանաստեղծականության հաջող պահպանումով (նույնն առկա է նաև գլխավոր հերոսի մի շարք այլ խոսքերի մեջ), իհարկե, հայերեն թարգմանության մեջ պահպանվում է նաև կերպարի շեքսպիրյան կերտման այդ հնարանքը։ Նույնը կարելի է ասել նաև այլ կերպարների խոսքային յուրահատկությունների մասին, բայց դրանով հանդերձ բոլոր երկխոսությունների ու մենախոսությունների մեջ առկա է մասնհյանական հատուկ ոճը։ Ահա մի նմուշ էլ Կապուլետի խոսքից.

Ես պետք է կըրկնեմ ինչ որ ասացի.—
Ջավակս աշխարհին դեռ անծանոթ է.
Հազիվ է տեսել տասնուչորս տարի։
Երկու ամառ էլ թող թառամին դեռ
Իրանց սիգանքով՝ նախքան թե նըրան
Հասուն համարենք մի հարս դառնալու։
(էջ 24—25)

Ողբերգության առաջին տարբերակի խոսքարվեստի մասին ընդհանուր պատկերացումը ավելի ամբողջական դարձնելու համար մի հատված էլ բերում ենք լեդի Կապուլետի խոսքից.

Կարո՞ղ ես սիրել այդ չենտլմենին։
Այս գիշեր նըրան մեր խրնճույքի մեջ
Կըտեսնես անշուշտ, հայնժամ դու կարդա
Ջահել Պարիսի դեմքի հատորը
Եվ գըտիր այնտեղ այն հրապույրները,
Որ գեղեցկության գրիչն է գրծագրել.
Քննիր երեսի ամեն մեկ գիծը,
Տես ինչպես մեկը մյուսին տալիս է
Ներդաշնակություն. և եթե մի բան
Այդ պերճ հատորում քեզ անհայտ մընա
Կըգըտնես գըրված նըրա աչքերի
Լուսանցքի միջին։ Այդ՝ սիրո թանկ գիրքը,
Այդ մինչև հիմա անկազմ սիրողը,
Կատարյալ գեղեցիկ լինելու համար
Կազմի պետք ունի. ծովի մեջ ձուկը

Շատ մեծ փայլ ունի, և շրքեղ բան է
Որ դրբսից սիրունը ներսից թաքցրնե
Նույնպես մի սիրուն։ Շատերի աչքին
Պերճ է այն գիրքը, որ պարփակում է
Ոսկի հեքիաթը ոսկի կըղպանքով.
Նույնպես էլ և դու, առնելով նըրան՝
Առնում ես բաժին բոլոր բաներից
Ինչ որ նա ունի, առանց որ քեղնից
Մի բան պակասի։
(էջ 34—35)

«Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի թարգմանության առաջին տարբերակը իր բանարվեստով անպայման հաջողված գործ է, նաև նշանակալից նվաճում 1890-ական թվականների հայ գրականության համար։ Եվ եթե մեր ձեռքի տակ չլիներ թարգմանության երկրորդ տարբերակը, առաջինը կմնար իբրև հայ թարգմանական գրականության լավագույն նմուշներից մեկը։ Ընդ որում, բնագրի հետ այդ տարբերակի մանրամասն համեմատությունը նույնպես այդ եղրակացության է բերում։ Եվ թարգմանության երկրորդ տարբերակի առկայությունն է, որ առաջինը հանում է Մասեհյանի լավագույն թարգմանությունների պատվանդանից։

* * *

«Ռոմեո և Ջուլիետա» ողբերգության Մասեհյանի թարգմանության երկրորդ տարբերակը, ինչպես ասվեց, կարելի է նոր թարգմանություն համարել. չկա առաջին տարբերակի որևէ մեծ թե փոքր երկխոսություն, մենախոսություն, անգամ մի ամբողջական նախադասություն, որ նորովի թարգմանված չլինի երկրորդ տարբերակում։ Իբրև օրինակ վերցնենք վերը բերված նմուշներից որևէ մեկի թարգմանության երկրորդ տարբերակը։

Ահա Ռոմեոյի խոսքը («Տանջանք է, ոչ գութ...»).

Ջարշարանք է դա, ոչ ողորմություն.
Երկինքն այստեղ է, ուր որ Ջուլիետն է,
Եվ ամեն կատու, և շուն, և մկնիկ, ամեն փուչ էակ
Ապրում է այստեղ արքայության մեջ.
Կարող է նայել Ջուլիետի վրա, իսկ Ռոմեոն ոչ.
Դիակի ճանճերն ավելի պատիվ, հարգ ու դիրք ունեն,
Քան թե Ռոմեոն. կարող են դիպչել
Քաղցրիկ Ջուլիետի այն հրաշք ձեռքի սպիտակության,
Եվ անմահական վայելք գողանալ նրա շրթունքից,

Որոնք, անարատ և վեհստալական համեստությունով
Հավետ կարմրած են, իրարու տված համբույրներն անգամ
Մեղք համարելով, իսկ Ռոմեոն ոչ. նա աքսորված է.
Ճանճերն այս բանը կարո՞ղ են անել,
Իսկ ես այստեղից փախուստ պետք է տամ,
Կարծես թե նրանք ազատ մարդիկ են, իսկ ես աքսորված։
Եվ դեռ ասում ես աքսորը մահ չէ՞։
Ջունեի՞ր արդյոք բաղադրած մի թույն, սրասայր դաշույն,
Կամ մահացնելու որևէ միջոց, ոչ այնքան անարգ,
Որքան «աքսորը», որ ինձ սպանեց.—աքսո՞ր.—օ՜հ, հայր իմ,
Դատապարտներն են այդ բառը հնչում սև դժոխքի մեջ,
Ցավի ոռնոց է դրան հետևում։
(էջ 95—96)

Միևնույն խոսքի թարգմանական երկու տարբերակների համեմատությունը միմյանց և բնագրի հետ ի հայտ է բերում նրանց միջև եղած երեք գլխավոր տարբերություններ.

1. Առաջին տարբերակում տեղ գտած այնպիսի ձևեր, ինչպես՝ ունիե, նոր, նորա, դորան, իրանց, չէ կարող, որոնք բնորոշ էին անցյալ դարի գրական արևելահայերենին, իսկ XX դարում հնացած էին, թարգմանության երկրորդ տարբերակում չկան, ինչպես նաև Րոմեո (Րոմէօ) հնացած ձևին փոխարինել է Ռոմեո–ն (Ռոմէօ)։

2. Անգլերեն բնագրի համեմատ մի շարք արտահայտություններ ավելի ճշտված են, ավելի մոտ են բնագրին, ինչպես, օրինակ, «And say'st thou yet, that exile is not death?» նախադասությունը առաջին տարբերակում թարգմանված է. «և դեռ ասում ես՝ թե մահն աքսոր չէ», ճիշտը երկրորդ տարբերակինն է, «Եվ դեռ ասում ես աքսորը մահ չէ» (exile—աքսոր)։

3. Փոխված է ոտանավորի տողերում վանկերի քանակը՝ առաջին տարբերակի 10 վանկանի յամբ-անապեստյան տողին փոխարինել է նույն չափն ունեցող 15 վանկանի տողը, որը հնարավորություն է տվել թարգմանչին ավելի «ազատ զգալու» իրեն։

Պետք է ասել, որ տղերգության այս փոքր հատվածի երկու թարգմանությունների միջև եղած հիշյալ գլխավոր տարբերությունները հատկանշական են թարգմանական երկու տարբերակների համար ընդհանրապես։ Կարելի է ավելացնել հետևյալը (իբրև չորրորդ տարբերություն). առաջին տարբերակի համեմատ երկրորդում կատարված են նաև մի շարք լեզվաոճական շտկումներ, բարելավումներ, որոնք չեն առնչվում հայոց լեզվի զարգացման կամ բառերի հնացած լինելու հանգամանքի հետ, այլ սոսկ այնպիսի փոփոխություններ են,

որոնք գեղագիտական տեսակետից ավելի արժեքավոր են դարձրել խոսքը, նաև ավելի մոտեցրել խոսքի շեքսպիրյան ոգուն։

Այսպիսով, թարգմանության երկու փոփոխակների միջև հիմնական կամ գլխավոր չորս տեսակ տարբերություններ կարելի է նշել, իսկ նրանց, ինչպես և ուրիշ, ավելի երկրորդական տարբերությունների հիմնական արդյունքը եղել է «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի հայերեն թարգմանության գեղարվեստական ընդհանուր մակարդակի բարձրացումը։ Դա իր հերթին երկու որոշակի արտահայտություն ունի. մի կողմից թարգմանությունն ավելի շատ մասհհյանական ոճ ու բնույթ է ստացել, և այդ մասհհյանականությունը ինքը զարգացել ու բյուրեղացել է, մյուս կողմից այդ թարգմանությունը իր ոգով ու բառով ավելի շեքսպիրականացել է, ավելի մոտեցել շեքսպիրյան բնագրի ոգուն ու ոճին, որն ինքնըստինքյան թարգմանության գեղարվեստական արժանիքների մեծացում է նշանակում։

Այժմ վերոհիշյալ չորս տեսակ փոփոխությունները փորձենք ցուցադրել տղերգության երկու՝ մեզ հետաքրքրող թարգմանությունների ամենատարբեր մասերից առնված օրինակներով։

1. Հնացած լեզվամիջոցների գտում և նորոգում։

Երբ Մասհհյանը սկսեց թարգմանել Շեքսպիրի երկերը, հայ չափածո գրականության մեջ դեռևս տիրապետող դիրք ուներ լեզվական այն որակը, որ երբեմն կոչվում է հյուսիսափայլյան-շահազիզյան և որը բանաստեղծության մեջ բնորոշվում է իբրև «գրքային, անկենդան, երկարաբան»[7] կամ «գրքայնության և արխաիզմի» բնույթ ունեցող[8]։

Հասկանալի է, որ Հ. Մասհհյանը 1890-ական թվականներին չէր կարող լիովին ազատ լինել այդ լեզվի կնիքից։ Թեև, հավանաբար, 90-ական թվականներին լեզվական այդ որակն արդեն տեղի էր տալիս գեղարվեստական լեզվի մի նոր որակի առջև, որը լիովին պետք է ձևավորվեր հաջորդ դարի առաջին տասնամյակում իր մի քանի կարևոր տարբերակներով՝ արտահայտված Թումանյանի, Իսահակյանի և մանավանդ Տերյանի բանաստեղծություններում։

«Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի առաջին մասհհյանական թարգմանության մեջ իբրև արևելահայ գրական լեզվի զարգացման նախորդ շրջանին բնորոշ լեզվամիջոցներ ամենից առաջ առանձնանում են դերանվանական հին ձևերը, ինչպես՝ «ծոցա ծառաների մեջն է» (10), «Այո՛, կույսերին կամ ծոցա կուսությունը» (11), «Թող առաջ նոքա սկսեն» (11), «Նորանց համար մեծ անպատվություն կլինի» (12), «Ուզում եմ միայն պահել նորանց մեջ», «Ջե՞ն լսում նոքա» (15), «Նորա կողմ գնացի» (17), «Ոչ նորա խոհերին» (17), «Դորա պատճառը» (17), «Նոցա ցավերը ամենայն փութով» (18), «Նոցա շունչը ապականված է» (41), «Ինձ օգնե նորանք հավաքենք» (43), «Նորան արյունակից» (120), «Նորան ներե» (131), «Նորան խմեցնե» (132) և այլն։ Թեև, ինչպես ա-

հասարակ այն շրջանի գրական արևելահայերենում, այնպես էլ Մասեհյանի այդ ժամանակվա թարգմանություններում (այս թարգմանության մեջ ևս), այդ հին, անկենդան ձևերին զուգահեռ գործածվել են նաև բնորոշ աշխարհաբարյան համանիշներ, ինչպես, օրինակ, «Եվ նրանց զատեց» (16), «Տեսել են նրան այնտեղ» (17), «Ճնշում է նրանց» (42), «անպատվեց նրան» (47) և այլն։

Հնացած ձևերի մեջ աչքի է ընկնում նաև վերա կապը, որի վրա, այժմ ընդունված ձևը ևս գործածված է այս թարգմանության մեջ. օրինակներ. «Մեր վերա եք ձեր բույթը կծում», «ամպերի վերա» (17), «Դեռ արտասվում ես Տիբալտի վերա» (130), «Թեթև է նստել իր գահի վերա» (165) և այլն։ Բայց և՝ «Ի՞նչ է, երեսի՞ վրա» (32), «խորհիր այսուհետ ամուսնության վրա» (33), «Տիկինների շրթունքների վրա» (40), «Մի դներ նոր մեղք իմ գլխիս վրա» (175) և այլն։ Գերակշռում է վրա ձևը։

Թարգմանության երկրորդ տարբերակում այս բոլոր նորա, նոհա, նոցա, դորա, սոհա, վերա և համանման ձևերը այլևս չկան։ Ճիշտ չի լինի ասել, թե նրանք բոլոր դեպքերում թարգմանչի կողմից ուղղակի փոխարինվել են նրա, նրանի, նրանց, դրա, սրանի, վրա և մյուս, այժմ ընդունված ձևերով, քանի որ թարգմանության երկրորդ տարբերակը առաջինի բառ-բառի դիմաց մշակում չէ, այլ ավելի շուտ նոր թարգմանություն։ Մասեհյանը ստեղծելով թարգմանության երկրորդ տարբերակը (ինչպես և մյուս թարգմանությունների վերջին տարբերակները), պարզապես իր լեզվի մեջ այլևս չէր գործածում այդ հնացած ձևերը։ Ջնայած սրան, մի քանի դեպքում ամբողջական խոսքի մեջ դիտվում է հին ձևերը նորերով փոխարինելու ակնհայտ հանգամանք։ Օրինակ, թարգմանության առաջին տարբերակում ունենք.

Վհեծը մեր տերերի և մեր՝ նոցա ծառաների մեջն է (10)։

երկրորդ տարբերակում.

Կռիվը միայն մեր տերերի և մեր՝ նրանց ծառաների մեջ է (8)։

Կամ՝ I տարբերակ.

Սամս. Ո՛չ, ա՛յնպես հասկանան, ինչպես կհամարձակվեն։ Ես նոցա երեսին կնայեմ և բույթս կկծեմ։ Եթե հանդուրժեն, այդ նորանց համար մեծ անպատվություն կլինի։

Աբր.— Մե՞ր վերա եք ձեր բույթը կծում, պարոն։

II տարբերակ.

Սամս.— Չէ՛, ինչպես կհամարձակվեն։ Ես նրանց վրա բույթս կկծեմ։ Եթե ձայն չհանեն, դա նրանց համար անպատվություն կլինի։

Աբր.— Մե՞ր վրա ես բույթդ կծում, պարոն։

Թարգմանության առաջին տարբերակում շատ կան նաև ուրիշ հնացած ձևեր, ինչպես, օրինակ, «Դո՜ւք, որ պղծում եք այս պողովատը» (15), «Ինձնից մի վախենար» (11), «Բայց ոչ, մի՛ ասեր» (20), «Որոնք բախտ ունին» (23), «Թող ապա փոխվին իր արցունքները» (29), «Ոչինչ չէ պահեր» (73), «քաղաքավարությունից թեմվիլ» (78), «Չի մաշիլ մայթը» (93) և այլն։

Նոր տարբերակում այսպիսի ձևերը ևս բացակայում են կամ հազվադեպ են հանդիպում։ Օրինակ, պողովատի փոխարեն կա պողպատ. «Որ այդ պողպատը եղբոր արյունով սրբապղծում եք» (12)։ Ահա են նաև «Մի՛ վախենար» այլևս որակ չեն կազմում, քանակով էլ աննշան են և նախորդ շրջանից մնացած վերապրուկների արժեք ունեն։

Պետք է ասել, որ նոր տարբերակում ևս երբեմն հանդիպում են որոշ հին և հնացած լեզվաձևեր. ինչպես բույթ (10), «լռաներս ինձ» (53), փոխվեցար (58), չէ ցրել (58), չէ դադարել (58) և այլն։ Բայց սրանք Մասեհյանի խոսքում այլևս որակ չեն կազմում, քանակով էլ աննշան են և նախորդ շրջանից մնացած վերապրուկների արժեք ունեն։

Հնացած լեզվամիջոցներից պետք է համարել նաև մի քանի բարբառային ձևեր, որոնք առկա են առաջին թարգմանության մեջ և առհասարակ օգտագործվում էին գրական լեզվում 1890-ական թվականներին։ Ահա դերանվանական մի քանի ձևեր՝ «Իրանց վեհաշուք ծանր հագուստները» (15), «Իրանց սեվությամբ մեզ հիշեցնում են» (23), «Թե սերը բիրտ է ինձի հետ» (37), «Թելադրեց ինձի հարց ու փորձ անել» (61) և այլն, որոնք երկրորդ թարգմանության մեջ չկան։ Փոխարենը գործածված են իրենց, ինձ, ինձ գրական ձևերը։

2. «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի ուշադրության առարկա երկու թարգմանությունների միջև եղած տարբերությունների մյուս խոսքը, ինչպես ասվեց, կապված է անգլերեն բնագրի համեմատ թարգմանության հարազատության աստիճանի հետ։ Մի քանի օրինակներով փորձենք ցույց տալ, որ թարգմանության երկրորդ տարբերակը առաջինի համեմատ ընդհանուր առմամբ ավելի մոտեցված է անգլերեն բնագրին։

Նախ վերցնենք ողբերգության ամենասկզբի երկխոսությունը։

Sam. Gregory, o'my word, we'll not carry coals.
Gre. No, for then we should be colliers.
Sam. I mean, an we be in choler, we'll draw.
Gre. Ay, while you live, draw your neck out of the collar.
Sam. I strike quickly, being moved.
Gre. But thou art not quickly moved to strike.
Sam. A dog of the house of Montague moves me[9].

Ստորև տալիս ենք բառացի հնարավոր ճշգրիտ թարգմանությունը.

Սամսոն.— *Գրեգորիո, խոսքս վկա, մենք չպետք է տանենք* ածուխը (coal)*։*

Գրեգորիո.— *Ո՛չ, թե չէ մենք կդառնանք* ածխագործներ (colliers)*։*

Սամսոն.— *Ես նկատի ունեմ (ուզում եմ ասել), որ հենց որ մենք* բարկանանք (be in choler—*մաղձոտենք), մենք դուրս կքաշենք [մեր սրերը]։*

Գրեգորիո.— *Է՛հ, քանի ողջ ես, վիզդ օձիքից (կամ օղակից՝ բնագրում* collar*) դուրս քաշիր (այսինքն՝ տե՛ս, զգուշացիր փորձանքի մեջ չընկնես)։*

Սամսոն.— *Ես խփում եմ իսկույն (շուտ), հենց որ գրգռվում եմ։*

Գրեգորիո.— *Բայց դու իսկույն չես գրգռվում խփելու համար։*

Սամսոն.— *Մի շուն Մոնտեգյուների տնից գրգռում է ինձ։*

«Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի շատ հատվածների ոճական արժեքը, ինչպես վերն ասել ենք, հիմնված է անգլերենին հատուկ բառախաղերի վրա, և չափազանց դժվար են թարգմանվում այլ լեզուների։ Հենց այդպիսի բառախաղով էլ սկսվում է ողբերգությունը։ Բերված երկխոսության իմաստի նրբերանգները և սրամտությունը հիմնված են անգլերեն coal *(ածուխ),* collier *(ածխագործ),* choler *(մաղձոտություն, բարկանալ) և* collar *(օձիք, օղակ) նման հնչող բառերի խաղի վրա, որ որևէ այլ լեզվով նույնությամբ արտահայտել անհնար է։*

Առաջին տարբերակում Մասեհյանը բառախաղը բոլորովին մի կողմ է թողել և ուղղակի հայերեն վերարտադրել երկխոսության մոտավոր բովանդակությունը։ Ահա այդ հատվածը.

Սամսոն.— *Գրեգորիո, հավատա՛, մենք խայտառակություն կուլ տվողը չենք։*

Գրեգորիո.— *Ո՛չ, այլապես մենք խայտառակ կլինեինք։*

Սամսոն.— *Ուզում եմ ասել, որ եթե մեզ բարկացնեն՝ սրերս դուրս կքաշենք։*

Գրեգորիո.— *Այո՛, բայց զգույշ կաց, որ վիզդ դուրս չքաշեն։*

Սամսոն.— *Ես իսկույն զարկում եմ, հենց որ ինձ գրգռում են։*

Գրեգորիո.— *Բայց դու շուտ չես գրգռվում զարկելու։*

Սամսոն.— *Մոնտեգյուների տան շներից մեկը ինձ գրգռում է։*

(էջ 9—10)

Այս կերպ թարգմանիչը շատ է հեռացել բնագրի ոճից, խոսքախաղից հետք անգամ չի մնացել։ Թարգմանության երկրորդ տարբերակի վրա աշխա-

տելիս Մասհյանը ջանացել է բնագրի խոսքախաղից որոշ բեկորներ, նշույլներ պահպանել, և այդ, կարծես, նրան հաջողվել է։ Ահա նույն կտորը երկրորդ թարգմանությամբ։

Սամսոն.—*Գրիգորիո, ազնիվ խոսք, մենք այդ մուրը չենք կարող տանել։*

Գրիգորիո.—*Ո՛չ, թե չէ՝ մեզ կասեն ածուխ տանողներ։*

Սամսոն.— *Ուզում եմ ասել՝ հենց որ բարկանանք, սուրը կքաշենք։*

Գրիգորիո.— *Հա՛, քանի ողջ ես, վիզդ օղակից դուրս քաշիր։*

Սամսոն.— *Երբ ինձ գրգռում են, շուտ եմ զարկում։*

Գրիգորիո.— *Բայց շուտ չես գրգռվում, որ զարկես։*

Սամսոն.— *Մոնտեգյուների տնից մի շուն ինձ գրգռում է։*

(էջ 7—8)

Թարգմանիչը հաջողությամբ օգտագործել է հայերենում մուր բառի փոխաբերական իմաստը, որն է՝ անպատվություն. «Մենք այդ մուրը չենք կարող տանել» խոսքի մեջ մասամբ պահպանվել է անգլերեն coal *(ածուխ) բառի իմաստը (մրոտվում են ածուխից), ինչպես և բնագրի ամբողջ խոսքի իմաստը՝ անպատվությունը կամ խայտառակությունը տանել չկարողանալու, կուլ չտալու վերաբերյալ։ Սամսոնի այդ խոսքին կարծես ներդաշնակ է նաև Գրիգորիոյի պատասխանը՝ եթե մուրը իրենք չսրբեն (այսինքն, փոխաբերաբար, եթե անպատվությունը տանեն, կուլ տան), բառացիորեն մրոտ կմնան և կնմանվեն ածուխ տանողների։ «Մեզ կասեն ածուխ տանողներ» խոսքի մեջ գուցե և շատ ուժեղ չի արտահայտված անպատիվ մնալու, խայտառակ լինելու փոխաբերությունը, բայց ընկալվում է անշուշտ։ Մասհյանը իր թարգմանությունը կառուցել է հայերեն մուր բառի փոխաբերական (ամոթանք, անպատվություն) և ուղղակի (ածուխից առաջացող սևություն) իմաստների, ինչպես և տանել բայի երկու իմաստների (տանել—համբերելու, դիմանալու և կրելու նշանակություններով) վրա։ Դրանով թարգմանիչը հայերեն խոսքը հնարավորին չափ հարազատ է պահել անգլերեն բնագրին, և այդ ոչ միայն նրանով, որ այսպես թե այնպես պահպանել է ածուխ, ածխագործ բառերի նշանակությունները և դերը, այլ նաև նրանով, որ թարգմանված խոսքի մեջ կարողացել է պահպանել բառախաղ՝ հենված հայերենի հնարավորությունների վրա։*

«Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի նորագույն թարգմանիչը՝ Խաչիկ Դաշտենցը, ըստ երևույթին հաջող է համարել Մասհյանի այդ մոտեցումը և հիմնականում հետևել է նրան.

Սամ.— *Հավատա, Գրիգորիո, մենք թույլ չենք տա, որ մեզ ածուխի պես սևացնեն։*

Գրիգ.— *Անշուշտ, թե չէ ածխագործ կդառնանք[9]։*

Այս հատվածի այլ լեզուներով կատարված թարգմանությունների մեջ ամենատարբեր մոտեցումներ են ցույց տրվել. մերթ սոսկ բովանդակությունն են վերարտադրել, մերթ բառացի են թարգմանել (այս դեպքում՝ միշտ անհաջող), մերթ էլ թարգմանված լեզվի մեջ եղած համապատասխան բառախաղ են օգտագործել։ Օրինակ, ռուսերեն հաջողված թարգմանություններից մեկի մեջ (Շեքսպիրա-Կուպերնիկի) օգտագործված է ռուսերեն «бобов разводить», «огород городить» արտահայտությունների փոխաբերությունները.

Самс. — Уж поверь моему слову, Грегори, мы бобов разводить не станем.

Грег. — Конечно, нет, а то мы были бы огородниками.

Самс. — Я хочу сказать: чуть что— я огород городить не намерен, сразу схвачусь за меч![10]

Իրոք հաջող է իբրև խոսք առանձին վերցրած, բայց շատ է հեռացած բնագրի թե՛ անգլերեն բառախաղի նյութական աստղձից, թե՛ էությունից։ Մասեհյանի մոտեցումը այն ավելի մեծ արժանիքն ունի, որ առավելագույն չափով պահպանել է բնագրի զգացողությունը։

Մասեհյանը իր երկրորդ տարբերակում բնագրի բառին և ոգուն ավելի է մոտեցել նաև նույն երկխոսության մյուս բառախաղը վերաթարգմանելիս։ Սամսոնը պարծենկոտորեն ասում է. I mean an we be in choler we'll *draw Այստեղ* draw*—քաշել, դուրս քաշել վերաբերում է սրերին։ Գրիգորիոն այդ նույն բառի սրամիտ խաղով նրբորեն երգիծում է խոսակցի պարծենկոտ կեցվածքը.* Ay, while you live, draw your neck out of the collar. *Այստեղ* choler *ու:* collar *իմաստով բոլորովին տարբեր, բայց նման արտասանվող բառերի և* draw *բառի տարբեր իմաստների խաղն է առկա։ Մասեհյանի առաջին թարգմանության մեջ հաշել բայի բառախաղ է ստեղծված, բայց բավական հեռացած բնագրից. Սամսոնն ասում է. «Եթե մեզ բարկացնեն, սրերս դուրս կքաշենք», Գրիգորիոն պատասխանում է. «Այո՛, բայց զգույշ կաց, որ վիզդ դուրս չքաշեն»։ Բովանդակությունը ճիշտ է արտահայտված, բայց բնագրի սրամտությունը շատ է պակասել, ապա բոլորովին դուրս է ընկել բնագրում* collar *կարևոր դեր ունեցող բառը՝ իր իմաստով։ Երկրորդ թարգմանության մեջ բնագրի նկատմամբ հարազատությունը մեծացել է։ Մասեհյանը պահել է հաշել բայի բառախաղը, բայց այնպիսի բովանդակություն է տվել նրան, որ խոսքը մոտեցել է բնագրին և մանավանդ* collar*-ն էլ պահպանել է՝ թարգմանելով օղակ (մահացու, կախաղանի օղակ) և ոչ թե օձիք, որ բառի սովորական իմաստն է։ Այսպես. Սամս.— «Հենց որ բարկանանք, սուր կքաշենք», Գրիգ.— «Հա՛, քանի ողջ ես վիզդ օղակից դուրս քաշիր»։ Ինչպես տեսնում ենք, պահպանվել է բնագրի թե* draw *բառի խաղը (սուրը կքաշենք և վիզդ օղակից*

դուրս քաշիր), և թե մասամբ էլ collar-ի կատարած դերը (վիզը օձիքի մեջ է, բայց «վիզդ օղակից դուրս քաշիր» նշանակում է մի քիչ պարծենկոտությունդ չափավորիր, տե՛ս չտուժես և այլն)։

Այսպիսով, թարգմանությունը թե՛ շատ է մոտեցել (գրեթե բառ առ բառ) բնագրին, թե՛ բառախաղ կա՝ հենված հայերենի հնարավորությունների վրա և թե՛ բնագրի բովանդակությունն ու սրամտության երանգն է ավելի լավ պահպանվել։

Ասենք նաև, որ այս կտորը նույնպես այլ լեզուների դժվար թարգմանվողներից է։ Հաճախ թարգմանիչները ստիպված են եղել բնագրի խոսքից ու ոճից շատ հեռանալ բովանդակությունը ճիշտ արտահայտելու համար։ Օրինակ, ուսահրեն վերոհիշյալ թարգմանության մեջ Սամսոնի «сразу схвачусь за меч!»[11] խոսքին Գրիգորիոն պատասխանում է. «Смотри хватишься, а уж попал в беду»[12] Միայն схвачусь և хватишься բառերի խաղն է մի փոքր բնագրի ոճը հիշեցնում, իսկ Գրիգորիոյի խոսքը շատ է տարբեր և հեռու բնագրի «Ay, while you live, draw your neck out of the collar» արտահայտությունից։

Խ. Դաշտենցի թարգմանությունը նման է Մասեհյանի առաջին տարբերակին. Սամ.— «Եթե մեր բարկության ծուխը հանեն, դուրս կքաշենք մեր սրերը»։ Գրիգ.— «Այդ ճիշտ է։ Բայց զգույշ կաց, որ ես վիզը դուրս չհաշեն» (հմմտ. ընդգծվածը Մասեհյանի առաջին թարգմանության նույն կտորի հետ)։

Անկասկած է, որ Մասեհյանի թարգմանության երկրորդ տարբերակում այս դեպքում ևս շատ ավելի նուրբ ու ճաշակավոր լուծում է գտնվել ու բնագիրն ավելի մեծ ճշտությամբ է հայացվել։

Վերցնենք մի այլ հատված, ընդ որում, բոլորովին պատահական՝ դարձյալ առաջին արարվածից.

Ben. Good morrow, cousin.
Rom. Is the day so young?
Ben. But new struck nine.
Rom. Ay me! sad hours seem long.
Was that my father that went hence so fast?
Ben. It was.—What sadness lengthens Romeo's hours?
Rom. Not having that, which, having, makes them short.
Ben. In love?
Rom. Out—
Ben. Of love?
Rom. Out of her favour, where I am in love.
Ben. Alas that love, so gentle in his view,

Should be so tyrannous and rough in proof!
Rom. Alas that love, whose view is muffled still,
Should without eyes see pathways to his will!
Where shall we dine? (p. 904)

Այս երկխոսության որ կտորն էլ նկատի առնենք, կտեսնենք, որ թարգմանության երկրորդ տարբերակում այն բնագրին ավելի մոտ է վերարտադրվել (կամ հայացվել), քան առաջինում։

Ահա հենց սկիզբը. առաջին տարբերակում Բենվոլիոն Ռոմեոյին ողջունում է այսպես. «Բարի լույս, Ռոմեո», Ռոմեո–ն բռնել է բնագրի cousin *բառի տեղը։ Մինչդեռ երկրորդ տարբերակում ունենք. «Բարի լույս, զարմիկ», որ պարզապես ճշգրիտ թարգմանություն է։ Ի դեպ, Բենվոլիոյին հրաժեշտ տալիս էլ Ռոմեոն է ասում. «*Farewell, my coz*», բայց առաջին թարգմանության մեջ ունենք. «Մնաս բարով, Բենվոլիո» (21), որը նույնպես ուղղված է երկրորդում «Մնաս բարով, զարմիկ» (17)։*

Բերված դեպքում Ռոմեոն, որ ամբողջովին տարված է Ռոզալինով և չգիտե, թե այդքան վաղ է, զարմանում է Բենվոլիոյի «Բարի լույս»-ի վրա։ Անգլերեն դա հնչում է այսպես Is the day so young? *որ բառացի նշանակում է՝ «մի՞թե օրն այդքան երիտասարդ է», այսինքն՝ «Բարի լո՞ւյս, մի՞թե դեռ վաղ առավոտ է»։ Առաջին թարգմանության մեջ անգլերենի արտահայտության ազդեցությամբ խոսքը թարգմանվել է այսպես. «Մի՞թե դեռ օրը այսքան կանուխ է» (19), որ Ռոմեոյի հարցի էությունը հստակ չի վերարտադրում, երկրորդ թարգմանության մեջ ունենք՝ «Դեռ այդքան վա՞ղ է», որ և ավելի ստույգ է վերարտադրում բնագրի իմաստը։ Դրան Բենվոլիոն պատասխանում է. ըստ առաջին տարբերակի՝ «Հենց հիմա զարկեց իններորդ ժամը», ըստ երկրորդի՝ «Ինը նոր զարկեց», որ և՛ ավելի լավ հայերեն է, և՛ բնագրին ավելի մոտ* («But new struck nine»).

Կամ Բենվոլիոն հարցնում է. «What sadness lengthens Romeo's hours?», *սա առաջին տարբերակում թարգմանվել է՝ «Ի՞նչ վիշտ է ժամերդ այդպես երկարում» (19), թեև անգլերեն բնագրի մեջ նույնն ասելու ոճը տարբեր է՝ «Ի՞նչ վիշտ է Ռոմեոյի ժամերը երկարացնում» և խոսակցի մասին երրորդ դեմքով (երկրորդի փոխարեն) արտահայտվելը բնավ խորթ չէ հայերենին։ Մասնհյանը այդ գիտակցելով երկրորդ թարգմանության մեջ պահպանել է անգլերենի արտահայտչաձևը. «Ի՞նչ վիշտ է, որ Ռոմեոյի ժամերը այդպես երկարացնում է» (15)։*

Թարգմանական ավելի նուրբ վարպետություն է պահանջվում հաջորդ երկխոսությունները հայացնելու համար։

Բերում ենք առաջին տարբերակի այս հատվածն ավելի ընդարձակ.

Բեն.— ...Ռոմեո,
Ի՞նչ վիշտ է ժամերդ այդպես երկարում։
Ռոմ.— Այն է, որ չունեմ այն, որ թե ունենայի
ժամերս կկարճեր։
Բեն.— Սիրո՞ւց է։
Ռոմ.— Ես զուրկ եմ...
Բեն.— Սիրո՞ւց։
Ռոմ.— Զուրկ նրա շնորհից՝
որին սիրում եմ։ (էջ 19)

II տարբերակ.
Բեն.— ...Ի՞նչ վիշտ է, որ Ռոմեոյի ժամերը
այդպես երկարացնում է։
Ռոմ.— Այն, որ չունեմ այն, ինչ ունենալս պիտի կարճացներ։
Բեն.— Սե՞րը։
Ռոմ.— Ջրկվիլը։
Բեն.— Սիրո՞ւց։
Ռոմ.— Նրա շնորհից, որին սիրում եմ։ (էջ 15—16)

Թարգմանության առաջին տարբերակում էլ է զգացվում Մասեհյանի վարպետությունը, երկխոսության ամբողջությունը (և ոչ թե գործող անձանց խոսքերը առանձին-առանձին) թարգմանելու գործում, բայց երկրորդ տարբերակում և՛ այդ վարպետությունն է ավելի կատարելագործված, և՛ բնագրի ոճն ու ոգին ավելի շատ է պահպանվել։

Բնագրում Բենվոլիոյի հարցին, թե «What sadness lengthens Romeo's hours?», Ռոմեոն պատասխանում է. «Not having that, which having, makes them short», որտեղ hours *(ժամեր) բառը չի կրկնված (փոխարինված է դերանվամբ)։ Մասեհյանի առաջին թարգմանության մեջ այդ բառը կրկնվում է («որ թե ունենայի ժամերս կկարճեր»), երկրորդ թարգմանության մեջ Բենվոլիոյի հարցի ձևը այնպիսին է («Ի՞նչ վիշտ է, որ Ռոմեոյի ժամերը այդպես երկարացնում է»), որ այլևս պատասխանի մեջ ժամեր բառը կրկնելու անհրաժեշտություն չի թողնում, և պարզ է, որ «պիտի կարճացներ»-ը ժամերին է վերաբերում։ Այս փոքրիկ մանրամասնությունն անգամ ցույց է տալիս, թե ինչպես է քայլ առ քայլ թարգմանիչը ջանացել մոտենալ շեքսպիրյան բնագրին։ Այնուհետև, Բենվոլիոն հարցնում է՝* in love? *Առաջին անգամ Մասեհյանը թարգմանել է՝ «Մի՞թե սիրուց է», երկրորդ անգամ՝ «Սե՞րը», Ռոմեոն պատասխանում է* out- *(պատասխանն անավարտ է), Մասեհյանը նախ թարգմանել է* Ես զուրկ եմ..., *բայց հետո՝ Ջրկվելը. այսինքն՝ այն հարցին, թե պատճառը սե՞րն է, կիսապատասխան է տալիս՝ Ո՛չ, ջրկվելը, որպեսզի հետո Բենվոլիոն հարցնի* of love?, *որ բառացի և ըստ էության նշանակում է* Սիրո՞ւց *և այդպես*

էլ թարգմանել է Մասեհյանը թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ անգամ։ Բայց այս մի հարցի պատասխանը, որը նախորդ անավարտ պատասխանի (out—Ջրկվելը) շարունակությունն է, առաջին տարբերակում այսպես է՝ «Ջուրկ նորա շնորհից, Որին սիրում եմ», իսկ երկրորդ տարբերակում ունենք միայն «Նրա՛ շնորհից, որին սիրում եմ», այսինքն՝ անավարտ պատասխանի իրական շարունակությունը։ Այդպես պահպանվել է բնագրի երկխոսության ամբողջությունը կամ ոճի ամբողջությունը։

Նույնը պետք է ասել նաև բնագրից վերը բերված հատվածում՝ Ռոմեոյի առավել երկար խոսքի թարգմանության մասին։ Օրինակ, առաջին թարգմանության մեջ ունենք.

> Վա՜հ, ի՞նչպես սերը, աչքերին մի կապ,
> Կարող է անաչք, տեսնել շավիղներ
> Դեպ իր փափագը։ Ո՞ւր պետք է ընթրենք։—

Բնագրում սիրո աչքերին դրած կապի մասին խոսք չկա, այնտեղ կա միայն without eyes—առանց աչքերի, անշո՛ւշ, ինչպես որ երկրորդ տողում է թարգմանված։ Նոր տարբերակի մեջ աչքերի կապի մասին խոսք չկա, այն փոխարինվել է «որի աչքերը միշտ պարուրված են» արտահայտությամբ, որով մեղմված է բնագրից շեղվելու հանգամանքը։ Ահա հատվածը երկրորդ թարգմանությամբ.

> Ա՜խ, ինչպես սերը, որի աչքերը միշտ պարուրված են
> Կարող է անաչք, ճամփաներ գտնել իր կամքի համար։
> Ո՞ւր պիտի ճաշենք։

Թեև pathways-ը ավելի ճիշտ է շավիղ թարգմանել, քան ճամփա, իսկ will բառն էլ նշանակում է փափագ, կամք, տվյալ խոսքի մեջ «to his will»-ը ավելի ստույգ է թարգմանել ոչ թե «Դեպի իր փափագը», այլ՝ «իր կամքի համար»։ «See pathways to his will!»-ին շատ ավելի մոտ է «Ճամփաներ գտնել իր կամքի համար» թարգմանությունը։ Այս հատվածում, անգլերենի «Where shall we dine?» խոսքը, որ առաջին տարբերակում, չգիտես ինչու, սխալմամբ թարգմանվել է՝ «Ո՞ւր պիտի ընթրենք», երկրորդում ճշտված է՝ «Ո՞ւր պիտի ճաշենք» (16). (ժամն էլ ընթրիքի չէ, գուցե ավելի ճիշտ կլիներ անգլերեն ճաշելը, օրվա ժամը նկատի առնելով, հայերեն թարգմանել նախաճաշել, բայց հավանաբար, նույնիսկ այդպիսի «ճշտող» շեղումն էլ դուր չի եկել Մասեհյանին երկրորդ թարգմանության ժամանակ)։ Ռոմեոյի այս խոսքի վերջում եղած արտահայտությունը՝ This love feele, that feel no love in this, առաջին տարբերակում դարձյալ ստույգ չի թարգմանված, «Այս է այն սերը, Որ ես զգում եմ. մի սեր, որի

մեջ ես սեր չեմ զգում»։ Կարող է հասկացվել այնպես, որ ըստ Ռոմեոյի խոսքի իր սերը իսկական սեր չէ, քանի որ նրա մեջ ինքը սեր չի զգում։ In this-ը այս դեպքում հայերեն բառացի նրա մեջ թարգմանելով կորցնում ենք բնագրի իսկական իմաստը. Ռոմեոն այստեղ ասում է ճիշտ հակառակը. ոչ թե այն, որ իր սիրո մեջ սեր չկա, այլ, որ այդ սերը կա, բայց առայժմ՝ անփոխադարձ, ուստի և իր համար ծանր է, և որ այդպիսի սեր «ինքը չի սիրում»։ Երկրորդ տարբերակում թարգմանությունը ճիշտ է վերարտադրում Ռոմեոյի այս միտքը. «այս է այն սերը, որ ես զգում եմ, ես որ չեմ սիրում այդպիսի սերը» (16)։

Կարելի է ողբերգության նաև շատ ուրիշ հատվածներ վերցնել իբրև օրինակ և ցույց տալ, թե ինչպես է Մասեհյանը իր երկրորդ թարգմանությունը հնարավոր ամեն դեպքում ավելի մոտեցրել բնագրին. եթե դրան նպաստել է բնագրի ոճին, խոսքին, բառին հավատարիմ մնալը, նա ջանացել է պահպանել դրանք. երբ նույն ձգտմանը ակնհայտորեն նպաստել է բառացիությունից հեռանալը նա հրաժարվել է հայերենում Շեքսպիրին աղավաղող բառացիությունից։

Քիչ չեն նաև առաջին թարգմանության ժամանակ թույլ տրված բացարձակ սխալները երկրորդում ճշտելու դեպքերը։ Արդեն բերված օրինակներից բացի հիշենք մի սխալ ևս, որ տեղ էր գտել առաջին տարբերակում. մի քանի դեպքում բնագրի մեջ դայակը Ջուլիետին madam է անվանում։ Առաջին տարբերակում այդ madam-ները Մասեհյանը թարգմանել է բառացի՝ տիկին, որի հետևանքով ստացվել է այնպիսի անհեթեթություն, երբ 14-ամյա աղջկան հայերեն տիկին են անվանում, ինչպես՝

Դայ.— *Տիկին, ձեր մայրը ձեզ մի խոսք ունի (50)։*

Կամ՝

Դայ.— *Տիկին։*
Ջուլ.— *Գալիս եմ...*
Դայ.— *Տիկին։*
Ջուլ.— *Իսկույն եկա (65)։*

Երկրորդ թարգմանությունն այսպիսին է.

Դայ.— *Օրիորդ, մայրդ խոսք ունի քեզ հետ (40)։*

Կամ՝

Դայ.— *Օրիորդ։*
Ջուլ.— *Իսկույն։*
Դայ.— *Օրիորդ։*
Ջուլ.— *Իսկույն, իսկույն գալիս եմ... (52—53)։*

Մի այլ դեպքում madam-*ը, որ առաջին տարբերակում դարձյալ տիկին*

է թարգմանվել (131), երկրորդում դարձել է տիրուհի (106), որը, թերևս, ավելի ճիշտ է, քան նույնիսկ orիnորդ-ը:

3. Երկու թարգմանությունների միջև եղած երրորդ տարբերությունը մենք համարեցինք տաղաչափությունը, այն, ինչպես ասվեց, գերազանցապես վերաբերում է տասը վանկանի յամբ-անապաստյան տողը 15 վանկանիով փոխարինելու հանգամանքին: Վերը բերված օրինակներում այդ տարբերությունը կարելի է հեշտությամբ դիտել: Այժմ, այդ ավելի որոշակի ցուցադրելու համար, բերում ենք Ջուլիետի և Ռոմեոյի լավագույն մի երկխոսությունից հատված՝ առաջին և երկրորդ թարգմանությամբ.

I տարբերակ.

Ջուլ.— Գընա՞լ ես ուզում. դեռ լույսը մոտ չէ.
Մի սոխակ էր այն, ոչ թե արտուտը,
Որ խոցեց փոսը երկնոտ ականջիդ:
Նաամեն գիշեր գալիս երգում է
Նրոան ծառի վրրա, հավատա՛, հոգիս,
Սոխակն էր:

Ռոմ.— Արտուտն էր, լույսի մունետիկը,
Ոչ թե սոխակը, նայի՛ր, սիրակա՛ն,
Տե՛ս ի՛նչ նախանձոտ լուսեղեն շերտեր
Նշրաձարդում են անջատ ամպերը
Արևելքի մեջ: Գիշերի ջահերը
Վառվել են պըրծել. և ուրախ ցերեկը
Ոտքի մատի վրա եկնում է կանգնում
Այն մառախլապատ լեռների ծայրին:
Պետք է գնամ և ապրիմ, կամ մնամ և մեռնիմ:

Ջուլ.— Ո՛չ, չէ այն լույսը առավոտվա լույս,
Ես ճանաչում եմ, մի մետեոր է,
Որ արեգակը արտաշընչում է՝
Որ ջահակիրըդ լինի այս գիշեր
Եվ լուսավորե քո ճանապարհը
Դեպի Մանտուա: Կա՛ց դեռ ուրեմըն,
Դեռևըս շուտ է. ինչո՞ւ ես մեկնում:

Ռոմ.— Թող ձերբակալեն և ըսպանեն ինձ.
Խոսք չունիմ բընավ՝ թե քեզ հաճո է:
Լավ, ես էլ կասեմ, որ այն գորշ լույսը
Չէ առավոտյան աչքը լուսատիրուհւ,
Այլ ցոլքն է դըժգույն Սինթիայի ճակտի.

Եվ արտուտ չէր այն, որի շեշտերը
Այնչափ բարձրագոչ սրլանում էին
Երկնակամարում, մեր գլխի վերև։
Ես շատ առավել տենչ ունիմ մնալու՝
Քան կամք գընալու։ Ե՛կ, մա՛հ, եկ բարով,
Քանզի այդպես է Ջուլիետի կամքը։
Ի՞նչպես ես, հոգիս, խոսինք, դեռ լույս չէ։
(էջ 126—127)

II տարբերակ.

Ջուլ.— Ուզում ես երթա՞լ. դեռ լուսաբացը մոտ չէ, սոխակն էր,
Ոչ թե արտուտը, որ երկյուղալից ականջդ սարսեց.
Նա ամեն գիշեր երգում է այնտեղ նռան ծառի տակ,
Հավատա, հոգիս, սոխակի ձայնն էր։

Ռոմ.— Ոչ, ոչ արտուտն էր, որ լուսաբացի մունետիկն է միշտ,
Ոչ թե սոխակը. նայիր, հոգյակըս, ի՞նչ քինոտ շողեր
Ծզրտզարդում են զատվող ամպերը արևելքի մեջ։
Գիշերի ջահերն արդեն մարել են, և կայտառ այգը
Ոտքի մատի վրա կանգնած է լեռան կատարների վրա,
Կամ երթամ ապրեմ, կամ մընամ, մեռնեմ։

Ջուլ.— Ո՛չ, ո՛չ, այն լույսը ցերեկվա լույսը չէ, ես հաստատ գիտեմ,
Մի մետեոր է, որ արեգակը արտաշնչում է,
Որ քեզ այս գիշեր ջահակիր լինի դեպի Մանտուա,
Դեռ կաց, ուրեմն. չըպիտի երթաս։

Ռոմ.— Լավ, թող ինձ բռնեն, թող ինձ սպանեն,
Հոգ չէ, ես գոհ եմ, եթե այդպես է քո ցանկությունը.
Ես էլ թող ասեմ, որ այն գորշ լույսը այգի աչքը չէ,
Այլ գունատ ցոլքն է Ծինտիայի դեմքի,
Ոչ էլ արտուտի գեղգեղանքն է այս,
Որ սլանում է մինչև բարձունքը երկնակամարի,
Իմ մեջ ավելի տենչ կա մնալու, քան կամք երթալու.
Եկ, մահ, եկ բարով, քանի որ Ջուլիետն այդ է ցանկանում։
Ինչպե՞ս ես, հոգիս, արի խոսենք դեռ, լույսը չէ բացվում։
(էջ 104—105)

Կարելի է մի շարք նմուշներով ցույց տալ, որ երկրորդ տարբերակը իբրև գեղարվեստական խոսք ընդհանրապես բարձր է առաջինից, եթե անգամ հաշվի չառնենք բնագրին ավելի մոտ կամ հեռու լինելու հանգամանքը։ Սակայն

փաստերը ցույց են տալիս նաև, որ չափի այս փոփոխումը, և դրանով խոսքն ավելի տարածուն կամ տարողունակ դարձնելը թարգմանչին հնարավորություն է տվել և՛ ավելի մոտենալ բնագրին, և՛ առհասարակ լեզվական-ոճական մի շարք գեղագիտական բարելավումներ անել։ Իհարկե, այսպիսի բարելավումները միայն ոտանավորի չափի այդ փոփոխությամբ չեն պայմանավորված, բայց տողի «լայնացումը» նման բարելավումների հնարավորությունը, ըստ երևույթին, մեծացրել է։

Օրինակ, այդպիսի բարելավումներից է հետևյալը, it is not yet near day *(էջ 925)* խոսքը հայերեն կնշանակի «դեռ լուսաբացը մոտ չէ», ինչպես որ գտնում ենք II տարբերակում, մինչդեռ առաջինում ունենք՝ «Դեռ լույսը մոտ չէ», որ այնքան էլ հաջող չէ, քանի որ լույսի մասին չէ խոսքը, այլ լուսանալու, առավոտվա։

Լույս միավանկ բառը լուսաբաց եռավանկով փոխարինելուն հնարավորություն է տվել նաև տողի երկարացումը՝ 15 վանկանի դարձնելու միջոցով։

Ի դեպ, բերված հատվածի վերջում նույնպես «Դեռ լույս չէ» արտահայտությունը, որ բնագրի it is nof day *(էջ 926)* խոսքի ոչ լավագույն թարգմանությունն է, փոխարինված է «լույսը չի բացվում» նախադասությամբ, որը ճիշտ է արտահայտում բնագրի իմաստը և տաղաչափորեն էլ լավ է հնչում 15 վանկանոց տողի շնորհիվ.

Ինչպե՞ս ես, հոգիս, արի խոսենք դեռ, լույսը չէ բացվում։

Այս տողը սմբողջովին և ճշտորեն արտահայտում է բնագրի («How is't, my soul? Let's talk,—it is not day») բովանդակությունը, որը կարծես լիովին չի տեղավորվում առաջին տարբերակի տողում։

Այնուհետև, առաջին թարգմանության՝ ...«Գիշերի ջահերը Վառվել են պրծել և ուրախ ցերեկը Ոտքի մատի վրա եկնում է կանգնում Այն մառախլապատ լեռների ծայրին» *(127)* խոսքի մեջ ճիշտ չէ «ուրախ ցերեկը» կապակցությունը, քանի որ դարձյալ խոսքը ակնհայտորեն առավոտի, լուսաբացի մասին է և բնագրի «jocund day»-ը *(էջ 925)* պետք է ժրաջան լուսաբաց հասկանալ. և ահա Մասեհյանը երկրորդ տարբերակում ճիշտ է գտել «կայտառ այգ»-ը։ Ավելի ճիշտ է նաև «գիշերի ջահերն արդեն մարել են» արտահայտությունը համեմատած բառացի, բայց հայերեն ոչ շատ հաջող «գիշերի ջահերը վառվել են, պրծել» առաջին թարգմանության հետ «Nigth's condle are burnt aut», էջ 925).

Անշուշտ, առաջին տարբերակի «Մի սոխակ էր այն, ոչ թե արտուտը, որ խոցեց փոսը երկնոտ ականջիդ» թարգմանությունը իրոք հայերեն խոսք փայլուն չէ, մինչդեռ երկրորդ տարբերակի «...սոխակն էր, Ոչ թե արտուտը, որ երկյուղալից ականջդ սարսեց» թարգմանությունը գեղագիտորեն ավելի արդարացված է։

Առաջին տարբերակի սիրական բառը («Ոչ թե սոխակը. նայի՛ր, սիրակա՛ն) հոգյակ–ով փոխարինելը նույնպես գեղագիտորեն հիմնավոր է (բնագրում՝ love է, որ երկու ձևով էլ կարող է թարգմանվել)։ Ընդ որում սիրական բառը, որ շատ է գործածված առաջին տարբերակում, երկրորդի մեջ մի քանի դեպքում փոխարինվել է այլ բառերով։ Օրինակ, Ջուլիետի հետևյալ խոսքի առաջին թարգմանությունն այսպիսին է.

Ուրեմն գնացի՞ր, ա՜խ, սիրականըս,
Տերըս, ամուսինս և բարեկամըս։ (էջ 128—129)

Երկրորդում թարգմանված է.

Գնացի՞ր այդպես, իմ սերըս, տերըս և բարեկամըս։
(էջ 106)

Մենք փոքր-ինչ սկսեցինք հրապուրվել թարգմանության նաև այնպիսի խոսքային բարելավումներով, որոնք գուցե և չեն առնչվում Մասեհյանի նոր չափի հետ, ինչպես և չեն արտացոլում նրա ջանքերը բնագրին մոտենալու ուղղությամբ, այլ սոսկ «հայերենի սահմաններում» կատարված գեղագիտական բնույթի խոսքային առանձին մշակումներ են, որոնք արդեն կազմում են երկու թարգմանությունների միջև եղած տարբերությունների մեր նշած չորրորդ խումբը։

4. Խոսքը վերաբերում է թարգմանության լեզվաոճական այնպիսի բարելավումների, որոնք անգլերեն բնագիրը ճիշտ թարգմանելու հետ չեն առնչվում, կամ քիչ են առնչվում. անգլերեն միևնույն բառը, խոսքը երբեմն հայերեն ճիշտ բառով կամ խոսքով է թարգմանված թե՛ առաջին, թե՛ երկրորդ տարբերակում, բայց երկրորդ տարբերակի լեզվական միավորը գեղագիտական առավելություն ունի։ Օրինակ, cheek բառը հայերեն թարգմանվում է և՛ թուշ, և՛ այտ։ Առաջին թարգմանության մեջ Ռոմեոն ասում է.

Նորա թշերի պայծառությունը
Ամոթ կբերեր այն վառ աստղերին։ (էջ 58)

Կամ՝

Ա՜խ, ես այդ ձեռքին ձեռնոց լինեի՝
Որ կարենայի դիպչել այդ թշին։

Ազնվական Ռոմեոյի բերանում թուշ, թշեր բարբառային երանգ ունեցող բառը չի հնչում, ավելի ճիշտ կլիներ այտ-ը, և II թարգմանության մեջ ունենք.

Նրա այտերի պայծառությունը ամոթ կբերեր
Երկու աստղերին... (էջ 46) և այլն։

Նաև՝

Ա՛խ, ես այդ ձեռքին ձեռնոց լինեի,
Որ կարենայի դիպչել այդ այտին: (էջ 47)

Մյուս կողմից ողբերգության բնագրում ծառաները, դայակը ավելի ռամկաբան խոսքերով են արտահայտվում: Առաջին տարբերակում հարցի այս կողմի վրա Մասեհյանը շատ քիչ ուշադրություն է դարձրել, երկրորդ տարբերակում նա այդպիսի գործող անձանց խոսքը ռամկորեն դարձնելու և աղնվականների խոսքից տարբերելու համար ավելի շատ է օգտագործել հայերենի մի քանի հնարավորությունները: Օրինակ, անգլերենի you դերանունը թեև հոգնակիի արժեք ունի, բայց հայերեն կարող է և՛ դուք, և՛ դու թարգմանվել ըստ հարկի: Առաջին տարբերակում you-ն գրեթե միշտ թարգմանված է դուք (քիչ դեպքերում՝ դու), երկրորդ տարբերակում դայակի և ծառաների խոսքում այն գրեթե միշտ թարգմանված է դու, քանի որ նրանք խոսում են ոչ թե քաղաքավարական հոգնակիով, այլ «ռամկականաց» եզակիով: Կամ՝ առաջին տարբերակում բոլոր գործող անձանց խոսքում գործածված են ցուցական դերանունների այս, այդ, այն գրական ձևերը, մինչդեռ երկրորդ տարբերակի մեջ ծառան և դայակը ավելի հաճախ խոսում են էս ու էն-ով:

Օրինակ, Կապուլետների ծառան առաջին տարբերակում ասում է. «Գրտնել այն մարդկանց, որոնց անունները գրված են այստեղ» (26), երկրորդում՝ «գտնել էն մարդկանց, որ անունները գրված են էստեղ» (21): Նույն ծառան առաջին տարբերակում Ռոմեոյին դիմելով քաղաքավարական հոգնակիով, ասում է.

Գուցե այդ բանը դուք սովորել եք
Առանց գրքերի, բայց ասեք, խնդրեմ,
Կարո՞ղ եք կարդալ ինչ բան որ տեսնեք:
(էջ 27)

Երկրորդ տարբերակում ունենք.

Էդ առանց գրքի սորված կլինես,
Բայց, ասա, խնդրեմ, մի բան որ տեսնես,
Կարո՞ղ ես կարդալ: (էջ 22)

Դայակի ու ծառաների խոսքում եզակիի էս ու էդ-ի հետ մուծված են նաև այլ ռամկաբանություններ, ինչպես այս օրինակում՝ բարբառային սորված-ը:

Թարգմանության երկրորդ տարբերակում առաջինի համեմատ կան նաև ուրիշ «մանր» ոճական շտկումներ: Ահա դրանցից մեկը ևս. երկրորդ արարվածի չորրորդ տեսարանում Մերկուտիոն գործածում է «վայրենի սագ» կապակցությունը, երկրորդ տարբերակում վայրենի-ն դարձել է վայրի, այսինքն՝ ճիշտ բառն է գտնվել:

Նույն արարվածի չորրորդ տեսարանում դայակի խոսքի մեջ merchant (առևտրական) բառը գործածված է արհամարհական երանգով, Մասեհյանը իրավացիորեն թարգմանել է ոչ թե առևտրական, այլ՝ չարչի:

Դայ.— Ասացեք խնդրեմ, պարոն, ո՞վ էր այս անամոթ չարչին, որ այնքան լի էր լրբություններով (83):

Երկրորդ տարբերակում չարչի-ն փոխարինված է փերեզակ-ով, որ, անշուշտ, ավելի լավ է արտահայտում բնագրի՝ բացասական մակդիրի իմաստը (67):

Հաջող փոխարինում պետք է հաշվել նաև առաջին տարբերակում անգլերենից մի քանի տեղ պահպանված լեդի բառը երկրորդ տարբերակում տիկին-ով փոխարինելը (օրինակ, լեդի Կապուլեթը ամենուրեք դարձել է տիկին Կապուլետ և այլն):

* * *

Թարգմանության երկրորդ տարբերակում որոշ դեպքերում պահպանվել են առաջինի մի երկու թերություններ, երբեմն էլ, թերևս, առաջին տարբերակի հաջող թարգմանությունը երկրորդում փոխարինվել է պակաս հաջողված թարգմանությամբ, կան և անհասկանալի բացթողումներ, որ գուցե տպագրական վրիպումներ են կամ թարգմանչի վերջնական խմբագրմանը չենթարկված կտորներ: Անհասկանալի է նաև, թե ինչո՞ւ երկրորդ տարբերակում բոլորովին բացակայում է Նախերգանքը (խորը):

Բայց բոլոր դեպքերում «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի երկրորդ թարգմանությամբ Հ. Մասեհյանը լուրջ քայլեր է արել դեպի ողբերգության միանգամայն դասական հայացումը և այն մինչև օրս էլ մնում է չգերազանցված:

ՏԱՆՈՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. A. Ç. Bradley, Shakespearean Traged‹, London, 1962, p. 61.
2. «Շեքսպիրական», գիրք II, Երևան, 1967, էջ 228:
3. Նույն տեղում:
4. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. VI, Երևան, 1959, էջ 109:
5. Նույն տեղում, էջ 123:
6. Շեքսպիր. Ռոմէօ և Ջուլիէտ, Թիֆլիս, 1896, էջ 116—117:
Այսուհետև «Ռոմեո և Ջուլիետա»՝ Մասեհյանի թարգմանության երկու տարբերակներից բերված քաղվածքների էջերը նշելու ենք տեքստում՝ փակագծերի մեջ:
7. Գ. Սևակ. Ժամանակակից հայերենի համառոտ պատմություն, Երևան, 1948, էջ 129:
8. Է. Ջրբաշյան, Թումանյանի պոեմները, Երևան, 1964, էջ 50:
9. *William Shakespeare*, The Complete Works, London, and Glasgow, 1964, p. 902.
10. *Уильям Шекспир* Полн. собр. соч., в восьми томах, т. 3, М., 1958, стр. 9.
11. Նույն տեղում:
12. Նույն տեղում:

ՄՈՒՇԵՂ ՆԱՐՏԱՆ

ԳԱՐԵԳԻՆ ԲԱԲԱՋԱՆ ԵՎ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՄԱՍԵՀՅԱՆ

Սրանք երկուսն էլ Շեքսպիրի թարգմանիչներն են։ Առաջինը թարգմանել է երկու գործ՝ «Համլետը» և «Օթելլոն», իսկ երկրորդը այդ երկուսից բացի թարգմանել է Շեքսպիրի նաև բազմաթիվ ուրիշ գործեր։

Գարեգին Բաբաջանի և Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանություններում զարմացնում է մի հանգամանք. երկուսի՝ անգլերեն բնագրից կատարված թարգմանությունների մեջ բավական շատ են համանմանությունները, ոճերի ու պատկերների վերարտադրության նույնությունը կամ նմանությունը։

Հետաքրքրական է, որ այս երկուսի՝ առանձնապես «Օթելլոյի» թարգմանությունները մազաչափ անգամ գրական-ստեղծագործական նմանություն չունեն Ս. Սուլխանյանցի «Օթելլոյի» 1880 թ. արձակ թարգմանության հետ։ Նկատենք, որ Բաբաջանի թարգմանությունն էլ արձակ է։ Նաև նկատենք, որ Բաբաջանի թարգմանությունը հրապարակ է եկել Մասեհյանի թարգմանության լույս տեսնելուց գրեթե քսան տարի առաջ։

Ընթերցողը ստանում է այն տպավորությունը, որ Բաբաջանի և Մասեհյանի թարգմանություններում նկատելի է երկու ուշագրավ հանգամանք. գեղարվեստական մտածողության և վերարտադրության որոշ չափի նույնություն։ Նաև նկատվում է, որ Մասեհյանը օգտագործել է իր հմուտ նախորդի թարգմանչական փորձի որոշ նվաճումներ։ Օգտագործել է ճաշակով, ստեղծագործաբար, տալով իր սեփական թարգմանությունը։

Բաբաջան Գարեգինը մեր անցյալի հասարակական գործիչներից է, ճանաչված թարգմանիչ։ Ծնվել է Իզմիրում, 1833 թվականին։ Տակավին աշակերտության տարիներին տիրապետել է անգլերեն և ֆրանսերեն լեզուներին։ Անգլիական բանակում եղել է թարգմանիչ 1850-ական թվականներին։ Մի քանի տարի ապրել է Անգլիայում, կատարելապես հմտացել բանավոր և գրավոր անգլերենի մեջ։ Ապա վերադարձել է ծննդավայրը։ Այդտեղ երկար ժամանակ գրական-մանկավարժական աշխատանքով զբաղվելուց հետո մեկնել է Անգլիա 1876 թվականին։ Մի քանի տարուց վերադարձել է ծննդա-

վայրը։ Գրեթե մեկ տասնամյակ հետո նորից է Անգլիա մեկնել՝ հայոց հարցի հրահրման նպատակով։

1894 թվականին վերադարձել է Իզմիր, որտեղ և մահացել է 75 տարեկան հասակում՝ 1908 թվականի մարտին։

Բաբազյանի հիմնական գրական վաստակը թարգմանություններն է, մասնավորապես շեքսպիրյան թարգմանությունը։ Կյանքի վերջին տարիներին նա ձեռնամուխ է եղել Հոմերոսի «Իլիականի» հանգավոր թարգմանությանը, որից միայն մի հատված է տպագրվել։

Բաբազյանի թարգմանությամբ լույս են տեսել հանճարեղ անգլիացու գլուխգործոցներից երկուսը՝ «Համլետը» (Վիեննա, 1899) և «Օթելլոն» (Կահիրե, 1904)։

Բաբազյանը, որը ծնվել է Մասեհյանից ավելի քան երեսուն տարի շուտ, Մասեհյանից առաջ այն միակ երջանիկ հայ թարգմանիչն էր, որը երկար տարիներ ապրել էր Շեքսպիրի հայրենիքում, շփվել անգլիացի ճանաչված հասարակական ու գրական դեմքերի հետ։

Թարգմանությանն անցնելուց առաջ Բաբազյանը ուսումնասիրել էր իր նյութը, իր նախորդներին, քաջահմուտ էր մայրենի ճոխ լեզվին. վաղուց անցել էր նրա երիտասարդ ու այրական հասակը. «Համլետի» թարգմանությունը հրապարակելիս Բաբազյանը 66, իսկ «Օթելլոն»՝ 71 տարեկան էր։

Տարիներ առաջ «Համլետը» ունեցել էր արդեն երկու ամբողջական թարգմանություն, երկուսն էլ տպագրված Թիֆլիսում (Սենեքերիմ Արծրունունը՝ 1889 և Հովհաննես Մասեհյանինը՝ 1894)։ Ասես մի բնական օրինաչափությամբ, Արծրունու թարգմանությունից հինգ տարի անց լույս է տեսնում Մասեհյանի թարգմանությունը, սրանից հինգ տարի անց՝ Բաբազյանինը։

Հ. Թումանյանը, որը ընդարձակորեն վերլուծել ու բարձր էր գնահատել Մասեհյանի թարգմանությունը, նշել նաև պակասությունները, անդրադառնում է և Բաբազյանի թարգմանությանը՝ ցույց տալիս վերջինիս մեղանչումները դուռ հայերենի օրինաչափությունների դեմ՝ հենված Մասեհյանի ու ռուսերեն մի քանի թարգմանությունների վրա։ Թումանյանը բազմաթիվ օրինակներով մերժում է Բաբազյանի այն կարծիքը, թե նախորդ թարգմանությունները եղել են չնչին բաներ, իսկ իրենը բացարձակ կատարելություն է։

Աննախադեպ չէր նաև Բաբազյանի «Օթելլոյի» թարգմանությունը, որը Սուլխանյանցի և Մասեհյանի թարգմանությունների միջին օղակն է։ Ինչպես հայտնի է, Սուլխանյանցինը կատարված է ռուսերենից, ամբողջապես արձակ է, աչքի չի ընկել արվեստով։

Բաբազյանինը նույնպես ամբողջապես արձակ է, սակայն ունի երկու առավելություն՝ կատարված է բնագրից և գեղարվեստական թարգմանություն է։

Ասես թե ամեն մեկը առանձին-առանձին՝ մեկը արևելահայերեն, մյուսը՝ Բաբազյանը արևմտահայերեն, կատարեցին իրենց դերը՝ առավել կատարյալ

թարգմանութիւնների չգոյութեան պայմաններում, մինչև որ հրապարակ եկավ Հ. Մասեհյանի՝ բնագրից կատարված, բնագրի նման հիմնականում չափածո, արդեն վարպետ թարգմանութիւնը, որը անվերապահ տիրող դիրք գրավեց։

Բաբազյանի ու Մասեհյանի թարգմանութիւնների արվեստի հարաբերութիւնից ընթերցողին գաղափար տալու համար բերում ենք մի քանի հատված։

Բաբազյան

Յակ. Անարգե՛ զիս, եթե այդպես չէ։ Քաղաքին ավագանիներեն երեք հոգի զիս անոր տեղակալը անվանելու համար գլխարկ ի ձեռին՝ հաճախ իրեն խոնարհեցան,—և, հավատաք վկա, ես իմ արժեքս գիտեմ, և ասկե նվազ պատվաբեր պաշտոնի մը արժանի չեմ։ Բայց նա յուր հատուկ հպարտութիւնով և նպատակներով խույս կը տա մարտական մակդիրներու պոռոտախոս շրջաբանութիւնը, և վերջապես կը ճամբե իմ պաշտպաններս, ըսելով թե ստուգիվ ընտրած եմ արդեն իմ պաշտոնակալս։

Եվ ի՞նչ էր այն։ է՛հ, մեծ թվաբան մը Միքայել Քասիո անվամբ Ֆլորանսցի մը,—գոգցես գեղեցիկ կնոջ մը քմայքին դատապարտված մեկը, որ երբեք պատերազմական դաշտի վրա գումարտակի մը հրամայած չէ, և աղջիկե մ'ավելի չգիտեր զորաբաժին մը վարել. տեսական հմտութիւն մ'ուներ յուր ունեցածը, որու վրա իրեն չափ կրնան վիճաբանիլ մեր ծերակուտականները. սոսկ շաղակրատ մը առանց գործնականի. այս է յուր բոլոր զինվորական հմտութիւնը։ Բայց և այնպես, պարոն, նա ընտրվեցավ. իսկ ես,—որու փորձերն անձամբ տեսած էր Հռոդոսի և Կիպրոսի և ուրիշ քրիստոնյա և հեթանոս երկիրներու մեջ—պետք էր, որ մերժվիմ, և ետ մնամ հաշվակալ գրագրե մը. նա հարմար ժամանակին պետք է որ անոր տեղակալը լինի, և ես (Աստված օրհնի յուր տիտղոսը) նորին Մավրական մեծութեան դրոշակիրը։

. . . . . .

Ո՛հ, հավատի եղիք, պարոն, թե անոր կը ծառայեմ միմիայն նպատակներս իրեն դեմ գործադրելու համար։ Ամենքս չենք կրնար պետ լինել, և ոչ ամեն պետ կրնա սպասել, որ հավատարմութեամբ ծառայեն իրեն։ Կան այնպիսի ծնրադիր հլու արարածներ, որ բուն իրենց ստրկութեան եռանդով մոլեգնած՝ կը վատնեն ժամանակնին իրենց տիրոջը էշին պես միմիայն իրենց առօրյա անունդը ձեռք բերելու համար. և երբ կը ծերանան, կը վռնտվին։ Հեռու ինձմե այդպիսի պարկեշտ ապուշները։ Կան

ուրիշներ ևս, որ անձնվիրության ձևեր կեղծելով՝ սիրտերին իրենց անձնական շահու համար կը վերապահեն, և իրենց պետին հավատարմության կեղծ ցույցեր ընելով անոր շնորհիվ կը բախտավորին. և անգամ մը որ գրպանին լավ մը լեցունեն, իրենց անձը կը մեծարեն։ Այս մարդիկ քիչ մը սիրտ ունին, և ես կը խոստովանիմ, թե անոնցմե մեկն եմ։ Քանզի, պարոն, ինչպես որ ստույգ է, թե դուք Րոտրիկոն եք—եթե ես Մավրը եղած լինեի, չպիտի ուզեի ձակո լինել. անոր ծառայելով, ես ինձ կծառայեմ. վկա է երկինք, որ ոչ սիրո և ոչ անձնվիրության, այլ արտաքին ձևերու տակ բան իմ մանավոր նպատակիս համար կը գործեմ։ Քանզի երբ իմ առերևույթ գործողությունս և արտաքին ձևերս սրտիս բնական պարտքերն արտահայտեն, շատ ատեն չանցնիր, սիրտս թևիս վրա պիտի կրեմ, որպեսզի ագռավները կտցեն զայն. չեմ ես, ինչ որ եմ։

Մասեհյան

Յ ա գ ո. Արհամարհիր ինձ՝ թե ճիշտ չըլինիմ։

Այս քաղաքացի երեք մեծ մարդիկ անձամբ դիմում են,
Եվ գլխարկ հանած՝ խնդրում են, որ նա իրեն ուեղակալ
Նշանակի ինձ. և, ես իմ հոգիս, գիտեմ իմ գինը.
Ի՞նչ արժանի եմ հենց այդ պաշտոնին։
Բայց նա, պինդ փարած իր զուտզութեանն ու դիտումներին,
Մի փքված ճառով, սաստիկ խճողված ռազմի ոճերով՝
Փախուստ է տալիս, և, ի վերջ բանի,
Ուղիղ մերժում է բարեխոսներիս։
«Իրա՜վ, ասում է, ընտրել եմ արդեն իմ տեղակալը»։
Եվ ի՞նչ մարդ է դա։ Այո, ճշմարի՜տ, մի մեծ թվաբան,
Մի քայլել Կասախո անունով մեկը, մի ֆլորենտիացի,
Որ քիչ է մնացել հոգին էլ ծախե մի սիրուն կնոջ,
Որ հրեք մի վաշտ չէ տարել դաշտը,
Եվ պատերազմի բաժանումներից այնքան բան գիտե,
Որքան մի աղջիկ. միայն գրքերից ուսած թեորիա՜,
Մի բան, որի վրա պատմուճանավոր սենատորները
Նույնչափ համառությամբ կարող են ճառել։
Դատա՜րկ խոսք միայն, գործնական ոչինչ,—
Ահա իր բոլոր զինվորությունը։
Եվ սակայն, պարոն, նա՜ նշանակվեց.
Այնինչ ես, որի տված փորձերին

Թե՛ Հոդոսի մեջ, թե՛ Կիպրոսի մեջ,
Թե՛ այլ դաշտերում՝ հեթանոսական և քրիստոնեական՝
Ինքն ականատես վկա է եղել, պետք է տեղի տամ,
Պետք է ետ քաշվիմ այդ «Պարտ ու պահանջ» գրողի առաջ,
Մի որևիցե համբիչ ձգողի։
Նա առոք փառոք տեղակալ դառնա,
Այնինչ ես—աստված չար աչքից պահե՞—
Մընամ դրոշակիր նորին մավրության։

. . . . . .

Հը՛, միամիտ կաց.
Կենում եմ միայն, որ նըրա գլխին իմ խաղս խաղամ։
Ամենքս էլ հո տեր չենք կարող լինել,
Ոչ էլ ամեն տեր պարկեշտ ծառաներ միայն կունենա։
Շատ պարտաճանաչ ծունկ ծռող ծառա տեսած կըլինես,
Որ սիրահարված ինքն իր վաղաքուշ ստրկությանը՝
Կյանքը մաշում է, հենց Ճիշտ իր տիրոջ ավանակի պես,
Լոկ կերի համար. և երբ ծնրանում, դուրս է վռնդվում։
Մտրակե՛լ պետք է այդ տեսակ պարկեշտ ծառայողներին։
Բայց կան ուրիշներ, որոնք պաճուճված
Հավատարմության տեսք ու ձևերով՝
Սրտով իրենց են միայն նվիրված.
Եվ ծառայության ցույցեր նետելով տերերի առաջ՝
Նըրանց մոտ աճում և ուռճանում են.
Եվ իրենց հալավն աստառելուց ետ՝
Իրենք իրենց են հարկատու դառնում։
Դըրանք են ահա, որ ավյուն ունին։
Ես էլ դըրանցից համարում եմ ինձ։
Եվ իրավ, պարոն, ինչպես որ ճիշտ է, որ Ռոդրիգն ես դու,
Նույնպես էլ ճիշտ է, որ եթե ինքըս մավրը լինեի՝
Չէի հոժարվի ծագո լինելու։
Նրան ծառայելով՝ ինձ եմ ծառայում,
Երկի՛նքը վկա, ոչ սիրուց, ոչ էլ պարտազգացումից,
Այլ միայն դրսից այդպես թվալով՝ լոկ շահիս համար։
Եթե արտաքին վարք ու արարքըս, դրսի ձևերըս
Հոգուս բընական ունակությունը և դեմքը ցույց տան,
Ուրեմն սպասիր, որ շուտով սիրտըս ափիս վրա պահեմ,
Որ ճայերն ուտեն։ Այն չեմ, ինչ որ կամ։

Այս երկու հատվածի զուգադրումից կարող ենք որոշ հետևություններ անել. Բաբազյանը դրսևորում է գրական ու գրաբար բառերի և ոճերի հակամետություն, Մասեհյանը՝ գրական ու բուն ժողովրդական։ Այսպես, Բաբազյանը թարգմանում է.

«Ստուգիվ ընտրած եմ արդեն իմ պաշտոնակալս։

Ընդգծված բառերի դիմաց Մասեհյանի մոտ գտնում ենք.

Իրավ, ընտրել եմ արդեն իմ տեղակալը։

Նկատենք մի տարբերություն ևս. Բաբազյանը սիրում է երբեմն կուռ ոճերը բացել՝ շատ բառերի դիմել, մի բան, որ չենք նկատում Մասեհյանի մոտ։ Այսպես, Բաբազյանի մոտ, երբ խոսքը վերաբերում է Կասիոյին.

Սոսկ շաղակրատ մը առանց գործնականի. այս է յուր բոլոր ընդունակութիւնը։

Մասեհյանը առավել կուռ է, ուրեմն և՝ առավել խտացված, ներգործուն.

Դատարկ խոսք միայն, գործնական՝ ոչինչ,—
Ահա՛ իր բոլոր ընդունակութիւնը։

Ընդունակութիւն դարձվածքը միտքը ճիշտ է արտահայտում, սակայն քիչ գեղարվեստական է, քան Մասեհյանի ընտրած բառը՝ ընդունակություն, որ տվյալ դեպքում նշանակում է հենց ընդունակություն, կարողություն։

Հատվածի ամփոփիչ թևավոր խոսքի թարգմանությունը ևս նման օրինակ է։ Բաբազյանը խոսքը կառուցել է հնչյունախաղով.

Ջեմ ես, ինչ որ եմ։

Մասեհյանը նման եղանակի չի դիմել. նա առավել առարկայացրել է միտքը՝ ավելի շեշտված, տեղ հասնող բառերով.

Այն չեմ, ինչ որ կամ։

Բաբազյան

Օթելլո.— Ձուր հայրը գիս կը սիրեր, հաճախ տուն կը հրավիրեր, հարցումներ կըներ իմ կենաց պատմութեան վրա, թե տարվե տարի ի՞նչ պատերազմներու և վտանգներու ենթարկված էի. ուստի պատմեցի ամեն ինչ իմ մանուկ օրերես սկսյալ մինչև այն ատեն, երբ գիս կաղաչեր, որ պատմեմ։ Կը նկարագրեի աղետալից դեպքեր, սրտահույզ արկածներ ծովու և ցամաքի վրա, թե ի՞նչպես մահաբեր խրամատի մը մեջ մազապուրծ պրծա մահվանե, թե ի՞նչպես խրոխտ թշնամիե մը

գերի բռնվեցա և իբրև գերի ծախվեցա, և քե ինչպես իմ ազատությունս ձեռք բերի և ի՞նչ պատահեցավ իմ ճամբորդությանս մեջ. քե ի՞նչ խորունկ քարանձավներե անցա, երաշտ անապատներե, անհարթ քարահանքերե, քարաժայռերե և երկնաբերձ բլուրներե։ Խոսեցա նաև մարդկանց այն տեսակ ցեղերու վրա, որ գիրար կուտեն, ինչպես նաև այնպիսիներու վրա, որոնց գլուխներն իրենց ուսերուն տակ կը գտնվին։ Այս ամենը լսելու համար Տեզտեմոնա լուրջ ուշադրություն կը մատուցաներ. և երբ տնային գործերը զինքն այլուր կը կանչեին, կըրցածին չափ շուտով կը կարգադրեր զանոնք և նորեն կը գար, և անհագ ականջով իմ խոսքերս կը լափեր։ Ասիկա նըշմարելով հարմար առիթ մը ձեռք բերի և լավ միջոցներ գտա, որպեսզի սրտագին աղաչե զիս երկարորեն նկարագրել իրեն իմ պանդխտությանս բոլոր պարագաները, որոնց մի քանի մասերը միայն լսած էր հարևանցի կերպիվ։ Հավանեցա և շատ անգամ արցունքներ նշմարեցի յուր աչքերուն մեջ, երբ սոսկալի դեպքի մը նկարագրությունն կ'ընեի, որուն իմ երիտասարդ հասակս առարկա եղած էր։ Պատմությունս լմնցուցնելես հետո նա զիս վարձատրեց խորունկ հառաչանքով մը, և կ'երդնուր ըսելով, թե ստուգիվ տարօրինակ էր այս և ավելի քան տարօրինակ, սրտահույզ, և սքանչելապես սրտահույզ. և կուզեր, որ լսած չլիներ այս ամենը. բայց և այնպես կը փափագեր, որ երկինք շնորհեր իրեն այնպիսի մարդ մը։ Ինձմե շնորհակալ եղավ, և ըսավ, թե եթե ունեի այնպիսի բարեկամ մը, որ զինքը (Տեզտեմոնան) կը սիրեր, բավ էր, որ անոր սորվեցնեի ինչպես նկարագրել իմ պատմությունս, և նա պիտի գրավեր անոր սիրը։ Այս ակնարկության վրա խոսեցա.— զիս սիրեց իմ անցուցած վտանգներուս համար, և ես սիրեցի զինքը առ իս ցուցըցած կարեկցության համար։ Այս է միայն ահա իմ իրագործած կախարդությունս...։—Բայց ավասիկ տիկինը, որ կըգա, թող նա վկայություն տա։

Մասեհյան

Օթելլո.—Հայրն ինձ սիրում էր, հաճախ հրավիրում,
Պատմել էր տալիս իմ կյանքի բոլոր պատահարները,
Տարի առ տարի, ամեն պատերազմ, պաշարում, արկած,
Որ տեսել էի։ Ես էլ, սկսած իմ մանկությունից
Մինչև այն րոպեն, որ նա լսում էր՝ բոլորը հիշում
Եվ պատմում էի խիստ աղետալի ձախորդություններ,

Սրտաշարժ դեպքեր, ծովի և դաշտի,
Երբ մազ էր մնացել, որ սպանվեի խըրամի վըրա,
Ինչպես անզգամ թշնամու ձեռքը ես գերի ընկա,
Ինչպես ծախվեցա, ինչպես փրկանքով ինձ ետ գնեցի,
Եվ այլ դրվագներ իմ ճամփորդական հիշատակներից,
Նկարագրելով մեծ քարանձավներ, չոր անապատներ,
Բիրտ քարահանքեր, ժայռեր ու սարեր՝ մինչ երկինք հասած,
Ահա պատմությանս առարկաները.
Եվ մարդակերներ, իրար միս ուտող,
Եվ ադամորդիք, որոնց գըլուխը ուսերից վար է։
Իսկ Դեզդեմոնան շատ մեծ ախորժով ուշում էր լսել.
Բայց տան գործերը շատ հաճախ նըրան դուրս էին կանչում.
Եվ նա շտապով կարգի դնելով՝ վերադառնում էր,
Եվ իմ խոսքերը անհագ ականջով լափում էր կարծես։
Այս նկատելով՝ մի անգամ հարմար մի ժամ ընտրեցի,
Եվ այնպես արի, որ թախանձագին խնդրե ինձանից
Պատմել իմ բոլոր պանդխտությունը,
Որից հատվածներ լսել էր միայն, այն էլ ոչ ուշով.
Ես ընդունեցի, և շատ անգամներ նըրա աչքերից
Արցունք կորզեցի՝ պատմելով բախտի այն հարվածները,
Որ կըրել էի ջահել օրերում։ Երբ ավարտեցի՝
Նա ինձ նվիրեց հառաչանքների մի ամբողջ աշխարհ,
Երդվեց, թե իրա՜վ զարմանալի է, խի՜ստ զարմանալի.
Շատ սրտաշարժ է, անչա՜փ սրտաշարժ.
Ասաց, «Երանի լսած չլինեի». բայց հետո կցեց,
«Երնեկ թե աստված ինձ այդպիսի մարդ ստեղծած լիներ»։
Շնորհակալ եղավ, և հետո ասաց,
«Եթե կա մի ոք ձեր ընկերներից ինձ սիրահարված,
Բավ է, որ նըրան ուսուցեք պատմել ձեր պատմությունը,
Եվ ես նրանն եմ»։ Այս թելադրանքը բաց արավ լեզուս։
Նա ինձի սիրեց՝ ի սեր իմ տեսած այն վտանգների։
Եվ ես էլ նըրան՝ ի սեր ցույց տված իր կարեկցության։
Ահա այն միակ կախարդությունը, որ գործ եմ դրել։
Բայց ահա հկավ։ Թող այժըմ ինքը վկայություն տա։

Բաբազյանը սիրում է նույն բառի կրկնությունները, որ հաճախ սոսկական կրկնություն է դառնում։ Օթելլոն պատմում է.

Մահաբեր *խրամատի մը մեջ մազապուրծ պրծա մահվանե*

Մազապուրծ–ի մեջ պրծնել բառը կա և չի սաստկացնում իմաստը։ Նույնը՝ մահաբեր և մանվաճեռ բառերը։

Մասեհյանը դիմում է կենդանի, պատկերավոր արտահայտություններով, որով աչքի է ընկնում նրա լեզուն.

Մազ էր մնացել, որ սպանվեի խրամի վրա։

Նկատենք, որ Մասեհյանը նույնպես որոշ դեպքերում իր չափածո վանկը տեղը բերելու համար դիմում է իմաստը, պատկերը թուլացնող օժանդակ, էապես՝ ավելորդ, ուրեմն՝ խոսքը թուլացնող բառի։ Բաբազյանի մոտ նման դեպքերում նույնը չկա։ Ահա՛ մի նմուշ։ Բաբազյան.

Անհագ ականջով իմ խոսքերս կը լափեր։

Օթելլոն ասում է, ցույց տալու համար, թե ինչպես է իր պատմությունները լսել Դեզդեմոնան։ Ականջով լափելը իսկապես շեքսպիրյան պատկեր է։

Մասեհյանը թարգմանել է.

Իմ խոսքերը անհագ ականջով լափում էր կարծես։

Տողի վերջին՝ ընդգծված բառը՝ կարծես–ը զգալիորեն նսեմացնում է կենդանի, խոսուն, տեսանելի համեմատությունը։

Բաբազյան

Դեզդեմոնա.— *Իմ ազնիվ հայրս, հոս կրկին պարտավորություն մը կը նշմարեմ։ Ձեզի կը պարտիմ իմ կյանքս և դաստիարակությունս. իմ կյանքս և դաստիարակությունս կը սորվեցնեն ինձ, թե ի՞նչպես պետք եմ հարգել զձեզ. դուք պարտուց տերն եք, մինչև ցայս վայր ձեր դուստրն եմ, բայց ավասիկ ամուսինս (ցուցընելով Օթելլոն)։ Եվ որչափ իմ մայրս ձեզի հնազանդություն ցույց տվավ՝ նախադասելով զձեզ յուր հոր առջև, այսպես ևս կը հայտարարեմ, թե նույն հնազանդությունը կը պարտիմ Մավրին, իմ տիրոջս։*

Մասեհյան

Դեզդեմոնա.— *Իմ ազնիվ հայրըս։*
Երկու զանազան պարտականություն տեսնում եմ այստեղ։
Կյանքս ու կրթությունս ձեզ եմ պարտական.
Կյանքս ու կրթությունս ուսուցել են պատվել, հարգել ձեզ։
Դուք եք իմ տերը, և մինչև այստեղ ձեր աղջիկն եմ ես։
Բայց ահա՝ սա՛ է իմ ամուսինը։
Եվ հենց այն չափով, որչափ իմ մայրը ձեզ էր անձնվեր,
Ձեզ իր հորիցն էլ գերադասելով, ես էլ հայտնում եմ,
Որ անձնվեր եմ Մավրին, իմ տիրոջս։

Օթելլո.—Պատճառն է, պատճառն է, ո՛վ իմ հոգիս։—Թող մի՛ տաք, որ անվանեմ զայն ձեզ, սրբափայլ աստղե՛ր։ Պատճառն է։—Ասով հանդերձ չեմ ուզեր անոր արյունը թափել. և ոչ անոր ձյունեն ավելի սպիտակ ալաբաստրի պես ողորկ մարմինը վիրավորել։ (Մեկդի կը դնե յուր սուրը)։

Բայց և այնպես պետք է որ մեռնի, եթե ոչ ուրիշներ ևս կրնա խաբել։—Նախ այս լույսը մարենք, և հետո այս լույսը (ցուցնելով Տեզդեմոնան)։ Եթե փչելով մարեմ քեզի, դու հրացայտ պաշտոնյա, կրնամ նորեն քո առջի լույսդ տալ քեզի, եթե զղջամ...»։ Բայց անգամ մը որ քու լույսդ մարի, ո՛վ դու, սքանչելահրաշ բնության գեղակերտ կաղապար, չգիտեմ, ո՞ւր է այդ Պրոմեթեյան հո՛ւրը, որ քու լույսդ նորեն վառե։ Երբ քու վարդդ կը քաղեմ, չեմ կրնար անոր կենսական աճում տալ նորեն, պետք է որ այն թառամի։—Կուզեմ ծառին վրա զայն հոտոտել։ (Համբուրելով)։

Ո՛վ անուշաբույր շունչ, որ գոգցես արդարությունը պիտի համոզեիր յուր սուրը խորտակելու։ (Համբուրելով)։ Անգամ մը ևս, անգամ մը ևս։—Եղիր այսպես, երբ կը մեռնիս, և պիտի սպաննեմ քեզի, և հետո պիտի սիրեմ։—Անգամ մը ևս, և այս վերջինն է։ Երբեք համբույր մը այսչափ քաղցր և այսչափ աղետաբեր եղած չէ։ Պետք է որ արտասվեմ, բայց ասոնք անգութ արցունքներ են. երկնային կսկիծ մ՚է, որ կը ղարնե զայն, զոր կը սիրե։—Կարթննա։

Օթելլո.— Պատճառն է, հոգիս, պատճա՛ռը։
Թողեք ձեր առաջ չանվանեմ ես այն, ողջախո՛հ աստղեր.
Պատճառը միայն։ Սակայն արյունը չեմ ուզում թափել.
Չեմ ուզում խազել ձյունից ավելի սպիտակ մոլթը,
Ավելի ողորկ, քան ալեբաստրը հուշարձաններին։
Բայց մեռնի՛ պիտի. Թե ոչ՝ շատ մարդկանց կը դավաճանե։
Լույսը հանգցնեմ, և հետո... լույսը հանգցնեմ։
Եթե քեզ մարեմ, բոցի պաշտոնյա,
Կարող եմ կրկին ետ տալ քեզ լույսդդ՝ երբ որ փոշմանեմ։
Բայց երբ քո՛ լույսը մի անգամ մարեմ,
Ո՛վ դու հրաշակերտ գերազանց բնության,
Չըգիտեմ ո՛ւր է պրոմեթեոսյան այն ջերմությունը,
Որ լույսդդ կրկին վառել կարենա։
Երբ վարդը քաղեմ՝ չեմ կարող նորեն կյանք բաշխել նրան.

Պետք է թառամի՛, Թող դեռ հոտ քաշեմ իր թփի վրա։ —(Համբուրում է)։
Օ՜հ, շունչ խնկաբույր, քիչ է մնացել
Համոզես նույնիսկ Արդարությանը, որ սուրը փշրի։
Ա՜խ, մե՜կ էլ, մե՜կ էլ։ Հենց այսպես եղիր, երբ մեռած լինես,
Ես քեզ կըսպանեմ, հետո կըսիրեմ.
Մե՜կ էլ, և Թող այս վերջինը լինի։
Երբեք չէ եղել այսքան անուշ բան այսքան մահացու։
Պետք է արտասվեմ, բայց սըրտանք անգութ արտասուքներ են։
Վիշտըս նման է երկնային վշտի.
Ջարկում է նըրան, որին սիրում է։ Ջարքնում է ահա։

Նկատենք բնորոշ մի հանգամանք ևս։ Բաբազյանը և Մասեհյանը տողը կառուցելիս երբեմն դիմում են ոչ նույն բառերին։ Նրանք համաշունչ բառերով այնպիսի գեղեցկություններ են ստեղծում, որ դժվարանում ենք նախապատվությունը մեկնումեկին տալ։ Ահա, օրինակ. խոսում է փոթորկված Օթելլոն Դեզդեմոնայի ենթադրյալ անպարկեշտությունից։ Ինչո՞ւ է ինքը այդպես մոլեգնած։

Բաբազյանի թարգմանությամբ Օթելլոյի խոսքը հնչում է այսպես՝ ցավով ու սրտագին զուրգուրանքով.

Պատճառն է, պատճառն է, ո՛վ իմ հոգիս։
Թող մի տաք, որ անվանեմ զայն ձեզ,
Սրբափայլ աստղեր։ Պատճառն է։

Ասես վախենում է Օթելլոն, որ այդ պատճառը պարզորեն հայտնելիս սրբափայլ աստղերը կարող են եղծվել, աղարտվել։

Մասեհյանի թարգմանությամբ ևս նույն հատվածը նույնքան բարձր է.

Պատճառն է, հոգիս, պատճառը։
Թողնք ձեր առաջ չանվանեմ ես այն, ողչախոհ աստղեր։
Պատճառը միայն։

Երկուսի համար էլ աստղերը, որ շողում են երկնքում և կշռում, նժարում երկրի վրա ամեն մի իրողություն՝ սեր ու վիշտ, քաջություն ու դավ, մաքրություն մամրնացումներ են։

Մեկի համար—Բաբազյանի.
Սրբափայլ աստղեր.

Մյուսի՝ Մասեհյանի համար՝
Ողչախոհ աստղեր։

Համարժեքներ են այս երկուսը՝ իրենց նրբին երանգավորումներով, որոնք, բնականաբար, կապված են թարգմանիչներից ամեն մեկի լեզվական արվեստի, նախասիրությունների հետ։

Բաբաջան

Օթելլո.— Կամաց. մեկ կամ երկու խոսք ևս ձեր մեկնելե առաջ։ Տերությանն փոքր ինչ ծառայություն մատուցած եմ, և գիտեն իրենք։ Անցնինք ատոր վրա։ —Կաղաչեմ ձեզի, երբ այս դժբախտ դեպքերու վրա պատմեք, խոսեցեք ինձի համար, ինչպես որ եմ, առանց թեթևցնելու և ոչ չարամտությամբ ծանրացնելու։ Ատի պիտի խոսիք այնպիսի մեկու մը համար, որ շատ սիրեց, բայց ոչ խոհեմությամբ. մեկու մը համար, որ դյուրությամբ չնախանձեր, բայց անգամ մը որ յուր նախանձը գրգռեցավ, ծայրահեղության դիմեց. մեկում մը համար, որու ձեռքը գծուծ Հրեային պես՝ մեկդի նետեց մարգարիտ մը՝ շատ ավելի թանկագին, քան յուր բոլոր ցեղը. մեկու մը համար, որո նկուն աչքերը թեև գորովանք չգիտեն, արցունքներ կը թափեն այնչափ առատությամբ, որչափ Արաբիայի ծառերը կը թափեն իրենց օգտավետ խիժերը։ Պատմեցե՛ք նաև, թե երբ անգամ մը Հալեպի մեջ կը գտնվեի ապիրատ մեկը՝ տերությունը սկսավ նախատել, և ես վիզեն բռնելով զարկի իրեն այսպես։ (Սրով դինքը կսպաննե)։

Մաւեհյան

Օթելլո.— Կամա՛ց. երկու բառ քանի այստեղ եք։
Ես պետությանը ծառայել եմ քիչ, և նրանք գիտեն.
Այս մասին այսքան։ Այժմ աղաչում եմ, ձեր նամակներում,
Երբ որ կըպատմեք այս աղետալի պատահարները,
Ներկայացրեք ինձ այնպես, ինչպես կամ։
Ոչ պակասացրեք, ոչ ավելացրեք չարամտությամբ։
Պետք է ուրեմըն դուք նկարագրեք մի մարդ, որ սիրեց
Ոչ խոհեմաբար, այլ սաստիկ ուժգին։
Մի մարդ, որ դյուրավ խանդոտացող չէր,
Բայց երբ որ լարվեց՝ անչա՛փ մոլորվեց.
Մի մարդ, որ նվաստ հնդիկի նման՝ իր ձեռքով նետեց
Մի ճոխ մարգարիտ՝ որ մենակ կարժեր իր բոլոր ցեղին.
Մի խեղճ մարդ, որի խոնջած աչքերը,
Թեև անսովոր չրակալվելու՝
Ավելի առատ արցունք են թափում,
Քան Արաբիայի ծառերը՝ իրենց բուժարար խեժը։

Գրեցեք այսպես, և ավելացրեք, թե Ալեպպոյում
Մի փաթթոցավոր չարագործ տաճիկ մի օր ծեծում էր
Մի վենետիկցու, և հայհոյում էր մեր պետությանը.
Իսկ ես բռնեցի այն թլպատված շան կոկորդից,
Եվ նրան զարկեցի այսպես։ (Ինքն իրեն զարկում է սրով)։

Բաբաշյան

Լոտովիքո.— (Ծակոյին). Ո՛վ Սպարթական շուն, ավելի անգութ քան անձկությունը, քաղցը, կամ ծո՛վը. տես այս անկողնո եղերական բեռը, այս քու գործդ է. այս տեսարանը կը թունավորե մարդուս աչքը, քող ծածկեն զայն։ (Անկողնո վրա վարագույր կը քաշեն)։

Կրաթիանո, պահպանե դուռը, և Մավրի գույքերը գրավե՛, անոնք քու ժառանգությունդ են։

(Քասիոյին). Ձեզի կը պատկանի, տեր կառավարիչ, այս դժոխային եղեռնագործը պատժելու պաշտոնը. որոշե՛ ժամը, տեղը և պատժելու եղանակը,— ո՛հ, պետք է որ սոսկալի լինի այն։ Իսկ ես անմիջապես նավ կը մտնեմ և կերթամ ցավոք սրտի ծերակույտին պատմելու այս ծանրածանր դեպքը։ (Կը մեկնին)։

Մասեհյան

Լոդովիկո. (Ծագոյին). Սպարտացի՛ շուն,
Ավելի դաժան, քան թե անձկություն, քան թե սով և ծով,
Տես այս անկողնի ողբալի բեռը.
Քո արածն է այս։ Այս տեսարանը թույն է աչքերի։
Ծածկեցեք վըրան։ Գրացիանո, տունը դուք պահպանեցեք։
Գրավեցեք Մավրի հարստությունը.
Ձեզ է պատկանում իբրև ժառանգի։ Ձեզ, տեր կուսակալ,
Մընում է պատժել այս դժոխային թշվառականին,
Որոշել օրը, տեղն ու տանջանքը։ Օ՜հ, խստացրիք այդ։
Իսկ ես ուղղակի նավ նստեմ; գընամ, պատմեմ սենատին
Ողբագին անցքը սրտով ողբագին։ (Դուրս են գնում)։

Այս հատվածների համեմատությունից բխում է երկու բան. Մասեհյանը լավատեղյակ է եղել Բաբաշյանի շեքսպիրյան թարգմանություններին։ Այդ են հաստատում բերված օրինակների ոճերի ու արտահայտությունների ոչ միայն խիստ նմանությունը, այլ նույնիսկ համընկնումները։ Ապա՝ այս համեմատությունը բերում է մեզ այն հետևության, որ թե՛ Մասեհյանը, թե՛ Բաբաշյանը հաշվի են առել Հ. Թումանյանի այնքան օգտակար դիտողությունները, առավել ուշադիր են եղել դեպի անգլիացի հանճարի ամեն մի բառն ու նախադասությունը, դեպի հայերենի գեղարվեստական անսպառ երանգների վարպետ կիրառումները։

ՇԵՔՍՊԻՐԸ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

ՍԱՐԳԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ

ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՄԱՑԿԸ

Վաղ երիտասարդությանս շրջանում իմ և հասակակիցներիս սրտերում Շեքսպիրը հարազատության արմատ էր ձգել ոչ միայն իր զարմանալի հանճարի ամեհի ուժով, այլև Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանության հմայքով։ Թատերագրի ստեղծագործությունների բնագրի լեզուն չգիտեինք, սակայն հայ թարգմանչի լեզվի միջոցով կարծես լիովին պատկերացնում էինք այդ լեզվի զորեղությունը, կուռությունը, թափն ու բազմերանգությունը։ Մասեհյանը մեր հավատը իր նկատմամբ գրավել էր խորապես։ Մեզնից ոչ ոք ամենանվազ չափով անգամ չէր կարող տարակուսել, թե նա ինչ-որ չափով հեռու կարող էր լինել մեծ անգլիացու նշանավոր երկերի էությունից, մինչևիսկ այս կամ այն տողի ճշմարտացի վերարտադրումից, սահելով մինչև իմաստի եղծումը։ Մեր աչքերին Հովհաննես Մասեհյանը սխրանք կատարող մի հոյակապ կերպար էր, որը խիզախություն էր ունեցել դժվար հաղթահարելին միանգամայն հաղթահարելի դարձնել, և իր ժողովրդի հոգևոր գանձարանում ամուր և բարձր տեղ հատկացնել ու սեփականացնել Շեքսպիրին։

Մենք ծանոթ էինք համաշխարհային մի շարք գրական կոթողների հայերեն թարգմանություններին և, իհարկե, երախտագիտությամբ էինք վերաբերվում դրանց թարգմանիչների մեծ աշխատանքին։ Չէ՞որ նրանց միջոցով մենք իրազեկ էինք դառնում այդ ոսկեհատ գրականությանը և ընդարձակում մեր իմացությունը։ Նրանց նկատմամբ մեր գնահատանքի զգացումը միշտ էլ աներեր էր։ Այնուհանդերձ Հովհաննես Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունները մենք համարում էինք ամենակատարյալն ու անթերին, և չէինք ուզում ընդունել ամենափոքրիկ առարկությունն անգամ։ Ավելին. մենք մտածում էինք, եթե ամենօրյա գործածվող մեր գրական լեզվի մշակմանն ու հղկմանը ազդում էին Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Հովհաննես Թումանյանը, Ավետիք Իսահակյանը, մանավանդ Վահան Տերյանը, Դանիել Վարուժանն ու Սիամանթոն, ապա նույնչափ մեծ դեր էր կատարում իր թարգմանություննե-

րով Հովհաննես Մասեհյանը։ Սիրում էինք նրա թարգմանությունները կարդալ հաճախ, սիրում էինք յուրացնել նրանց արտահայտչաձևերն ու ոճական հյուսվածքը։ Սիրում էինք նրանցում փնտրել բառեր կամ բառակապակցություններ, որոնք մեզ հիացմունք էին պատճառում, մեր շրջապատում այն գործածելու ընտելություն ձեռք բերելով։ Ուստի բոլորս նրան համարում էինք մեր լավագույն ուսուցիչներից մեկը։ Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանությունները մենք փնտրում էինք Թիֆլիսի հին գրախանութների դարակներում, նորից ընթերցելու համար դուրս էինք գրում գրադարաններից, շատ հաճախ անգիր էինք անում «Համլետի», «Վենետիկյան վաճառականի», «Արքա Լիրի» այս կամ այն հատվածը ու արտասանում գրական խմբակների նիստերում, աշակերտական հավաքույթներում և այլուր։ Որպիսի՛ բծախնդրությամբ մենք ուղղում էինք այն վրիպումները, որոնք հանկարծակիորեն արտասանության պահին թույլ էր տալիս այս կամ այն ընկերը։ Մասեհյանի միջոցով Շեքսպիրը դարձել էր մեր ամենաիդեալական, ամենավսեմ բանաստեղծը, մի նվիրական անուն, որ իր տեղը երբեք ուրիշին չզիջեց։

Երբ մենք մտերմացանք թատերական աշխարհի մարդկանց հետ, զգացինք, որ սիրո ու հափշտակության նույն կրքով էին համակված նրանք ևս։ Շեքսպիրը նրանց շրջանում անհամեմատելի մի մեծություն էր, որի հետ ստեղծագործորեն շփվելը նրանք իրենց հեռու երազանքն էին համարում և չէին հանդգնում իրենց իղձը հայտնել անգամ գործընկերոջը։ Հանդուգն ցանկություն հայտնողը իսկույն ծաղրանքի էր ենթարկվում։ Նրանցից շատ շատերը նույնպես անգլերեն չգիտեին, բայց Շեքսպիրի բարձրարժեք գործերին լավ ծանոթ էին դարձյալ Հովհաննես Մասեհյանի միջոցով, որի անունը նրանք առանց քաշվելու դնում էին հայ դասական գրողների կողքին։ Այդ ես լսել եմ Օվի Սևումյանի, Արմեն Արմենյանի, Ամո Խարազյանի և ուրիշների շուրթերից։ Նրանք գտնում էին, որ Շեքսպիրի ստեղծագործությունների խոսքի ուժի ներգործությունը, թափն ու սլացքը, փքունությունից զերծ հանդիսավորությունը, պատկերների հարստությունն ու դիպուկությունը Մասեհյանը կարողացել է իր թարգմանական լեզվի մեջ պահպանել այնպես, որ յուրաքանչյուր դերասանի մղում է և՛ աշալրջության, և՛ ինքնասուզման, և՛ հանգամանալի խորհրդածության, որոնցից և սկիզբ է առնում բեմական կերպարի ձևավորումը։ Կնշանակի Մասեհյանի արածը դերասանների համար դառնում էր մեծ փորձության չափանիշ։

Մասեհյանի մաքուր, վսեմ ու շքեղ լեզվում՝ ինտոնացիայի, հնչերանգի տեսակետից դերասանների կատարման ժամանակ թույլ տրված յուրաքանչյուր խախտում ինչ-որ չափով նվազեցնում էր թարգմանչի լեզվի ներգործական ուժը։ Այդպիսի վրիպումներ նկատվում էին նաև մեր ականավոր դերասաններից մի քանիսի խաղի ժամանակ, որոնցից զերծ չէին մինչևիսկ մեծա-

տաղանդ Աբելյանը, Զարիֆյանը, Օլգա Մայսուրյանը, Փափազյանը, Ամո Խարազյանը և ուրիշներ։ Եթե ոմանց արտասանության մեջ տեղ-տեղ խցկվում էին բարբառային հնչերանգներ կամ ռուսաց լեզվի հնչողության շեշտեր, իսկ մի ուրիշինը՝ սովորական խոսակցական լեզվի մակարդակին հասցնելու հանկարծական մղում, ապա երբեք այդպիսին չէր պատահում հայ բեմի մեծանուն դերասանուհի Սիրանույշի հետ։ Նա միշտ «պատնեշի վրա» էր։ Պիտի լսեիք, թե Մասեհյանի շեքսպիրյան թարգմանության լեզուն ինչպես էր փայլփլում Սիրանույշի շուրթերում, ինչքան էր խոր իմաստավորվում ու գեղեցկանում։ Հայ լեզվին հատուկ նվագայնությունը երբեք նրա շուրթերում չափազանցության չէր հասնում, չէր խտանում, այդ պատճառով երբեք չէր մտնում անբնականության սահմանը։ Սիրանույշի արտասանության վճիտությունն ու գունագեղությունն ամենալավ չափամիջոցն էր մասեհյանական լեզվի բովանդակության, որով խիստ արժեքավորվում էր ոչ միայն շեքսպիրյան ստեղծագործության հերոսի կերպարի ներքին հարստությունը, այլև նրա գաղափարա-գեղարվեստական ողջ նկարագիրը։ Ասել է թե՝ Մասեհյանի միջոցով մեր հանճարեղ դերասանուհին կարողանում էր ավելի լայնորեն բացահայտել իր ստեղծած կերպարի խորքը։ Սովետահայ բեմի դերասաններից այդպիսին էր նաև Արուս Ոսկանյանը, որի շուրթերում Մասեհյանի լեզուն մաքրության ու հնչողության տեսակետից ուրիշներից շատ էր առանձնանում։

Հանգուցյալ ռեժիսոր Լևոն Քալանթարը ասում էր, թե դերասանը պիտի կարողանա ճիշտ ընկալել Մասեհյանի լեզուն, քանի որ նրա հյուսվածքի մեջ ներամփոփված են և՛ ռիթմ, և՛ հնչողական բազմահարուստ երանգներ, և՛ ճիշտ շեշտեր դնելու զարմանալի մատուցում, և՛ լսողին ամենևին չխրտնացնող պատշաճ հանդիսավորություն։ Սրանց դեմ մեղանչելուց ոչ միայն մեծ Շեքսպիրը կտուժի, այլև կխաթարվի մեծատաղանդ թարգմանչի աշխատանքը։

Ճշմարիտ մի միտք, որին հակառակ գնալը մեծապես կխանգարի բեմի անգամ մեծ արվեստագետին։

Մի ժամանակ թատերական աշխարհում այն միտքն էր հայտնվում, որ ուրիշ մեծերի հետ միասին Մասեհյանը իր հերթին ազդել է հայ բեմական լեզվի մշակույթի զարգացմանը։ Դա, իհարկե, ուրանալ չի կարելի։ Այն մասնագետները, որոնց հետաքրքրել է հայ բեմի լեզուն, անշուշտ այդ պարագան պետք է որ նկատած լինեն։

Ուստի հայ թատրոնը երբեք, անգամ ամենաանշան չափով մոռացության չպիտի տա այդ տաղանդավոր մարդու մեծ երախտիքը։

ԱՆԵԼԿԱ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՓԱՓԱԶՅԱՆ—ՄԱՍԵՀՅԱՆ

(«Համլետի» նյութի վրա)

Արտիստին ու թարգմանչին առնչակցող նյութը տվյալ դեպքում Շեքսպիրն է։ Հայտնի է, որ Մասեհյանը թատերական ու գրական աշխարհին ներկայացրել է «Համլետի» երկու տարբերակ։ Եվ սկսած 1894-ից մինչև օրս Շեքսպիրի Համլետը հայ բեմում խոսել է շնորհիվ Հովհաննես Մասեհյանի։ Նպատակ չունենալով մանրամասն ու ըստ ամենայնի վերլուծել ու քննել Մասեհյանի «Համլետի» արժեքը, նշենք միայն, որ հայ գրականագիտական միտքը այն գնահատել է իբրև թարգմանության դասական օրինակ։

Մյուս կողմից մենք գործ ունենք Փափազյանի՝ վիթխարի ընդգրկման ու թափի տեր մի արտիստի հետ, շնորհիվ որի հայ թատրոնը Ադամյանից հետո փայլատակել է իր անկրկնելի հմայքով։ Փափազյանն էր, որ իր մեծ նախորդից հետո հասավ արվեստի բարձունքների, և նրա անունը մեկընդմիշտ կապվեց հայկական շեքսպիրյան թատրոն հասկացության հետ։

Ինչպես ասացինք, այս երկու անհատներին առնչակցող, ինչպես կպարզվի հետո, նաև առանձնացնող նյութը Շեքսպիրն է։ Իր բազում գրքերի էջերում պատեհ առիթներով արտիստը անկեղծորեն գնահատում և արժեքավորում է այն վիթխարի վաստակը, որ Մասեհյանինն էր։ Խոստովանում այն «լուսավոր ջահի առկայությունը, որ նա վառեց իր հայրենակիցների համար։ Սակայն նույնչափ անկեղծորեն արտիստը երբեմն զայրույթի կամ իրոնիկ տրամադրության մի յուրօրինակ երանգով դժգոհում է իր հանճարեղ հայրենակցից՝ ոչ ճիշտ, դժվար ըմբռնելի, երբեմն էլ անիմանալի թարգմանական հատվածների առիթով։

Նախքան մանրամասնություններին մեջ մտնելը հենց սկզբից նշենք, որ այս տարակարծությունը պայմանավորված է թարգմանչի և արտիստի ստեղծագործական ոլորտների բնույթի տարբերությամբ։

Թատրոնը՝ որքան էլ առընթեր դրամատուրգիային, այնուամենայնիվ իր ինքնությունն ու արժեքն ունի։ Ճիշտ է, լավագույն թարգմանությունը թատե-

րական ոլորտում կարող է ունենալ իր բարերար ազդեցությունը, բայց միշտ չէ, որ լավագույն թարգմանությամբ է ստեղծվում և ավարտվում ամեն ինչ։ Այսպես, Ադամյանը խաղում էր Ս. Արծրունու թարգմանությամբ, որի արժեքն այսօր խիստ կասկածելի է։ Չնայած այս հանգամանքին, մազաչափ անգամ կասկածելի չէ Ադամյանի ստեղծագործական թռիչքն այդ դերում։ Ժամանակի ու հետագա քննադատությունը ոչ մի չափով նրա Համլետը արժեքավորելիս նկատի չի ունեցել գեղարվեստական ցածրաստիճան թարգմանության պարագան։ Ուրեմն արտիստի խաղը, չնայած ստեղծվում է գրական նյութի հիմքի վրա, ինքնարժեք մի իրողություն է, որի մեջ թարգմանության որակի խնդիրը ըստ ամենայնի էական չէ։ Մանավանդ եթե նկատի առնենք հետևյալը։ Նորագույն շեքսպիրագիտության մեջ (Ռոբերտ Վայման, «Շեքսպիրը և ժողովրդական թատրոնի ավանդները») առկա է մի կարծիք, ըստ որի շեքսպիրյան պիեսները գրական տեքստեր չեն՝ այդ ձևի կատարելության և ավարտվածության իմաստով[1]։ Վայմանը գտնում է, որ դրանք թատերական ցուցումներ են լոկ, որ ներկայացվում են արտիստին և նրանց ստեղծման տրամաբանական հիմքում ընկած է դերասանի ազատության վերապահումը։ Ժամանակակից գերմանացի թարգմանիչ-բանաստեղծ Ռիխարդ Ֆլատերը ևս հանգել է մի ուշագրավ եզրակացության. այն է՝ Շեքսպիրի ողբերգությունների տեքստերի նույնիսկ գրաֆիկական գծանկարը ունի արդեն խաղարկու հավելումների նկատառում[2]. առանձին տողեր կամ ֆրազներ կարող են ավարտվել տողամիջին կամ հենց տողի մեկ քառորդին չհասած, այսինքն՝ չլրացնելով հինգ վանկանի տողի ողջ երկարությունը։ Եվ մանրամասն քննելով այդպիսի չարդված տողերի ծագման տրամաբանությունը, Ֆլատերը գտնում է, որ շեքսպիրյան տողը ամբողջականանում է այն կենդանի վերարտադրության ժամանակ, երբ ստեղծագործական այդ պրոցեսին մասնակից է դառնում ոչ միայն արտիստ-կատարողի հակայական երևակայությունը, այլև հանդիսատես-մասնակցի փոխազդեցիկ միջնորդությունը։ Շեքսպիրյան տեքստի մեջ պարունակվող ժեստերին, շարժումներին, խաղարկու գործողություններին և դիմախաղին առանձին ուսումնասիրություն է նվիրել անգլիացի շեքսպիրագետ Արթուր Գևրստներ Հիրցելը[3]։

Թարգմանիչները երբեմն իրենց հիմնական նպատակը դարձնելով Շեքսպիրի պատկերային սիստեմի և իմաստի փոխանցման դժվարին աշխատանքը, շեքսպիրյան պիեսների այս առանձնահատկությունը հաշվի չեն առնում։ Մանավանդ որ ձգտելով գրական ձևի ամբողջականության՝ տաղաչափական իմաստով, նրանք աշխատում են հնարավորին չափ լրացնել կամ «ուղղել» Շեքսպիրին։ Այնինչ շեքսպիրյան պիեսի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը, հենց այդ «թերությունն էր» թատրոնին վերապահված ազատության նախապայմանով։

Ահա թե ինչու ինքնավարության սովոր Փափազյանը՝ մշտապես հնազանդ Շեքսպիրին, երբեմն միջամտում է թարգմանությանն առանձին հավելումներով, որոնք կամ մեկնաբանման, կամ խաղարկու արժեք ունեն, կամ՝ բառիմաստների ճշգրտման ու թատերական այլ նկատառումներ։

Եթե մինչշեքսպիրյան պիեսները չէին պարունակում թատերական ակնարկներ ու ցուցումներ և նրանցում իշխում էր դեկլամացիոն, հռետորական մաները, այսինքն՝ բառը դեռ իշխում էր գործողության վրա, ապա Շեքսպիրը ներմուծեց պոետական խոսքի և թատերական ժեստի զուգակցման նորույթը։ Սրան շեքսպիրագետները տալիս են Շեքսպիրի «ռեժիսորական ոճ» անունը։ Սակայն անմիջապես ավելացնենք, որ ռեժիսորական այդ ոճի հիմքում չի ընկած այս կամ այն ժեստի ճշգրտումն ու որոշակիացումը։ Ժեստը, գործողությունը, շարժումը վերապահվում է դերասանին։ Հարաբերական որոշակիացման այդ որակը դերասանի պահանջած ազատությունն է, որ թատրոնի, իբրև արվեստի տեսակի, էությունն է միաժամանակ։

Այս իմաստով հասկանալի է դառնում Փափազյանի պահանջած կամ գերադասած ազատ թարգմանությունը։ Շատ առիթներով արտիստը գովասանքի խոսքեր է շռայլում Մասեհյանի 1894-ի թարգմանության հասցեին։ Փափազյանը գերադասում է այն երկրորդից ոչ թե թարգմանական, այլ նրանում առկա շարահյուսական ու տաղաչափական ձևերի ոչ խստագույն մշակման առումով՝ որ հարմար էր գալիս այն հարաշարժ ու փոփոխուն ձևին, որը թատերական հնչող խոսքի առանձնահատկությունն է։

Փափազյան-Մասեհյան «կոնֆլիկտը» այս պատճառով Շեքսպիրի հայերին վերարտադրության կոնֆլիկտ չէ։ Տարաձայնությունների հիմքը թարգմանչի և արտիստի ինքնաարտահայտման եղանակի տարբերությունն է։ Եթե գրական երկի բովանդակությունը վերարտադրվում է կանոնավորված բանաստեղծական՝ տվյալ դեպքում յամբանապաստյան երկվանկ չափի միջոցով, որի խախտումները համարժեքությունից դուրս բերող սայթաքումներ են, ապա արտիստական վերարտադրման մեջ գործուն է դառնում հնչող խոսքի ժամանակային բնույթը։ Բանաստեղծության տվյալ, կարծես քարացած չափը ենթարկվում է արտաբերման փոփոխուն շարժումին։ Բանաստեղծական խոսքի հստակ սահմանները խախտվում և տարրալուծվում են ժամանակային գործոնի ազդեցությամբ՝ ստեղծելով տարածական նոր միավոր։ Բեմական դարձող խոսքի ժամանակային բնույթը անպայմանորեն չի սահմանափակված ընկալման հնարավոր տարածականությունից, տարբերակումներից։ Գրական տեքստի առոգանման ժամանակ անխուսափելիորեն երևան է գալիս ռելյեֆի զգացողությունը, որը պայմանավորվում է գրական մտքի փոփոխությամբ ու նորացմամբ, նրա հնչողական բնույթով։ Գրական խոսքի գրաֆիկական ռելյեֆայնության այդ զգացողությունը ստեղծ-

վում է բառանիշերի բանաստեղծական կառուցվածքով։ Մասեհյանը բառիմաստի ճշգրտման մեջ՝ ելնելով ընդհանուր լոկալ կոնտեքստից, ձգտում էր մաքսիմում միանշանակության՝ բազմանշանակության ծավալման բոլոր հեռանկարների նկատառումով։ Իսկ արտիստը այդ իմաստների իրացման ժամանակ գտնվում է նրանց միանշանակության կամ բազմանշանակության ուղղակի կախվածության մեջ։

Թարգմանչի արվեստի արժեքը անգլիական բնագրի կատարյալ վերարտադրության մեջ է։ Թարգմանիչը ձգտում է հասնել այն մաքսիմում համարժեքության, որը միանշանակության արժեք ունի, հաստատուն դարձնել Շեքսպիրի բանաստեղծական ձևն իր բոլոր մանրամասներով՝ իմաստային, ինտոնացիոն, ռիթմական, վանկա-չափական միավորի ընտրությամբ։ Որոշակիացման ու ճշգրտման թարգմանչական այդ պրոցեսը արտահայտվում է մետրական չափի և բառիմաստի ճշգրտման մեջ՝ այն բաղում երանգների ու նշանակություններ նկատառումով, որոնք ստեղծում են թարգմանական համարժեք՝ անխախտ ու հաստատուն չափի և մետրական կառուցվածքի վերարտադրությամբ։ Այստեղ արտիստին վերապահվում է միայն այսպես կոչված զարդարող ոլորտ։ Արտիստին մնում է միայն բառի արտասանական իմպրովիզացիայի հնարավորությունը, այն էմոցիոնալ ու իմաստային երանգների շեշտադրումը, առանձնացումը, որ կրում է տվյալ միավորն իր մեջ։

Այսպես, գրական տեքստը տարբեր արտասանությունների ժամանակ, որոնց բազմազանությունը պրակտիկորեն անսահմանափակ է, ստանում է հնչողական տարբերակներ, բայց գրական հյուսվածքի ֆունկցիոնալ կողմը մնում է անձեռնմխելի։ Հիշենք «Բառեր, բառեր, բառեր», «Մայր իմ, մայր իմ, մայր իմ...», «Բացի իմ կյանքից, բացի իմ կյանքից, բացի իմ կյանքից» արտահայտությունների փափազլանական տարբերակումների երանգները։ Շարժուն և փոփոխուն են դառնում միայն առանձին բառեր՝ իրենց հնչողական տեվողության ու էմոցիոնալ շեշտադրումներով։ Այսպես ստեղծվում է մեկնաբանական բազմիմաստություն՝ հիմնական մոտիվների միանշանակ կառուցվածքի շրջանակում։

Այստեղ իշխում է բանաստեղծական ձևի հաստատուն և թատերական՝ փոփոխուն (շարժուն) բնույթների միահյուսման սկզբունքը։ Ինտոնացիան դառնում է բանաստեղծական ձևի փոփոխուն մասը, որը տալիս է փոխադարձ փոխարինման հնարավորություն։ Արտիստը այս կերպ ստանում է լրիվ ազատություն միայն այն տարածության մեջ, որն ընկած է բանաստեղծական այս կամ այն հատվածի ելման ու վերջակետվող մասերի միջև։ Ենթադրվում է, որ բանաստեղծական ձևի այս հատվածը վերարտադրելով, կարելի էր օգտագործել հնչող նյութի այս կամ այն երանգները, որոշակի հաջորդականությամբ և՛ թեմա կարող է ներբերվել, և՛ նյութը կարող է մատուցվել ֆակտուրային ու հարմոնիկ այնպիսի լուսաբանմամբ, որ հեղինակը չէր էլ ենթադրել։ Այստեղ

արտիստը ստանում է սեփական ընտրություն անելու հնարավորություն, հաստատելով միաժամանակ թարգմանական տարբերակի համապարփակությունը։ Այս կետում կատարող- արտիստը գործ ունի բառերի մի ամբողջականության հետ, որոնց թիվը անսահման չէ, չնայած զուտ իմպրովիզացիայի մեջ հնարավոր է անսահմանափակ քանակ ստանալ։

Այսպես՝ մենք գործ ունենք ձևի էլեմենտի հետ, որը ենթակա է փոխարինման և կախված է զուտ թատերական տվյալ միջավայրի, միզանսցենի էմոցիոնալ շիկացման հանգամանքներից։ Համլետի առաջին մենախոսության մեջ «Թուլություն, անունդ կին է» արտահայտության փափազյանական առոգանումը ցնցում է բանաստեղծական այդ հատվածի հաստատունությունը և նրանից հետո եկող մասերը դառնում են ազատ իմպրովիզացիոն կտորներ, որոնք չարդում են բանաստեղծության մետրական սահունությունը։ Այս խախտումը տարածվում է առաջին մասի վրա և այդ հաստատունության աստիճանական քայքայումը հասցնում է եզրափակող մասին, որը ամբողջապես հընչում է իբրև չչափաբերված հատված։

Դրամատուրգիական բառը նշանակություն ունի և իր կոնտրաստային համադրմամբ։ Հիշենք «Լինել, թե չլինել» մենախոսության սկզբի և հետագա հատվածի առոգանման պատկերը։ Փոփոխելով վերջին հատվածի տեմպային շարժունությունը և հակադրելով մենախոսության սկզբնական մասի տեմպո-ռիթմային չափին, Փափազյանն ավելի է ընդգծում հիմնական իմաստային նշանակությունը։

Գրական ձևի ավարտման անհաստատունության օրինակ է «Մնացյալը լռություն է» խոսքը, որի վերջին բառը Փափազյանն արտասանում է տոնի անկումով, ձայնը համարյա մարում է, ձուլվում լռության հետ։ Արտիստը ձգտում է չտեղծել հնչող ձևի նույնիսկ հարաբերական ավարտվածության զգացողություն։ Ձևը անհետանում է, բայց չի ավարտվում։ Թատերական հնչող խոսքի շարժունության գաղափարը մշտապես պայմանավորված է որոշակի պատմական ու գեղագիտական պահանջներով։ Սա ոչ միայն ձևի մեկնաբանման ավանդի վկայություն է, այլև այն փաստի հաստատում, որ մի ժամանակ դեռ խզում չկար դրամատուրգի և արտիստի միջև։ (Իբրև օրենք դրամատուրգը կատարող էր և ձևի որոշ հատվածներում ինքն իր համար վերապահում էր տարբերակման ազատություն)։ Հենց այս խզումն է նաև Մասեհյան-Փափազյան կոնֆլիկտի հիմնական բովանդակությունը և պատճառներից մեկը։

Մետրական և ռիթմային շարժունությունը ունի որոշակի դրամատուրգիական նշանակություն, այդ գործոնը ձևը դարձնում է ավելի նպատակամետ և ցցուն։ Շարժունությունը կարող է ունենալ և իմաստային նշանակություն՝ կապված դերասանի իդեայի, թատերական մեկնաբանման հետ։ Եթե Մասեհյանի առաջին թարգմանությունը ազատ տարբերակման հնարավորություն էր տալիս, ապա երկրորդ (1921 թ.) թարգմանությունը գնաց շեքսպիրյան ձևի

գրական առավել ստաբիլացման ճանապարհով։ Թարգմանիչը հրաժարվեց ձևի մեջ մտցնել իմպրովիզացիոն մոմենտներ և բնագիրը վերարտադրեց ճշգրտության առավելագույն չափով։ Եթե սա թարգմանական արվեստի տենդենցի անդրադարձումն էր և նվաճումը միաժամանակ, ապա մյուս կողմից կարծես թե թարգմանիչը ակամա «սահմանափակեց» արտիստի ազատությունը՝ նրան դարձնելով միայն ու միայն իր, կամ ավելի ճիշտ՝ հեղինակային մտքի արտահայտիչը։ (Չնայած նշենք, որ հեղինակային ռեմարկներ, կատարման բնույթը, երանգավորումը և տեմպային փոփոխությունները կանխագծող դիտողություններ շեքսպիրյան տեքստն ինքնին շատ քիչ է պարունակում, որն ակամա հաստատում է Ռոբերտ Վայմանի պնդումը)։

Փափազյանի դժգոհությունն ուղղված էր այդ սահմանափակման դեմ՝ քանի որ այն փոփոխականությունը, որ դերասանը ներբերում է գրական տեքստի մեջ, մշտապես կապված է նրա ստեղծագործական մտահղացման և ձևակերտման սկզբունքների հետ։ Երբ մենք խոսում ենք գրական տեքստի և նրա հնչողական կազմակերպման այս կամ այն սկզբունքների ստեղծագործական ըմբռնման մասին, մենք գործ ունենք ձևի և բովանդակության միասնության խնդրի հետ։ Այդ պատճառով տեքստի մեջ դերասանի ներբերած շարժունությունը ավելի ընդհանուր այն հարցի մի մասն է, որը վերաբերում է ձևի որոշ էլեմենտների որոշակիացմանը։

Փափազյան-արտիստը ձգտում է խուսափել գրական ձևի բոլոր մանրամասներում լիակատար որոշակիացումից, և շարժուն հատվածները սկսում են անվեջանալիորեն շատանալ։ Եթե առաջին թարգմանության մեջ առկա են անորոշության դաշտեր, որոնց մեջ բանաստեղծական կառուցվածքի ամրությունը թուլացված է, ապա դերասանը անկաշկանդորեն լրացնում է դրանք իր մտահղացման համեմատ։ (Սակայն ավելացնենք անմիջապես, որ մասեհյանական թարգմանության անորոշությունը չի վերաբերում իմաստակիր մասերին, այլ միայն բանաստեղծական տաղաչափական ստրուկտուրայի պատկերին)։ Թատերական իրողության մեջ որոշակիացվածի և ազատի, ֆիքսվածի և շարժունի, անհրաժեշտի և պատահականի փոխներգործությունը դառնում է կոմպոզիցիոն կարևոր խնդիր։ Ձևը հաստատուն է, բայց նրա առանձին ստրուկտուրաներ՝ շարժուն։ Հաստատուն և շարժուն ստրուկտուրաների դոյությանը արտիստը հասնում է ռիթմական կառուցվածքի ճկուն, փոփոխուն իրականացմամբ։ Առաջին թարգմանության շատ հատվածներ ինքնին տալիս են շարժունության հնարավորություն, որով ստեղծվում են ռիթմական և ինտոնացիոն շարժունության ոլորտներ, ուր արտիստի և թարգմանչի փոխհարաբերությունը հաշտ է ընթանում։ Փափազյանը չի դիմում դինամիկ ուժային ակցենտների, այդ պատճառով փափազյանական խոսքի հյուսվածքում չի շեշտվում ռիթմի մետրական հիմքը, սակայն և չի կորչում վերջինիս զգացողությունը։ Այս իմաստով բնագրի մետրական չափի կայունությունը, որ ու-

ժեղացվեց երկրորդ տարբերակում, պարզ է, որ չպիտի հարմարվեր փափազյանական խոսքի ոճին։

«Համլետի» երկրորդ թարգմանության մեջ դադարի, խոսքային տակտերի որոշակիացումը ևս անընդունելի էր արտիստի համար։ Դադարների ընտրության և խոսքի մեջ մտնելու տեղը և ժամանակը տնօրինում է արտիստը՝ միզանսցենի, շարժումի, դիմախաղի համեմատ։ Փափազյանական ռիթմը ստացվում է ոչ թե առանձին խոսքային տակտերի տևողությամբ, որոնք տարբերակվում են արտաբերման տարբեր երանգներով, այլ այդ նույն երանգներով տարբերակված և դրա շնորհիվ ստեղծված հնչողական հյուսվածքի բազմազան որակներով։ Հյուսվածքներ, որոնք միշտ չէ, որ համապատասխանում են գրական երկի խոսքային տակտերին։ Իմաստային, շարահյուսական միավորներով ստեղծված տոների աստիճանական այս միահյուսման մեջ դերասանի խոսքը ձեռք է բերում դինամիկ ֆունկցիա։ Հնչող խոսքի դադարը ընկալվում է իբրև ձայնի բացակայություն, որի ժամանակ, սակայն, գործում է ներքին լսողության իներցիան։ Եվ դադարով իրարից անջատ ֆրազները իրար հետ կապվում են ավելի սերտորեն։ Մինչդեռ գրական տեքստում՝ ընդհակառակը։

Առոգանման փոփոխության հետ, թեման՝ գրական առումով սքանչելի վերստեղծված, կարող է անհետանալ։ Այսպես, Պոլոնիուսի հետ հանդիպման տեսարանում Համլետի խենթացման ձևացումին թարգմանիչը հասնում է բնագրային անկապությանը անտրամաբանական ընթացք հաղորդելով։ Փափազյանը դրան հասնում է առոգանման միջոցներով։

> — Քանզի, եթե արեգակը (դադար) մի սատկած շան դիակի վերա (փոխվում է ինտոնացիան), և նա որ մի աստված է (մի այլ ինտոնացիա), համբուրելով մի նեխած դիակ... (դադար), լսիր ինձ, դու աղջիկ ունե՞ս (մեկ ուրիշ ինտոնացիա)։

Փափազյանը նախ հավելում է որակական մի ածական, որը թարգմանական երկու տարբերակներում էլ բացակայում է. բնագրում՝ «դի» (1), «լեշ» (2)։ Եթե առաջին բառը չունի այն իրոնիկ բացասական իմաստը, որ դրված է նեխած որոշիչի մեջ, ապա երկրորդը, իր կոնկրետությամբ հանդերձ՝ մարդկային ոլորտից դուրս է։ Փափազյանական ճշգրտումը ելնում է բնագրային հակադրության ուժեղացման ցանկությունից։ Արտիստը ավելի էմոցիոնալ ձևով է ընդգծում հակադրության երկու ծայրերը։ Եթե Մասեհյանը գերադասում է բառի օբյեկտիվ կոնկրետությունը, Փափազյանը չի խուսափում նույն այդ կոնկրետության սուբյեկտիվ որակումից։ Եվ եթե այս խոսքաշարի առաջին մասում արտիստը ստեղծում է խոհական, մտահայեցական վիճակ, ապա հակադրության անխուսափելիությունը և բնականությունը ընդգծվում է ինտոնացիոն միասնական կերպարի շնորհիվ։

Շարժունություն չէ այն, երբ արտիստը հնարավորություն է ստանում

առանձին հատվածներում գրական նյութի մասնակի դեֆորմացման։ Քանի որ այդ հատվածների միջև փոխադարձ կապը չի խախտվում։ Այսպես, Համլետ—Օֆելիա տեսարանում, երբ Փափազյանը «Որտե՞ղ է հայրդ» արտահայտությունը տեղափոխում է ավելի առաջ, ստեղծվում է մեկնաբանական տարբերակ։ Այսինքն՝ ստեղծվում են փոխադարձ նոր կապեր։ Տվյալ դեպքում Համլետ-Փափազյանը տեսարանի հենց սկզբից գիտե Կլավդիոսի դարանակալ լինելու պարագան, որը և փոխում է ամբողջ հատվածի կատարման ռիթմական-ինտոնացիոն նկարագիրը։

Արտիստը ինքն է ընտրում մի հատվածից մյուսին անցնելու իր անհատական ժամանակը և նրանց հաջորդականության կարգը։ Այս կերպ դերասանի ստեղծագործական պրոցեսը ենթադրում է և հիմնված է չնախատեսվածի վրա, մի բան, որ հիմնովին բացակայում է թարգմանական ստեղծագործական պրոցեսում։ Այս բնույթն էլ դերասանի խաղի մեջ մտցնում է անհրաժեշտ հոգեբանական էֆեկտ և թույլ է տալիս ստեղծելու գրական նյութի անընդհատ նորացման, թարմացման տարր՝ ձևի տվյալ հատվածի մեջ։

Մի այլ դեպքում հաստատուն են մնում հատվածները, բայց նրանց միջև արտիստը հաստատում է այնպիսի փոխհարաբերություններ, որոնք իրականացման մեծ և բազմազան հնարավորություններ են ընձեռում։ «Մարդ էր Հորացիո» հատվածը այս առումով փայլուն լուծում ունի։

Թարգանչի մեծ խնդիրներից մեկը հենց կատարողական ազատության աստիճանի որոշակիացման մեջ է։ Հաստատուն կառուցվածքը բոլոր դեպքերում արտիստի սրտովը չէ։ Եվ այդ այն պատճառով, որ ճշգրտությամբ ֆիքսված են ոչ միայն բոլոր էլեմենտները, այլև նրանց փոխներգործությունը։ Թատրոնում շեքսպիրյան տեքստը հնարավորություն է տալիս հարաբերական սահմանափակ ձևափոխության՝ արտիստի մտահղացման համաձայն։ Հենց այստեղից էլ երևան է գալիս ինչպես կերպարների բազմազանությունը, այնպես էլ նույն կերպարների տարբեր կատարումները։ Ամեն անգամ հնչողական նկարագիրը պլաստիկականի համեմատ նորացվում է։

Գլխավոր հարցն այն է, թե ինչ չափով պատահականը կարող է ներխուժել նյութի մեջ և ինչպես է այն կազմակերպված։ Հիշենք «Լինել, թե չլինել» մենախոսության վերջում փափազյանական հավելումը՝ «Եվ ոչինչ է մնում մտածող մարդուն, բացի ոչնչից»։ Դժվար չէ նկատել, որ հավելումը բխում է ոչ միայն կերպարի արտիստական մեկնաբանությունից, այլև իր ծագման ռիթմաինտոնացիոն նկարագրով միանգամայն համահնչուն է մենախոսության թարգմանական ֆակտուրային, որն արված է բաց ձևերի ստեղծման սկզբունքով։

* * *

Թատերական իրողության մեջ, ուր դերասանը զուրկ է հենց նյութի ընտրությունից, շարժունությունը դառնում է նյութի կազմակերպման ձև։ Թատե-

բական իրողությունը, ըստ փափազյանական սկզբունքի, կարող է դառնալ արվեստի երկ, երբ այն ենթարկված է տրամաբանական կազմակերպման, երբ այն ստեղծվում է, ոչ թե պատահականորեն ստացվում։ Փափազյանի երևակությունը ավելի քան ենթարկված է ռացիոնալ կազմակերպման։ Եվ շարժունությունը դառնում է ձևի կազմակերպման սկզբունքներից մեկը, որը գալիս է թատրոնի էության ըմբռնումից, նրա երկակի բնույթի ճանաչումից։ Փափազյանը սա դնում է ռացիոնալ հսկողության տակ և ստանում արտահայտչական և ստրուկտուրային հնարավորություններ։ Այսպես՝ ոչ բանաստեղծական հատվածները, ուր թարգմանիչը չի առաջարկում ռիթմ և տեմպ, հենց անորոշության այն ոլորտն են, ուր արտիստը ինքն է տնօրինում։ Հաստատուն և փոփոխուն հատվածների համադրումը հակադրության շատ ուժեղ միջոց է։ Այն հնարավորություն է տալիս արտիստին առանձնացնելու, անջատելու թեման ֆոնից, առաջատարը երկրորդականից։ Արտիստը այս կերպ առանձնացնում է իր թեման և հաստատում այն գրական ֆոնի վրա։ Այս կերպ առաջանում է հաստատունի և շարժունի փոխազդեցության հարցը։ Եվ այս կերպ արտիստը երբեմն ճշգրիտ վերարտադրությունը ուղղակի կցում է իմպրովիզացիային։ Փոփոխականությունը հնարավորություն է տալիս ոչ միայն գրական նյութի նորացման։ Փափազյանը առաջ է քաշում ազատ ծավալման խնդիրը։ Սա շատ բարդ պրոցես է և պայմանավորված է նախ և առաջ թատրոնի բնույթով, ըստ որի արտիստի ստեղծագործական պրոցեսն ու ներկայացումը միաժամանակյա են թե սկզբով և թե ավարտով։

«Լինել, թե չլինել» մենախոսության սկզբում կա մի կենտրոնական ինտոնացիա՝ հարցախաղ-մտահայեցական։ Սա չի կարող թեմա դառնալ, ինչպես, ասենք, երաժշտության մեջ։ Սա ավելի շուտ թեմա-թեզիս է։ Նրա հետագա զարգացումը կատարվում է մի քանի էտապներով, պարբերական վերադարձով դեպի ելման ինտոնացիան։ Տոնային սֆերայում կատարվում է մի բան, որը կարելի է ձևակերպել իբրև «շարժվողը», կամ «կազմակերպվողը» կամ «ձևակերտողը» տոնայնություն։ Հաստատուն կամ միանշանակ տոնիկայի մասին խոսք լինել չի կարող։ Եվ այդ այն պատճառով, որ ամեն մի նոր ինտոնացիան կարծես թե մերժում է նախորդ տոնայնությունը և սահում է դեպի նորը։ Եվ այսպես շարունակ մինչև վերջ։ Փափազյանի մոտ ծավալման ուժգնացումը ստեղծում է դինամիկ շարժում։ Տոնային այս սահքը չի ձգտում կուլմինացիայի՝ ավարտվածության իմաստով։ Ակնհայտորեն չավարտված ձևերը (թե թեմատիկ, թե տոնային առումով) մի անգամ ևս վկայում են ձևակերտման բազմազան ուղիներ, կոմպոզիցիայի ամբողջականացման բազմազանություն։ Փափազյանի մոտ որևէ ներփակ ու ավարտված հատված երբեք թեմա չի դառնում։ Թեման կարծես ցրված է ստեղծագործության բոլոր օղակներում։ Թեև սրա հետ մեկտեղ Փափազյանը նաև միահյուսում է մի անփոփոխականություն՝

թվացող չսահմանափակված կրկնողության հետ, որի մեջ արտիստը դնում է, անդիմադրելի գեղարվեստական տրամաբանություն։ Երբեմն թվում է, թե նա ի տարբերություն թարգմանական դինամիկայի, քարացնում է խոսքը։

Դերասանի խոսքը, ի տարբերություն թարգմանչի, իրենից ներկայացնում է կոմպոզիցիայի ազատ, անկրկնելիորեն տարբերակվող դինամիկ մի ստուկտուրա՝ տարբերակների ահռելի քանակով։

Թատերային բազմազարիանտությունը թույլ է տալիս հանդիսատեսին մտածել ու ավարտել բացթողումը, որ առկա է լինում այս տարբերակումների մեջ։ Այս պատճառով թատրոնի հանդիսատեսը միայն ընկալող չէ, այլև մասնակից և համահեղինակ։

«...Մատներով կարողանում էր բացատրել խոսքի ենթատեքստը ավելի հասկանալի, քան վրադիր բառերով»[4]. Իրվինգի մասին ասվող այս մտքի մեջ Փափազյանը փաստորեն կատարում է թատերական խոսքի բնորոշումներից մեկը՝ ընդգծելով նրա առանձնահատուկ կողմը, պլաստիկականի գերիշխանության միտումը։ Փափազյանը միաժամանակ առաջ է քաշում շեշտադրության իմաստային ֆունկցիան։ Շեշտադրումը ըստ արտիստի ստեղծում է կամ հայտնաբերում է այն թաքուն իմաստը, որ բառերի կենսագրությամբ է ստեղծվում։ Դժվար չէ կռահել, որ հարցադրման կարևորումը ունի ոչ այնքան թարգմանության ճշգրտման խնդիր, որքան արտիստական մեկնաբանության բնույթի հավաստումն է։ «Կյանքը բազմապատկել է իմաստը, առանց նույն չափով բազմապատկելու և բառերը»,— գրում է Փափազյանը[5]։ Եթե Մասեհյանը կարող էր ընտրել այն միակ համարժեք բառը, որն իր մեջ, իր խորքերի մեջ կարող է պարփակել բազմիմաստությունները, այն միակ բառը, որ Շեքսպիրինն է, թեկուզ ենթատեքստային ծավալուն իմաստների նկատառումով, ապա արտիստի համար «ճշգրտության» այդ չափը պարտադիր չէ։ Արտիստի նախընտրած իմաստը կարող է հաստատվել ժեստի, հայացքի շարժման այնպիսի զուգակցությամբ, որով իր առաջարկած, իր հայտնաբերած իմաստը կարող է ընկալվել իբրև միակ ճշմարիտը։

«Նախադասության ձևը կաշկանդված քերականական օրենքներով, եթե մնացել է նույն անհաղորդ կարգով, ապա իմաստավորումը նույն նախադասության բյուրաբազմապատկվել է, ինչպես պահանջը մարդու կյանքին, ինչպես մարդը իր կարգին բյուրաբազմապատկվել է էվոլյուցիայի օրենքով»[6]։ Ահա Փափազյանի սկզբունքային ելակետը։

Թարգմանիչը չի կարող համարձակորեն քանդել նախադասության, այսպես կոչված, «անհաղորդ» կարգը և ոչ այն պատճառով, որ դա անհաղորդ է, այլ այն պատճառով, որ դա անփոփոխելի, անվերանայելի այն ձևն է, որ աշխարհին հայտնի է իբրև մտածողության շեքսպիրյան ձև։ Դա արտիստին կարող է անհաղորդ թվալ, քանի որ շեշտված բառը պոկվում է բառային միջա-

վայրից և ընկնում էմոցիոնալ և իմաստային նոր ոլորտ՝ բեմական միջավայր։ Ահա թե ինչու Փափազյանը երբեմն առաջարկում է «տեսնել բառերը, շոշափել նրանց մեջ պարփակված իմաստը»[7]։ Դերասանի այս պահանջը, եթե մի կողմից թարգմանչի կատարած աշխատանքի գիտակցական յուրացման պահանջ է, մյուս կողմից բառիմաստի սեփական ընտրության հնարավորության պահանջ։ Այս ընտրության բնույթը, իհարկե, կախված է արտիստի մտահղացման ու ընկալման բովանդակությունից։

Այս հարցի կապակցությամբ, Փափազյանը առաջ է քաշում դերասանի ձայնի ինտոնացիոն ինքնուրույնության խնդիրը։ Ձայնի ինտոնացիոն որակը, ինքնատիպ ու անառարկելիորեն բնական հատկանիշը հնչող խոսքի առանձնահատկությունների մեջ է մտնում։ Նա նույնիսկ այդ ինքնատիպությունը համարում է առաջնային, առանց բառի իմաստավորման ու մեկնաբանման այն պրոցեսի, որ թատերային հնչող խոսքի մյուս հատկանիշն է։

Փափազյանը գրեթե հավասարության նշան է դնում ձայնի և խոսքի միջև։ «...Զգացումները բացատրող ձայները,—խոսքերը, ուզում եմ ասել... մի քանի տասնյակ հազարի հաշիվ է։ Իսկ մարդկային զգացումների քանակը ենթակա չէ ոչ մի հաշվի»[8]։ Ուշագրավ է, որ արտիստը հավասարեցնում է ձայն—խոսք հասկացությունները, այն պայմանով, որ ձայնի մեջ դնում է բազմիմաստ խոսքի արժեք, մյուս կողմից բազմիմաստ նույն խոսքը դիտում է իբրև այդ բոլոր իմաստները լիակատար ձևով վերարտադրելու սահմանափակ հնարավորություն։

Սա թատերային խոսքի առանձնահատուկ բնույթի ընդգծման և հաստատման վկայությունն է, երբ դիպուկ մի բացականչությունը կարող է մի խոսքի արժեք ստանալ։ Մի ուրիշ առիթով արտիստը արտահայտչական նույն ֆունկցիաներն է հավաստում և լուսաբանում։

Զգացումին, մտքին ձայնական կառուցվածք տալ—սա թատերական խոսքի ինքնատիպության խոստովանությունն է։ Այսինքն՝ ձայնական ձևը կերտել։

Դերասանը սկզբից պատկերում է և հաղորդում իր էմոցիոնալ վիճակը, հետո միայն այն գրական ինֆորմացիան, որ դրա պատճառն է։ Բառը դառնում է ավելի շուտ ձայնային մի իրողություն։ Դերասանը կարծես քայքայում է նրա կազմը՝ հաղորդելու համար ամենից առաջ իր առաջարկած էմոցիոնալ բովանդակությունը, քան տեքստային իմաստը։ Բառի արտասանության այս կերպը Փափազյանի համար թատերական իրողության, խաղի կերպավորման միջոցն է և ելակետը, որի գերագույն նպատակը դերասանի միտքն ու զգացումը ձևակերտելն է։

Գրական խոսքը, թեկուզ իր կատարելության մեջ, Փափազյանի համար կատարյալ (պիտի հասկանալ՝ թատերական) է դառնում խաղով։ Փափազյանը օգտագործում է «խոսքը խաղով ազնվացնելուն» արտահայտությունը։ Խաղը,

ըստ Փափազյանի, թատերական իրողության մեջ գրական խոսքի գոյության պայմանն է։

Այսպես, առաջին գործողության երրորդ տեսարանում «Իմ հոր հոգին սպառազինվա՞ծ» ռեպլիկը արտասանելիս Փափազյանը նայում է դեպի գահը։ Դերասանը ելնելով կերպարի իր ըմբռնումից ոչ միայն խոսքը չի խաղում, այլ հարցական նախադասությանը, որը ենթադրում է հոգեկան տատանում, կասկածներ, տալիս է հաստատուն պատասխան։ Խոսքը և խաղը դառնում են այն հակադիր ուժերը, որոնց բախումից ստեղծվում է թատերական այն անբառ լեզուն, որը հանդիսատեսին բացատրում է անբացատրելին։ Ստեղծագործական այդ պրոցեսը ենթադրում է մոտենալով հեռանալու և հեռանալով մոտենալու այն կրկնակ պրոցեսները, որ արտիստի ու թարգմանչի համար տարբեր չափ կարող են ունենալ։ Այս տեսակետից ինքնորոշման պես է հնչում այն, ինչ Փափազյանը վերագրում է Շեքսպիրին։ Սա իր արվեստի առանձնահատկությունների վկայությունն է։ Թատերական տեղատվության օրենք է անվանում դա արտիստը։ «Ազատ ու անկապ վերաբերմունք դեպի տվյալ նյութը, ըստ իր երևակայության՝ հեռանալ գործի կմախքից այդքան հեռուները և գալ գտնել իր տեղը, երբ հարկը պահանջի»[9]։ Իհարկե, թարգմանական պրոցեսը նման շեղումներ ու ինքնավարություն չի ենթադրում։ Թարգմանիչը իրավասու չէ այդքան ազատ հեռանալու։ Ընդհակառակը, նա պարտավոր է վերստեղծել հայերեն տեքստում դերասանի հեռացումի այդ հնարավորությունը, որն առկա է բնագրի մեջ։ Փափազյանական վերը հիշված հեռացման հիմք կարելի է դիտել «Ջազիր գործերը հրապարակ կգան...» տողը։ «Ջազիր» բառի ընտրությունը դերասանի համար դառնում է ելակետ, մեկնաբանման խնդիր, որի լուծմանը մենք ականատես ենք դառնում ներկայացման մեջ։ Բառի, տողի խոր ու լայն ըմբռնումը դառնում է արտիստական պատկերավորման նյութ։ Տվյալ դեպքում տեսարանի բովանդակությունը դառնում է ոչ թե սյուժետային արտաքին գծի ներկայացումը, այլ խաղակերպը, բառերի ընտրությունը, նրանց արտասանության ձևերը և գրեթե միշտ երկդիմի շեշտադրությունը։

Թատերային ոլորտում բառը ունի նույնպիսի ֆունկցիա, ինչպես ասենք, խաղակերպը, շեշտը։ Ուրիմն սրանք միջոցներ չեն, այլ հենց իմաստակիր ինքնակա արժեքներ, որոնցով ստեղծվում է մի նոր բովանդակություն։ Այսպես, բառային պատյան չունեցող հոգոցները, որոնցով այնքան առատ է «Համլետի» խաղարկությունը, կազմում են այդ բովանդակության էական մասերից մեկը։ Ճիշտ նույնպիսի որոշիչ դեր ունեն նաև ձայնի ուժգնությունը և բարձրությունը։ Սրանք արտահայտչամիջոցներ են հար ու նման բառին՝ իմաստային ինքնուրույն արժեքով։ Ձայնը կամ ավելի շուտ առոգանվող հընչյունը դառնում է իմաստային միավոր։ Եթե թարգմանական օրինակում, իբրև գրական իրողության մեջ, բառը տողը կամ իմաստային միավոր կազմող նա-

խոհաստությունների շարքը իրենց ինտոնացիոն տարբերակումներով հանդերձ, մշտապես մնում են իրենց ինքնուրույն և հավասարազոր իրավունքներով, ապա հնչողական խոսքում դրանք՝ այդ հավասարազոր անդամները, միանգամից ստորադասվում են արտիստի հիմնական մտահղացմանը՝ իրենց կրած իմաստների երանգների բազմազանությամբ անգամ։ Այսպես, ուրվականի հանդիպման տեսարանում Համլետի խոսքերը երկխոսության վերջում վերածվում են հազիվ լսելի փսփսուքի։ Ուրեմն բառային այդ մեծ զանգվածը ենթարկվում է իշեցված ձայնի տիրապետությանը։

Բառը Փափազյանը կարող է նետել։ Սա ինտոնացիոն մեկնաբանության վկայությունն է։ Բառը ստանում է շարժման իներցիա։ Հնչող բառը դառնում է ոչ թե շարժման իլյուստրացիա, այլ ինքը ստեղծում է շարժում, որի տեսանելի պատկերը բեմում չի վերարտադրվում։

«...իմաստը թեկուզ առանց բառերի իր ամբողջ գոյությամբ պետք է բացատրի բեմում Համլետի դերակատարը...»[10]։ Փափազյանը առաջարկում է գրական երկի թատերականացման կամ թատերական խոսքի ծագման մի հիմնապայման։ Գրական երկի որևէ հատվածի մեկնաբանման ու կատարման սկիզբը դերասանին համակած «զգացումի և ըմբռնողության» միասնությունն է։ Ուրեմն զգացման ու ըմբռնողության չափն է որոշում իրականացման արդյունքը։ Եվ դերասանի հայտնաբերած և արդեն միայն իրեն պատկանող այդ իմաստի ձևակերտման մեջ բառը ունի նույնպիսի իրավունք, որպիսին՝ ժեստը, արտաքին գծագրությունը, բեմական միջավայրի այն մանրամասները, որոնցից օգտվում է արտիստը։ Բառը հավասար է «կոկորդից թռչող կցկտուր հրոչնդյունի» կամ անխոս նայվածքի։

Փափազյանը դեմ է գնում հնչող խոսքի շարժման այն տենդենցին, որը կրկնօրինակում է գրական տեքստում առկա աստիճանական հասունացման պրոցեսը, որը հասունանալով ձգտում է պայթյունների։ Նրա խոսքը չունի սովորական երաժշտական իմաստով ցեղուրային վերջակետումն ու եզրահանգող շեշտադրումը։ Փափազյանը կարող է տարափի վերածել բառային զանգվածը, ջարդել տողերի գծագրական կառուցվածքը։ «Ո՛ քերովբեք և միշնորդք երկնային շնորհաց...» կտորը Փափազյանը վեր է ածում անվերջանալի, իրար վրա սահող, անհանգրվան մի տարափի, որի մեջ վեր է առնվում ընդամենը երեք բառ՝ «վեհափառ տեր», «հայր», «ալքա Դանիո» բառերը։ Հետաքրքրական է, որ այդ վերառնումի մեջ հնչողական բնութագրմամբ արտիստը իմաստային հավասարեցում է մտցնում այդ բառերի մեջ։ Արդյունքում ստացվում է մի ուղղագիծ շարժում, ուր հավասարաչափ բարձրանում են նույն ուժգնությունն ունեցող տարբեր բառեր։ Մի՞թե սրանով չի ստեղծվում հնչողական հյուսվածքի անվերջանալիության գաղափարը։ Երևույթ, որը իր բնույթով մոտենում է հայկական շարականի տիպին։

Նշված հանգամանքով է պայմանավորվում Թարգմանչի ու դերասանի ըս-

տեղծագործական բնույթների տարբերությունը։ Եթե Մասեհյանն իր զգացումն ու ըմբռնողությունը պարտավոր էր բառային ձևի վերածել, ապա արտիստը բառը կմպենսացնելու մեծ հնարավորություններ ունի։ Բառիմաստների այն, այսպես կոչված ճշգրտումները, որ կատարում է դերասանը, գրական արժեք չունեն։ Եվ ամեն անգամ նման ճշգրտման պահանջը արտիստական մեկնաբանության առանձնահատկություններով է պայմանավորված։

Թարգմանչին ներկայացրած փափազյանական պահանջներից մեկը՝ անհատականացված կերպարային խոսքի պահանջն է։ Փափազյանը խիստ կարևորում է այս հանգամանքը և գտնում, որ Մասեհյանի ուշադրությունից վրիպել է այն։ «Այս գաղտնիքը վրիպել է դժբախտաբար ոչ միայն հայ, այլև բոլոր ազգերի թարգմանիչների ուշադրությունից, բայց և այնպես դա այնքան բացահայտ է հեղինակի տեքստի մեջ։ ...Իսկ մենք ենթարկվելով մեր քմահաճ թարգմանիչներին գործածում ենք նույն լեզուն, նույն ստիլով ծեփված, Համլետից մինչև ընդհուպ գերեզմանափորը»[11]։ Սկզբում անհասկանալի է թվում, թե ինչու է արտիստը այս խնդրի առումով վկայակոչում անգլերեն բնագիրը, որին լեզուների իմացությամբ շռայլորեն օժտված Փափազյանը, ցավոք, հասու չէր։ Ավելորդ է այդ դժգոհությունը մանավանդ այն պատճառով, որ Մասեհյանի հենց «Համլետը» կերպարային խոսքի թարգմանության օրինակ է։ Սակայն իսկույն ևեթ պարզվում է, որ այս պահանջը ևս բանասիրական բնույթի չէ, այլ թատերական նկատառում ունի. «և որովհետև բեմում կա կերպարի պատկերը իր արտաքինով, մանավանդ ներքինով»,—կարծես պարզաբանում է Փափազյանը։ Արտիստը ձգտում է կերպարի թատերական նկարագրի և այդ նկարագրին պատկանող հնչող խոսքի համապատասխանության։ Փափազյանը բեմական նկարագիրը համարում է առաջնային, սա թատերականի գերապատվությունն է։ Սակայն մյուս կողմից առանց ճշգրիտ կերպարային խոսքի դժվար է բեմում գծել կերպարի արտաքին նկարագիրը, մանավանդ մեկնաբանել այն։ Ուրեմն այդ համապատասխանության պահանջը մեկնաբանի պահանջ է նաև։ «...փորձում եմ ավելի ազատ մոտենալ բառերի ընտրությանը, անխախտ պահելով նախադասության վերջնական իմաստը։ Նույնը անում էր Ռոսսին, նույնը՝ Մունե Սյուլլին, շնորհիվ Ժան Էքառի ազատ թարգմանության։ Իսկ մենք հայերս դժբախտաբար դեռևս չունեցանք «Շեքսպիրի թարգմանիչը», որ նկատի ունենալով այս հիմնական տվյալը կարենար բառերի ընտրություն անել մեր հարուստ լեզվում»[12]։ Սա նույն արտիստական ազատության պահանջի դրսևորում է։ Դերասանը ընդունում է բնագրի նկատմամբ ազատ մոտեցում միայն այն պայմանով, որ բառերի նման ընտրությունը իր հերթին ազատություն վերապահի դերասանին։ Սա փաստորեն ոչ թե բառիմաստների ընտրության թարգմանական անճշտության պնդում է, այլ գրական և բեմական տեքստերի՝ իբրև բնույթով տարբեր իրողությունների, տարբերության անկեղծ խոս-

տովանութիյուն։ «Շատ հն խոսում Մասեհյանի մասին, նրա կատարած տքնաջան աշխատանքի առաջ հիացողներից մեկը ես եմ։ Դա լեզվագիտական մի արժեք կարող է ունենալ, բայց ոչ բեմական։ Եվ այդ ես փորձառութիյամբ գիտեմ»[13]։ Ուրեմն ոչ այս կամ այն բառիմաստի սխալ ընտրութիյան մեջ է խնդիրը, ոչ էլ թարգմանական սկզբունքին կամ մեթոդին վերաբերող դիտողութիյուններով էր պայմանավորված արտիստի դժգոհութիյունը։ Փափազյանական կոնֆլիկտի հիմքը այն տրանսֆորմացիան է, որ կրում է գործը հնչող և խաղարկվող իրողութիյան մեջ։ Փափազյանը գտնում էր, որ «եթե դեռևս նրա Համլետի առաջին թարգմանութիյամբ կարելի էր կենդանի խոսքով շնչավորել գործի կերպարները, ապա երկրորդ տպագրութիյամբ պատվարժան խանը անհնարին է դարձրել դա»[14]։ Խոսքի շնչավորումը արդեն իսկ հեռացում է, երբ բառի իմաստավորումը կատարվում է այն մտահղացման համեմատ, որը կապվում է դերասանի ըմբռնման ու կերպավորման հետ։ Հիշենք «բառեր, բառեր, բառեր», «Բացի իմ կյանքից, բացի իմ կյանքից, բացի իմ կյանքից» ռեպլիկների մեկնաբանութիյունը։ Ամեն անգամ դրանցից յուրաքանչյուրին արտիստը տալիս է ուրույն իմաստավորում, այն ելակետով, որ հնչող խոսքը լինի ոչ թե արտաքին նմանակ, այլ «վայել լինի բառի հմայքին»։ Մանավանդ որ դերասանի խոսքն ունի նաև ասվածի հակառակ իմաստը հայտնաբերելու մի մոգական կարողութիյուն։ Այսպես Համլետ—Պոլոնիուս տեսարանում Պոլոնիուսին ուղղված «Լավ, փառք աստծո» ռեպլիկը Փափազյանն արտասանում է «չքացիր ի սեր աստծո» իմաստավորմամբ, այսինքն՝ ասված խոսքի ճիշտ հակադիր իմաստով, նրա ժխտումով[15]։

Դերասանը առոգանող չէ, ոչ էլ ասմունքող։ Դերասանի բեմական խոսքը թարգմանական տողի հնչուն ճշտիվ վերարտադրումը չէ։ Դերասանից և թարգմանչից պահանջվող ճշգրտութիյունը նույնը չէ։ Փափազյանը մի տեղ այսպես է ձևակերպում այս տարբերութիյունը։ «Բառերը ճիշտ կարտասանի, այո, գուցե չափաբերական օրենքների դեմ էլ չմեղանչի, համաձայն եմ, բայց այդքան միայն»[16]։ Փափազյանը սա դեռ բավարար չի համարում բեմական խոսքի համար, նրա կարծիքով ծանր տողերը պիտի մատուցվեն արհեստականութիյան մի հրապույրով, որով միայն նրանք կարող են դառնալ ոչ թե արտասանութիյուն, այլ վերապրում, արվեստի փաստ։ Այս իմաստով ամենակատարյալ թարգմանութիյունը՝ պատկերավորման ու բառիմաստի հարուստ ու բազմազան երանգների պահպանումով չի հասկացվի, եթե չփոխարինվի այն լեզվին, որ բառից ազատ է՝ թատրոնի լեզվին։ Քանի որ դերասանը տեսցնում է «ոչ միայն տողերը, այլև տողի իմաստը բառի հատակում»[17]։ Եվ այդ պատճառով էլ բառի վերապրման պրոցեսը պիտի տանել ո՛չ գրական խոսքի հոգեբանական մանրամասնման ճանապարհով։ Հնչող խոսքը հոգեբանական զարդարում չէ։ Արժե

հիշատակել Փափազյանի այն պնդում-հավատամքը, ըստ որի «այն ինչ ճիշտ է հոգեբանորեն, միշտ ճիշտ չէ թատերականորեն, որովհետև թատրոնն իր ճըշմարտություններն ունի, որ հաճախ ժխտումն է ընդունված ճշմարտությանն[18]։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. *Տե՛ս Robert Velmann*, Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. 1967, Berlin.
2. *Տե՛ս Richard Flatter*, Shakespeare's Producing Hand, L., 1948, p. 48.
3. *Տե՛ս Arthur Gerstner-Hirzel*, The Economy of Action and Word in Shakespeare's Plays, Bern, 1957.
4. *Վ. Փափազյան, Համլետը ինչպես տեսա (ձեռագիր, Հայկական շեքսպիրյան գրադարան), էջ 23։*
5. *Նույն տեղում, էջ 32։*
6. *Նույն տեղում։*
7. *Նույն տեղում։*
8. *Նույն տեղում, էջ 54։*
9. *Նույն տեղում, էջ 106։*
10. *Նույն տեղում, էջ 120։*
11. *Նույն տեղում, էջ 125։*
12. *Նույն տեղում, էջ 126։*
13. *Նույն տեղում։*
14. *Նույն տեղում։*
15. *Նույն տեղում, էջ 136։*
16. *Նույն տեղում, էջ 175։*
17. *Նույն տեղում, էջ 224։*
18. *Նույն տեղում, էջ 230։*

ԲԱԽՏԻՈՐ ՀՈՎԱԿԻՄՅԱՆ

ԹԱՐԳՄԱՆԻՉՆ ՈՒ ԴԵՐԱՍԱՆԸ

Շեքսպիրյան դրամատուրգիայի հմտբավավոր թարգմանիչ Հովհաննես Մասեհյանը և շեքսպիրյան հայկական թատրոնի նույնքան անվանի դերասան Հովհաննես Աբելյանը միմյանց ճանաչել, փոխադարձաբար գնահատության խոսք են ասել շնորհիվ անգլիացի հանճարեղ դրամատուրգի ստեղծագործությունների։ Նրանք երկուսն էլ եղել են գրեթե հասակակիցներ (թարգմանիչը մեկ տարով մեծ է եղել դերասանից) և ստեղծագործական կյանքի համարյա նույն շրջանում ծանոթացել են Շեքսպիրի գործերին։ Սկսած անցյալ դարի 80-ական թվականներից մինչև իրենց կյանքի վերջը, յուրաքանչյուրն իր նախասիրության սահմաններում, զբաղվել են հայ իրականության մեջ Շեքսպիրի ողբերգությունների ու կատակերգությունների մասսայականացման գործով։

Երկու Հովհաննեսների ծանոթությունը սկսվել է հեռակա և անուղղակի։ Հետևելով Թիֆլիսյան պարբերական մամուլին, Մասեհյանը տեղեկացել է երիտասարդ դերասան Հովհաննես Աբելյանի հայ թատրոնում, մասնավորապես, շեքսպիրյան կերպարների կատարման մեջ ունեցած հաջողությունների մասին։ Դեռևս Ադամյանի օրերից, 1886—1887 թթ., Աբելյանը էդգարի փայլուն դերակատարությամբ շնորհալի դերասանի անուն էր հանել Ադամյանի Լիր արքայի կողքին։ 90-ական թվականներին շեքսպիրյան խաղացանկից Աբելյանը մարմնավորել է նաև Տրանիոյի («Անսանձի սանձահարումը»), Բասանիոյի («Վենետիկի վաճառականը») կերպարները և վերջապես 1886-ին՝ Օթելլո։

90-ական թվականների սկզբներից Մասեհյանը ակտիվ կապերի մեջ է եղել Թիֆլիսի մի շարք մտավորականների հետ։ Մտադրվելով Շեքսպիրից կատարած իր թարգմանությունները հրատարակել Թիֆլիսում, նա անշուշտ երազել է նաև այդ թարգմանությունները բեմադրված տեսնել։ Հետևաբար, ինչ-ինչ դերերի կատարման համար նա կարող էր մտածել Աբելյանի մասին։

Իր հերթին Հովհաննես Աբելյանն էլ հետաքրքրվել է Մասեհյանի թարգմանություններով։ Եվ երբ Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերությունն

սկսել է մեկը մյուսի ետևից լույս ընծայել Մասեհյանի թարգմանած «Համլետը» (1894), «Ինչպես կուզեք» (1895), «Ռոմեո և Ջուլիետ» (1896), «Վենետիկի վաճառականը» (1897), «Արքա Լիր» (1898) պիեսները, Աբելյանը հետաքրքրությամբ կարդացել է այդ հրատարակությունները, հետագա տարիներին մի շարք կերպարներ խաղացել հենց այդ թարգմանություններով։ Ավելին. 1894 թվականից, «Համլետի» թարգմանությունը լույս տեսնելուց հետո, Աբելյանը մի քանի տարի Բաքվում և Թիֆլիսում աշխատել է այդ ողբերգությունների վրա՝ միտք ունենալով Համլետ խաղալ, բայց իրենից անկախ պատճառներով չի իրագործվել նրա այդ ցանկությունը[1]։

Համլետի դերը պատրաստելիս Աբելյանը հնարավորություն է ունեցել մոտիկից ծանոթանալու Մասեհյանի թարգմանական արվեստին և իր դիտողություններն անել գրքի իր օրինակի վրա՝ սկզբունք ունենալով բեմական առանձնահատկություններն ու արտասանության համար հարմարությունը։

Տևնվե՞լ են արդյոք Մասեհյանը և Աբելյանը թարգմանչի Ռուսաստան և եվրոպական երկրներ կատարած ուղևորությունների ժամանակ Թիֆլիսով անցնել-դառնալիս, մեզ հայտնի չէ։

Մասեհյանի և Աբելյանի անձնական ծանոթությունը և հանդիպումը, ըստ երևույթին, առաջին և վերջին անգամ, տեղի է ունեցել 1922 թվականի վերջերին, Վիեննայում։ Ինչպես հայտնի է, 1921 թվականին Վիեննայի մխիթարյանների տպարանում Մասեհյանը տպագրել էր «Համլետի» հիմնովին վերամշակված թարգմանությունը, որին, ի միջի այլոց, կցված են լոնդոնահայ գրող և նկարիչ Զապել Պոյաճյանի չորս նկարը «Համլետի» թեմաներով։ 1922 թվականին այդ նույն տպարանում Մասեհյանն առաջին անգամ հրատարակել էր «Օթելլոյի» թարգմանությունը։

1922-ի վերջերին, Աբելյանն էլ հազիվ մազապուրծ Իզմիրի կոտորածից, Սալոնիկի վրայով, ընտանիքով անցել էր Վիեննա, որտեղից հետո նա գնաց Բեռլին, Փարիզ, Լոնդոն և ապա՝ Ամերիկա՝ շրջապտույտի։ Ինչպես պատմում է դերասանի դուստրը՝ Մարիկա Աբելյանը, Վիեննայում գտնված օրերին Աբելյանը մտերմական, ամենասերտ շփման մեջ է եղել Մասեհյանի հետ։ Վերջինս դերասանին ծանոթացրել է տեղի թատերական կյանքին, միասին թատրոններ են հաճախել, ներկայացումներ դիտել։ Այդ հանդիպումների ժամանակ թարգմանչի և դերասանի միջև տեղի են ունեցել ստեղծագործական բնույթի զրույցներ, որոնց ընթացքում բացահայտվել են շեքսպիրյան թատրոնի երկու գործիչների տեսակետները շեքսպիրյան տեքստի թարգմանության հարցում։

Դեռևս 1894 թվականից համաձայն չլինելով «Համլետի» թարգմանության մեջ տեղ գտած առանձին բառերի ու արտահայտությունների հետ, Աբելյանն այս անգամ էլ բեմական արտասանության հարմարության տեսակետից իր դիտողություններն ու ցանկությունները հայտնել է ուղղակի թարգմանչին, որն,

ըստ երևույթին, հաշվի է նստել նրա կարծիքների հետ։ Մասեհյանը լավ ծանոթ լինելով դերասանի բեմական գործունեությանն ու հեղինակությանը, բարձր է գնահատել նրա արժանիքները հայ թատրոնում։

Վիեննայում տեղի ունեցած այդ հանդիպումներից մեկի ժամանակ 1923 թվականի դեկտեմբերի 2-ին Հ. Մասեհյանը Հ. Աբելյանին է նվիրել «Համլետ» և «Օթելլոյի» իր թարգմանությունների վիեննական հրատարակությունները։ «Համլետի» թարգմանության վրա նա մակագրել է. «Պ. Հ. Աբելյանին, Սրտագին բարեմաղթություններով նվիրում է թարգմանիչը։ Հ. Մասեհյան, Վիեննա 2 դեկտ. 1922»։ Իսկ «Օթելլոյի» թարգմանության վրա գրել է. «Օթելլոյի» տաղանդավոր ներկայացնողին, նվեր թարգմանչից։ Հ. Մասեհյան, Վիեննա 2 դեկտ. 1922»։

Այս գրքերն Աբելյանն իր հետ պատեցրել է Եվրոպայում և Ամերիկայում ու վերադարձրել հայրենիք։ Պատմական արժեք ներկայացնող այս նվիրական գրքերը պահվում են Հայաստանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնում։ «Համլետը» գտնվում է Աբելյանի արխիվում[2], իսկ «Օթելլոն» թատերական բաժնի գրականության մեջ։ Թե ինչպես և ինչու են գրքերն իրարից բաժանվել, դժվար է ասել։ Եվ, թեև «Օթելլոյի» թարգմանության վրա չի հիշատակված Աբելյանի անունը, բայց կասկածից վեր է, որ «Համլետի» հետ դա ևս Մասեհյանի նվերն է Աբելյանին՝ տրված նույն օրը։

1925 թվականի սեպտեմբերին վերադառնալով Սովետական Հայաստան և «Խորհրդային Հայաստան» թերթի աշխատակցի հետ մի տեսակցության ժամանակ, պատմելով արտասահմանյան շրջագայությունների ընթացքում Մասեհյանի հետ իր ունեցած հանդիպումների մասին, Աբելյանն ասել է. «Վիեննայում եղած ժամանակ ես մի քանի անգամ տեսնվեցի Շեքսպիրի հայտնի թարգմանիչ Հովհաննես-խան Մասեհյանի հետ և միասին ուսումնասիրեցի «Օթելլոյի» և «Համլետի» թարգմանությունները։ Մասեհյանը սիրալիր վերաբերվեց ինձ և ընդունեց իմ մի քանի լեզվական նկատողությունները բեմական տեսակետից»[3]։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Աբելյանի չխաղացած Համլետը», «Շեքսպիրական», գիրք 1, Երևան, 1966, էջ 193—213։
2. Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Հ. Աբելյանի ֆոնդ, VI բ. № 128։
3. «Խորհրդային Հայաստան», 1925, № 219։

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ ԵՎ ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

ՄԱՍՆՀՅԱՆԻ ՀԵՏՄԱՀՈՒ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հաղորդում Նշան Մուրադյանի

Շեքսպիրի հայերեն հրատարակությունների համեստ պատմության մեջ առանձին տեղ են գրավում այսպես կոչված Վիեննական հրատարակությունները («Համլետ»՝ 1921, «Օթել-լո»՝ 1922, «Վիեննեփկի վաճառականը»՝ 1922, «Մակբեթ»՝ 1923), ակնախտիտ ու շքեղ, ամուր թղթի վրա, հիանալի տառատեսակներով և ընտիր նկարներով՝ ամեն մի երկի համար առանձին։ Բայց դրանից էլ ավելի ուշագրավը թարգմանության նորությունն էր. Հայ ընթերցողը առաջին անգամ էր հանդիպում Շեքսպիրին՝ մատուցված հոյակապ մի հայերենով։ Թարգմանիչը ծանոթ էր, իհարկե, նույնիսկ սիրված. դա անցյալ դարի իննսունական թվականների վերջին Շեքսպիրից կատարած իր թարգմանություններով աղմուկ հանած Հովհաննես Խան Մասեհյանն էր, որ այժմ դեն էր նետել «խան» տիտղոսը և հայ հասարակության առաջ հանդես էր գալիս սոսկ իբրև մի բանաստեղծ, որն իր կյանքի կեսը նպատակն ու կոչումը տեսնում էր Շեքսպիրյան մտածողության հայացրած շենքը կառուցելու մեջ։

Այս թարգմանությունները նոր էին, թարմ, ոչ թե սոսկ մշակված, այլ համարյա վերստին թարգմանված։ Բազմամյա տքնության արդյունք էին դրանք, բայց ոչ միայն տքնության ու որոնումների, այլև ստեղծագործական խոյացումի։ Գտնվել էր Շեքսպիրը հայերեն թարգմանելու կախարդական նշանաբանը՝ «Սեզա՜մ, բացվի՛ր»։ Մասեհյանը գիտակցել է այդ և ցանկացել իր հրատարակությունների նոր շարքը արժանի դարձնել բովանդակությանը։

Նամականիից երևում է, որ նա ապրել է այդ հրատարակությամբ. բանակցություններ է վարել, խնամքով ընտրել է ոչ միայն թուղթը, այլև տառատեսակները, նաև իլյուստրացիաները։ Ինչ վերաբերում է այս վերջինին, ապա պետք է ասել հետևյալը. «Համլետի» պատկերները գծագրված են օրիորդ Ջ. Կ. Պոյաճյանի կողմից, ըստ որում փորագրելիս որոշ փոփոխություններ են կատարվել։ Անուշադրությամբ բաց մնացած այն տեղեկությունը թարգմանչի պահանջով զետեղված է գրքի վերջում, թղթի մի շերտի վրա, ինչպես հաճախ վրիպումներն են անում։ «Օթելլոն» հրատարակելիս արդեն նա հարկ է համարում խոսել ոչ միայն իլյուստրացիաների, այլև Շեքսպիրի նկարների մասին։ Ահա՛ այդ տողերը.

«Շեքսպիրի ոչ մի պատկերը գոյություն չունի, որի մասին հաստատապես կարելի լինի ասել, թե իր կենդանության ժամանակ նկարված է։ «Համլետի» հատորի մեջ տվինք այն պատկերը, որ հրատարակված է նրա երկերի ֆոլիո ժողովածուի ճակատին (1623)։ Ներկա հատորինը կոչվում է Ջանդոի պատկերը, որի նախանկարը գտնվում է Լոնդոնի Ազգային պատկերների Դալերիում. սա էլ, երևի, նկարված է բանաստեղծի մահից մի քանի տարի հետո։ Ննջադրվում է, թե Բրեյչ, Շեքսպիրի ընկեր դերասանը, որ նկարելու տաղանդ ուներ, շինած է այս պատկերը, որ սկզբում պատկանելիս է եղել Շեքսպիրի ժամանակակից դերասան Հովսեփ Տեյլորին, ապա զանազան ձեռքերից անցնելով երկար տարիներ պատկանել է դուք-

սին և նրա ընտանիքին. վերջինս ծախել է 1848-ին էլլեսմիր Կոմսին, և սա 1856-ին ընծայել է Ազգային Դաւերիին։

Երկու բառ ներկա հատորի մյուս նկարների մասին. դրանք լուսանկարված են «Օքելլոյի» մի ներկայացումից, որ կազմակերպել է վերջին տարիներում անգլիական հռչակավոր դերասան Մաթիսոն Լանգը (Matheson Lang). վերջինս բարեհաճեց թույլ տալ, որ այդ լուսանկարները ծառայեն իբրև հիմք ներկա հատորի պատկերներին, որի համար մեր սրտագին շնորհակալություն ենք հայտնում նրան։ Այս պատկերների մեջ Օթելլոյի դերը կատարում է Մաթիսոն Լանգը, իսկ Յագոյի դերը՝ հռչակավոր դերասան Բաուչերը»։

«Վենետիկի վաճառականի» իլյուստրացիաների կապակցությամբ նա հետևյալն է գրում. «Պատկերները հատկապես փորագրված են Շուայնլի գերմանացի նկարչի նկարների վրայից այս հատորի համար. միայն վերջինը հին անգլիական փորագրություն է»։

Վերջապես «Մակբեթի» իլյուստրացիաների համար նա գրում է. «Պատկերները օրինակված են սըր Ջոն Գիլբերտից և հատկապես այս հրատարակության համար պղնձագրված»։

Յավել միայն կարելի է, որ սրանցով էլ սահմանափակվում են Շեքսպիրից կատարված նրա թարգմանությունների հրատարակությունները։ Այդպես էլ անկատար է մնում Մաահէյանի ողջ գիտակցական կյանքի երազանքը։ Շեքսպիրի հայերեն ամբողջական թարգմանության ու հրատարակության գործը թողնվում էր նոր, բախտավոր օրերի...

Իսկ ինչպե՞ս պետք է հասկանալ Մաահէյանի հասցեին գործածված «Նոր շրջան» արտահայտությունը։ Ու արդեն առիթ ունեցել եմ ցույց տալու, որ այդ շրջանը պիտի հաշվել այն օրից, երբ նա հրաժեշտ է տալիս տասվանհնգամյա տողին և ձեռնարկում է նոր չափի։ Շեքսպիրի համար յամբ-անապեստյան 15 և ապա 10 և 20 վանկանի տողերի՝ շարժուն դրությամբ։ Այդ էլ հնարավորություն է տալիս նրան հիմնովին վերանայել իր նախորդ թարգմանությունները։

Արդ, այս տեսակետից ո՞ր թվականը պիտի համարել ամենավաղը։ Մի՞թե «Համլետի» հրատարակության թվականը՝ 1921-ը։

Հովհաննես Մաահէյանի մահից հետո նրա հիշատակը հավերժացնող կենտրոնական հանձնախմբին հաջողվում է տարբեր ժամանակներում տարբեր տեղերում հրատարակել վեց նոր թարգմանություն, այդ թվում՝ Վենետիկի ս. Ղազար կղզում՝ «Հուլիոս Կեսար» (1962) և «Կորիոլան» (1962), Թեհրանում՝ «Ռոմեո և Ջուլիետ» (1962), Բեյրութում մի ժողովածու, որի մեջ մտնում են՝ «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» և «Փոթորիկ» (1967)։ «Ռոմեո և Ջուլիետը» և «Հուլիոս Կեսարը» որևէ նշում չունեն այն մասին, թե երբ է ավարտված թարգմանությունը, բայց ահա «Կորիոլանը» ունի՝ «22 մարտ, 1931, Թոքիո»։ Հավանորեն այս գործը նա ավարտել է արդեն վատառողջ, քանի որ նույն ամիսների ընթացքում, պատճառաբանելով իր առողջական վիճակը, հրաժարական է ներկայացրել, որ ընդունվել է հավանորեն հոկտեմբերին. նոյեմբերի 19-ին հայրենիք վերադառնալիս Խորհրդում էլ նա կնքում է իր մահկանացուն։ Գալով երեք խաղ պարունակող բեյրության ժողովածուին, ապա «Փոթորիկը» նույնպես նշում չունի, բայց ահա մյուս երկուսը ունեն։ Պարզվում է, որ «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» կատակերգության թարգմանությունը նա ավարտել է 14 սեպտ. 1923, իսկ «Անտոնիոս և Կլեոպատրան»՝ «Բեռլին, 31 հունվար. 1915»։

Սա այն ամենավաղ թիվն է, որ հանդիպում ենք Մաահէյանի նոր թարգմանությունների տակ։ Իհարկե, մեր ընդունած նոր շրջանը պետք է որ ավելի վաղ սկսված լինի, բայց քանի որ այդ վարկածը հավաստող ոչ մի տվյալ չունենք, ուստի հարկադրված ենք առայժմ կանգ առնել 1915-ի վրա։

Այժմ ամենակարևորի՝ այդ հրատարակությունների որակի մասին։

Թեհրանում հրատարակված «Ռոմեո Ջուլիետը» համեմատաբար փոքր չափսի է, բայց մաքուր է և հաճելի։ «Երկու խոսքից» հայտնի է դառնում, որ հրատարակությունը իրագործված է «Հովհաննես Խան Մաահէյանի հիշատակի հավերժացման կենտրոնական հանձնախմբի»

չանքերով, հիմք ունենալով թարգմանչի ինքնագիրը, որ պահվում է քրոջ՝ տիկին Ջարուհի Քաջբերունու մոտ։ Նկատեմ անմիջապես, որ թարգմանչի ձեռագրերի հիման վրա են հրատարակված նաև մյուս բոլոր հինգ գործերը։

Քանի որ այս հրատարակությունները պետք է հիմք հանդիսանան մյուս բոլոր վերահրատարակությունների համար, ուստի բնավ չնսեմացնելով դրանց անգնահատելի արժեքը, հարկ եմ համարում այդ գրքերը քննել այն դիրքից, ինչ կաներ ինքը՝ թարգմանիչը, եթե դրանք իր կենդանության ժամանակ հրատարակված լինեին։ Մասնհյանի բարեկամներից ու հրատարակիչներից, բնականաբար, չէր կարելի պահանջել այնպիսի ուշադրություն ու խնամք, որպիսին (այդ լավ է հայտնի նրա հրատարակված նամակներից) ինքն էր ցուցաբերում ամեն անգամ, երբ խոսքը Շեքսպիրի թարգմանության էր վերաբերում։ Լրացուցիչ ապացույց՝ վերը նշված վիճելի կետերը։

Եվ ահա, բաց անելով «Ռոմեո և Ջուլիետի» առաջին էջը, նկատում ենք, որ հենց առաջին բանական ցուցումը՝ «Գալիս են Սամսոն և Գրիգորիո, Կապյուլետի տնից՝ զինված սրերով և վահաններով» առնված է փակագծերի մեջ։ Այդպես և հաջորդները՝ մինչև վերջ։ Սա մի թերություն է, որ թարգմանիչը բնավ չէր հանդուրժի։ Վիճելի հրատարակություններում ռեմարկները շարված են հատուկ տառանիշերով։ Շեքսպիրի անգլիական հրատարակություններում տեսարանից հետո (Տեսարան առաջին, Տեսարան երկրորդ և այլն) նշվում է գործողության վայրը։ Այս նշումը նույնպես տրվում է կենտրոնում՝ հատուկ տառատեսակներով։ «Ռոմեո և Ջուլիետի» սույն հրատարակության մեջ գործողության վայրերը՝ «Մի ազնվական Կապյուլետի տան մեջ», «Հայր Լորենցի խուցը» և այլն, առնված են փակագծերի մեջ, որ անթույլատրելի է։ Տարակույս չունեմ, որ եթե թարգմանիչը հրատարակեր գործը, այդ ավելորդ փակագծերը կհաներ։

Պատկերացում տալու համար թարգմանության մասին, կփորձեմ համեմատել միայն երկրորդ արարվածը (միշտ աչքի առաջ ունենալով ոչ թե թարգմանության, այլ հրատարակության արժանիքները)։ Առաջին տեսարանի նշումից հետո պետք է լինի գործողության վայրը՝ «Վերոնա», որ դուրս է ընկել. Մերկուտիոյի երկրորդ ռեպլիկը, որ բնագրում յոթ տող է, դարձել է չորս. արդյո՞ք թարգմանիչն է սեղմել, դժվարանում եմ ասել։ 50-րդ էջում կա մի ակընհայտ վրիպակ Ռոմեոյի խոսքում. «Օրիորդ, երդում, այն օրհնյալ լուսնով» տողը պիտի լինի՝

Օրիորդ, երդվում եմ այն օրհնյալ լուսնով։

Դայակի կանչին անսալով՝ Ջուլիետը հեռանում է։ Գնում է և Ռոմեոն։ Բայց ահա Ջուլիետը կարողանում է պոկվել Դայակի ձեռքից և նոր գալ։ Այդ ռեմարկը՝ «Վերևից գալիս է Ջուլիետը» թարգմանության մեջ (հրատարակության, ուզում եմ ասել) բաց է թողնվել։ Տեսարանի վերջին չորս տողերը (բնագրում, թարգմանության մեջ՝ հինգ) պատկանում են Ռոմեոյին, մինչդեռ նրա անունը չի հիշատակված։

Բնագրում (II, 3) Մերկուտիոն գնալուց առաջ երգում է ճագարի մասին մի հին երգ, որ այս հրատարակության մեջ չի նշված, երգն էլ, որ անգլերենում չափածո է՝ իհարկե հանգավորված, վեց տող, այստեղ տրված է արձակ։

Հովհաննես Մասնհյանի հիշատակը հավերժացնող կենտրոնական հանձնախումբը շեքսպիրյան նոր թարգմանություններից երկուսը՝ «Հուլիոս Կեսար» և «Կորիոլան» ուղարկել է Վենետիկի Մխիթարյան միաբանություն։ Այս հրատարակությունները մեծադիր են, լավ թղթի վրա, կրկնակի առաջաբաններով. մեկը «կենսագրական գծեր» խորագրով (կրկնված է երկու գրքերում)՝ նվիրված Շեքսպիրի անմոռաց թարգմանչին և Գևորգ Դարֆիի երկու համառոտ ակնարկները երկու ողբերգությունների աղբյուրների և բուն ողբերգությունների մասին։

Քանի որ Շեքսպիրագիտության հայկական կենտրոնը այժմ իր ձեռքի տակ ունի «Հու-

լիոս Կեսարին»՝ Մասեհյանի կատարած թարգմանության ձեռագիրը, ուստի նրա քննությունը թողնում եմ վերջում։ Այժմ համեմատության համար, վերցնենք «Կորիոլանոս» երրորդ արարվածը։

Այստեղ, առաջին տեսարանում, աղմուկ-աղաղակի մեջ, բացակա Կորիոլանի մասին խոսելով՝ Մենենիոսն ասում է. «Մի գոռա «Ջարդե՛ք»—որ ակնհայտ վրիպակ է. պետք է լինի «Ջարդե՛ք»։ Բայց բնագիրն ավելի ամբողջական է.

Do not ery havoc, where you should lut hunt
With modest warrant (III, 1),—

որ նշանակում է՝

Մի գոռա «Ջարդեք», քանի դեռ որսն համեստ
Չի ապահովված։

«Անտոնիոս և Կլեոպատրան», «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի» և «Փոթորիկը» նույն «Հավհաննես Խան Մասեհյանի հիշատակի հավերժացման կենտրոնական հանձնախմբի» ջանքերով հրատարակվել է Բեյրութում, «Համազգայինի» տպարանում, մեկ ամբողջական գրքով։ Գիրքն ունի նախաբան, որ պատկանում է թարգմանչի գրական բարեկամ և նրա ժառանգության հմուտ գիտակ Գևորգ Դարֆեի գրչին, «Երկու խոսք» առորագրված նույն հանձնաժողովի կողմից։ Գրքում զետեղված է նաև Հավհաննես Մասեհյանի լուսանկարը։

Դատափետ տալու համար այս հրատարակության ինչպես առավելություններին, նույնպես և թերություններին մասին, տեսնենք «Անտոնիոս և Կլեոպատրայի» միայն մեկ, այս դեպքում չորրորդ արարվածը։ Տեսարաններով հարուստ այս գործողության մեջ «Տեսարան ութերորդը» դարձել է յոթերորդը, որ սոսկական վրիպակ է։ Տասնչորսերորդ տեսարանում, էրոսի ինքնասպանությունից հետո, ինչպես հայտնի է, իր սրի վրա է ընկնում նաև Անտոնիոսը։ Այդ ռեմարկը տեղադրված է նրա

Ծ՛կ, ուրեմն, էրոս, տերդ մեռնում է քո աշակերտը.
Այսպես աննը քեզանից ուսա,—

խոսքերից հետո։ Բայց ահա հայերեն այս հրատարակության մեջ ռեմարկը մեկ անգամ էլ է կրկնվում նրա «Հասե՛ք, պահակներ,‖Ով ճամփեցեք ինձ» բառերից հետո, որ, իհարկե, ավելորդ է։

Այս բոլոր հետմահու հրատարակությունների ընդհանուր որակի մասին սպառիչ պատկերացում կարելի էր կազմել, համեմատելով դրանք թարգմանչի ձեռագրերի հետ։ Եթե մինչև վերջերս այդ հնարավորությունից զրկված էինք, ապա այժմ, ունենալով «Հուլիոս Կեսարի» Մասեհյանի թարգմանության ձեռագրերը, այդ կարող ենք անել։ Նմուշի համար միայն ևս համեմատենք ողբերգության վերջին արարվածը։ Ինչ որ կարողացա նկատել, հետևյալն է.

Առաջին տեսարանի 15-րդ տողի վերջում, ռազմանշան բառի վրա թարգմանիչը գրել է ծանոթության նիշ, բայց էջի տակ բաց թողած տեղում չի գրել ծանոթությունը։

Այս տեսարանի վերջին չորս տողը բնագրում, ինչպես և թարգմանության մեջ պատկանում են Բրուտոսին. հրատարակության մեջ Բրուտոս անունը ցուրիմացաբար դուրս է մնացել։

Երրորդ տեսարանում Տիտինիոսը և Մեսալան գալիս են այն ժամանակ, երբ Կասիոսը իր ծառա Պինդարոսի ձեռքով արդեն ինքնասպանության է գործել։ Տեսնելով նրա դիակը, բարեկամները ցնցվում են։ «Ողջ մարդու նման պառկած չէ թվում»,—ասում է Տիտինիոսը և ավելացնում. «սիրտս գոչում է»։ Պետք է լինի «դողում է», ինչպես որ ձեռագրում։

Ի՞նչ կարելի է ասել Հավհաննես Մասեհյանից հետո հրատարակված այս չորս գրքերի մասին ընդհանրապես (որոնք Շեքսպիրի վեց խաղն են պարունակում)։ Քանի որ դրանք բո-

լորն էլ պատկանում են թարգմանչի գործունեության երկրորդ՝ հասուն շրջանին և մեր ժողովրդի սեփականությունն են դառնում առաջին անգամ, ապա առաջին խոսքը, բնականաբար, պետք է լինի երախտագիտության խոսք, ուղղված ոչ միայն այդ ձեռագրերը երկյուղածությամբ պահպանողի, այլև դեպքում մեծարգո տիկին Զարուհի Քաջբերունու հասցեին, այլև նրա մեծատաղանդ եղբոր՝ Հովհաննես Մասեհյանի հիշատակն հավերժացնող այն բոլոր հայրենասեր գրագետների հասցեին, որոնք ջանք չեն խնայել դրանց հրատարակությունը թեկուզ տարբեր տեղերում իրագործելու համար։

Պետք է այդի առաջ ունենալ հետևյալ կարևոր հանգամանքը. ձեռքի տակ ունենալով այս տասը գործը («Համլետ», «Օթելլո», «Մակբեթ», «Վենետիկի վաճառականը», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Իղուր աղմուկ վասն ոչնչի», «Փոթորիկը», «Հուլիոս Կեսար», «Կորիոլան», «Ռոմեո և Ջուլիետա») առաջիկայում Եղքպիրի երկերի լիակատար ժողովածուն պատրաստողները անկարող պիտի լինեն այնտեղ ընդգրկելու նաև Մասեհյանից իննհարյուրական թվականների վերջում հրատարակված «Վիր արքան» և «Ինչպես կուզեքը», քանի որ դա կհակասեր հենց իրեն՝ թարգմանչի կամքին։ Հովհաննես Մասեհյանը մեզ համար նախ և առաջ այս տասը գործերի թարգմանիչն է (այստեղ ես մի կողմ եմ թողնում այլ հեղինակներից կատարած նրա մեծարժեք թարգմանությունները)։ Կգտնվե՞ն նրա ձեռագրերի մեջ վերանայված կամ մեզ անհայտ այլ թարգմանություններ ևս Եղքպիրից,—ավելի լավ, բայց այն, ինչ նա է հասցրել անել այս թարգմանություններով, լիովին բավական է նրան հայ գրականության ամենից երախտավորների շարքը դասելու։

Այստեղից էլ՝ պատասխանատվության այն զգացումը, որ պետք է հանդես բերվի առաջիկայում այս հինգ թարգմանությունները վերահրատարակելու ժամանակ (քանի որ վեցերորդի՝ «Հուլիոս Կեսարի» համար հիմք է ընդունվելու արդեն ձեռագիրը)։ Ինչպես սույն թեթևակի ակնարկն էլ ցույց տվեց, դրանք համարժեք չեն, բայց խնամքով հրատարակվածներն անգամ կարիք ունեն հատուկ ուշադրության ու հսկողության, հասցնելու համար այն որակին, որին ինքը՝ Մասեհյանն է հասցրել իր վիճելական հրատարակություններում։

ԳԵՎՈՐԳ ԴԱՐՖԻՆ ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ՈՒ ԳՈՐԾԻ ԱՌԱՋԻՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՂ

Հաղորդում Մուշեղ Նարյանի

Հովհաննես Մասեհյանը զգալի հետք է թողել հայ մշակույթի պատմության մեջ։ Իբրև հրապարակախոս, մանկավարժ, քաղաքական գործի մշակ, նա ջանացել է պարզաբանել հայության հասարակական կյանքի խնդիրները դիտել և նպաստել դրանց լուծմանը բովանդակ հայության հավաքական կյանքի լույսի տակ։ Որպես դիվանագետ, որը շուրջ չորս տասնամյակ հմտորեն ու ազնվորեն ծառայել է իր երկրորդ հայրենիքին՝ Իրանին, երբեք իրեն կտրված չի համարել մայր ժողովրդից՝ հայությունից, միշտ ջանացել է օգտակար լինել նրան։ Նույնիսկ համաշխարհային առաջին պատերազմի արյունոտ օրերին, որպես Բեռլինի պարսից լիազոր դեսպան, նա շատ հայերի է փրկել անխուսափելի մահվանից։

Առանձնապես քարգմանական արվեստի ոլորտում Մասեհյանը գրավում է պատվավոր տեղ. մեր հազարհինգհարյուրամյա թարգմանական գրականության պատմության մեջ նա եզակիներից է՝ անգլերենից ու գերմաներենից կատարած թարգմանություններով։ Եղքպիրը, Բայրոնը, Գյոթեն ի դեմս Մասեհյանի գտել են իրենց դասական թարգմանչին։ Առանձնապես Եղքպիրը, որի երկերի թարգմանությունները հարստացրին մեր նոր գեղարվեստական լե-

լորն էլ պատկանում են թարգմանչի գործունեության երկրորդ՝ հասուն շրջանին և մեր ժողովրդի սեփականությունն են դառնում առաջին անգամ, ապա առաջին խոսքը, բնականաբար, պետք է լինի երախտագիտության խոսք, ուղղված ոչ միայն այդ ձեռագրերը երկյուղածությամբ պահպանողի, այլև դեպքում մեծարգո տիկին Զարուհի Քաջբերունու հասցեին, այլև նրա մեծատաղանդ եղբոր՝ Հովհաննես Մասեհյանի հիշատակն հավերժացնող այն բոլոր հայրենասեր գրագետների հասցեին, որոնք ջանք չեն խնայել դրանց հրատարակությունը թեկուզ տարբեր տեղերում իրագործելու համար։

Պետք է այդի առաջ ունենալ հետևյալ կարևոր հանգամանքը. ձեռքի տակ ունենալով այս տասը գործը («Համլետ», «Օթելլո», «Մակբեթ», «Վենետիկի վաճառականը», «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Իղուր աղմուկ վասն ոչնչի», «Փոթորիկը», «Հուլիոս Կեսար», «Կորիոլան», «Ռոմեո և Ջուլիետա») առաջիկայում Եղքպիրի երկերի լիակատար ժողովածուն պատրաստողները անկարող պիտի լինեն այնտեղ ընդգրկելու նաև Մասեհյանից իննհարյուրական թվականների վերջում հրատարակված «Վիր արքան» և «Ինչպես կուզեքը», քանի որ դա կհակասեր հենց իրեն՝ թարգմանչի կամքին։ Հովհաննես Մասեհյանը մեզ համար նախ և առաջ այս տասը գործերի թարգմանիչն է (այստեղ ես մի կողմ եմ թողնում այլ հեղինակներից կատարած նրա մեծարժեք թարգմանությունները)։ Կգտնվե՞ն նրա ձեռագրերի մեջ վերանայված կամ մեզ անհայտ այլ թարգմանություններ ևս Եղքպիրից,—ավելի լավ, բայց այն, ինչ նա է հասցրել անել այս թարգմանություններով, լիովին բավական է նրան հայ գրականության ամենից երախտավորների շարքը դասելու։

Այստեղից էլ՝ պատասխանատվության այն զգացումը, որ պետք է հանդես բերվի առաջիկայում այս հինգ թարգմանությունները վերահրատարակելու ժամանակ (քանի որ վեցերորդի՝ «Հուլիոս Կեսարի» համար հիմք է ընդունվելու արդեն ձեռագիրը)։ Ինչպես սույն թեթևակի ակնարկն էլ ցույց տվեց, դրանք համարժեք չեն, բայց խնամքով հրատարակվածներն անգամ կարիք ունեն հատուկ ուշադրության ու հսկողության, հասցնելու համար այն որակին, որին ինքը՝ Մասեհյանն է հասցրել իր վիճելական հրատարակություններում։

ԳԵՎՈՐԳ ԴԱՐՖԻՆ ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ՈՒ ԳՈՐԾԻ ԱՌԱՋԻՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՂ

Հաղորդում Մուշեղ Նարյանի

Հովհաննես Մասեհյանը զգալի հետք է թողել հայ մշակույթի պատմության մեջ։ Իբրև հրապարակախոս, մանկավարժ, քաղաքական գործի մշակ, նա ջանացել է պարզաբանել հայության հասարակական կյանքի խնդիրները դիտել և նպաստել դրանց լուծմանը բովանդակ հայության հավաքական կյանքի լույսի տակ։ Որպես դիվանագետ, որը շուրջ չորս տասնամյակ հմտորեն ու ազնվորեն ծառայել է իր երկրորդ հայրենիքին՝ Իրանին, երբեք իրեն կտրված չի համարել մայր ժողովրդից՝ հայությունից, միշտ ջանացել է օգտակար լինել նրան։ Նույնիսկ համաշխարհային առաջին պատերազմի արյունոտ օրերին, որպես Բեռլինի պարսից լիազոր դեսպան, նա շատ հայերի է փրկել անխուսափելի մահվանից։

Առանձնապես քարգմանական արվեստի ոլորտում Մասեհյանը գրավում է պատվավոր տեղ. մեր հազարհինգհարյուրամյա թարգմանական գրականության պատմության մեջ նա եզակիներից է՝ անգլերենից ու գերմաներենից կատարած թարգմանություններով։ Եղքպիրը, Բայրոնը, Գյոթեն ի դեմս Մասեհյանի գտել են իրենց դասական թարգմանչին։ Առանձնապես Եղքպիրը, որի երկերի թարգմանությունները հարստացրին մեր նոր գեղարվեստական լե-

զուն, նպաստեցին բեմարվեստի զարգացմանը, մի նոր աստիճանի հասցրին թարգմանական մշակույթը հայ իրականության մեջ։

Դիվանագիտական բազմազբաղ գործունեության տարիներին նա, Կովկասից ու հայ միջավայրից հեռու, անօրինակ տոկունությամբ և բանաստեղծական ջերմությամբ տվեց այնքա՛ն շատ և այնքա՛ն բարձրարվեստ թարգմանություններ, որոնք օրինակելի եղան շատ կողմերով։ Հարկավ, այդ վաստակների մի մասը, որ աշխարհ է եկել ուշ տասնամյակ առաջ, արդեն ունի հնության որոշ բույր։ Այսօրվա հայի համար դրանք հասկանալի են շատ ավելի, քան Շեքսպիրի անգլերենը՝ այսօրվա անգլիացու համար։ Այդուհանդերձ երկուսի՝ Շեքսպիրի ու Մասեհյանի հմայքը մնում է միշտ թարմ, միշտ ամենազոր։

Որքան էլ անսովոր լինի, այնուամենայնիվ փաստ է, որ Մասեհյանի կյանքը և գործը թե՛ նրա կենդանության օրոք, թե՛ մահվանից հետո չեն արժանացել ուսումնասիրության։ Մեծ թարգմանչի կյանքը, նույնիսկ իր բնորոշ գծերով անծանոթ էր հասարակությանը։ Առավել ևս՝ Մասեհյան անձնավորությունը իր հոգսերով և գործերով, ջանքերով և անելիքներով, իր շրջապատով ու սքանչելություններով կարող էր թեկուզև ընդհանուր ուրվագծման։

Եվ ահա այդ ուրվագիծը տվեց Մասեհյանի հայրենակիցը՝ պարսկահայ գրող և թարգմանիչ Գևորգ Դարֆին (Հովհաննիսյան-Խուդյան. 1907—1964)։

Դարֆին էլ Մասեհյանի նման լրջորեն հրապուրված էր Շեքսպիրով, տիրապետում էր ֆրանսերենին, անգլերենին, թարգմանում էր Անատոլ Ֆրանս, Շեքսպիր։ Դարֆու ինքնուրույն թատերախաղերի վրա նկատելի է անգլիացի հանճարի արվեստի շողքը։

Դարֆին իր գործը կազմել է, ինչպես գրել է աշխատության վրա, Մասեհյանի մահվան 30-ամյակի առիթով, որը իրանահայությունը նշել է 1963 թվականին։ Որպես Մասեհյանի հիշատակի հավերժացման կենսորնական հանձնախմբի անդամ, Դարֆին նպաստել է Մասեհյանի շեքսպիրյան վեց անտիպ թարգմանությունների հրատարակությանը։

Արդ, ըստ Դարֆու գրքույկի, ո՞վ է Մասեհյանը, ի՞նչ է արել, ո՞րն է նրա ծառայության արժեքը։

Ընթերցողին իր հերոսի աշխարհը տանելու համար ուսումնասիրողը նախապատրաստում է նրան. «Հազվագյուտ են եղել բարձր ընդունակություններով օժտված այն անհատները, որոնք քաղաքական և պետական պատասխանատու դիրքերի վրա գտնվելով հանդերձ, կարողացել ու ցանկացել են զբաղվել նաև հասարակական ու գրական խնդիրներով։ Մասեհյանը այդ քչերից է։ Նա զարմանալիորեն իր մեջ կենտրոնացրել էր քաղաքական, գրական և հանրային գործչի բոլոր դրական և բարձր հատկություններըն։ Մասեհյանը իր խառնվածքով, ասում է Դարֆին, մտայնությամբ, ներքին մղումով հասարակական մի նվիրյալ գործիչ էր և ձգտեց միշտ իր ժողովրդի արժեքները բարձրացնել։ Իր սիրտը ժողովրդի հետ էր, որին ձգտեց վերադարձնել ավելին, քան ստացել էր նրանից։ Հոգևոր մի մեծ արժեք, որը նպաստեր իր ժողովրդի առաջընթացին, օգներ նրա հոգևոր հարստությանը, ճաշակի ազնվացմանը։

Հիացնում է Մասեհյանի անհողդողդ, հաստատակամ նվիրվածությունը Շեքսպիրին։ Սիրեց նաև ուրիշ մեծերի, բայց կախարդված մնաց Շեքսպիրով իր բովանդակ կյանքում։

Այդ հաստատակամությամբ նա տվեց Շեքսպիրի ընտիր երկերի հայերեն թարգմանությունը, որին նվիրեց քառասուն տարի՝ սկսած 1894 թվականից, երբ հրապարակ հանեց իր առաջին շեքսպիրյան թարգմանությունը՝ «Համլետը», մինչև մահվան տարին՝ 1931 թվականը, երբ ավարտեց «Կորիոլանը»։ Մասեհյանի նպատակն էր տալ ամբողջ Շեքսպիրը հայերեն, սակայն հանգամանքները չթողեցին։

Դարֆին բնորոշ գրվագներով շարադրում է Մասեհյանի կյանքի սեղմ պատմությունը։ Մասեհյանը արտակարգ ընդունակությունը միացնում է արտակարգ չանասիրությունը, որոնց շնորհիվ ստանում է եվրոպական հիմնավոր, փայլուն կրթություն։ Քսանմեկ տարեկան հասակում նա Իրանի արտաքին գործոց նախարարությունում նշանակվում է թարգման։ Այդ

պաշտոնում հնարավորություն է ստանում հմտանալու թարգմանական արվեստի մեջ՝ Ալեքսանդր Դյումայից, Ջարլզ Դիկկենսից և ուրիշ հեղինակներից շահի համար թարգմանում է տասնյակ հատորներ. Դարֆին գրում է՝ «ավելի քան 50 հատոր»։ Սա կարող է չափազանցություն լինել, քանի որ, եթե Մասեհյանը նույնիսկ պաշտոնի բերումով ուրիշ ոչինչ չաներ, ապա դարձյալ «ավելի քան 50 հատոր գրքեր» թարգմանելը անհնարին կլիներ երիտասարդ Մասեհյանի համար։ Մանավանդ որ նա պարտկերեն էր թարգմանում, ինչպես երևում է հատորների հեղինակների անուններից ոչ թե մեկ, այլ մի քանի լեզվից՝ անգլերենից, ֆրանսերենից, գերմաներենից։ Արքունի թարգմանի պաշտոնը բարեբախտորեն գծում էր նրա բուն ճանապարհը՝ գեղարվեստական գրականության թարգմանություն, ավելի որոշակի՝ եվրոպական մեծ դասականների գլուխգործոցների թարգմանություն։ Անուղղակիորեն, թե ուղղակիորեն Մասեհյանը շատ է պարտական իր վաղ շրջանի այդ թարգմանական փորձին։

Մասեհյանը դառնում է Իրանի արտակարգ դեսպանների ու դեսպանությունների ավագ թարգման Լոնդոնում, ապա՝ դեսպանի օգնական, լիազոր դեսպան՝ Բեռլինում, Լոնդոնում, անդրանիկ դեսպան՝ Տոկիոյում։ Եվ, արդեն հոգնած դիվանագիտական աշխատանքից, հրաժարականի հարկմամբ և վերադարձի թույլտվությամբ, ճանապարհին՝ Խարբինում, 1931 թվականի նոյեմբերի 19-ին կնքում է իր մահկանացուն՝ 67 տարեկան հասակում։ Ութսր հոգին հանձնվելուց չորս ամիս անց՝ 1932 թվականի ապրիլի 1-ին բերվում-ամփոփվում է Վանագի հայոց եկեղեցու բակում, իսկ 31 տարի անց՝ 1963 թվականի սեպտեմբերի 3-ին նրա աճյունը հավերժական հանգիստ է գտնում՝ Վանագից փոխադրում են Թեհրանի ս. Աստվածածին եկեղեցու բակը։

Դարֆու գիրքը, ինչպես նկատեցինք, Մասեհյանի կյանքին ու գործին նվիրված առաջին ուսումնասիրությունն է, որը, ի տարբերություն մինչ այդ եղած առանձին հոդվածների ու գրախոսականների, համակարգում է մեծ թարգմանչի կյանքի պատմությունը և թարգմանական արվեստի բնորոշ գծերը։

Դարֆին, քաջ գիտակցելով թարգմանական արվեստի կարևորությունը, տալիս է մի ընդհանուր պատկեր, առանց մանրամասների, առանց այս կամ այն թարգմանության վերլուծության։ Նա իր առջև խնդիր է դնում՝ երևույթը քննել բնորոշ գծերով։ Եվ եթե Մասեհյանը սիրահարված է Շեքսպիրին, ապա ուսումնասիրողի սերը կրկնակի է՝ նա սիրահարված է թե՛ Շեքսպիրին, թե՛ Մասեհյանին։ Իրավացի է Դարֆին, երբ նկատում է, որ Մասեհյանից առաջ ուրիշները նույնպես Շեքսպիր են թարգմանել, սակայն հաջողություն չեն գտել, քանի որ նրանց թարգմանություններում «պակասում էր շեքսպիրյան շունչը, առանց որի Շեքսպիրի երկերը դառնում են անհետաքրքիր, կորցնելով իրենց հմայքը»։ Դարֆին գրող է, և չի կարողանում գրել-վերլուծել առանց գեղարվեստական հակիրճ համեմատությունների. նախամասեհյանական թարգմանությունները «անհաջող կերպով ընդօրինակված նկարների էին նմանվում»,— ամփոփում է նա։

Առաջին մարդը, որը հարազատ կերպով է թարգմանում Շեքսպիրին, խոսում ընթերցողի հետո հետո, Մասեհյանն է։ Ահա ուր տասնամյակ է, ինչ նա առաջինն էլ մնում է՝ նաև հարյուրների պայծառ համատեղության մեջ։ Դա է Մասեհյանի վաստակի կրկնակի արժեքը։ Սակայն Դարֆին հմայված է Մասեհյանով, այլ կերպ է դիտում նրա գործի պատմական արժեքը. «Ուսումնասիրելով Շեքսպիրը, Մասեհյանը եկավ այն ճիշտ եզրակացության, որ հայ գրականությունը, կատարելության հասցնելու համար, պետք ուներ Շեքսպիրին»։ Թերևս՝ հայ բանը, բայց ոչ հայ գրականությունը, որը Մասեհյանի թարգմանություններից առաջ հասել էր կատարելության, հետո էլ տվեց գոհարներ, սակայն ոչ երբեք Շեքսպիրի կամ Գյոթեի, Հոմերոսի ազդեցության շնորհիվ։ Շեքսպիրի, ինչպես նաև Հոմերոսի ու հայ գրականության անունները սկսվել են Մասեհյանից շատ առաջ, սակայն այնքան զորավոր չէին դրանք, որպեսզի բախտորոշ լիներին հայ գրականությունը կատարելության հասցնելու համար։

Դարֆու դիտողություններից ուշագրավ են շատերը, որոնք արդյունք են լուրջ պրպտումների, հանգամանալից քննությունների։ Դարֆու աշխատության «Թարգմանիչը» գլխից իմանում ենք, թե Մասեհյանը որքան հանգամանորեն է նախապատրաստվել իր գործին. եվրոպական՝ գերմանական, ֆրանսիական, անգլիական լեզուների իմացությունը սոսկական իմացություն չի եղել Մասեհյանի համար. Նեքսպիրի երկերը և դրանց նվիրված գիտական հատորները բնագրով ուսումնասիրելուց հետո Մասեհյանը կատարում է բանասիրական աշխատանք՝ ուսումնասիրում է նրա գործերի գերմաններեն ու ֆրանսերեն թարգմանությունները, այդ երկու լեզվով ստեղծված շեքսպիրագիտական անհամար երկերը։ Մասեհյանից առաջ ոչ ոք այդքան ընդարձակորեն ու խոր չէր մոտեցել Նեքսպիրի ստեղծագործություններին ու դրանց թարգմանական արվեստին։ Եվ այդպիսի նախապատրաստությունը տալիս է աննախընթաց արդյունք. Մասեհյանը սկսում է Նեքսպիրին խոսեցնել հայերեն, հայացնել Նեքսպիրին, հարազատացնել։ Թարգմանական աշխատանքը Մասեհյանի համար դառնում է «ամենօրյա հրամայական պահանջ»։

Մասեհյանը թարգմանում է ու միաժամանակ շարունակում համաշխարհային շեքսպիրյան թարգմանական արվեստի խորացնին ուսումնասիրությունը, այլոց փորձի քննությունը և օգտագործումը. սկզբում հետևում էր Ֆրանսուա Հյուգոյին, որը սրբագրություն էր համարում Նեքսպիրի բնագրի մեջ մի բառ անգամ ավելացնել կամ կրճատել։ Գերմանացի լավագույն թարգմանիչ Շլեգելի արվեստի խոր ուսումնասիրությունը Մասեհյանին բերում է այն հետևության, որ եթե պետք է պահպանել բառերը որքան հնարավոր է, սակայն այդ սկզբունքին պետք չէ զոհել բնագրի իմաստն ու գաղափարը։ Այդ վերջին սկզբունքով նա վերանայում-վերամշակում է արդեն հրապարակ հանած թարգմանությունները և ձեռնամուխ լինում նոր երկերի թարգմանության։

Այդպիսի աքնանքով է Մասեհյանը հասնում Նեքսպիրի թարգմանության համաշխարհային արվեստի մակարդակին։ Դժբախտ հանգամանքների բերումով Մասեհյանը մինչև մահն էլ չկարողացավ տպագրված տեսնել իր բոլոր թարգմանությունները։

Մասեհյանը լինելով բանաստեղծ, երբեք չսվեց ինքնուրույն բանաստեղծական գրվածքներ, իր մեծ տաղանդը նվիրեց թարգմանությանը։ Եվ թարգմանություններով նա բանաստեղծ է՝ կատարյալ առումով, ինչպես ինքնուրույն չափաստղերով բանաստեղծ չեն շատ անհատներ...

Դարֆին բանաստեղծ թարգմանչի և շեքսպիրագետի արվեստին նվիրված գլխում, իր վերլուծության մեջ դրել է Մասեհյանի՝ 1916 թվականին, Նեքսպիրի մահվան 300-ամյակի առթիվ, Լոնդոնում արտասանած ճառը, որը պատասխանում է մի էական հարցի՝ Մասեհյանը ինչպե՞ս էր հասկանում Նեքսպիրի դերն ազգերի եղբայրության մեջ։ Այդ ճառը Նեքսպիրի մեծության բացահայտման, նրա համամարդկային արվեստի բնութագրման մի այնպիսի հոյակապ արտահայտություն է, որ կարող է պատիվ բերել ամեն մի գրականագետի։

Դարֆին իր ուսումնասիրության մեջ մի առանձին գլուխ է նվիրել «Մասեհյանը որպես մարդ անհատ» նյութին։ Որո՞նք են եղել Մասեհյանի, որպես մարդու ու անհատի, բնորոշ գծերը ըստ Դարֆիի.

1. ԱԶՆՎՈՒԹՅՈՒՆ։ Իր մասին խոսողները բոլորն էլ ազնիվ բառով են որակել նրան։ Ազնիվ՝ իր զգացմունքներով, իր մտածումներով, իր խոսակցության և վարվելակերպի մեջ։ Մասեհյանը օտարների համար էլ նույնն էր՝ ազնվական հայ, որ ավելին է, քան ազնիվը։ Ազնվություն՝ գրական, քաղաքական, պետական, դիվանագիտական, ազգային խնդիրներում։ Անձնականը մոռացության տալով, ընդհանուրին էլ պատասխանելիս ինքնապաշտպանության սահմանները բնավ չէր խախտում։

2. ԱՆԶՆՎԻՐՈՒԹՅՈՒՆ։ Բարեկամների ու ծանոթների համար նա մի մարմնացած անձնվիրություն էր։ Բոլորին աջակցում էր։ Նույնիսկ ընդհանրները նրա անձնվիրությունից ու մեծահոգությունից զգոնում էին հավատարիմ բարեկամներ։ Հասնում էր բոլորի վշտերին, բայց ոչ ոքի ցույց չէր տալիս իր վշտերը և զգացմունքները։ Բնածին էր նրա անձնվիրությունը։

3. ԿԱՄՔ։ Նույնիսկ ամենածանր պահերին և ամենափառավոր օրերին Մասեհյանը մնաց

հավասարակշիռ. պատանությունից այդպես էր նա կոփել իր կամքը։ Եթե մարդ կարողանա ինքն իրեն հաղթել, ապա կհաղթի ամեն մի արգելք, քանի որ կարենալը միայն ենթադրում է կամենալ,—սիրել է կրկնել նա, որ իր ամենօրյա ընթացքն է եղել։

4. ԴԵՂԱԴԵՏ։ Կյանքում՝ առօրյա հոգսերում, պետական բարձր խնդիրներ լուծելիս, առաջնեին հանգամանքներում նա կատարյալ գեղագետ էր՝ պաշտող գեղեցկի ու գեղեցկության, մի յուրատեսակ Օսկար Ուայլդ։

Դարֆին Մասեհյանի համար և Շեքսպիրի ու մեզ համար կատարել է նաև ուրիշ կարգի մեծարժեք աշխատանքներ, որոնք երևան են եկել վերազանցապես 1962 և 1967 թվականներին։

Այդ աշխատանքները դասակարգենք մի քանի խմբի.

1. ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆ։ Մասեհյանի մահվան 30-ամյակի առթիվ հրատարակվում են նրա հետևյալ վեց թարգմանությունները.

Ա. Անտոնիոս և Կլեոպատրա։

Բ. Բաղում աղմուկ վասն ոչնչի։

Գ. Փոթորիկ։

Դ. Հուլիոս Կեսար։

Ե. Ռոմեո և Ջուլիետա։

Զ. Կորիոլան։

Առաջին երեքը լույս են տեսնում Բեյրութում 1967 թվականին, մի գրքով։ Մյուս երեքը լույս են տեսնում առանձին-առանձին, տարբեր քաղաքներում. «Ռոմեո և Ջուլիետա» երկրորդ, վերամշակված թարգմանությունը տպագրվում է Թեհրանում՝ 1962 թ.։ «Հուլիոս Կեսարը» նույն թվականին տպագրում են Մխիթարյան հայրերը Վենետիկում։ «Կորիոլանը» նույնպես 1962 թ. տպագրվում է Վենետիկում։

Այդ վեց պիեսի ձեռագրերը համեմատում, մաքրագրում, տպագրության է պատրաստում Գեվորգ Դարֆին, որ մի անօրինակ նվիրվածության վկայություն է թե՛ Շեքսպիրի, թե՛ Մասեհյանի հանդեպ։

2. ԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆՆԵՐ։ Դարֆին, հմտությունից բացի, Մասեհյանի նման վերին աստիճանի աշխի, բարեխիղճ մարդ էր։ Մասեհյանի ձեռագրերը տպագրության նախապատրաստելիս Դարֆին համեմատություն-մաքրագրությամբ չի սահմանափակվում։ Շատ բան, որ թարգմանիչը չէր հասցրել անել, ինքն է անում այնպիսի գուրգուրանքով ու բծախնդրությամբ, որ ապշեցնում ու հիացնում է։

Համեստագույն և աղնվագույն Մասեհյանը նույնիսկ վիճելական իր հրատարակություններում չի դնում իր կենսագրությունը, այդ մասին չի անում ոչ մի ակնարկ։

Դարֆին լրացնում է այդ թերին, պիեսներին կցում է «Հովհաննես Մասեհյան։ Կենսագրական գծեր» վերտառությամբ ակնարկ, որը սեղմորեն ներկայացնում է Մասեհյանին իր ամբողջության մեջ՝ կյանքի վաղ շրջանը, դիվանագիտական գործունեությունը և թարգմանությունները։ Մասեհյանը մեծ հայ էր և մեծ մարդ, նկատում է Դարֆին, գիտեր մի քանի լեզու՝ հայերեն, պարսկերեն, արաբերեն, անգլերեն, ֆրանսերեն և գերմաներեն։ Լեզուների իմացությունը Մասեհյանը ծառայեցնում է իր թարգմանություններին ևս. նա ֆրանսերեն ու գերմաներեն լեզուներով «կատարված շեքսպիրյան թարգմանությունները շարունակ ուներ իր տրամադրության տակ՝ համեմատություններ կատարելու համար»։ Եվ նրա ամենամեծ ծառայությունը հայ գրականությանը «Շեքսպիրի աննման թարգմանություններն ենն։ Հովհաննես Մասեհյանը Շեքսպիրի լավագույն թարգմանիչներից է համաշխարհային մասշտաբով, Դարֆու շնորհիվ Մասեհյանի թարգմանությունները, կենսագրականից բացի, զարդարվում են նաև նրա լուսանկարով։

3. ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՏԵՂԵԿԱՏՈՒԹՅՈՒՆ։ Մասեհյանը իր ընտիր՝ վիճելական հրատարակություններին կցել է բատերգությունների պատմական տեղեկատուներ։ Վերոհիշյալ վեց թարգմանությունները ինչպե՞ս պիտի երևան գային, երբ չկար Մասեհյանը։ Անպայման նախորդների նման.

Դարֆին կազմում է այդ տեղեկատուները՝ հենված համաշխարհային շնքսպիրագիտության նվաճումների վրա, ինչպես անում էր Մասեհյանը։

4. ՍԱՆՈՔՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ։ Դարֆին է հեղինակը Մասեհյանի քարգմանություններ նոր հրատարակությունների ծանոթություններին։ Մասեհյանը ոչ մի քարգմանություն իր կենդանության օրոք չի հրատարակել առանց հանգամանալից, ծավալուն ծանոթությունների, որոնց ակունքը համաշխարհային շնքսպիրագիտությունն էր։ Եվ Դարֆին, որը համեմատել էր Մասեհյանի քարգմանությունների ձեռագրերը, կազմել նախաբաններ, գրել քարգմանչի կենսագրականը, կազմում է նաև ծանոթությունները։ Նա ամեն անգամ նշում է ծանոթությունների նորագույն աղբյուրները և նույնիսկ այդ աղբյուրներից օգտվելու չափը. «Սույն ծանոթությունները կազմելիս մեծապես օգտվել ենք...» ու վկայակոչում է անգլերեն աղբյուրները։

Գրական-գեղարվեստական և պատմական հանգամանքներ լուսաբանող նախաբաններ ու ծանոթություններ ունեն «Անտոնիոս և Կլեոպատրա», «Բազում աղմուկ վասն ոչնչի», «Փոթորիկ», «Հուլիոս Կեսար», «Կորիոլան» պիեսները։ Առաջաբան և ծանոթություններ չունի միայն «Ռոմեո և Ջուլիետ» պիեսի հրատարակությունը։ Դրանց փոխարեն դրված է երկչջանոց «Երկու խոսք», որը թեև ստորագրված է «Հովհաննես Մասեհյանի հիշատակի հավերժացման կենտրոնական հանձնախումբ», բայց ամենայնի դուրս եկած է նրանում այդ հանձնախմբի ամենահոգատար և ամենագործունյա անդամի՝ Դարֆու գրչի տակից։

Ծքն համեմատության մեջ դեռևս այս հրատարակությունները Մասեհյանի վիճակային լավագույն չորս հրատարակությունների հետ, կարող ենք ասել. վերջիններս նույնպես կատարված են սիրով ու հմտորեն, գիտական նույնպիսի առաջաբաններով ու ծանոթություններով։ Տարբերությունը բխում է Մասեհյանի ու Դարֆու շնքսպիրյան էությունից, բայց ոչ երբեք սիրուց ու լրջությունից։ Վերջին վեց հրատարակությունները չունեն վիճակային հրատարակությունների պատկերազարդումները, բայց ունեն Մասեհյանի կենսագրական-վերլուծականները։

Դարֆու՝ վեց պիեսների հրատարակության համար քափած անձնվեր, բնդհանուր շանքերը նկատի ունենալով, կարող ենք դրանք անվանել դարֆիական հրատարակություններ։

Հայ շնքսպիրագիտության և մասեհյանագիտության մեջ Դարֆին միակն է, որը գծել է Մասեհյանի կյանքի ու գործունեության ուսումնասիրության առաջին ամբողջական պատկերը։ Դարֆին եղավ նաև միակը, որը համտորեն շանքեր քափեց Մասեհյանի քարգմանած շնքսպիրյան պիեսների ուղիղ կյանքը նրանից հետո պատշաճ մաքրագրությամբ, կենսագրականներով, առաջաբաններով, ծանոթություններով, լուսանկարներով հրատարակելու համար, որոնք փոքրաքիվ մասեհյանական հրատարակություններ կարող ենք անվանել՝ աչքի առաջ ունենալով վիճակային հրատարակությունները։

Այդ ամենը բավական է, որպեսզի Մասեհյանի անվան կողքին Դարֆու անունը հիշվի միանգամայն խոր երախտագիտությամբ ու սիրով։

ՀԱՏՈՒԿ ԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՏԱՌԱԴԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԿՐԿՆԱԿ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Հաղորդում Վաղդուխի Բուլղարյանի

Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանական գործունեությունը, ինչպես հայտնի է, բաժանվում է երեք շրջանի։ Առաջին շրջանն ընդգրկում է 1890-ական թվականներին Թիֆլիսում հրատարակած մի շարք թատերգությունները՝ «Համլետ», «Ինչպես կուզեք», «Ռոմեո և Ջուլիետա», «Վենետիկի վաճառականը» և «Վիր արքա»։ Երկրորդ շրջանում նոր թարգմանություններից բացի Մասեհյանը վերամշակում է նաև արդեն պատրաստի թարգմանություններից մի քանիսը՝ «Համլետը», «Վենետիկի վաճառականը» և «Ռոմեո և Ջուլիետը»։ Վերամշակման ժամանակ թարգմանական որոշ նոր սկզբունքների կիրառման հետ միասին Մասեհյանը մի շարք դեպքերում նաև նորովի է մոտենում անձնանունների, տեղանունների և դիցաբանական անունների տառադարձությանը։

Ուշադրության առնենք այն անունները, որոնք առաջին և երկրորդ թարգմանություններում տարբեր կերպ են տառադարձվել։

Փաստ է, որ մինչև այժմ այլազգի հատուկ անունների հայերեն տառադարձության համար չկան հաստատուն կանոններ։

Համեմատական քննության կատարելիս նկատի ենք առել ոչ միայն առաջին և երկրորդ թարգմանություններում եղած անվանաձևերի տարբերակները, դրանց բնագրերը, այլև անգլիական և ամերիկյան արտասանության կանոնները, ինչպես նաև Եղիսաբեթյան դարաշրջանի արտասանական առանձնահատկությունները, որոնք որոշ իմաստով պայմանավորում էին շեքսպիրյան հանգը[1]։

Վերը նշված երեք երկերում առկա անունները պայմանականորեն բաժանենք մի քանի ենթախմբերի՝

1. Անուններ, որոնք առաջին և երկրորդ թարգմանություններում տարբերվում են միայն բաղաձայնների ձայնեղությամբ և խլությամբ։

Բնագիր	առաջին բարգ.	երկրորդ բարգ.
Romeo ['roumiou, S[2] 'ro:mio:,-mjo:]	*Րոմեո*	*Ռոմեո*
Faulconbridge ['fɔ:(l)kənbridʒ]	*Ֆալկոնբրիճ*	*Ֆալկոնբրիջ*
Morocco [mə'rɔkou]	*Մարոկ*	*Մարոք*
Dido ['daidou, S 'dəido:]	*Դիտո*	*Դիդո*
Thisbe ['θizbi]	*Թիզբե*	*Թիսբե*
Termagant ['tə:rməgənt, S'ta:rməgənt]	*Տերմականգ*	*Տերմագանտ*
Fortinbras ['fɔ:rtinbræs]	*Ֆորթինբրաս*	*Ֆորտինբրաս*
Yaughan [jɔ:(ə)n]	*Նոհան*	*Նոգան*
Charybdis [kə'ribdis]	*Խարիբդա*	*Քարիբդա*

Թեև դժվար է հաստատել նշված թարգմանական տարբերակներից որևէ մեկի նախընտրելիությունը, սակայն փաստ է, որ երկրորդ թարգմանությունում վերանայված տառադարձումներից մի քանիսը բաղաձայնների հնչման առումով համեմատաբար մոտ են բնագրին, դիցուք՝ Ռոմեո, Ֆալկոնբրիջ, Մարոք, Տերմագանտ, Դիդո, Քարիբդա ձևերը, իսկ առաջինից Թիզբե-ն, Ֆորթինբրաս-ը։ Հիշված անումներից մի քանիսում բաղաձայնների տարբերությունները թերևս կարելի է վերագրել նաև արևմտահայերեն և արևելահայերեն արտասանությունների միջև եղած տարբերությանը։

2. Դիցաբանական անուններ, որոնք առաջին և երկրորդ թարգմանություններում նշված են ըստ հունական կամ՝ հռոմեական անվանաձևերի, ինչպես նաև միայն հունականին։

Բնագիր	առաջին թարգ.	երկրորդ թարգ.
Neptune ['neptjn:n, -tʃu:n]	*Նեպտուն (հռոմ.)*	*Պոսիդոն (հուն.)*
Vulcan ['vʌlkən]	*Հեփեստոս (հուն.)*	*Վուլկան (հռոմ.)*
Aeson ['i:sɔn, S'e:sɔn]	*Ցասոն (հուն.)*	*Էգոն՞ (հուն.)*
Jove [dʒouv]	*Դիոս (հուն.)*	*Ցուպիտեր (հռոմ.)*
Mars [ma:rz]	*Արես (հուն.)*	*Մարս (հռոմ.)*
Cynthia ['sinθjə, -θiə]	*Սինթիա (հուն.)*	*Ցինթիա (հուն.)*

Համեմատությունները ցույց են տալիս, որ վերամշակելիս Մասեհյանը Vulcan, Jove, Mars դեպքերում նախընտրել է այն պարբերակները, որոնք որոշ չափով համապատասխանում են անգլերեն բնագրի գրությանը՝ ավելի դեպքում հռոմեական տարբերակները։ Թեև երկրորդ թարգմանության ժամանակ Նեպտունը դարձել է Պոսիդոն, հավանաբար տողի վանկերի իր բնորոշ քանակը ապահովելու համար. օրինակ առաջին թարգմանությունը՝ «Նեպտունի պատուիրյան, Թելլոսի գնտի‖Շուրջը բոլորած» (Շեքսպիր, Համլետ, Թիֆլիս, 1894, էջ 110)։

Երկրորդ թարգմանությունը՝ «Տելլոսի շուրջը և Պոսիդոնի աղի պետությանն» (Շեքսպիր. Համլետ, Վիեննա, 1921, էջ 71)։

3. Անունների հայացումը որոշ ժամանակ տիրապետող միտում էր հայ թարգմանական գրականության մեջ, հատկապես այն անունների, որոնք ունեն զուտ հայկական համարժեքներ։ Մասեհյանը սկզբնական շրջանում, բերու հետևելով այն ժամանակ գոյություն ունեցող միտումին՝ հնարավորին չափ հայացրել է այդ կարգի անունները, սակայն վերամշակելիս հրաժարվել է դրանից և անունների արտասանությունը հնարավորին չափ մոտեցրել է բնագրինը։

Բնագիր	առաջին թարգ.	երկրորդ թարգ.
Venus ['vi:nəs, S+'ve:nəs]	*Աստղիկ*	*Վենուս*
Venus ['vi:nəs, S+'ve:nəs]	*Աստղիկ*	*Ափրոդիտե*
Alexander [ælig'za:ndeɾ-zæn-, Sælig'zæ(:)ndər]	*Ալեքսանդր*	*Ալեքսանդր*
Stephano ['stefənou]	*Ստեփան*	*Ստեֆանո*
Patrick ['pætrik]	*Պետրոս*	*Պատրիկ*
Robin ['rɔbin]	*Ռուբին*	*Ռուբին (տալագրական վրիպակ)*
Abraham ['eibrəhæm, 'eibram, S'e:brəhæm, 'e:brəm]	*Աբրամ*	*Աբրահամ*
Balthazar [bælθə'za:r bæl'θæzəɾ]	*Բաղդասար*	*Բալթազար*

Հայացվել են նաև երկու տեղանուններ՝

Hyrcania(n) [hə:r'keiniə(n)-njə(n), S(h)ər'ke:njə(n)]	*Վրկանի (կատալից ծովի հայկական ավանդական անվանումը)*	*Հիրկանիան*
Colcho-Colchis ['kɔlkis, 'kɔlt/is]	*Կոդքիս (անվանը ավել է հայկական դասական ձև, այժմ՝ Կոլխիդա)*	*Կոլքիս*

Ինչպես տեսնում ենք օրինակներից, երկրորդ թարգմանության մեջ միայն Ափրոդիտեն չի համապատասխանում բնագրին, այս դեպքում նույնպես թարգմանիչը հրաժարվել է հայացումից, ընտրելով տվյալ անվան հունական տարբերակը։ Մյուս անունների վերամշակված տարբերակները իրենց արտաաանական կազմով համեմատաբար ավելի մոտ են բնագրին։

4. Անուններ, որոնց մի մասը առաջին թարգմանություններում տառադարձված է բնագրին ավելի մոտ արտաաանության, իսկ մյուս մասը՝ ըստ նրանց ֆրանսիական տարբերակների։ Ինչպես գիտենք, Մաահհյանը այն ժամանակ գտնվում էր ֆրանսիական թարգմանական գրականության ազդեցության տակ՝ հատկապես Ֆրանսուա Հյուգոյի։ Սակայն վերամշակելիս նա նախընտրել է ավանդականը[5] կամ իտալականը, քանի որ պիեսներից երկուսի նյութը իտալական է։ «Համլետում» դինվորները և սպաները կրում են իտալական անուններ, ինչպես օրինակ, Բերնարդո, Ֆրանցիսկո, Մարցելլոս[6]։

Բնագիր	առաջին բարգ.	երկրորդ բարգ.
Marcellus [ma:r'seləs]	*Մարսելլոս (բն.)*	*Մարցելլոս (ավանդական)*
Francisco [fræn'siskou]	*Ֆրանսիսկո (բն.)*	*Ֆրանցիսկո (ավանդ.)*
Franciscan [fræn'siskən]	*Ֆրանսիսկյան (բն.)*	*Ֆրանչիսկյան (իտալ.)*
Frances, Francis ['fra:nsis, AᵀS fræ(:)nsis]	*Ֆրանսուա (ֆր.)*	*Ֆրանչեսկո (իտալ.)*
Valentine ['væləntain, S-təin]	*Վալանթին (ֆր.)*	*Վալենտին (ավանդ.)*
Valentine ['væləntain, S-təin]	*Վալենտին (ավանդ.)*	*Վալենտինո (իտալ.)*

Նշված օրինակներում երկրորդ թարգմանության ժամանակ Մաահհյանը հրաժարվել է բնագրին համեմատաբար մոտ կամ ֆրանսերենին հատուկ տառադարձությունից, հավանաբար այն պատճառով, որ ցանկացել է պահպանել տվյալ միջավայրի կոլորիտը։

5. -s-ով վերջացող հունական և լատինական անունները, այդ թվում լատինական -us-ով վերջացողները տառադարձել է ոս-ով[8]։ «Համլետում» նույնպես հանդիպում ենք մի շարք անունների, որոնք ունեն -us վերջավորություն։ Ստորև նշված անուններից առաջին հինգը հռոմեական են, իսկ վերջին երեքը՝ հունական։

Բնագիր	առաջին բարգ.	երկրորդ բարգ.
Marcellus [ma:r'seləs]	*Մարսելլոս*	*Մարցելլոս*
Claudius ['klɔ:diəs,-djəs]	*Կլոդիոս*	*Կլավդիոս*
Plautus ['plɔ:təs]	*Պլոտոս*	*Պլավտոս*
Cornelius ['kɔ:r'ni:ljəs]	*Կոռնելիոս*	*Կոռնելիուս*
Roscius ['rɔʃiəs-ʃəs]	*Րոսցիոս*	*Ռոսցիուս*
Olympus [ou'limpəs]	*Ոլիմպոս*	*Ոլիմպ*
Pyrrhus ['pirəs]	*Պյուռոս*	*Պյուռհոս*
Tellus ['teləs]	*Թելլոս*	*Տելլոս*

Այստեղ հաշվի է առնված այն հանգամանքը, որ լատինական և հունական us(os) վերջավորություն ունեցող անունները անգլերենում հնչում են [əs], որը և որոշ չափով համապատասխանում է հայերենում ընդունված ոս վերջավորությանը, ուստի այս օրինակներում նույնպես թարգմանիչը աշխատել է պահպանել բնագրի արտաաանական որոշ կանոններ։ Սակայն Կոռնելիոս Րոսցիոս անունները վերամշակման ժամանակ ինչ-ինչ պատճառներով պահպանված են զուտ լատինական ոս վերջավորությամբ։ Իսկ Ոլիմպոս անունը վերամշակելիս դարձրել է Ոլիմպ, հավանաբար չափը պահպանելու նպատակով։

Քան քե երկնագագաթ կապույտն Ոլիմպոս (Շեքսպիր, *Համլետ, Թիֆլիս, 1894, էջ 195*)
Քան լուրթ Ոլիմպի երկնահոտ ծայրը (Շեքսպիր, *Համլետ, Վիեննա, 1921, էջ 126*)

6. Քաղաքների անունները տառադարձելիս կիրառել է տարբեր մոտեցում. առաջին թարգմանության մեջ և վերամշակման ժամանակ մերթ ընտրել է իր ժամանակ (և այժմ) ընդունված ձևը, մերթ հին՝ չօգտագործվողը.

Բնագիր	առաջին թարգ.	երկրորդ թարգ.
Padua ['pædjuə, S'pædjue:, -djuə,	Պադուա (իր ժամանակ և այժմ ընդունված ձևը)	Պադովա (հին ձևը)
Troy [trɔi]	Տրովա (հին ձևը, ինչպես նաև Տրովագա)	Տրոյա (իր ժամանակ և այժմ ընդունված ձևը)

Այստեղ բնականաբար նախընտրելի են Պադուա և Տրոյա ձևերը։

7. Ինչպես գիտենք, լատինական շատ բառեր և անուններ ունեն կրկնակ բաղաձայններ, սակայն դրանց մեծ մասը հայերենում արտասանվում է որպես մեկ բաղաձայն։ Առաջին թարգմանության մեջ մի քանի անուններում Մասեհյանը պահպանել է կրկնակ բաղաձայնները՝ հավատարիմ մնալով բնագրի գրությանը, սակայն երկրորդում անունները տառադարձել է մեկ բաղաձայնով, որովհետև ավյալ դեպքերում անհրաժեշտություն չկա բաղաձայնները շեշտելու, ինչպես դա արվում է իտալական մի շարք անուններում և բառերում (Ջովաննի, Բոկաչչո, Տասսո, վիլլա և այլն), կամ ինչպես մի շարք հայերեն բառերում (կծծի, շշնել, բզզալ և այլն)։

Բնագիր	առաջին թարգ.	երկրորդ թարգ.
Barabbas ['bærəbəs, -bæs]	*Բարաբբա*	*Բարաբաս*
Bassanio [bə'sa:niou, -njou]	*Բասսանիո*	*Բասանիո*
Nerissa [ni'risə, ne-, nə-]	*Ներիսսա*	*Ներիսա*

8. Անուններ, որոնց առաջին և երկրորդ թարգմանություններում առկա են ձայնավորների տարբերություններ։

Բնագիր	առաջին թարգ.	երկրորդ թարգ.
Vitruvio [vi'tru:viou]	*Վիտրուվիո*	*Վետրուվիո*
Gregory ['gregəri, S'greg(ə)ri]	*Գրեգորիո*	*Գրիգորիո*
Claudio ['klɔ:diou, -djou]	*Կլոդիո*	*Կլավդիո*
Plautus ['plɔ:təs]	*Պլոտոս*	*Պլավտոս*
Barbary ['ba:rbəri]	*Բերբերիա*	*Բարբարիա*

Այս անվանաձևերից, կարծում ենք, նախընտրելի են Վիտրուվիո-ն, Գրեգորիո-ն, Բարբարիա-ն, որովհետև բանաստեղծի ձայնավորները համապատասխանում են բնագրի արտասանությանը՝ նրա ձայնավորներին։ Իսկ ինչ վերաբերում է au երկբարբառին, ապա այն տառադարձված է ավ-ով՝ ըստ ավանդական տառադարձության։

9. Տեսնենք, թե ինչպես են վերարտադրված այն մի քանի խոսուն անունները, որոնք օգտագործված են «Հոմեո և Ջուլիետա»-ում։ Դրանք են Կապուլետի ծառաները՝ Grindstone, Potpan-*ը և երաժիշտները՝* James Soundpost-*ը,* Hugh Rebeck-*ը,* Simon Catling-*ը։*

Նշված անուններից առաջին երկուսը՝ Պոստան, Կրայնդստոն, Մասեհյանը վերարտադրել է դեր գրի դիմաց սկղբունքով (գրադարձութ յամբ), իսկ վերջին երեքը հետևյալ կերպ է տառադարձրել.

Բնագիր	առաջին բարգ.	երկրորդ բարգ.
James Soundpost [dʒeimz 'saund-poust, S 'səundpo:st	Ջեմս Սաունդպոստ	Հակոբ Շեփոը
Hugh Rebeck [hju: 'ri:bek, S'rebik]	Հյուգ Ջուբեկ	Ղուկաս դափ
Simon Catling ['saimən, S'səimən 'kætliŋ, S'kætlin]	Սիմոն Ադիքի լոր	Սիմոն Ադիք

Ինչպես տեսնում ենք՝ James, Hugh, Simon անուններին հետ ավելացրել է հետևյալ հասարակ գոյականները՝ Soundpost—գլանաձողիկ երաժշտական գործիքների լարերն ամրացնելու համար (ականջ), rebeck երեք լարանի ջութակ, catling հին նվագարանի կետգուտ լար[9].

Վերամշակելիս թարգմանիչը խոսուն անունը թարգմանել է խոսուն անունով, գտնելով հայերեն համարժեքները և խուսափել է օտարանուն կապակցություններից։ Չնայած նա ստեղծել է հայկական խոսուն անուններ, բայց և այստեղ նույնպես նկատվում է բնագրին մոտենալու միտում՝ պահպանել անգլիական բառերի արտաքին տեսքը, ընտրելով երաժշտական գործիքների այնպիսի հայերեն անուններ, որոնք ունեն անգլիական բառերի նման կարճ արտասանություն։

Այսպիսով, վերամշակման ժամանակ, Մասեհյանը ընդհանուր առմամբ անունների հայերեն արտասանությունը մոտեցրել է բնագրին, աշխատելով հնարավորին չափ պահպանել անգլիական արտասանական տարբերակները, բացառությամբ այն մի քանի դեպքերի, որոնց առաջին թարգմանական տառադարձումները արդեն մոտ էին բնագրին։

ՏԱՆՈՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Տե՛ս „Shakespeare's Names", A Pronouncing Dictionary by Helge Kokeritz, New Haven, 1959.
2. Շեքսպիրյան արտասանության տարբերակի համար այստեղ և այլուր օգտագործում ենք ՏՏ նշանը։
3. Առաջին թարգմանության մեջ՝ «Որոնք դարձրին ծերուկ Յասոնին մատղաշ պատանի» (Շեքսպիր, Վենետկի վաճառականը, Թիֆլիս, 1897, էջ 119), Մասեհյանը սխալվել է, որովհետև Յասոնը էգոնի որդին է, իսկ երկրորդ թարգմանության մեջ արդեն ուղղել է. «Որ ծեր էգոնին երիտասարդացրին» (Շեքսպիր, Վենետկի վաճառականը, Վիեննա, 1922, էջ 87)
4. Հին հայերենում կար նաև Աբրաամ ձևը, որը հունականի ուղիղ տառադարձությունն է և համարվել է գիտական ձև։ Հունարենի αα-ն վերածվել է ահա-ի հորանջից խուսափելու համար։ (Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. Ա, Երևան, 1942, էջ 27—28)։
5. Տե՛ս «Словарь английских личных имен», «Сов. энциклопедия.», М., 1973.
6. Տե՛ս *Уильям Шекспир*, Полное собрание сочинений в восьми томах, том 6, М., 1960, стр. 628.
7. Ամերիկյան արտասանության տարբերակի համար օգտագործում ենք A նշանը։
8. Հմմտ. Գ. Բ. Ջահուկյան, *Օտարազգի բառերի տառադարձման սկզբունքները*, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 1972, № 3, էջ 30։
9. Տե՛ս The Yale Shakespeare, The Tragedy of Romeo and Juliet, New Haven and London, p. 110.

«ՄԻՋԱՄԱՌՆԱՅԻՆ ԳԻՇԵՐՎԱ ԵՐԱԶԸ»

Հաղորդում Լալա Ofսուզյանի

Այս վերնագրով է Վարդգես Սուրենյանցը թարգմանել Շեքսպիրի «Songe d'une nuit d'ete» կատակերգությունը։ Սուրենյանցի թարգմանությունը լույս է տեսել 1912-ին, Թիֆլիսում, որպես «Հուշարար» հանդեսի մատենաշարի 14-րդ գրքույկ։ Նույն կատակերգությունը վերջերս, ավելի ստույգ՝ 1967-ին նորից է թարգմանվել, այս անգամ Բեյրութում։ Թարգմանել է Հասն Թորոսյանը։ Ճիշտ է, թարգմանությունը դեռ չի տպագրվել, բայց Բեյրութի «Վահրամ Փափազյան քաոերախոսքը» ներկայացրել է Պերճ Ջազչյանի բեմադրությամբ։

Գրականության մեջ մի քանի անգամ խոսք է եղել այն մասին, թե այդ կատակերգությունը թարգմանել է նաև Հովհաննես Մասեհյանը։

Այդ մասին հիշատակություն կա այն անատոլագիր առաջաբանում, որ կրկնակ հրապարակման է ենթարկվել Վենետիկում, 1962-ին, թե «Հուլիոս Կեսարի», թե «Կորիոլանի» առանձին հրատարակություններուն մեջ։

Այդ առաջաբանը նպատակ ունի սեղմ կերպով բնութագրելու Մասեհյանին, որպես Շեքսպիրի թարգմանչի։ Միաժամանակ այդ հակիրճ խոսքում մեկ-մեկ հիշատակվում են Շեքսպիրից Մասեհյանի թարգմանած պիեսները։ Ահա, թե ինչ ենք կարդում. «Միջամառային գիշերվա երազը» դոնվում է Հայաստանում» (էջ դ)։

Դրա մասին խոսում է նաև Գևորգ Դարբինյանը իր «Հովհաննես Մասեհյան» գրքույկում։

«Հ. Առաքելյանին գրած նամակները,—գրում է նա,—բարեբախտաբար մեծ խնամքով պահվում են Երևանի գրական և արվեստի թանգարանում, Շեքսպիրից թարգմանած իր «Միջամառային կեսգիշերվա երազը» թատերագրության հետ» (էջ 20)։

Մինչև հիմա ոչ ոք չի զբաղվել ճշտելու այդ հայտարարության ստուգությունը։

Գրականության և արվեստի թատերական բաժնի ձեռագիր պիեսների ցուցակում իսկապես հիշվում է Շեքսպիրի այդ պիեսը։

Հետաքրքրվեցինք թարգմանության ձեռագրով։ Իրոք որ կա։ Վերնագիրը թարգմանված է այլ կերպ՝ «Ամառնամուջ գիշերվա երազ»։ Թարգմանչի անունը չի տրված ձեռագրում։ Բայց ձեռագրի համեմատությունը Մասեհյանի մյուս ինքնագրերի հետ թույլ է տալիս մտածելու, որ դա իրապես պատկանում է Մասեհյանի գրչին։ Նույնը կարելի է ասել նաև թարգմանության ոճի և արվեստի մասին։ Նկատելի է մասեհյանական շունչն ու ոգին։

Դժբախտաբար ձեռագիրը պակասավոր է։ Առաջին արարվածից պակասում են 27—30 էջերը։ Երկրորդ արարը հասնում է մինչև 33-րդ էջը, 34—69 էջերը չկան։ Ձեռագիրը վերջանում է 104 էջով։

Հետևություն։

Մասեհյանը թարգմանել է, բայց, դժբախտաբար, նրա կատարած թարգմանությունը հասել է մեզ ոչ ամբողջական վիճակում։

Թերևս պետք է շարունակել պրպտումները ձեռագրի պակաս էջերը գտնելու հույսով։

Արժե զբաղվել նաև այդ թարգմանության պատմությամբ. ե՞րբ է թարգմանել, որտե՞ղ։ Ձեռագրից երկու էջ գրված են Լոնդոնի հյուրանոցի բլանկի վրա։ Սա նշանակո՞ւմ է, արդյոք, որ Մասեհյանը այդ կատակերգությամբ զբաղվել է Լոնդոնում, թե այդ բլանկները եղել են հետը, Լոնդոնից վերադառնալուց հետո, որ նույնպես շատ հնարավոր է։

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՑԱՆԿ

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՄԱՍԵՀՅԱՆ

Մատենագիտություն

Ներկա մատենագիտական ցանկը ընդգրկում է Հ. Մասեհյանի թողած գրական ժառանգությունը և նրա մասին եղած գրականությունը։ Նյութերը դասավորված են ժամանակագրական կարգով։ Նշա մասին բաժնում յուրաքանչյուր տարվա սկզբում զետեղվել են ժողովածուներում և գրքերում տեղ գտած հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները, այնուհետև պարբերականներում եղածները՝ գործյալ ժամանակագրական սկզբունքով։ Եթե նկարագրության վերնագրից պարզ չի նյութի բովանդակությունը, ապա քառակուսի փակագծերում՝ [...] համառոտակի բացատրվում է, թե ինչի մասին է։ Բացատրություն են կազմում ներքին և արտաքին լուսերը, որոնց բովանդակությունները չենք բացել, նկատի ունենալով տեղի սղությունը և այն, որ դրանք նվազ հետաքրքրություն են ներկայացնում։ Քառակուսի փակագծերում բացվել են նաև Մասեհյանի մասին գրող հեղինակների անունները, եթե ստորագրել են անունների սկզբնատառերով և մեզ հաջողվել է պարզել նրանց ինքնությունը։

Բացի թարգմանական գործերից, Հ. Մասեհյանը գրել է նաև բազմաթիվ հոդվածներ, որոնք մինչև վերջերս բանասիրությանը հայտնի չէին։ Դրանց մեծ մասը տպագրվել է Թեհրանում հրատարակվող «Շավիղ» շաբաթաթերթում, որը նա խմբագրել է 1894 թվականի հունվարից մինչև նոյեմբեր ամիսը։ Պարսից շահի պալատում իր գրաված բարձր պաշտոնի և երկրում մամուլի վերաբերյալ գոյություն ունեցող խիստ օրենքների պատճառով, Մասեհյանը խուսափել է որպես խմբագիր հանդես գալուց և իր ստորագրությունը քերթում չի դրել։ Լրագրի սկզբնական շրջանի մի քանի ծավալուն առաջնորդողների տակ միայն հանդիպում ենք նրա անվան սկզբնատառերին՝ Հ. Մ.։ Գրական աշխատակից-օգնականներ չունենալով, Մասեհյանը ինքն է գրել թերթի շատ հոդվածները, արտաքին ու ներքին լուրերը, հեռագրերը և այլ մանր նյութերը։ Այս իրողությունը հաստատում են մի շարք վկայություններ։ Այսպես, Համբ. Առաքելյանին հղած նամակներից մեկում նա գրել է. «Շավիղի» մասին հարցնում եք, թե արդյոք ինքս մասնակցում եմ, էլ ով պիտի մասնակցի, մի՞թե Թեհրանը չեք ճանաչում, այժմ բոլորովին մենակ եմ ես այդ գործում էլ, ինչպես մյուսներում» («Ազգասիրական», գիրք 1, Երևան, 1966, էջ 320)։ Նույն նամակում «Շավիղում» տպագրված անստորագիր «Կրթական գործը պարսկահայերի մեջ» հոդվածաշարի մասին ուղղակիորեն ասում է, որ ինքն է գրել (նույն տեղում, էջ 318)։ Այս առթիվ մի շարք փաստեր են բերված նաև մամուլում տպագրված մեր հոդվածներում (տե՛ս «Գրական թերթ», 1968, հուլիսի 5, № 27 և «Սովետ. գրականություն», 1971, № 12, էջ 157—159)։

Ներկա ցանկը լիակատար համարելու հավակնություն չունենք, թեև այն կազմել ենք Հ. Մասեհյանի մասին տարիներ շարունակ կատարած մեր ուսումնասիրությունների ընթացքում և աշխատել ենք հավաքել հնարավորին չափ շատ նյութեր։

Վարազդատ Վարդանյան

ԿԱՏԱՐԱԾ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

(Առանձին գրքերով և պարբերական մամուլում)

1894

1. Շեքսպիր Վ. *Համլետ, Իշխան Դանեմարքի։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։* Թարգմ. Հովհաննես Խան-Մասեհյանց, Թիֆլիս, 1894, 121 էջ։

1895

2. Շեքսպիր Վ. *Ինչպես կուզեք։* Թատերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Խան-Մասեհյանց, Թիֆլիս, 1895, 159 էջ։

1896

3. Շեքսպիր Վ. *Ռոմեո և Ջուլիետ։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։* Թարգմ. Հովհաննես Խան-Մասեհյանց, Թիֆլիս, 1896, 189 էջ։

1897

4. Շեքսպիր Վ. *Վենետիկի վաճառականը։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։* Թարգմ. Հովհ. Խան-Մասեհյան, Թիֆլիս, 1897, 133 էջ։

1898

5. Շեքսպիր Վ. *Լիր արքա։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։* Թարգմ. Հովհաննես Խան-Մասեհյան, Թիֆլիս, 1898, 170 էջ։

1899

6. Ոսայդ Ռ. Գ. *Լեդի Գրվաք (Մի ուսումնասիրություն Շեքսպիրի «Մակբեթ»-ի)։* Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Բաստրոն», Թիֆլիս, 1899, № 1, էջ 19—30։

1901

7. Սաադի, *Անձրևի կաթիլը։ [Բանաստեղծություն]։* Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Մուրճ», Թիֆլիս, 1901, № 2, էջ 43։
8. Բայրոն Ջ. Գ. *Մտայլ է հոգիս։ [Բանաստեղծություն]։* Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Մուրճ», Թիֆլիս, 1901, № 7, էջ 31—32։

1902

9. Բայրոն Ջ. Դ. Էանթեին («Ջայլդ Հարոլդ»-ի նախերգանքը)։ Փոխադրություն Հովհաննես Մասեհյանի։—«Մուրճ», Թիֆլիս, 1902, № 8, էջ 178—180։

1903

10. Բայրոն Ջ. Դ. Երազ։ [Պոեմ]։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Մուրճ», Թիֆլիս, 1903, № 2, էջ 156—165։

1905

11. Բայրոն Ջ. Գ. Այսօր վերջացնում եմ երեսունվեց տարիս։ [Բանաստեղծություն]։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Մուրճ», Թիֆլիս, 1905, № 5, էջ 65—66։

1913

12. Տագոր Ռ. Հատվածներ «Պարտիզպան»-ից։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Մեսրոպ», Վիեննա, 1913, հուլիս—օգոստոս, էջ 22—24։

1920

13. Տագոր Ռ. Արձակիր ինձ։ Հատված «Պարտիզպան»-ից։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Օշական», Փարիզ, 1920, № 9, էջ 7։

1921

14. Շեքսպիր Վ. Համլետ, Իշխան Դանեմարքայի։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Վիեննա, 1921, 308 էջ։

1922

15. Բայրոն Ջ. Գ. Մանֆրեդ։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Արեգ», Վիեննա, 1922, № 1, էջ 28—40, № 2, էջ 82—92, № 3, էջ 158—166, № 4, էջ 131—144։

16. Բայրոն Ջ. Գ. Օվկիանոսին։ («Ջայլդ Հարոլդ»-ից)։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Արեգ», Վիեննա—Բեռլին, 1922, № 5, էջ 287—289։

17. Բայրոն Ջ. Գ. Վենետիկին։ («Ջայլդ Հարոլդ»-ից)։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։— «Արեգ», Վիեննա—Բեռլին, 1922, № 6, էջ 349—355։

18. Գյոթե Վ. Աստվածը և բայադերան։ [Բանաստեղծություն]։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Արեգ», Վիեննա, 1922, № 7, էջ 419—422։

19. Շիլլեր Ֆ. Հրաժարում։ [Բանաստեղծություն]։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Արեգ», Վիեննա, 1922, № 11, էջ 687—690։

20. Շեքսպիր Վ. Վենետիկի վաճառականը։ Կատակերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Վիեննա, 1922, 151 էջ։

21. Շեքսպիր Վ. Օթելլո, Վենետիկի մավրը։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Վիեննա, 1922, 177 էջ։

22. Ջիֆրո Ջերալդի, Պատմվածք։ «Օթելլո»-ի աղբյուրը։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։— Շեքսպիր, Օթելլո, Վիեննա, 1922, էջ 139—151 (Հավելված)։

1923

23. Գյոթե Վ. Ֆաուստ։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան։—«Արեգ», Վիեննա, 1923, № 3, էջ 147—152, № 6, էջ 349—355։

24. Շեխսպիր Վ. Մակբեթ։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Վիեննա, 1923, 159 էջ։
25. Օմար-խայամ, Քառյակներ։ [11 քառյակ]։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան,—«Արեգակ», Վիեննա, 1924, № 1, էջ 16—18։
26. Բայրոն Ջ. Գ. Օվկիանոսին։ («Չայլդ Հարոլդից»)։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան,—«Արեգակ», Վիեննա, 1924, № 10, էջ 583—585։

1927

27. Տագոր Ռ. Բանաստեղծություններ։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—Հ. Գարագաշյան, «Պարսկահայ տարեցույց», Թեհրան, 1927, էջ 148—150։
28. Տագոր Ռ. Բանաստեղծություններ «Պարտիզպան»-ից։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան։—«Նոր դաշափար», Թեհրան, 1927, № 1, էջ 137—144։

1931

29. Շեխսպիր Վ. Լիր արքա։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Ե., 1931, 220 էջ։

1932

30. Բայրոն Ջ. Գ. Երազ։ [Պոեմ]։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—Թեհրան, [1932], 32 էջ։
31. Տագոր Ռ. Քո ծաղիկը։—Ով աշխարհ։— Ինչու ճրագը հանգավ։ [Բանաստեղծություններ]։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մարտի 29, № 7։

1933

32. Շեխսպիր Վ. Վենետիկի վաճառականը։ Կատակերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Ե., 1933, 171 էջ։

1934

33. Շեխսպիր Վ. Մակբեթ։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Ե., 1934, 162 էջ։

1936

34. Շեխսպիր Վ. Օթելլո, Վենետիկի մավրը։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Ե., 1936, 216 էջ։
35. Շեխսպիր Վ. Համլետ, Իշխան Դանեմարքացի։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Ե., 1936, 228 էջ։

1951

36. Շեխսպիր Վ. Ընտիր երկեր, հ. 1։ Ե., 1951, 593 էջ։ Բովանդ.՝ Համլետ։ Օթելլո։ Մակբեթ։ Լիր արքա։ Վենետիկի վաճառականը։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Ռոմեո և Ջուլիետ։ Թարգմ. Խաչիկ Դաշտենցի։

1961

37. Շեխսպիր Վ. Համլետ, Իշխան Դանեմարքացի։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Ե., 1961, 139 էջ։

1962

38. Շեքսպիր Վ. Ռոմեո և Ջուլիետա։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Թեհրան, 1962, 160 էջ։
39. Շեքսպիր Վ. Կորիոլան։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Վենետիկ, 1962, 165 էջ։
40. Շեքսպիր Վ. Հուլիոս Կեսար։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Վենետիկ։ 1962, 123 էջ։

1964

41. Շեքսպիր Վ. Ընտիր երկեր, երկու հատորով, հ. 1։ Ե., 1964, 905 էջ։
Բովանդ.՝ Համլետ։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան։ Օթելլո։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան։ Լիր արքա։ Թարգմ. Խաչիկ Դաշտենց։ Ռոմեո և Ջուլիետա։ Թարգմ. Խ. Դաշտենց։ Մակբեթ։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան։ Վենետիկի վաճառականը։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան։

1965

42. Բայրոն Ջ. Գ. Մանֆրեդ։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։—Բայրոն, Երկերի ժողովածու։ Ե., 1965, էջ 425—476։

1966

43. Շեքսպիր Վ. Համլետ, Իշխան Դանիամարքայի։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան։ Ե., 1966, 265 էջ։

1967

44. Շեքսպիր Վ. Անտոնիոս և Կլեոպատրա, Բազում աղմուկ վասն ոչնչի։ Փոթորիկը։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան, Պեյրութ, 1967, 336 էջ։

1971

45. Շեքսպիր Վ. Մակբեթ։ Ողբերգություն հինգ արարվածով։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան։ Ե., 1971, 175 էջ։

1974

46. Շեքսպիր Վ. Օթելլո։ Թարգմ. Հովհ. Մասեհյան (Միայն Վ. Փափազյանի «Օթելլոյի» դերբատեքստը)։—«Շեքսպիրական»—4։ Ե., 1974, էջ 259—292։

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ԳՐՔԵՐԻ ԱՌԱՋԱԲԱՆՆԵՐ ԵՎ ԱՅԼ ՆՅՈՒԹԵՐ

1894

47. Թեհրանի հայոց խնայողական ընկերությունը։ [Առաջնորդող։ Նկարագրված են սակավաղոր ընտանիքների նյութական պայմանները, նշված է ընկերության դերը նրանց օժանդակելու գործում]։ Ստորագր. Հ. Մ.—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունվարի 3, № 2։
48. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունվարի 3, № 2։
49. Մեր հասարակության անկայունությունը։ [Առաջնորդող Թեհրանի հայ գաղութի մասին],—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունվարի 15, № 3։
50 .Հեռագիրներ։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունվարի 15, № 3։
51. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունվարի 15, №3։
52. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունվարի 15, № 3։

53. Վանաք գյուղի դպրոցը [առաջնորդող, բացատրված է դպրոցի փակման պատճառը, կոչ է անում վերաբացել]։ Ստորագր.՝ Հ. Մ.։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, հունվարի 22, № 4։
54. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, հունվարի 22, № 4։
55. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, հունվարի 22, № 4։
56. Մի քանի խոսք գործակցական ընկերությանց մասին։ [Խնայողական դրամարկղների օգտակարության մասին]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, հունվարի 22, № 4։
57. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, հունվարի 29, № 5։
58. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, հունվարի 29, № 5։
59. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 5, № 6։
60. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 5, № 6։
61. Սկզբմունք քե անձնավորության։ [Հասարակական գործչի նկարագրի մասին]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 12, № 7։
62. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 12, № 7։
63. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 12, № 7։
64. Նոր Ջուղայի հայոց հասարակական ոգին [Առաջնորդող։ Քննադատական հասարակական գործիչների գործելակերպի մասին]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 19, № 8։
65. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 19, № 8։
66. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 19, № 8։
67. Հայ հոգևորականությունը Պարսկաստանում [Առաջնորդող։ Լուսավորության գործում հոգևորականության դերի մասին]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 26, № 9։
68. Ղազվինի նոր ուսումնարանը։ [Քննադատում է ուսուցիչներին, որոնք փոքրիկ դպրոցը բաժանել են լուսավորչականների և կաթոլիկների միջև]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 26, № 9։
69. Ներքին լուրեր։ Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, փետրվարի 26, № 9։
70. Մեր ընդհանուր ժողովները [քննադատում է որոշ գործիչների անտարբերությունը]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 5, № 10։
71. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 5, № 10։
72. Վարդանանց տոնի հանդեսը Թիֆլիսում։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 5, № 10։
73. Նամակ խմբագրությանը։ Ստորագր.՝ Աուենպետ Ուսումն. ընկ. Հ. Մասնհյանց։ [Ուսումնասիրաց ընկերության ժողով հրավիրելու մասին]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 5, № 10։
74. Մեր քեմական առաջնորդը։ [Առաջնորդող։ Դրվատում է նայի եպիսկոպոսի անձնատ գործունեությունը]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 12, № 11։
75. Ներքին լուրեր։ Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», 1894, մարտի 12, № 11։
76. «Մեր» ընկերությունը [Դյուղերի դպրոցներին ցույց տրվող օգնության մասին]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 19, № 12։
77. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 19, № 12։
78. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 19, № 12։
79. Նոր Ջուղայի հերոսները։ [Թեմի առաջնորդի դեմ կատարած անկարգության մասին]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, 26 մարտի, № 13։
80. Ներքին լուրեր։ Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, մարտի 26, № 13։
81. Ինչ է հասարակական ոգին։ [Առաջնորդող։ Քննադատություն այն գործիչների հասցեին, որոնց մոտ պակասում է պատասխանատվությունը իրենց պարտականության հանդեպ]։—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, ապրիլ 2, № 14։
82. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, ապրիլի 2, № 14։
83. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թիֆլիս, 1894, ապրիլի 2, № 14։

84. Շավարինի կրթասիրաց ընկերության [Առաջնորդող՝ Գյուղացիների հանգանակությամբ գպրոց հիմնելու մասին]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, ապրիլի 9, № 15։
85. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, ապրիլի 9, № 15։
86. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, ապրիլի 16, № 16։
87. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, ապրիլի 16, № 16։
88. Կրթական գործը պարսկահայերի մեջ։ [Առաջնորդող՝ Պահանջվում է վերակազմել և կարգի դնել լուսավորության բնագավառը]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, ապրիլի 23, № 17, ապրիլի 30, № 18, մայիսի 7, № 19։
89. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, ապրիլի 23. № 17։
90. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», 1894, ապրիլի 23, № 17։
91. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», 1894, ապրիլի 30, № 18։
92. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», 1894, մայիսի 7, № 19։
93. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 7, № 19։
94. Հայրիկի կոնդակը։ [Առաջնորդող՝ Արևմտյան Հայաստանում սովի հետևանքով բազմաթիվ հայեր գաղթում են Արևելյան Հայաստան։ Կաթողիկոս Մ. Խրիմյանը կոնդակով դիմում է հայությանը՝ հանգանակություն սկսել սովյալներին օգնելու համար։ Կոչ է արված, որ պարսկահայերը նույնպես մասնակցեն այդ հանգանակությանը]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 14, № 20։
95. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 14, № 20։
96. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 14, № 20։
97. Նոր Ջուղայի ազգային հաստատությունները։ [Դպրոցների վիճակի և եկեղեցու մասին]։—«Շավիղ», Թեհրան, մայիսի 21, № 21։
98. Նոր Ջուղայի ազգային հաստատությունների հաշվի առթիվ։ [Քննված է ստացվածքը և ծախսումները]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 21, № 21։
99. Ներքին լուրեր—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 21, № 21։
100. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 21, № 21։
101. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 28, № 22։
102. Արտաքին տեսություն։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, մայիսի 28, № 22։
103. Թեհրանի ազգային Ուսումնասիրաց ընկերության աղերսագիրը և վեհափառ Հայրիկի կոնդակը։ [Առաջնորդող՝ Կաթողիկոսը բավարարելով ընկերության խնդրանքը՝ կոնդակով մի միասնական սիստեմի է բերում ազգային հիմնարկների ղեկավարությունը և հաստատում է ներկայացված կանոնադրությունը]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունիսի 11, № 23։
104. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունիսի 11, № 23։
105. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունիսի 11, № 23։
106. Մենք համոզմունք չունինք։ [Առաջնորդող՝ Կոչ է անում հասարակական գործերում հանդես բերել ակզբունքայնություն]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունիսի 18, № 24։
107. Ներքին տեսություն։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունիսի 18, № 24։
108. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունիսի 18, № 24։
109. Արտաքին տեսություն։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հունիսի 18, № 24։
110. «Շավիղ»-ը և յուր հակառակորդները։—«Շավիղ», 1894, Թեհրան, հուլիսի 9, № 25։
111. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 9, № 25։
112. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 9, № 25։
113. Գյուղական կրթության գործը Դավրեժում։ [Առաջնորդող՝ Նկարագրված է դպրոցների վիճակը և կոչ է արված օգնություն կազմակերպել]։—«Շավիղ», 1894, հուլիսի 16, № 26։
114. Արտաքին լուրեր—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 16, № 26։

115. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 16, № 26։
116. Գիտակցական բարեգործությունը։ [Առաջնորդող։ Պահանջվում է հոգևոր տոներին ծախսումները այսուհետև հատկացնել դպրոցներին]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 23, № 27։
117. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 23, № 27։
118. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 23, № 27։
119. «Շավղի» պատասխան։ [Անհայտ բղթակցից պահանջվել է հայտնել անունը]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 23, № 27։
120. Շահաբդուլազիմ թաղի եկեղեցական կալվածները։ [Առաջնորդող։ Պահանջվում է վերադարձնել կալվածների պատկանելությունը հասարակությանը]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 30, № 28։
121. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հուլիսի 30, № 28։
122. Գյուղական բնակչության անբարոյականացումը։ [Առաջնորդող։ Պահանջվում է՝ պրուսական սահմանադրության պատճառով գյուղից քաղաք մեկնող աշխատավորների համար պայմաններ ստեղծել այդ հոսքի առաջն առնելու]։—«Շավիղ», Թեհրան, օգոստոսի 6, № 29։
123. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, օգոստոսի 6, № 29։
124. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, օգոստոսի 6, № 29։
125. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հոկտեմբերի 1, № 37։
126. Պարսկահայերի կանոնադրությունը։ [Առաջնորդող։ Դպրոցական, հոգևոր և այլ հիմնարկների վերաբերող նոր կարգի մասին]։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հոկտեմբերի 8, № 33։
127. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հոկտեմբերի 8, № 38։
128. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հոկտեմբերի 8, № 38։
129. Կիրակի օրվան ազգային ընդհանուր ժողովը։ [Ընտրությունների արդյունքների և կրթական գործի թերությունների մասին]։—«Շավիղ», 1894, հոկտեմբերի 15, № 39։
130. Ներքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հոկտեմբերի 15, № 39։
131. Արտաքին լուրեր։—«Շավիղ», Թեհրան, 1894, հոկտեմբերի 15, № 39։

1896

132. Ծանոթություն։ (Առաջաբանի փոխարեն)։—Շեքսպիր, Ռամեո և Ջուլիետ։ Թիֆլիս, 1896, էջ 3։

1908

133. Հատված նամակից։ [Բեռլինից Թիֆլիս, 1908 թ. Համբարձում Առաքելյանին]։ Հրապարակում Հ. Առաքելյանի—«Մշակ», Թիֆլիս, 1908, օգոստոսի 24, № 185։

1921

134. Նախաբան։ «Համլետի» աղբյուրները։ «Համլետի» առեղծվածը։ Ծանոթություններ։—Շեքսպիր, «Համլետ», Վիեննա, 1921։

1922

135. Նախաբան։ Ծանոթություններ։—Շեքսպիր, «Օթելլո», Վիեննա, 1922։
136. Նախաբան։ Շայլոկի դատը իրավաբանական տեսակետից։ Ծանոթություններ։—Շեքսպիր, «Վենետիկի վաճառականը», Վիեննա, 1922։

1923

137. Նախաբան։ Ծանոթություններ։—Շեքսպիր, «Մակբեթ», ողբերգություն հինգ արարվածով, թարգմ. Հովհաննես Մասեհյանի, Վիեննա, 1923։

1927

138. Ջրագաշտական ամիսները։—Հ. Գարագաշյան, Պարսկահայ տարեցույց, Թեհրան, 1927 (առաջին տարի), էջ 143—147։

1931

139. «Համլետի» առեղծվածը։—«Հուսաբեր», Կահիրե, 1931, դեկտեմբերի 19, № 222։

1932

140. «Համլետի» առեղծվածը։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2։

1964

141. Անտիպ նամակներ։ Տեքստը կազմեցին՝ Ավ. Ադամյան և Վլ. Վարդանյանս—«Բանբեր Հայաստանի արխիվներից», Երևան, 1964, էջ 79—84։

142. Ճառ [Արտասանված Շեքսպիրի մահվան 300-ամյակին նվիրված Լոնդոնում կայացած միտինգում]։—«Սով. արվեստ», Երևան, 1964, № 3, էջ 30—31։

1966

143. Նամակներ։ Տեքստը պատրաստեցին և ծանոթագրեցին՝ Վարազդատ Վարդանյանը և Նշան Մուրադյանը։—«Շեքսպիրական», գ. 1, Երևան, 1966, էջ 297—401։

ՆՐԱ ՄԱՍԻՆ

Գրքեր

144. Դարֆի Գ., Հովհաննես Մասեհյան, Թեհրան, 1963, 29 էջ։

ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼՈՒՄ ԵՎ ԳՐՔԵՐՈՒՄ

1889

145. Նամակ Պարսկաստանից։ [Հովհաննես Մասեհյանը Պարսից շահի պալատում թատերական ներկայացումը ղեկավարելու մասին]։—Ստորագր.՝ Բ. Կ.։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1889, մարտի 30, № 37։

146. Առաքելյան Հ.։ Նամակ Պարսկաստանից [Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանչական գործունեության մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1889, ապրիլի 15, № 42։

147. Առաքելյան Հ.։ Պարսկաստանից տպավորություններ [Հովհաննես Մասեհյանի գործունեության մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1889, հոկտեմբերի 24, № 121, հոկտեմբերի 28, № 123։

1892

148. Նամակ Պարսկաստանից։ [Հայկազյան դպրոցի մասին, որի տնօրենն էր Հովհ. Մասեհյանը]։—«Տարազ», 1892, Թիֆլիս, հունվարի 10, № 4։

149. Նամակ Պարսկաստանից [Թեհրանի Հայկազյան դպրոցի և Մասեհյանի մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1892, մարտի 7, № 27։

150. Նամակ Պարսկաստանից [Թեհրանի Հայկազյան դպրոցի մասին, որի տեօրենն էր Մասեհյանը]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1892, ապրիլի 30, № 48։

151. Նամակ Պարսկաստանից [Հովհաննես Մասեհյանի մանկավարժական գործունեության մասին]։—Ստորագր.՝ Ս.։—«Նոր-Դար», Թիֆլիս, 1892, № 196։

152. Նամակ Պարսկաստանից։ [Թեհրանի Հայկազյան դպրոցի և Մասեհյանի մասին]։—«Նոր-Դար», Թիֆլիս, 1892, դեկտեմբերի 5, № 193։

153. [Հաղորդում։ Թեհրանի հասարակական ժողովում Մասեհյանի նախագահ ընտրվելու մասին]։—«Արձագանք», Թիֆլիս, 1892, հունվարի 10, № 4։

1893

154. Նամակ Պարսկաստանից [Թեհրանի Հայկազյան դպրոցի և Մասեհյանի մասին]։—«Նոր-Դար», Թիֆլիս, 1893, № 30։

155. Ծտառական, Նամակ Պարսկաստանից։ [Մասեհյանի մանկավարժական գործունեության մասին]։—«Արձագանք», Թիֆլիս, 1893, փետրվարի 22, № 17։

156. Ղազարյան Հ. Կրթական գործը պարսկահայերի մեջ [նաև՝ Հովհաննես Մասեհյանի մասին]։—«Տարազ», Թիֆլիս, 1893, № 3, էջ 45—46, № 4, էջ 59—60։

1894

157. Նամակ Պարսկաստանից։ [«Շավիղ» շաբաթաթերթը հալածողների մասին, որի խմբագիրն էր Մասեհյանը]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1894, հուլիսի 5, № 76։

158. «Մշակի» հեռագրերը [Պարսից դեսպանության, նաև Հովհաննես Մասեհյանի Պետերբուրգ ժամանելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1894, դեկտեմբերի 8, № 141։

159. «Մշակ»-ի հեռագրերը։ [Պարսից դեսպանության, այդ թվում նաև Մասեհյանի Պետերբուրգում գտնվելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1894, դեկտեմբերի 13, № 144։

160. Հայկական երեկույթ Մոսկվայում։ [Մասնակցել է նաև Մասեհյանը]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1894, դեկտեմբերի 24, № 149։

1895

161. Գրականությունը ռուսահայոց մեջ 1894 թ.։ [Խոսվում է նաև Մասեհյանի թարգմանությունների մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1895, հունվարի 2, № 1։

162. Հայ գրականությունը և Շեքսպիրը։ [Մասեհյանի թարգմանությունների մասին լոնդոնի «Standart» լրագրի հոդվածը։ Թարգմ. Հ. Քոչարյան]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1895, մարտի 18, № 32։

163. [Հովհաննիսյան Հ.], Շեքսպիր, «Համլետ» Դանեմարքի իշխան, ողբերգություն հինգ արարվածով։ Անգլ. թարգմ. Հովհաննես խան-Մասեհյանց, հրատարակություն Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերության, Թիֆլիս, 1894 [դրախտություն]։ Ստորագր.՝ Հ. Հ.։—«Արարատ», 1895, № 2, էջ 57—59։

164. [Հովհաննիսյան Հ.] Մի քանի խոսք մեր աշխարհաբարի տաղաչափության մասին, Հ. խան-Մասեհյանի «Համլետի» թարգմանության առիթով։ Ստորագր.՝ Հ. Հ.։—«Արարատ», էջմիածին, 1895, № 3, էջ 84—90։

165. Մեր գրքերը, «Համլետ»-ի թարգմանությունը։ Ստորագր.՝ Ջ.—«Ծաղիկ», Կ. Պոլիս, 1895, № 1, էջ 17—20։

166. Հախումյան Ս.։ «Ինչպես կուզեք», թատերգություն, հինգ արարվածով, Շեքսպիր, թարգմանություն անգլ. Հովհաննես խան-Մասեհյանց։ Հրատարակություն Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերության, 1895 [դրախտություն]։—«Արձագանք», 1895, հոկտեմբերի 20, № 121։

1896

167. [Աե], Ռոմանո և Ջուլիետ, Շեքսպիրի անգլ. բարգմ. Հովհաննես Խան-Մասեհյան, 1895, [գրախոսություն]։ Ստորագր. Լ.—«Մշակ», Թիֆլիս, 1896, օգոստոսի 20, № 96։

168. Թումանյան Հ., «Համլետ» ողբերգություն Շեքսպիրի, անգլ. բարգմանեց Հովհաննես Խան-Մասեհյան, հրատարակություն Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերության, 1894, Թիֆլիս, [գրախոսություն]։—«Տարազ», Թիֆլիս, 1896, №№ 40—41, 43, 44, 45։

1897

169. Նամակ Պարսկաստանից [Հովհաննես Մասեհյանի պարսից շահի պալատում պաշտոնավարության մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1897, մարտի 4, № 26։

170. Պապյանց Գ. Նամակ Պարսկաստանից։ [Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանչական գործունեության մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1897, ապրիլի 1, № 38։

171. Ներքին լուրեր։ [Պարսից շահի դիվանագիտական ներկայացուցչությունը Լոնդոն մեկնելու մասին, որի կազմում էր Հովհաննես Մասեհյանը]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1897, մայիսի 15, № 56։

172. Նամակ Պարսկաստանից [Հովհաննես Մասեհյանի շահի պալատում թատերական ներկայացման հանձնաժողովը գլխավորելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, հուլիսի 1, № 76։

173. Ներքին լուրեր [Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանչական գործի մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1897, օգոստոսի 13, № 93։

174. Մաճղինյան Ս. Վենետիկի վաճառականը, Շեքսպիր, թարգմ. Հովհաննես Խան Մասեհյան։ Հրատ. Թիֆլիս, Հայոց հրատարակչական ընկերության [գրախոսություն]։—«Արձագանք», Թիֆլիս, 1897, օգոստոսի 19, 20, №№ 94, 95։

1898

175. [Հովնաննիսյան Տ.] Շեքսպիր, «Լիր արքա» թարգմանությունը անգլ. Հովհ. Խան Մասեհյանի, հրատարակություն Թիֆլիսի հայոց հրատարակչական ընկերության, 180 էջ, Թիֆլիս, 1898 [գրախոսություն]։ Ստորագր.՝ Տ. Հ.—«Մշակ», Թիֆլիս, 1898, հունիսի 26, № 111։

1899

176. Պապայանց Գ. Նամակ Պարսկաստանից։ [Խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1899, հունվարի 29, № 17։

177. Նամակ Պարսկաստանից։ [Թեհրանի հալանդական դեսպանը՝ Հայկազյան դպրոցում Հովհաննես Մասեհյանի կողմից ընդունվելու մասին]։ Ստորագր.՝ Մ.։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1899, փետրվարի 24, № 35։

178. [Առաքելյան Հ.]։ Նամակ Պարսկաստանից։ [Պարսից «Մուզաֆերյա» դպրոցի տոնահանդեսին Հովհաննես Մասեհյանի մասնակցության մասին]։ Ստորագր.՝ Հ. Ա.—«Մշակ», Թիֆլիս, 1899, մայիսի 13, № 35։

179. Նամակ Թեհրանից [Հովհաննես Մասեհյանի՝ Թեհրանի հայ համայնքի առենապետության մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1899, հունիսի 22, № 122։

180. Բաբայան Գ. Աստաբան [խոսում է՝ Մասեհյանի թարգմանության մասին]։—Շեքսպիր, «Համլետ», թարգ. Գ. Հ. Բաբայան, Վիեննա, 1899, էջ 3։

1900

181. Նամակ Պարսկաստանից։ [Հովհաննես Մասեհյանի՝ ժողովի նախագահ լինելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1900, հունվարի 12, № 9։

182. Առաքելյան Հ. Նամակ Պարսկաստանից։ [Հովհաննես Մասեհյանի՝ պարսկահայ կրթական գործի կարգավորման հանձնաժողովին մասնակցելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1900, մարտի 11, № 58։

183. Առաքելյան Հ. Պարսից կառավարությունը և հայերը։ [Նաև՝ Հովհաննես Մասեհյանի պաշտոնավարության մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս 1900, մարտի 25, № 68։

184. Նամակ Պարսկաստանից։ [Նաև՝ Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանական աշխատանքի մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1900, մայիսի 24, № 94։

185. Թումանյան Հ. Շեքսպիր, «Համլետ», թարգմ. Գարեգին հ. Բաբազյան, Վիեննա, 1899 [գրախոսություն, ուր խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին]։—«Տարազ», Թիֆլիս, 1900, № 9, էջ 129—131։

1901

186. Ներքին տեսություն։ Պարսից շահի նոր շնորհը հայերին։ [Ասվում է նաև, որ շահի ֆերմանը թարգմանել է Հովհաննես Մասեհյանը]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1901, մարտի 18, № 61։

187. Ներքին լուրեր, մայիսի 24։ [Հովհաննես Մասեհյանին Բեռլինի պարսից դեսպանի խորհրդական նշանակելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1901, մայիսի 27, № 112։

188. Հովհաննես Խան Մասեհյանց Փարիզի մեջ։ «Սուրհանդակ»—Կ. Պոլիս, 1901, հունիս, № 168։ Տեղեկությունը քաղված է՝ «Ալիքի» Թեհրան, 1966 թ. դեկտեմբերի 15-ի № 279-ից։

1902

189. Առաքելյան Հ. Արեւելագետների 13-րդ միջազգային կոնգրեսը։ [Համաժողովին նաև՝ Հովհաննես Մասեհյանի հնարավոր մասնակցության մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, օգոստոսի 17, № 180։

1905

190. Առաքելյան Հ. Նամակ Ալժիրից։ [Հովհաննես Մասեհյանի և Հ. Առաքելյանի Բեռլինում հանդիպելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1905, ապրիլի 22, № 73։

1906

191. Վերջին տեղեկություններ։ [Հովհաննես Մասեհյանի՝ իբրև Պարսկաստանի ներկայացուցիչ միջազգային անթել հեռագրի համաժողովին մասնակցելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1906, հոկտեմբերի 28, № 236։

1909

192. Պարսկահայ մամուլը տասնհինգ տարվա մեջ։ [1894—1908 «Շաւղի» հիմնադրման մասին]։—«Բազմավեպ», Վենետիկ, 1909, № 12, էջ 540։

1911

193. Օրվա նորություններ։ [Նասեր ուլ-Մուլքի և Հովհաննես Մասեհյանի Բաքվում գտնվելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1911, հունվարի 9, № 3։

194. Օրվա նորություններ [Հովհաննես Մասեհյանը՝ Նասեր ուլ-Մուլքի հետ Պարսկաստան մեկնելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1911, հունվարի 11, № 4։

195. Վերջին նորություններ [Հովհաննես Խան Մասեհյանը՝ Թեհրան նոր պաշտոնի հրավիրվելու մասին]։—«Սուրհանդակ», Թիֆլիս, 1911, հունվարի 19, № 221։

196. Դպրոցները Թեհրանում [Պարսկաստանի կրթական սիստեմի վերակառուցման և Թեհրանում համալսարան բացելու վերաբերյալ Մասեհյանի ներկայացրած նախագծի մասին]։—«Սուրհանդակ», Թիֆլիս, 1911, մարտի 8, № 258։

197. Վերջին տեղեկություններ [Հովհաննես Մասեհյանին Բելգիոնում պարսից դեսպան նշանակելու մասին]։—«Սուրհանդակ», 1911, Թիֆլիս, հունիսի 5, № 314։

198. Մեզ Բարվից գրում են [Հովհաննես Մասեհյանին Բելգիոնի պարսից դեսպան նշանակելու մասին]։—«Մշակ», Թիֆլիս, 1911, նոյեմբերի 11, № 249։

1913

199. Դիվանագետ հայ մը [Հովհաննես Մասեհյանի մասին]։—Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», Կ. Պոլիս, 1913, էջ 297։

1916

200. Շեքսպիրի 300-ամյակի հայկական հանդեսը Լոնդոնում [մասնակցել է նաև Մասեհյանը]։—«Հառիճոն», Թիֆլիս, 1916, № 125։

201. Հայաստանի մեծարանքը, Շեքսպիր [Այդ հանդեսում ելույթ է ունեցել Մասեհյանը]։—«Արև», Ալեքսանդրիա, 1916, հունիսի 26, № 20։

202. Ազգային լուրեր [Հովհաննես Մասեհյանին հայ ազգային պատվիրակության անդամ նշանակելու մասին]։—«Արև», Ալեքսանդրիա, 1916, սեպտեմբերի 6, № 51։

203. Լուրեր [Հովհաննես Մասեհյանին հայ ազգային պատվիրակության անդամ նշանակելու մասին]։—«Արև», Ալեքսանդրիա, 1916, հոկտեմբերի 2, № 62։

1920

204. Ազգային կյանք [Հովհաննես Մասեհյանի Լոնդոնում գտնվելու մասին]։—«Կոչնակ», Նյու-Յորք, 1920, № 4, էջ 506։

1922

205. Անանիկյան Մ. «Համլետ», Վիեննայի 1921 թ. հրատարակության գրախոսություն։—«Կոչնակ», Նյու-Յորք, 1922, № 10, էջ 334—335։

206. Հակոբյան Ս. «Համլետ», Շեքսպիր, թարգմ. Հովհաննես Մասեհյանի, Վիեննա, 1921 [գրախոսություն]։ Ստորագր.՝ Ս. Հ.։—«Արեգ», Վիեննա, 1922, № 2, էջ 131—132։

207. [Հակոբյան Ս.], «Օթելլո», Շեքսպիր, թարգմանությունը՝ Հովհաննես Մասեհյանի, Վիեննա, 1922 [գրախոսություն]։ Ստորագր.՝ Ս. Հ.։—«Արեգ», Վիեննա, 1922, № 9, էջ 579—580։

208. Անանիկյան Մ. «Օթելլո» [գրախոսություն Վիեննայի 1922 թ. հրատարակության]։—«Հայաստանի կոչնակ», Նյու-Յորք, № 16, էջ 520—521, № 18, էջ 553—555։

1923

209. [Հակոբյան Ս.] Շեքսպիր, Վենետիկի վաճառականը, թարգմ. Հովհաննես Մասեհյանի, Վիեննա, 1923 [գրախոսություն]։ Ստորագր.՝ Ս. Հ.։—«Արեգ», 1923, № 2, էջ 125—126։

1924

210. Սազաբալյան Հ. Շեքսպիրի հայերեն թարգմանության առթիվ [1921—1923 թթ. Վիեննայում Մասեհյանի թարգմանությամբ հրատարակված «Համլետ»-ի, «Օթելլո»-ի, «Վե-

Նեմիկի վաճառականի»-ի, «Մակրեր»-ի շուրջը, գրախոսություն]։—«Հանդես ամսօրյա», 1924, № 1—2, էջ 79—89, № 5—6, էջ 271—281, № 7—8, էջ 370—378, № 11—12, էջ 562—567։

1925

211. Թեհրանի Հայկազյան երկսեռ դպրոցի համառոտ պատմությունը 1870—1925 թթ. (Հիսունհինգամյա հոբելյանի առթիվ)։ Կազմեց՝ Ա. Շահնազարյանը, աշխատակցությամբ Հ. Տերյանի։ Թեհրան, 1925, 69 էջ։ Հ. Մասեհյանի՝ մասին՝ 14, 20, 22, 23 էջերում։

1926

212. Ներքին տեսություն։ [Հովհաննես Մասեհյանի՝ Եվրոպայից Թեհրան վերադառնալու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, ապրիլի 3, № 1։
213. Ներքին տեսություն։ [Պարսից պալատում տոնակատարությանը մասնակցելու՝ հայկական համայնքի պատգամավորության կազմում Մասեհյանի ընտրվելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, ապրիլի 21, № 13։
214. Ներքին տեսություն։ [Հովհաննես Մասեհյանի՝ Պարսից շահի կողմից ունկնդրության ընդունվելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, ապրիլի 30, № 14։
215. Մեջլիսի հայ պատգամավորը։ [Հովհաննես Մասեհյանին մեջլիսի պատգամավոր առաջադրելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, ապրիլի 30, № 14։
216. Ներքին տեսություն։ [Հ. Մասեհյանին Թեհրանի հայկական համայնքի ինքնավարական կազմակերպության հոգաբարձու ընտրելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, սեպտեմբերի 9, № 28։
217. Ներքին տեսություն։ Թեհրանի Հայկազյանը։ [Հ. Մասեհյանի հասարակական գործունեության մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, սեպտեմբերի 28, № 30։
218. Մեջլիսի հայ պատգամավորի ընտրության շուրջը։ [Հ. Մասեհյանին պատգամավոր ընտրելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, հոկտեմբերի 18, № 32։
219. Ներքին տեսություն։ [Հ. Մասեհյանին պարսից մեջլիսի պատգամավոր ընտրելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, հոկտեմբերի 26, № 33։
220. Ներքին տեսություն։ [Ղազվինի Կուլտուրական միության ժողովի և Հ. Մասեհյանին Պարսից մեջլիսի պատգամավոր առաջադրելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, նոյեմբերի 7, № 37։
221. Ներքին տեսություն։ [Հ. Մասեհյանի՝ մեջլիսի պատգամավոր ընտրվելու քվեարկության արդյունքների մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, նոյեմբերի 18, № 35։
222. Ներքին տեսություն։ [Հ. Մասեհյանի՝ մեջլիսի պատգամավոր ընտրվելու քվեարկության արդյունքների մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1926, դեկտեմբերի 5, № 37։

1927

223. Ներքին տեսություն։ [Պարսից մեջլիսի նիստերին Հ. Մասեհյանի մասնակցության մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1927, փետրվարի 15, № 5։
224. Ներքին տեսություն։ [Պարսից մեջլիսում Հ. Մասեհյանի պատգամավորական մանդատը ճանաչելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1927, փետրվարի 24, № 6։
225. Պետք է պահպանել երեք լեզուները էլ։ [Հ. Մասեհյանի հոգաբարձության նախագահ լինելու մասին]։ Սոորագր.՝ Ա. Տ. Վ.։—«Դաղափար», Թեհրան, 1927, մարտի 1, № 8։
226. Ներքին տեսություն։ [Հ. Մասեհյանի պարսից Ռզա շահ Փահլևիի կողմից ունկնդրության ընդունվելու մասին]։—«Դաղափար», Թեհրան, 1927, մայիսի 1, № 12։

227. Ներքին տեսություն [Հ. Մասեհյանի պարսից մեջլիսի պատգամավորական մանդատը վայր դնելու մասին]։—«Գաղափար», Թեհրան, 1927, մայիսի 24, № 23։

228. Հովհաննես Մասեհյան [կենսագրական]։—Հ. Գարագաշյան, «Պարսկահայ տարեցույց», Թեհրան, 1927, էջ 140։

1931

229. Հովհաննես խան Մասեհյան։ [Մահազդ]։—«Ալիք», Թեհրան, 1931, նոյեմբերի 26, № 35։

230. Մեծ կորուստ։ Հովհաննես Մասեհյան։ [Մահախոսական]։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1931, նոյեմբերի 28, № 41։

231. Հովհաննես խան Մասեհյան [մահվան առթիվ]։—«Ալիք», Թեհրան, 1931, դեկտեմբերի 3, № 36։

232. Հովհաննես խան Մասեհյան։—«Հուսաբեր», Կահիրե, 1931, դեկտեմբերի 11, № 215։

233. Հովհաննես Մասեհյանց։ [Կենսագրական նոթեր]։—«Հուսաբեր», Կահիրե, 1931, դեկտեմբերի 12, № 216։

234. Հովհաննես խան Մասեհյան։ Ստորագր.՝ հուղարկավորության կազմակերպիչ հանձնախումբ։—«Ալիք», Թեհրան, 1931, դեկտեմբերի 12, № 37։

235. Շեքսպիրի անմրցակից թարգմանիչը։ [Հովհաննես Մասեհյանի մասին]։—«Հուսաբեր», Կահիրե, 1931, դեկտեմբերի 19, № 222։

236. Հովհաննես Մասեհյան, աշխարհահռչակ հասարակական, գրական, պետական գործիչ Հովհաննես խան Մասեհյանի (Մոսսեդ էս-Սալթանէ) անակնկալ մահը։ [Կոչ՝ ուղղված բովանդակ հայությանը]։—Թեհրան, 1931, 1 թերթ։ Ստորագր.՝ Հովհաննես Մասեհյանի հուղարկավորման և հիշատակի հավերժացման հանձնախումբ։

1932

237. Հովհաննես Մասեհյանց...Անակնկալ մահը։ [Կոչ՝ ուղղված բովանդակ հայությանը՝ նրա հիշատակը հավերժացնելու մասին]։—«Ալիք», Թեհրան, 1931, փետրվարի 2, № 43։ Հովհաննես խան Մասեհյանի հուղարկավորման և հիշատակի հավերժացման հանձնաժողովի նախագահ՝ Հովսեփ Միրզայան, քարտուղար Արտաշես Նազարյան։

238. Հովհաննես խան Մասեհյան։ [Թարգմանաբար տպված է Փարիզի «Le feyer» ամսագրի հոդվածը՝ Հովհաննես խան Մասեհյանի մասին]։—«Վերածնունդ», 1932, փետրվարի 27, № 3։

239. Հովհաննես խան Մասեհյան։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մարտի 21, № 6։

240. Մասեհյանի հիշատակի հավերժացմանը նվիրված թաղման կենտրոնական հանձնախմբի արտակարգ նիստը։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մարտի 21, № 6 (95)։

241. Հովհաննես խան Մասեհյանի դագաղի առաջ։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մարտի 28, № 7։

242. Միրզայան Հ. Հովհաննես խան Մասեհյանը իբրև մարդ։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մարտի 28, № 7։

243. Սագինյան Ղ. Հովհաննես խան Մասեհյանի մասին։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մարտի 28, № 7։

244. Հովհաննես խան Մասեհյան։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մարտի 28, № 7։

245. Կարգացուցյալ հանգուցյալ Հովհաննես Մասեհյանի հուղարկավորության, Հովհաննես խան Մասեհյանի հուղարկավորության և հիշատակի հավերժացման կենտրոնական հանձնախումբ։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մարտի 28, № 7։

246. Վերջին տեղեկություններ։ [Մասեհյանի մասին]։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2 (50)։

247. Կարգացուցց։ Հանգուցյալ Հովհաննես Խան Մասեհյանի հուղարկավորությունը։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2 (50)։

248. Միրզայան Հ. Հովհաննես Խան Մասեհյանը իբրև գրական դեմք։—«Ալիք», Թեհրան, մարտի 31, № 2 (50)։

249. Միրզայան Ջորա, Առաջին հանդիպումը [Մանկական հուշեր Հովհաննես Խան Մասեհյանի մասին]։—«Ալիք», 1932, մարտի 31, № 2 (50)։ Ստորագր.՝ Ջ.

250. Գրիգորյան Կ. Հովհաննես Մասեհյանի մահվան առթիվ։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2 (50)։

251. Հովհաննես Խան Մասեհյան։ [Խմբագրական]։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2 (50)։

252. Հովհաննես Խան Մասեհյան։ [Հուղարկավորման մասին]։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2 (50)։

253. Հովհաննես Խան Մասեհյանի հիշատակի հավերժացման ֆոնդ։ Ստորագր.՝ Հանձնախումբ։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2 (50)։

254. Աբրահամյան Ռ.։ Հովհաննես Խան Մասեհյանը որպես Շեքսպիրի թարգմանիչ։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2 (50), ապրիլի 10, № 3 (51)։

255. Հովհաննես Մասեհյան։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մարտի 31, № 2։

256. Հովհաննես Խան Մասեհյանի թաղման փառահեղ հանդեսը։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, ապրիլի 4, № 4։

257. Հովհաննես Խան Մասեհյանի հուղարկավորությունն ու թաղումը։ Ստորագր.՝ Ք. Ջաղե։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, ապրիլի 10, № 3 (51)։

258. Հոգեհանգիստ և ազահանդես հանգուցյալ Հ. Խ. Մասեհյանի հիշատակին, Նոր Ջուղա, Ստորագր.՝ Հ. Բ.։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, ապրիլի 10, № 3 (51)։

259. Հովհաննես Խան Մասեհյանի դիակի ընդունելությունը գավառում։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, ապրիլի 10, № 3 (51)։

260. Ազդ [Հովհաննես Մասեհյանի մահվան մասին]։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մայիսի 12, № 13։

261. Շնորհակալիք։ [Մասեհյան ընտանիքը շնորհակալություն է հայտնում Հովհաննես Մասեհյանի թաղման առթիվ կառավարության և կազմակերպությունների ցուցաբերած ուշադրության համար]։—«Վերածնունդ», Թեհրան, 1932, մայիսի 12, № 13։

262. Ազդ։ [Հովհաննես Խան Մասեհյանի հիշատակին]։—«Ալիք», Թեհրան, 1932, մայիսի 15, № 8։

263. Ազգային կյանք։ Պարսկաստան։ [Հովհաննես Մասեհյանի մահվան առթիվ]։—«Հայրենիք», Բոստոն, 1932, № 4, էջ 173։

264. Հովհաննես Խան Մասեհյան։ Շեքսպիրի հայ թարգմանիչ։ [Մահվան առթիվ]։—«Բազմավեպ», Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1932, № 1, էջ 48։

265. Հայ ազգային կյանք Հովհաննես Խան Մասեհյան [մահվան առթիվ]։—«Հայաստանի կոչնակ», Նյու-Յորք, 1932, № 1, էջ 29։

266. Հակոբյան Հ. Հարգանք հանգուցյալ Հովհաննես Խան Մասեհյանի հիշատակին։—«Արևս, Կահիրե, 1932, օգոստոսի 10, № 4123։

1933

267. Ջավրյան Հ. Հովհաննես Խան Մասեհյան։—«Հայրենիք», Բոստոն, 1933, № 3, էջ 85—93։

268. Սուրխաբյան Հ. Համերաս-Շեքսպիր։ Երևան, 1933, 584 էջ։ Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությունների մասին՝ 569—570 էջերում։

1936

269. Մեսրոպյան Մեսրոպ։ Մահվան առթիվ։ [Հիշատակվում է նաև Մասեհյանի անունը]։— «Ալիք», Թեհրան, 1936, հունվարի 30, № 141։

1939

270. Թումանյան Հ. «Համլետ», ողբերգություն Շեքսպիրի, անգլերենից թարգմանեց Հովհաննես խան Մասեհյան։ Հրատարակություն Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերության, 1894 թ. Թիֆլիս [գրախոսություն]։—Թումանյանը քննադատ, Երևան, 1939, էջ 37—60։
271. Թումանյան Հ. Շեքսպիր, «Համլետ», թարգմ. Գարեգին հ. Բարաղյան, Վիեննա, 1899։ [Հիշատակում է Մասեհյանի թարգմանության մասին]։—Թումանյանը քննադատ, Երևան, 1939, էջ 81—87։

1941

272. Տիրացյան Ա. Անձնական հուշեր, մեծ բանաստեղծի ու հայրենասերի ծննդյան 65-ամյակի առթիվ [Խահակյանին նվիրված այս հուշերում խոսում է նաև Մասեհյանի՝ «Ֆաուստը» թարգմանելու մասին]։—«Պահակ», Պուքրեշ, 1941, փետրվարի 2, № 262։

1948

273. Տիրացյան Ա. Մեկ ամիս Հայաստանի մեջ [խոսում է՝ նաև Մասեհյանի կողմից «Ֆաուստը» թարգմանելու մասին]։—Պուքրեշ, 1948, էջ 26։
274. Ազատյան Բ., 1947 թ. Մշակույթի և ազգագրական տարեգիրք Ա տարի (1948 թ. համար)։ [Հովհաննես Մասեհյանի կ. Պոլսի վրայով Լոնդոն մեկնելու մասին]։—Իստանբուլ, 1948, էջ 8։

1951

275. Թումանյան Հ. «Համլետ», ողբերգություն Շեքսպիրի, անգլերենից թարգմանեց Հովհաննես խան Մասեհյան։ Հրատարակություն Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերության, 1894 թ. Թիֆլիս [գրախոսություն]։—Թումանյան Հովհաննես, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 25—48։
276. Թումանյան Հ. Շեքսպիր, Համլետ թարգմ. Գարեգին հ. Բարաղյան, Վիեննա, 1899 [գրախոսություն, խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին]։—Թումանյան Հովհաննես, Երկերի ժողովածու, հ. 4, ե., 1951, էջ 69—75։

1954

277. Մելիքսեթյան Ս.։ Հովհաննես Աբելյան։ ե., Հայպետհրատ, 1954։ Մասեհյանի և Աբելյանի հանդիպման մասին՝ էջ 178—179։

1955

278. Գյուլի-Քեխյան Հ., Քննադատական հոդվածներ, ե., 1955, 415 էջ։ Մասեհյանի մասին՝ էջ 154—159։

1956

279. Թերզիբաշյան Վ. Շեքսպիրը հայերեն [խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին], ե., 1956։

1957

280. Հովսեփյան Գ. Հովհաննես Հովհաննիսյան, կյանքը և գործը, ե., 1957։ Մասեհյանի թարգմանության մասին՝ էջ 296։

1959

281. Թաթյան Ա., Շիլլերը հայ գրականության մեջ և թատրոնում, ե., 1959, 383 էջ։ Հովհաննես Մասեհյանի մասին՝ էջ 213։

282. Հովնաննիսյան Հ., Շեքսպիր, «Համլետ», Դանիմարքի իշխան, ողբերգություն հինգ արարվածով—անգլերենից թարգմ. Հովհաննես Խան-Մասեհյան, Թիֆլիս, 1894, հրատ. Թիֆլիսի Հայոց հրատարակչական ընկերության [գրախոսություն]։—Երկեր, միհատորյակ, ե., 1959, էջ 283—287։

283. Հովնաննիսյան Հ. Մի քանի խոսք մեր աշխարհաբար տաղաչափության մասին Հ. Խան-Մասեհյանի «Համլետ» թարգմանության առթիվ, Երկեր, միհատորյակ, ե., 1959, էջ 289—303։

1962

284. Մոռացվածներին։ [Հովհաննես Մասեհյանի մասին և նրա ճառը՝ 1916 թ. Լոնդոնում]։—«Երիտասարդ հայուհի», Բեյրութ, 1962, № 11, էջ 20—24։

285. Երկու խոսք։ Սոորագր.՝ Հովհաննես Խան Մասեհյանի հիշատակի հավերժացման կենտրոնական հանձնախումբ։— Շեքսպիր, «Ռոմեո և Ջուլիետա» ողբերգություն հինգ արարվածով, թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան, Թեհրան, 1962, էջ Գ։

286. Դարֆի Գ. Հովհաննես Մասեհյան, կենսագրական գծեր, Կորիոլան։—Շեքսպիր, Կորիոլան, Վենետիկ, 1962, էջ Գ—Զ։

287. Դարֆի Գ. Հովհաննես Մասեհյան. կենսագրական գծեր, Հուլիոս Կեսար։—Շեքսպիր, Հուլիոս Կեսար, Վենետիկ, 1962, էջ Գ—Զ։

288. Դարֆի Գ., Շեքսպիրի մահվան 300-ամյակը և Մասեհյանը։— «Ալիք», Թեհրան, 1962, հունվարի 9, № 5, հունվարի 10, № 6։

1964

289. Մամիկոնյան Հ. Վերջաբան [Մասեհյանի թարգմանական արվեստի մասին]։—Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, 2 հտ., հ. 2, 1964, էջ 933—941։

290. [Խաճակյան Ավ.] Վարպետը հանճարեղ դրամատուրգի և նրա տաղանդավոր թարգմանչի մասին։ [Ավ. Խահակյանի 1921—24 թթ. Մասեհյանի մասին գրած նոթերը] Հրապարակում՝ Աբ. Խահակյան։—«Երեկոյան Երևան», 1964, ապրիլի 11, № 87։

291. Առաքելյան Վ., Շեքսպիրի տաղանդավոր թարգմանիչը։—«Դրական թերթ», ե., 1964, ապրիլի 24, № 17։

292. Սարգսյան Ս., Շեքսպիրը հայ մտքի գնահատմամբ։ [խոսում է՝ նաև Մասեհյանի մասին]։—«Սովետական արվեստ», ե., 1964, № 4, էջ 100—110։

1965

293. Ջարյան Ռ. Մի նորահայտ էջ հայ շեքսպիրագիտական մտքի պատմությունից [խոսք կա նաև Մասեհյանի մասին]։—Հովհաննես Հովհաննիսյան, Վիլյամ Շեքսպիր, ե., 1965, էջ 5—10։

294. Հովնաննիսյան Հ. Վիլյամ Շեքսպիր, ե., 1965, 130 էջ։ [Կան գրախոսականներ Հ. Մասեհյանի թարգմանության մասին]։

295. Հովհաննիսյան Հ., Նեքսպիր «Համլետ» Դանեմարքի իշխան, ողբերգություն հինգ արարվածով, անգլ. թարգմ. Հովհաննես Մասեհյան, Թիֆլիս, 1894 [գրախոսություն]։—Երկերի ժողովածու, հ. 3, ե., 1965, էջ 209—214։

296. Հովհաննիսյան Հ. Մի քանի խոսք մեր աշխարհաբար տաղաչափության մասին, Հ. Հան-Մասեհյանի Համլետի թարգմանության առթիվ։—Երկերի ժողովածու, հ. 3, ե., 1965, էջ 214—228։

297. Մաւտիրոսյան Հ. Հովհաննես Մասեհյան։—«Սովետական գրականություն», ե., 1965, № 9, էջ 135—142։

298. Նեքսպիրյան գրադարան [հիշատակված է նաև Հովհաննես Մասեհյանի անունը]։—«Հայրենիքի ձայն», ե., 1965, օգոստոսի 15, № 3։

299. Զարյան Ռ. Հովհաննես Մասեհյանը Նեքսպիրի թարգմանիչ։—«Գրական թերթ», ե., 1965, նոյեմբերի 19, № 147։

1966

300. Սարյան Մ. Բարի ճամփա, [խոսք կա նաև Հ. Մասեհյանի մասին]։—«Նեքսպիրականա», գ. 1, ե., 1966, էջ 5։

301. Զարյան Ռ., Համրագրողի կողմից։ [Առաջաբան, ուր խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին]։—«Նեքսպիրականա» գ. 1, ե., 1966, էջ 7—10։

302. Առաքելյան Վ., Հովհաննես Մասեհյանի Նեքսպիրյան թարգմանությունների լեզվական արվեստը։—«Նեքսպիրականա», գ. 1, ե., 1966, էջ 137—161։

303. Դաշտենց Ե., Իմ աշխատանքը Նեքսպիրյան թարգմանությունների վրա։ [Խոսք կա նաև Հ. Մասեհյանի մասին]։—«Նեքսպիրականա», գ. 1, ե., 1966, էջ 162—168։

304. Անդրեասյան Բ., Հայկական Նեքսպիրյան գրադարանը։ [Հիշատակվում են նաև Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությունները]։—«Նոր կյանք», Բուխարեստ, 1966, հունվարի 7, № 1։ «Պայքար», Պեյրութ, 1966, փետրվարի 1։

305. Էլբակյան Ն., Նեքսպիրյան հանճարի շուեմարանը [հիշատակություն կա նաև Հովհաննես Մասեհյանի մասին]։—«Ավանգարդ», ե., 1966, ապրիլի 23, № 49։

306. Հովհաննես Մասեհյանի նամակները։ [հաղորդում նամակների առաջիկա հրատարակման մասին]։—«Հայրենիքի ձայն», ե., 1966, մայիսի 1, № 18։

307. Անդրեասյան Բ., Նեքսպիրագիտական նստաշրջան [խոսվում է նաև Հ. Մասեհյանի մասին]։—«Երեկոյան Երևան, 1966, մայիսի 10, № 105։

308. Վարդանյան Վ., Հովհաննես Մասեհյանը մանկավարժ։—«Սովետական դպրոց», ե., 1966, հունիսի 1, № 23։

309. Զարյան Ռ., Երևանի Նեքսպիրյան գրադարանը։ [Զրույց Ռուբեն Զարյանի հետ։ [հիշատակվում է Հովհաննես Մասեհյանի մասին]։—«Սովետական արվեստ», ե., 1966, № 11, էջ 43—44։

310. Վարդանյան Վ., Մի էջ Գրիգոր Խալաթյանի և Հովհաննես Մասեհյանի բարեկամության պատմությունից։—«Լրաբեր, հաս. գիտությունների», ե., 1966, № 11, էջ 57—65։

311. Բախտիկյան Ն., Հին էջեր. Հովհաննես Խան Մասեհյան Փարիզի մեջ 1901-ին։—«Ալիք», Թեհրան, 1966, դեկտեմբերի 15, № 279։

1967

312. Զարյան Ռ. Նեքսպիրը և հայերը, ե., 1967, 73 էջ։

313. Մուրադյան Ն. Մասեհյանի տաղաչափական գլուսը։—«Նեքսպիրականա», գ. 2, ե., 1967, էջ 159—204։

314. Առաքելյան Վ.. «Համլետ»-ի հայերեն բառարանը։—«Շեքսպիրականա», գ. 2, ե., 1967, էջ 205—218։

315. Ջարյան Ռ., Մի տվյալի պարզաբանում [Հովհաննես Մասեհյանի մասին]։—«Շեքսպիրական», գ. 2, ե., 1967, էջ 221—225։

316. Վարդանյան Վ. Հովհաննես Մասեհյանի կյանքի հիշարժան տարեթվերը։—«Շեքսպիրական», գ. 2, ե., 1967, էջ 226—232։

317. Բեկզադյան Գ. Հովհաննես Մասեհյանի նամակները։—«Սովետական Վրաստան», Թբիլիսի, 1967, հունվարի 12, № 6։

318. Հովհաննես Խան։ Երկու խոսք։ Ստորագր.՝ Մասեհյանի հիշատակի հավերժացման կենտրոնական հանձնախումբ։—«Անտոնիոս և Կլեոպատրա. Բազում աղմուկ վասն ոչնչի, Փոթորիկը»։ Պեյրութ, 1967, էջ 9—10։

319. Դարֆի Դ. Նախաբան։—«Շեքսպիր։ Անտոնիոս և Կլեոպատրա, Բազում աղմուկ վասն ոչնչի, Փոթորիկը», Թարգմ. Հ. Մասեհյան։ Պեյրութ, 1967, էջ 3—5։

320. Դարբինյան Ն., Շեքսպիրի արևելյան հայրենիքը [հիշատակվում է նաև Մասեհյանի մասին]։—«Սովետական Հայաստան», ե., 1967, № 2, էջ 32—33։

321. Շեքսպիրյան գրադարան [հիշատակվում է նաև Մասեհյանի անունը]։—«Երեկոյան Երևան», 1967, մայիսի 25, № 120։

322. Վարդանյան Վ. Պարսկահայ լուսավորության գործի վկաերանը։—«Սովետական մանկավարժ», ե., 1967, № 6, էջ 82—85։

323. Վարդանյան Վ., Հովհաննես Մասեհյան։—«Պատմա-բանասիրական հանդես», ե., 1967, № 2—3, էջ 228—236։

324. Ջարյան Ռ., Աշխարհում լորրորդ Շեքսպիրյան հայկականը [խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին]։—«Կուլտուր-լուսավորական աշխատանք», ե., 1967, № 8, էջ 6—9։

325. 30 լեզվով (Շեքսպիրյան գրադարանի մասին։ [խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին]։—«Հայրենիքի ձայն», ե., 1967, հոկտեմբերի 4, № 41։

326. Աղայան Ն., «Շեքսպիրականը» [գրախոսություն, ուր խոսք կա Մասեհյանի մասին]։—«Գրական թերթ», ե., 1967, նոյեմբերի 17, № 47։

327. Փաշայան Ռ., Հայկական շեքսպիրական, [գրախոսություն, խոսք կա նաև Մասեհյանի մասին]։—«Բանվոր», Լենինական, 1967, նոյեմբերի 19, № 271։

328. Աբրահամ Ի., Աղաթարյան Ռ., Շեքսպիրական հայկական Շեքսպիրյան տարեգիրք։ [գրախոսություն. խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին]։—«Սովետական Վրաստան», Թբիլիսի, 1967, նոյեմբերի 21, № 137։

329. Փաշայան Կ., Պարսկաստանը և պարսկահայերը։ [խոսում է նաև Մասեհյանի մասին]։—«Հայրենիք», Բոստոն, 1967, № 11, էջ 67—75։

330. Մովսիսյան Ն. Հովհաննես Մասեհյան։—«Ալիք», Թեհրան, 1967, դեկտեմբերի 19, № 282։

331. [Овакимян Бахтияр], Масеян Ованес Церунович (1864—1931):—Театральная Энциклопедия—дополнительная. М., 1967, стр. 126.

1968

332. Փափազյան Վ. Համլետը ինչպես տեսա [խոսվում է նաև Մասեհյանի մասին]։ ե., 1968, 423 էջ։

333. Հայրապետյան Գ. Մեր «Շեքսպիրականը»։ [Հիշատակում է նաև Մասեհյանին]։—«Սովետական Հայաստան», ե., 1968, մարտի 1, № 51։

334. Վարդանյան Վ. Հովհաննես Մասեհյանը հրապարակախոս և խմբագիր։—«Գրական թերթ», ե., 1968, հուլիսի 5, № 27։

335. Աբաջյան Գ. *Սկիզբը գործի [գրախոսություն, խոսում է նաև Մասեհյանի մասին]։— «Սովետական գրականություն», ե., 1968, № 8, էջ 134—137։*

336. Խանեակյան Ավ. *Հովհաննես Մասեհյան [Մանուցումը Արաս Խահակյանի]։—«Սովետական գրականություն», ե., 1968, № 12, էջ 140—141։*

337. Վոսուղի Ս. *Իրանի կյանքում կարևոր դեր խաղացած քրիստոնյա մեր հայրենակիցները [հիշատակում է նաև Մասեհյանին]։—«Գրական թերթ», ե., 1968, դեկտեմբերի 27, № 52։*

338. Армянский шекспировский еежгодник [говорится так же об Ов. Масеяне].— «Коммунист», Ереван, 1968, 14 сентября, № 126.

1969

339. Թումանյան Հ. *«Շեքսպիր Համլետ»—թարգմ. Գարեգինի հ. Բաթաչյան, Վիեննա, 1899 [գրախոսություն, հիշվում է Մասեհյանը], երկերի ժողովածու, չորս հատորով, ե., 1969, էջ 38—45։*

340. Թումանյան Հ., *Շեքսպիրի մասին։ [Խոսք կա նաև Մասեհյանի մասին]։ Առաջաբանը Արամ Ինճիկյանի։ ե., 1969, էջ 101։*

341. Ինճիկյան Ա., *Հովհաննես Թումանյան, կյանքի, ստեղծագործության պատմությունը, 1869—1899, ե., 1969։ Մասեհյանի մասին՝ էջ 155, 442, 450, 451, 453, 458, 466, 469, 470։*

342. Թումանյան Հ. *Արվեստի մասին [հիշվում է նաև Մասեհյանը]։ ե., 1969, էջ 284։*

343. Թումանյան Հ. *Շեքսպիրի մասին, ե., 1969 [Մասեհյանի թարգմանությունների մասին]։*

344. Փաշինյան Ռ., *Հայկական «Շեքսպիրական» երկրորդ գիրք [գրախոսություն]։—«Բանվոր», Լենինական, 1969, հունվարի 10, № 8։*

345. *Սահակ Այվազյանի երկու նամակը Հովհաննես Մասեհյանին [1898 թ. պարսկահայերի սոցիալական վիճակի մասին]։—«Պատմա-բանասիրական հանդես», ե., 1969, № 2, էջ 100—108։ Հրապարակում՝ Վարդանյան Վ. Գ.։*

346. Սեֆերյան Ս., *Համլետի «Լինել թե չլինել» մենախոսության հայերեն թարգմանությունների մասին։—«Բանբեր Երևանի պետական համալսարանի», ե., 1969, № 2, էջ 246—254։*

347. Վարդանյան Վ. *Հովհաննես Մասեհյանի ոչ շեքսպիրյան թարգմանությունները։—«Գրական», ե., 1969, № 11, էջ 60—69։*

348. *Երևանի Շեքսպիրյան գրադարանը [խոսք կա նաև Մասեհյանի մասին]։—«Արև», Կահիրե, 1969, հոկտեմբերի 17, № 15453։*

1970

349. Վարդանյան Է. *Մասեհյանի առաջին «Համլետը»։—Շեքսպիրական», գ. 3, ե., 1970, էջ 157—168։*

350. Վարդանյան Վ. *Նոր տվյալներ Մասեհյանի կյանքից։—«Շեքսպիրական», գ. 3։ Երևան, 1970, էջ 476—480։*

351. Վարդանյան Վ., *Մի մոռացված էջ Մասեհյանի կյանքից։—«Շեքսպիրական», գ. 3, ե., 1970, էջ 348—350։*

352. Զարյան Ռ., *Զորրորդը աշխարհում։ [Զրույց Հայկական ՍՍՀ ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի դիրեկտոր Ռ. Զարյանի հետ։ Խոսք՝ նաև Մասեհյանի մասին]։—«Լրաբեր», Նյու-Յորք 1970, փետրվարի 10, № 60։*

353. Վարդանյան Վ. *Հովհ. Թումանյանը Հովհ. Մասեհյանի մասին։—«Սովետական դպրոց», ե., 1970, մարտի 11, № 11։*

1971

354. Նարյան Մ. Շեքսպիրական [գրախոսություն, հիշատակվում է նաև Մասեհյանը]։—«Գրական թերթ», ե., 1971, մայիսի 21, № 21։

355. Վարդանյան Վ. Հովհաննես Մասեհյանը «Շավղի» խմբագիր։—«Սովետական գրականություն», 1971, № 12, էջ 157—159։

1972

356. Վարդանյան է. Հովհաննես Մասեհյանի «Համլետ»-ի մասին։—«Սովետական արվեստ», ե., 1972, № 3, էջ 43—47։

357. Փաչինյան Ռ. Երրորդ «Շեքսպիրականը» [գրախոսություն]։—«Բանվոր», Լենինական, 1972, ապրիլի 23, № 95։

1974

358. Փոքիյան Ս. Օթելլոն Փափազյանի գերատեքստով [խոսում է՝ նաև Հովհ. Մասեհյանի մասին]։—«Շեքսպիրական», 4, ե., 1974, էջ 216—292։

1975

359. Մարգունի Ռ. «Անտոնիոս և Կլեոպատրա» ողբերգության պատկերային միջավայրը հայերեն թարգմանություններում։ [Խոսվում է նաև Հ. Մասեհյանի թարգմանության մասին]։—«Շեքսպիրական գ. 5, էջ 290—309։

1977

360. Օճանյան Ա., Վրթանես Փափազյան, ե., 1977։ [Մասեհյանի մասին՝ էջ 111]։

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Հ. ՄԱՍԵՀՅԱՆԻ ԱՆՏԻՊ ՆԱՄԱԿՆԵՐԻՑ

Հրապարակում և առաջաբան Գեւոր Ազնավուրյանի

Հովհաննես Մերունի Մասեհյանի (23/2 1864—19/11 1931) մահից անցել է ավելի քան 48 տարի, սակայն վավերագրերի պակասի հետևանքով ցարդ ստվար մի ուսումնասիրություն հրապարակ չի եկել նրա կյանքի և բեղմնավոր գործունեությանը նվիրված։

Վերջին տասնամյակում, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի հրատարակած «Շեֆքսպիրականի» հատորներում պարբերաբար տպվել և տպվում են նրա գրչին պատկանող նամակներ՝ հղած այս կամ այն ծանոթին, մտավորականին, և հոդվածներ, հաղորդումներ նրա մասին, որոնք հնարավորություն կընձեռեն մասնագետներին՝ տալու նրա ամբողջական դիմագիծը, որի անհրաժեշտությունն ու կարիքը վաղուց են զգում, թե շեքսպիրագիտության պատմությամբ և թե Մասեհյանի մշակութային ու դիվանագիտական գործունեությամբ զբաղվողները։

Հրատարակվող ներքոհիշյալ նամակների փունջը հետաքրքիր, մինչև օրս անհայտ էջեր է պարունակում հիմնականում նրա կյանքի վերջին հնգամյակի դիվանագիտական գործունեության և անձնական կյանքի վերաբերյալ։ Մասեհյանի նամակների ձեռք բերումն ունի հետևյալ պատմությունը։

1976 թ. նրանում սիյուտքահայության հետ մշակութային կապի կոմիտեի հյուրն էր Նըկարշուհի Վավա (Վարդուհի, Վարդուհի) Խաչատուրյանը, անվանի նկարիչ Մարգիս Խաչատուրյանի (1886—1947) կինը, որն իր հետ Նյու-Յորքից հայրենիք էր բերել իրեն և ամուսնուն պատկանող հարուստ և արժեքավոր արխիվային ֆոնդը։ Խաչատուրյանների արխիվը իր մեջ ամփոփում է հայ և օտար նշանավոր դեմքերի մի քանի հազարի հասնող նամակներ, հոդվածներ, հուշեր, անձնական վավերագրեր, կատալոգներ, արվեստի պատմությանն առնչվող բազմաթիվ նյութեր, որոնք զգալիորեն հարստացնում են հայ կերպարվեստի պատմությունը, հիմնականում կապված սիյուտքահայ մշակույթի հետ։

Ի շարս այլ վավերագրերի, նկարիչ ամուսինների արխիվում գտնվում են նաև Հովհաննես Մասեհյանի՝ շուրջ 100-ի հասնող նամակները, որոնք գրված են 1926—1931 թթ. ընթացքում Թեհրանից, Բեռլինից, Լոնդոնից, Հավանայից, Նյու-Յորքից, Տոկիոյից և այլ վայրերից։

Հ. Մասեհյանի նամակագրական կապը Խաչատուրյան զույգի հետ եղել է զուտ անձնական-բարեկամական, մտերմական բնույթի. նա չի կաշկանդել իրեն ազատորեն արտահայտելու իր անձնական հույզերը, մտորումները, խոհերն ու ալրումները։

Հ. Մասեհյանը երկար տարիներ ապրել և պաշտոնավարել է օտար մարդկանց միջավայրում, օտար հորիզոնների տակ մենակ ու անընկեր, զուրկ հարազատներից, ընտանեկան ջերմությունից, գուրգուրանքից, որ չափազանց զգալի էր նրա համար (Մասեհյանը ամուրի էր)։ Նվ տարօրինակ ու զարմանալի չէ, որ նա բարեկամություն հաստատելով Խաչատուրյան ամուսինների հետ, անկեղծորեն վայելել է նրանց սերն ու գուրգուրանքը։

2. ՄասհՀյանի գրած նամակների այս փունջը, որ հանձնում ենք ընթերցողի ուշադրությանը, հիմնականում ամփոփում է պաշտոնական ծառայության և պարտականության հետ կապված հարցեր, որոնք հուզել են իրեն։ Նրա նամակներում հետաքրքիր տեղեկություններ կան նոր տեսած երկրների, տեղական ժողովուրդների կենցաղի, սովորությունների, բնության, կլիմայական պայմանների, ինչպես և իր առողջական, նյութական և հոգեկան վիճակի մասին։

Նամակները պահվում են Ծ. Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում հաշատությունների ֆոնդում։ Տպագրվում են առաջին անգամ։

ՎԱՎԱ ԽԱՉԱՏՈՒՐՅԱՆԻՆ

1926, հոկտ. 5, Թեհրան

Անուշիկ աղջիկս,

1

Անհամբեր սպասում եմ նամակիդ, Փարիզից, բայց երևի շատ ես զբաղված բնակարանիդ կահավորումով։ Համենայն դեպս գրիր ինձ մանրամասնորեն, թե ինչպես կատարեցիր ճամփորդությունդ, և առողջությունդ ինչպես է։ Գալով ինձ՝ ոչ մի դրական բան դեռ չեմ կարող գրել. նախկին պահանջներիս խնդիրը դեռ չեմ կարողացել կարգադրել. հազար տեսակ նոր օրենքներ և նոր արգելքներ կան. և գործերի դանդաղ ընթացքով, որ սիրում է այստեղ, ես ոչ մի հույս չունեմ, որ գարունքից առաջ կարողանամ վերադառնալ Եվրոպա։ Բայց հաստատ վճռած եմ գարունքին պաշտոնով կամ անպաշտոն վերադառնալ Եվրոպա։

Այստեղ թեև նյութական կյանքի և բարեկամության շրջանի բոլոր առավելությունները գոյություն ունին ինձ համար, բայց մտավոր կյանքի կատարյալ բացակայությունը ինձ համար անտանելի է։ Ես շատ ուզում եմ նորից շարունակել այն գործը, որ կյանքիս մեծ նպատակն է եղել,—Շեքսպիրի թարգմանությունը և հրատարակումը, ու թեև հայ հասարակության կողմից շատ սառն վերաբերմունք եմ տեսել, բայց հոգ չէ, մի գործ է, որ պետք է կատարվի։

Գրիր ինձ, թե ինչպես գտար Թիֆլիզը, Հայաստան գնացի՞ր, թե ոչ։ Շատ կուզեի տպավորություններդ իմանալ։

Շատախոսի գրեցի այս քանի տողերը. այս րոպեիս օթոմոբիլը սպասում է ժողով երթալու համար։ Հազար բարև Սարգիսին։

Սիրով և կարոտով,
քո՝ Հովհաննես

2

1927, փետրվար 6, Թեհրան

Անուշիկ աղջիկս,

Մեկ ամիս է, որ ստացել եմ վերջին նամակդ, և այնուհետև լուր չունիմ քեզնից, և պետք է ասեմ, որ մի քիչ անհանգիստ եմ, լրագիրները գրում են, որ Փարիզում շատ հիվանդություն կա, և վախենում եմ՝ մի գուցե հիվանդ եղած լինես, բայց հուսանք, որ այդպես չէ։ Գու-

ցն նամակդ ճանապարհին լինի, համենայն դեպս՝ գրիր ինձ շուտով, և թեկուզ մի փոստ-քարտով առողջությանդ լուրը տուր ինձ։ Ես էլ թեթև ինֆլուենցիայով բռնվեցա, բայց 10 օր առնը մնալով՝ անցավ։

Այսօր փոստով ուղարկում եմ քեզ երկու աղվես, ամենալավը, որ կարելի է գտնել Թեհրանում. կխս պատրաստված են, բայց կարծեմ պետք կլինի նորեն պատրաստել տալ, և կարծեմ լավ կլինի մի փիլ ավելի սև ներկել տալ։ Հույս ունեմ, որ արդյունքը լավ կլինեն և գոհ կլինեն։

Խնդրեմ Սատուրովներին իմ կողմից շատ բարևներ ասես և նրանց վիճակից ինձ գրես։ Շատ երկիմիտ եմ նրանց դրության մասին, հասցեն էլ խնդրեմ գրես ինձ։

Սարգիսն ինչպե՞ս է. լրագիրներում կարդացի, որ Գլասքոյում լավ հաջողություն է ունեցել, և մուզեն մի հատ նրա պատկերներից գնել է։ Բարոյական հաջողության մասին կասկած չունիմ, բայց հույս ունեմ, որ նյութական հաջողություն էլ ունենա։ Գրի՛ր ինձ այս մասին։

Գուցե կուրախանաս լսելով, որ ես ընտրված եմ Մնջլիսի հայ պատգամավոր, և ստացած եմ 7383 ընտրողներից 6388 քվե, այս գրեթե միաձայն ընտրությունը ինձ չի թույլ տալիս մերժել այդ պաշտոնը, բայց որ կարևոր է, այս ընտրությամբ վերջ է դրվում բոլոր Պարսկաստանում տիրող եղբայրասպան հակառակությունններին. եղբայրասպան բառը գուր տեղ չէ, որ գրում եմ, որովհետև սպանություններ էլ կատարվել են ընտրությունների շուրջ, և կուսակցությունների գլխքերը ամենատգեղ կերպարանքն էր առել, բոլոր կուսակցությունները միացան իմ անունիս շուրջ, և շատ չանքերով ինձ կարելի եղավ խաղաղությունը վերահաստատել։ Իմ ճամփորդությունը եթե հենց այդ արդյունքը միայն ունենար, կարժեր որ գալի այստեղ, դպրոցը և մյուս հաստատություններն էլ կարգի մտան։ Մյուս կողմից հույս ունեմ, որ կարող կլինեմ անձնական գործերս շուտով կարգադրել և մեկնել։ Հազար սրտագին հ<ամբյուրներով>

Հ. Մ.

Հ. Գ.—Ուղարկում եմ քեզ Թագորից մի քանի կտորներ, որոնք տպված են այստեղի «Նոր գաղափար» հանդեսի մեջ։

3

1927, հոկտ. 23, կիրակի ժամը 6, <Լոնդոն>

Անուշիկ Վավաս,

Այսօր Իզմիրլյաններին ճաշի էի, մի քիչ հանգստանալուց հետո գրում եմ քեզ։ Այս կիրակի օրերի հանդարտությունը և աղմուկի բացակայությունը ինձ շատ հաճելի է, մի տեսակ նրազային տրամադրություն է ստեղծում, նստած եմ սալոնի մեջ քո աթոռի դիմաց, թեյ եմ խմում և գրում եմ քեզ, որովհետև ասում ես քեզ հաճույք է պատճառում ինձնից նամակ ստանալը. ինձ էլ հաճույք է պատճառում քեզ գրելը, կարծես թե խոսում եմ քեզ հետ, և թեև միակողմանի խոսել է, բայց եթե դու էլ ինձ շատ շատ գրես, դա կլինի նորեն մի տեսակ խոսակցություն։ Այս րոպեիս քույրս և Հելենը եկան իմ մենավոր խորհրդածությունս խանգարելու։ Հելենը Շոփեն չ նվագում, քույրս լրագիր է կարդում, և ես գրում եմ քեզ։

Իզմիրլյանների տնում տեսա Սարգիսի նկարները, և այն մեկը, որի մեջ դու իբրև մոդել նստած ես, շատ տպավորություն թողեց իմ վրա, և ամաչում էի, որ շատ երկար նայեի։ Տա-

դիկ, բանաստեղծություն և Վավան անբաժանելի ընկերներ են։ Ինչպես քեզ գրել եմ, այս գիշեր շատ հայ տիկիններ և պարոններ գալու են ինձ մոտ ընթրիքից հետո. քո տեղդ շատ դատարկ կլինի ինձ մոտ. պարտականությունն է, որ կատարում եմ հրավիրելով, ինձ համար զեբրաստելի էր մենակ նստել կրակի առկայծը, քո աթոռի դիմաց և լրագիր կարդալ, կամ ճբրագները հանդցնելով՝ միայն կրակի լույսով երազել։ Գրական աշխատությունները մնացել են, չեմ կարողանում վերսկսել, դեպպանատան պրոզաիկ գործերը ոչ ժամանակ են թողնում և ոչ էլ տրամադրություն։ Եվ շատ ցավում եմ այս մասին, որովհետև միակ բանը, որ ինձնից հետո մնալու է, այս աշխատություններն են լինելու։ Գիտես ի՞նչպես երկու երեք տարի առաջ՝ հակառակ բոլոր ձախորդությունների և տխուր հոգեկան վիճակիս, բեղմնավոր աշխատություն ունեի։ Իսկ հիմա՞. հիմա միայն կարդում եմ, բայց ոչ արտադրում։ Շատ եմ ուզում ամեն բան կարգավորել որպեսզի Շեքսպիրի թարգմանությունները վերսկսեմ։ Եթե այստեղ լինեիր, գիտեմ, ինձ կքաջալերեիր վերսկսելու, շատ եմ կարոտել քեզ, և ինձ թվում է, թե երբ դու այստեղ ես՝ տրամադրությունս բարձր է, որ կարող եմ ամեն բան կատարել ոգևորությամբ և եռանդով։ Իսկ այժմ, պետք է ահագին ճիգեմ գործ դնեմ ինքս ինձ վրա՝ այդ հին կյանքը վերսկսելու։ Ուրեմն ցը տեսություն, հոգիս, համբուրում եմ աչքերդ սիրով և կարոտով։

Քո Հ.

4

1927, նոյեմբեր 1, Լոնդոն

Անուշիկ Վավա,

Գիտեմ, որ հետաքրքիր կլինես իմանալու, թե ինչպես անցավ թագավորին ներկայանալս. շատ լավ։ Անմիջապես, որ նեռս մտա մեծ սրահը, որին ասում են Bow-room, այնինքն խոնարհության սրահը, և խոնարհությունն արի, երկու կողմն ունենալով թագավորի սենեկապետը, և այլն, թագավորը մի քանի քայլ առաջ եկավ, ձեռքս սեղմեց և շատ համակրալից խոսքերով իր գոհունակությունը հայտնեց իմ դեսպան նշանակվելու մասին։ Իմ մասին մանրամասն տեղեկություններ հարցրեց, Բեռլինից հեռանալուս պատճառների վրա և այլն։ Հետո Պարսկաստանից հարց ու փորձ արեց և անցավ քաղաքական խնդիրներին. մոտ 20 րոպե տևեց ունկընդրությունս, ինչ որ մեծ շնորհ է։ Հետո մի տասնյակ այցելություններ արի, և հիմա հոգնած նստած եմ, նայում եմ պատկերիդ և գրում եմ։ Այս պատկերդ մի տարօրինակ բան է։ Սարգիսը աչքերիդ մեջ դրել է հոգիդ, ինչ որ մեծ պատիվ է բերում նրա արվեստին։ Ջգիտես, թե ո՞րչափ երախտապարտ եմ այս ընծայի մասին. ինչպես երեկ գրեցի, սա կլինի իմ մենակության ընկերը մինչև գալդ։

Տրամադրությունս շատ վատ է. պատճառը կարող ես կռահել, այսպիսի ծանր ու պատասխանատու դիրքի մեջ պետք է հոգեկան հանգստություն ունենամ, որ կարողանամ նվիրել ինձ հանձնված պաշտոնին. բայց ո՞չ, երկու տարի առաջվա դառնությունները և ասելի ծակծկոցը սկսել է նորեն, իսկ ես այլևս չեմ դիմանում։ Ո՞րքան կուզեի, որ այստեղ լիներ, գոնե քո ընկերության մեջ սիրտիանք գտնեի։

Անուշիկս, խնդրում ինձ ասես, թե քո տարեդարձը ե՞րբ է. մի տեղ գրել եմ, բայց չեմ կարողանում գտնել, գոնե մի հեռագիր տալ կարողանամ։

Սիրուն աչքերդ համբուրելով՝

Քո Հ.

5

1929, հունվար 3, <Լոնդոն>
11 princes gate

Սիրելի Վավա,

Հազար ներողություն, որ ավելի շուտ չկարողացա քեզ գրել. ոչ նստելու տեղ ունեի, ոչ սեղան, ոչ գրիչ։ Նոր տարի գիշեր մինչև 10-ը չարշարվեցա տեղափոխության գործով, և այժմ առաջին անգամ նստում եմ սեղանիս առաջ ննջարանում, և գրում եմ քեզ առաջին նամակս այս տնից և այս տարվա մեջ։

Հույս ունիմ որ ձեր երեկույթը լավ անցած լինի. երեկույթի գիշերը և նոր տարվա գիշերը բոլոր ժամանակ աչքիս առաջ էիր, և մտքիս մեջ ներկա, շատ տխուր էի, և ոչ մի տեղ չգնացի, այլ հոգնած անկողին մտա։ Տան նորոգությունները չեն վերջացած, հազիվ քե մեկ ամիս վերջանան. Նարաիին[7] և իր կինը և մյուս քարտուղարը ամեն բանի երեխայի պես վազում են գլխիս, այս կամ այն բանը պահանջելով իրենց համար, բայց մատի ծայրով ինձ չօգնեցին. թեև շատ էլ կարող չէին օգնելու։ Չես կարող երևակայել, թե որքան գործ կա անելու։

Իմ հեռագրիս, որով մեկ ամսվա արձակուրդ էի ուզել, դեռ պատասխան չստացա. Թեհրանում Արտաքին գործերի կառավարիչը փոխված է, և ամեն գործերը տակն ու վրա են եղած։

Գրում ես քե ուզում ես բեմ դուրս գալ. իհարկե լավ կլինի, և քո բնական շնորհալիությունը մեծ հաջողություն կարող է ունենալ։ Եթե հաջողությունդ լավ է, ամեն բան հաջող կերթա. փորձիր նախ փոքրիկ շրջանում խաղալ, որպեսզի ինքդ քո վրա վստահություն գտնես։

Ստիպված եմ վերջ տալ նամակիս, թեև կուզեի շատ երկար խոսել քեզ հետ։

Համբույրներով քեզ և Սարգիսին

քո Հ<ովհաննես>

1929, մայիսի 28, <Լոնդոն>

6

Սիրելի Սարգիս,

Նամակդ ստացա, և ուրախ եմ որ լավ հաջողություն ունեցած ես։ Եթե Վավայի հետ միասին գաս Լոնդոն, մի քիչ հանգստանալու, շատ ուրախ կլինեմ։ Ես փոստային կոնգրեսի պատճառով տեղիցս շարժվել չեմ կարող մինչև հուլիսի սկիզբը, որից հետո կան պաշտոնական հրավերներ մինչև հուլիսի վերջը. այնուհետև ես էլ աստիճ պետք ունիմ հանգստանալու։ Շահի պատկերի լուսանկարը արդեն ուղարկած եմ Թեհրան, հույս ունիմ, որ Շահը պատվիրի շինած պատկերդ Թեհրան ուղարկել։ Քուրդիստանին[8] մի քանի օրից հետո Փարիզ կլինի, կարծեմ ավելի լավ է իր միջոցով ուղարկել լուսանկարները, բայց եթե շտապում ես, կարող ես ուղղակի ուղարկել։

Սիրելի Վավա,

Ցավում եմ, որ նորից առողջությունդ լավ չէ. պետք է ավելի ուշադիր լինես առողջությանդ մասին, և մանավանդ ցուրտ առնելե զգուշանաս. Սարգիսի ցուցահանդեսը վերջանա-

լուց հետո, լավ կլինի որ միասին Լոնդոն գաք մի քիչ հանգստանալու։ Այստեղ օդը հրաշալի է, նույնիսկ չափազանց տաք է, ինչ որ դու շատ կսիրես. այստեղ կյանքը հետաքրքիր կլինի քեզ համար։

Համբույրներով երկուսիդ

Հ. Մ<ատենյան>

1929, հունիս 3, <Լոնդոն>

7

Անուշիկ Վավա,

Երեկվա նամակդ ստացա. ինչո՞ւ անպատճառ մտածում ես, որ նեղացած եմ քեզանից. քո բոլոր նամակներիդ խնդուքն պատասխանած եմ. նամակ չգրելուդ համար բարկացած կամ վշտացած չեմ, ոչ էլ անհանգիստ, որովհետև գիտեմ, որ քեզ համար դժվար է կանոնավոր կերպով գրել, մանավանդ որ շատ զբաղմունք ունիս, և առողջությունդ էլ լավ չէ։ Գրիր ինչ երբ կարող ես, բայց սիրտ չսիտք է մաշես, քեն ինչու չես գրում։ Գալով այն գրածիդ, քե ես չեմ ցանկանում գալ, չգիտեմ ինչպես տեղի եմ տված այդ կարծիքիդ։ Ինքդ էլ գիտես, քե ինչքան մեծ ուրախություն է ինձ համար քեզ կրկին տեսնելս, միայն քե չեմ ուզում, որ ճամփորդությունդ կատարվի այնպիսի հանգամանքներում, որ նորանոր բամբասանքների տեղիք տաս։ Քանի որ Սարգիսն էլ հանգստանալու պետք ունի, շատ լավ կլիներ, որ միասին գայիք։

Շատ եմ ցավում, որ առողջությունդ լավ չէ. վստահ եմ, որ Սարգիսի արհեստանոցը խռնավ է, և դա է, որ կրկին քեզ հիվանդացրել է. այստեղ աննկատները չոր են, և վստահ եմ, որ երբ Լոնդոն գաք, բոլորովին պիտի առողջանաս։ Becon տեղափոխվելը, այն էլ նոր շինված շենքի մեջ, կարող է քեզ վնասել. նախ Լոնդոն եկեք, հետո վերադարձին կարող եք տեղափոխվել։ Ես շատ կուզեի ամառը մի տեղ երթալ բժշկվելու, բայց դեռ ոչ մի պլան չունիմ։ Երբ որ գաս՝ կխոսենք։

Սարատոգայից քեզ վարդեր ուղարկեցի. վաղը գնում ենք Պորտսմութ պատերազմական նավերն այցելելու. քեզ քարտ կուղարկեմ. մի քանի օրից կմեկնենք Սկոտլանդ երեք օրով. եթե այստեղ լիներիր, շատ բաներ կարող էիր տեսնել։ Գրած էիր, որ 28 մայիսին այստեղ կլինես, ինչո՞ւ չեկար։

Հազիվ մի քանի րոպե պատ քեզ այս մի քանի տողը գրելու համար։ Երբեք այսքան զբաղված չեմ եղել։ Արշակը[9], որ մայիսին պիտի գար, գործերը վերջացներ և մայիսի վերջին Թեհրան պիտի մեկներ, դեռ չերևաց. ընդհակառակը Արմենակը[10] գնաց Փարիզ։ Քուրգիստանի հետ անշուշտ տեսնված կլինեք. հուսս ունիմ, որ իր ձեռքից եկածը անի ձեզ համար։ Ջերմ համբույրներով քեզ և Սարգսին։

, քո Հ. Մ.<ատենյան>

8

Ջորեքշաբթի առթիվ. <1929, Լոնդոն>

Անուշիկ Վավաս,

Երեկ երեկո նամակդ ստացա և շատ զգացվեցա, որ այդքան մտածում ես իմ մասին։ Իմ տխրությունը քեզ շատ չպիտք է զբաղեցնի, որովհետև ավելի տխուր օրերի համբերել և հանդուրժել եմ. գլխավոր խնդիրն այն է, որ առողջությունս դիմանա. առ այժմ դիմանում եմ, և շատ ավելի լավ եմ, քան Փարիզում եղած ժամանակս։ Դեպատատան գործը մի քիչ քե-

քնացել է. և ես ժամանակ եմ գտնում իմ թարգմանության գործով զբաղվելու, ինչ որ մեծ բարոյական խրախուսանք է։ Իմ կարքը շարաթ օր այստեղ կլինի, և ամեն անգամ, որ օդը լավ լինի, մտադիր եմ քաղաքից դուրս գնալ զբոսանքի։ Դժվարությունը մենակությունն է, որին պետք է նորից վարժվեմ, քանի որ ուրիշ հնար չկա։

Ասում ես այս գիշերվա համար հյուրեր ունես. հոգիս քեզ հետ կլինի, բայց ո՞րքան պիտի հոգնես, բալիկս. ինչո՞ւ ես այդպես անում, ի՞նչ պարտք ունեիր ընթրիք սարքելու։ Գիտեմ, որ սիրում ես հյուրասիրել. խոհ առողջությո՞ւնդ։ Ահա մի բան, որի վրա շատ քիչ ես մտածում, որքան էլ որ ինձ խոստացել ես։ Իսկապես պետք է քեզ մոտ լինել՝ կարճնալ քո վրա հսկելու համար։ Ով ես հեռու եմ, ուրեմն ոչինչ չեմ կարող անել։ Բայց նորեն խնդրում եմ, որ իմ խաթեր համար մի քիչ խնայես քեզ։

Սարգիսին բարևներ իմ կողմից և շնորհակալ եմ, որ վարդերը նկարում է ինձ համար։ Ուրիշ ի՞նչ է անում, Լոնդոնի համար հույս ունիմ, որ շատ լավ բաներ պիտի պատրաստես։

Քանի օր է, որ երեկոները լավ հանգիստ աշխատում եմ, և խանգարող չկա։ Ափսոս որ այստեղ չես, ի՞նչ հաճելի երեկոներ անց կկացնեինք միասին՝ կարդալով իմ թարգմանությունները տպելուց առաջ։ Շատ նշանակություն ունի բարձր ձայնով կարդալ, որովհետև այդ ձևով թերությունները հայտնի են լինում։

Առ այժմ այսքան, սպասելով սիրալիր նամակներիդ

Համբուրում եմ քեզ սրտագին

քո Հ<ովհաննես>

9

1929, հուլիսի 7, <Լոնդոն>

Անուշիկ Վավաս, 11 princes gate, s. W. 7

Սիրալիր նամակդ ստացա. շտապում եմ երկու տողով քեզ հայտնելու, որ իմ մեծ մտահոգություններից մեկը վերացավ. կառավարությունը ինձ պարտ էր ավելի քան 1000 ֆունտ տան գնից և դա իմ բոլոր հաշիվները տակն ու վրա էր արել. մի քանի օր առաջ հեռագրով այդ դրամը ստացա, և այժմ բոլոր հաշիվները կարող եմ կանոնավոր կերպով վճարել, և եթե այստեղից պիտի մեկնեմ, բաց երեսով և առանց անախորժությունների կլինի. ինձ համար ամեն բանից կարևորը հենց այդ էր։ Գալով իմ այստեղից մեկնելուս կամ այստեղ մնալուս խնդրին՝ դեռ ոչինչ հայտնի չէ, երևույթները այնպես են, որ կառավարությունը ուզում է, որ ես մնամ, բայց ճիշտ ասած, սաստիկ հոգնած եմ, և վերջին ամսվա մտահոգությունները այնպես ազդած են, որ բավական երկար հանգստանալու պետք ունիմ։ Թեհրանից եկած լուրերը դեռ շատ վատ են. Թեհրանի լրագրությունը սաստիկ ցեխզորի տակ է. ոչինչ հասկանալ չի լինում։

Հույս ունիմ տեղափոխությունդ արդեն կատարված և վերջացած է. իհարկե, ուրախ կլինեմ, որ մի օր առաջ գաս. մենակությունը ինձ սպանում է. միտքս էլ խաղաղ չէ, որ կարողանամ լուրջ աշխատությամբ զբաղվիլ։

Քուրդիստանին եկավ և մի քանի օր մնալուց հետո մեկնեց Ջնիցերիա. 4 կամ 5 օրից Փարիզ կլինի. ասում էր, թե իջնելու է Hotel des Ambassadeurs «Boulevora Haussment». Ես երկար խոսեցի Սարգիսի համփորդության մասին, և նա ամեն բան խոստացավ անկեղծորեն։

Համբույրներով երկուսիդ

քո Հ<ովհաննես>

10

1929, հուլիս 21, Լոնդոն

Անուշիկս,

Նամակդ առացա և շատ զգացվեցա քո հայտնած զգացումների համար։ Հույս ունիմ, որ ատենդ կարհավորումը կամաց-կամաց առաջ է գնում, չդիտեմ ինչու պետք է չդայլին լինես։ Եթե առողջությունդ լավ չէ, պետք է բժշկին երթաս, և հետևես նրա խորհուրդներին. դու քեզ համար շատ անհոգ ես, և լավ չէ։

Իհարկե, վերին աստիճանի ուրախ պիտի լինեմ, եթե գաս Լոնդոն. բայց առաջ քո գործերդ կարգադրիր և հանգիստ արտով ևկ այստեղ։ Լասլոյից[12] ոչ մի լուր չառացա այլևս. արդյոք պե՞տք է նրան գրեմ և հարցնեմ, թե՞ դու ինքդ կերթաս նրան տեսնելու, Լոնդոն գալեդ հետո։

Ինչ վերաբերում է իմ գործերիս՝ կատարյալ քաոս է. ոչ հայտնի է, որ ես պիտի մնամ, ոչ էլ թե նոր դեսպան պիտի գա. հարաբերությունները Պարսկաստանի և Անգլիո միջև շատ վատ են, և իմ այստեղից մեկնելս մեծ բան պիտի վերջնեն իմ մտքիս վրայից. այժմ բոլորովին անտարբեր եմ գնալի գնացքերի ղատավորումը. ինչ կուզե թող լինի։

Առայժմ զբաղված եմ հաշվեներիս կարգավորումով. բայց քանի որ չդիտեմ, թե ուր պիտի մնամ, շատ դժվար է որոշել, թե կահկարասիքս ինչ պիտի անեմ։

Շատ շատ ջերմ համբույրներով

քո Հ<ովհաննես>

11

<1929>. հոկտ. 17, Լոնդոն

Անուշիկ Վավա, Legation de Perse

Շաբաթ օրը վճռած էի չորեքշաբթի առավոտ մեկնել Փարիզ, և գնացի տոմսակ ապահովեցի. հավիվ տուն զարձա՝ մի հեռագիր եկավ շատ կարևոր գործի համար. երեկ գիշեր էլ մի երկրորդը եկավ, այնպես որ, եթե Փարիզ էլ լինեի, պետք է վերադառնայի։ Բացի դրունցից լորդ Մելբերը 26-ին ինձ իր մոտ է հրավիրել, և մեծ ընդունելություն ունի, իսկ ամսի վերջին թագավորը վերադառնում է Լոնդոն, և ամեն օր կարող է ինձ կանչել. այնպես որ հակառակ իմ ամենամեծ ցանկությանս Սարդիսի ցուցահանդեսին ներկա լինելու, հակառակ իմ մեծ սենյականքին քեզ կրկին տեսնելու, ստիպված եմ դրկվել այդ հաճույքից և թողնել Փարիզ գալս մինչև թագավորին ներկայանալուց հետո։ Դուցե այդպես ավելի լավ է, որովհետև կարող կլինեմ ավելի երկար մնալ քեզ մոտ. մինդեռ եթե հիմա գամ, չորս հինգ օրից ավելի չեմ կարող մնալ։

Քո ցուրտ առնելդ ինձ մտատանջում է. հիմա էլ իմ հերթս է քեզ քարող կարդալու, մանավանդ որ դիտեմ դու քեզ համար շատ անհոգ ես. մի երկու երեք օր անկողնի մեջ մնալը քեզ կհազդուրի. բայց խոր Աստուծո, մի քանի օրով բաց թող շունչ երթալդ և կերակուր եփելդ։ Չէ՞ որ իմ խաթեր հանար դու քեզ կխնամես, my sweet Vava ամեն օր մի երկու տող գրիր ինձ և տուր Սարդիսին, որ փոստը ձգե, բայց ինքդ տենց զուրս մի գա։*

---

* *Իմ անուշիկ Վավա (անգլ.)։*

Այսօր մի քանի հոգի ինձ մոտ ճաշի էին. Լիզա Խանումը[13] Վավայի նման վարդեր էր բերել ինձ. ամեն բան լավ էր, բացի Վավայի, անուշիկ Վավայի բացակայությունը, և մտածել, որ դու այդտեղ անկողնի մեջ ես, և կարելի է ջերմ ունես եվ այսպես իրարու մասին մտահոգ, իրարու կարոտ դեռ ո՞րքան պիտի ապրենք։ Սեն քեզ ասեմ, որ մեկնելեդ իվեր ես ապրում եմ տխուր և մռայլ օրեր, նոր բան ասած չեմ լինի. բայց այդպես է. ես երբեք իմ կյանքում մենակությունից այնպես չեմ նեղվել, ինչպես հիմա. բայց ճար չկա, պետք է տանել։ Ջանիկս, վերջացնում եմ իմ նամակս խնդրելով, որ ուշադրություն դարձնես քո քնքուշ առողջությանդ վրա. դու շատ ես delicate* և ըրտաուբյունը քո վրա շատ ավելի է ազդում քան քե իմ վրա With thousand affectionate pksses yours**

Հ<ովհաննես>

Սարգիսի ցուցահանդեսը կկարգադրեմ հունիսի համար[14]։

12

<1929 հոկտ.—նոյեմ., Բեռլին>

Անուշիկ Վավաս,

Այս առավոտ ստացա վերջին նամակդ, և իսկույն հեռագրեցի, որ վիճակս լավ է, և խնդրեցի, որ անհանգիստ չլինես. քե ինչու քեզ այսքան երկար ժամանակ չեմ գրել՝ ինքս էլ չեմ հասկանում, քանի որ ամեն օր և ամեն գիշեր մտքով երկար նամակներ եմ գրում քեզ։ Բայց մի այնպիսի մարմնական և հոգեկան հոգնություն էր եկած վրաս, որ ինքս ինձ չեմ ճանաչում։ Երբ այստեղ հասա, ամեն գիշեր կրակի պես վառվում էի, իսկ ջերմաչափը ցույց էր տալիս, որ բնավ ջերմ չունիմ. ոտքերս և սրունքներս բոլոր գիշերը ջղային ձգումներ ունեին, ինչ որ հոգիս հանում էր, և երկար գիշերներ շատ անգամ 5—6 գիշեր քուն չունեի, բնավ. վերջը բժիշկը ինձ մորֆինի injection***-ով քնացրեց, բայց ես այնուհետև չուզեցի կրկնել, որպեսզի մարմինս չսովորի մորֆինի, որից ազատվելը հետո դժվար կլինի։ Դրա վրա ավելացրու և հնուց ունեցած մալարիաս և ռևմաթիզմը, և կարող ես երևակայել, քե ինչ վիճակի մեջ եմ եղել։ Գլխավորը, որ ջղայնություն և հոգնածություն էր, ազդած էր բոլոր օրգանիզմի վրա, և ամեն բան վատ էր գնում. օրերով ախորժակ չունեի մի փոքրիկ բան ուտելու։ Հիմա կամաց կամաց կազդուրված եմ, բայց բժիշկը ծուլլ չի տալիս, որ 10 օրից առաջ մեկնեմ։ Ջարուհին[15] էլ շատ մեծ առաջադիմություն է արել. արդեն 9 անգամ ենթարկված է Ռենթգենի ճառագայթների, որով շատ լավ են ազդած. հույս ունենք, որ նոյեմբերի վերջին կուղևորվենք միասին Թեհրան. բայց դեռ հաստատ չէ։ Երեկ և այսօր կարոտով զբոսանքի գնացինք արևի տակ, և դա շատ լավ օգնեց. այժմ արդեն կարողանում եմ փոքրիկ չափով սնունդ ընդունել։ Երևակայիր, որ մենակ huitres**** և մածուն եմ ուտում. ուրիշ բան էլ ուժով կուլ եմ տալիս, բայց ոչ ախորժակով։

Անուշիկս, տեսնում ես, որ Լոնդոնից հեռանալս ինձ համար օգտակար եղավ։ Սեն շարունակեի մնալ և աշխատել, գուցե արդյունքը ավելի վատ կլիներ։

---

* Նուրբ (անգլ.)։

** Հազար ջերմագին համբյուրներով քո (անգլ.)։

*** Ներարկում (անգլ.)։

**** Ոստրեներ (անգլ.)։

Անուշիկս, ներիր ինձ, որ քեզ այդքան անհանգստություն և մտատանջություն եմ պատճառել, բայց ինձնից անկախ էր, ոչ քեզ նամակ գրելու, այլև ուրիշների նամակները օրերով կարդալու տրամադրություն չէի ունենում. այս բոլոր հիվանդության հետ նաև մտազբաղումներն էլ պակաս չէին եղած, մանավանդ Լոնդոնի նոր դեսպանի ձեռքով։ Ինձնից առած բոլոր կարասիքները ետ տվավ, և միայն սալոնի մեծլերը, որ ուժան էի առել, պահեց. ամեն երկու երեք ոսկի մուռացված ծախքերի համար մի նամակ է գրում, և պաշտոնապես պահանջում։ Շատ-շատ անտանելի օրեր անցկացրի. բայց այդ բոլորը անցնելու վրա է։ Միայն խնդրում եմ ինձ համար անհանգիստ չլինես։ Քեզ վտանգ՝ կար, ինչ որ չեմ կարծում, արդեն անցավ, որովհետև սիրտս բավական ուժեղ էր։

Համբուրներով քեզ և Սարգիսին

քո Հ<ովհաննես>

Նորատունկյաններին[16] շատ բարև, և հույս ունիմ, որ նա էլ կատարելապես ապաքինած լինի։

13

1930, փետրվար 24, Թեհրան

Անուշիկ Վավաս,

Վերջին նամակդ, առանց թվականի, առացար և սաստիկ հուզվեցա քո հայտնած սիրալիր վերաբերմունքի մասին։ Այն օրվանից, որ քեզնից հեռացած եմ, իմ բոլոր ապրումները նման են անկապ երազի. այնքան բաներ եկան գլխիս, և դեռ ով գիտե որքան բաներ պիտի գան, որ իմ մտքի հավասարակշռությունը դեռ չեմ գտած. և քո նամակները երբ ինձ հիշեցնում են, որ կան անուշիկ անձեր, որոնց համար իմ կյանքը թանկ է, դրանք դառնում են մի կապ իմ անցյալի հետ։ Միայն ինձ համար ցավ է, որ քեզ էլ այդքան տանջանքի պատճառ եմ դարձել։ Գործերս առաջ չեն երթում, որովհետև ես տնից դուրս գալ չեմ կարողանում, իսկ Կարապետը՝ եղբայրս, որ կարող էր ինձ շատ օգնել, դեռ շարունակում է Բեռլին մնալ՝ Զարուհու մոտ, թեև Զ<արուհին> բոլորովին առողջացել է բուն հիվանդությունից, բայց բավական ուժեղ չէ ճամփորդություն անելու համար, հարկավոր է դեռ կազդուրվել։

Կուզեի քեզ երկար գրել, բայց ոչ ուժ ունիմ, ոչ տրամադրություն. ինձ թվում է, որ 10 տարով ծերացած եմ. շատ կարոտել եմ քեզ և առաջին առիթը պիտի բռնեմ Թեհրանից հեռանալու, և ուղղակի Փարիզ պիտի գամ։ Այստեղ ինձ շրջապատում են ամեն կարելի եղած խնամքով և հոգատարությամբ. բայց այստեղի կլիման ինձ նպաստավոր չէ, անմիջապես, որ մի երկու ժամով դուրս եմ գալիս, նոր ցրտառություն, նոր չերմ։

Վերջացնում եմ քեզ առողջություն ցանկանալով և համբուրելով բոլոր հոգով

քո Հ<ովհաննես>

14

1930, մարտ 16, <Թեհրան>

Անուշիկ Վավաս,

Սիրալիր նամակդ (փետր. 20) ստացա. մյուս նամակներդ էլ ստացած եմ. անհանգիստ մի՛ լինիր։

Մի շաբաթ է ինչ օդերը լավացել են, և առողջությունս էլ շատ բարվոքած է. նոր սկսել ենք Թոքիոյի բյուղջեի խնդիրները ձեռք առնել, և անմիջապես որ դրանք կարգադրվին՝ ես կճանապարհվեմ դեպի Փարիզ, և քեզ տեսնելու բախտը կունենամ։

Հետաքրքիր է քեզ համար գիտենալ, որ Թաղիազեն—իմ հաջորդը Լոնդոնի դեսպանության մեջ, արդեն ետ է կանչված։ Ես այժմ ավելի գոհ եմ, որ Թոքիո եմ գնալու, քեզնից բաժանվելը ինձ համար ցավ կլինի. բայց քանի որ այսքան շուտ շուտ փոխում են դեսպաններին, ես էլ կաշխատեմ երկար չմնալ Թոքիոյում. առհասարակ ես այդ ճամփորդության վրա նայում եմ որպես հանգստանալու արձակուրդի վրա, և վստահ եմ, որ առողջությունս պիտի բարվոքի այնտեղ։

Անուշիկս, եթե միջոցներ ունենայի ինքս իմ դրամով ապրելու, ամեն պաշտոն կձգեի և կքաշվեի քաղաքական կյանքից և Փարիզ կամ Նիս կբնակվեի. դժբախտաբար մի ամբողջ կյանք իմ կառավարության ծառայությանը նվիրելուց հետո՝ տակավին ստիպված եմ աշխատելու։ Ես էլ շատ կուզեի կյանքիս վերջին տարիները քեզ մոտ անցկացնել. բայց առայժմ դեռ անկարելի է։

Այս մի քանի տողը շտապով գրեցի քեզ անհանգիստ չթողնելու համար։ Մնացորդը ուրիշ անգամ։

Սրտագին համբույրներով քեզ և Սարգիսին՝
Հ. Մ<ասեյան>

15

Ուրբաթ. <1930 թ., մայիս, Լոնդոն>

Hotel Rembrandt
Sauth Kensington,
London, S. W. 7

Անուշիկ Վավաս,

Երեկ շատ լավ ծովով տեղ հասա և այս հյուրանոցը իջևանեցի. կերակուրը և սենյակը լավ են, և հանգիստ հոթել է։

Ենաև տպավորության տակ էի, մտածելով, որ ով գիտե երբ նորեն պիտի տեսնվինք։ Բայց կյանքը միշտ անակնկալներ ունի, հաճելի որքան և տհաճելի, մաղթենք, որ այս անգամ հաճելի անակնկալներ ունենա։

Ուզարկիր ինձ շուտով Մամուլյաններին[17] և Փուշմանի[18] հասցեները։ Ես կարծեմ ամսի 24-ին կմեկնեմ այստեղից և հունիսի 1-ին Նյու-Յորք կլինեմ, 5 օր պետք է մինչև Քալիֆորնիա հասնելու համար, և 12-ին կմեկնեմ Սան Ֆրանսիսկոյից. 28-ին կհասնեմ Թոքիո։ Առողջությունս շատ լավ է. և կաշխատեմ խրատներդ լսել։

Համբույրներով քեզ և Սարգիսին
քո Հ<ասեյան>

16

<1930> 30 մայիսի, <Նյու-Յորք>

Այս առավոտ նավից դուրս եկանք. մաքսային իշխանությունները շատ քաղաքավար վարվեցան, և ամեն բան առանց քննելու՝ ազատ թողին։ Կեսօրից հետո գնացի Մամուլյաններին. շատ ուրախացան, և պահեցին ինձ ընթրիքի։ Ափսոս, որ Փուշմանները մեկնած են. շատ ցավեցի, որ չպիտի տեսնեմ նրանց։

Նյու-Յորքը վարհուրելի անգեղարվեստական քաղաք է. անճաշակության գագաթնակետը, ինչպե՞ս կարող է 77 հարկ ունեցող մի տուն գեղեցիկ լինել, հիմա էլ մտածում են 100 հարկանի տների վրա. մի տեսակ խելոքություն է բռնել այս մարդկանց. ամբողջ քաղաքը նման է մի անտառի, ծառերը ներկայացված են 5-ից մինչև 77 հարկանի տներով. մարդկանց միտքը զբաղված է ամենակարող դոլարով, և երբ շատ ունին այդ դոլարներից, բարձր տներով և ահագին շենքերով իրենց հարստությունը ցուցադրելով։

Անուշիկս հույս ունիմ, որ առողջությունդ լավ է։ Վերջին անգամ քեզ մի քիչ տխուր գտա. արդյոք ե՞ս էի անգիտակից պատճառը, թե՞ նյութական անհաջողություններ էլ իրենց դերն են խաղում. գրիր ինձ անկեղծորեն. այսուհետ քեզ քարտ-պոստալներ միայն կարող եմ ուղարկել, վաղը կամ մյուս օր կմեկնեմ Չիքագո և այլն. 12-ին կմեկնեմ Սան Ֆրանսիսկոյից և 28-ին կլինեմ Յոկոհամա, Թոկիոյից քիչ հեռու։

Սրտագին համբույրներով քեզ և Սարգիսին

քո Հ<ովհաննես>

17

1930, հունիս 5, <Չիկագո>

Անուշիկ Վավա,

Երեկ մեկնեցի Նիագարայից. քիչ բնական տեսարան այդքան մեծ տպավորություն է թողել իմ վրա, ինչքան այդ ամեհի գետը կամ ծովը, որ 60—70 մետրից գահավիժում է ցած, և այնպիսի փրփրալից ոստյուն է անում կրկին, որ իր նախկին մակերևույթից ավելի վեր է բարձրանում։ Կարծես քե մարդ կանգնած լինի անհունության առաջ և մտածե իր կարճ կյանքի և փոքրության վրա։

Ամերիկան ինձ դուր չէ գալիս. այս սարսափելի բարձր տները, անտանելի աղմուկը, շտապ և տենդագին կյանքը, դրամի հանից վազող մարդիկը, որոնք ժամանակ չունին գեղեցկության և գեղարվեստի համար, այս բոլորը մի տարբեր հասկացողություն է կյանքի, որ մեզ համար մեծ հմայք չունի։ Հիմա եմ հասկանում, որ ամերիկացիք ի՞նչ հանգստություն են զգում, երբ գալիս են Փարիզ կամ Լոնդոն, կամ ավելի հանդարտ տեղերը։

Ուրքան պիտի ուզեի, որ միասին տեսնեինք այս բոլոր նոր բաները. բայց դու խիստ կհոգնեիր. սենյակների մեջ մնալն էլ անկարելի է աղմուկի և շոգի պատճառով։ Հույս ունիմ, որ Ամերիկայից հետո Թոքիոն լավ տպավորություն կթողնի։

Առողջությունս առ այժմ լավ է, բայց դեռ 5—6 օր երկաթուղու ճանապարհ կա առաջս, և վախենում եմ հոգնությունից։ Գրիր ինձ Imperial Hotel, Tokyo։

Շատ անհամբեր եմ քեզնից լուրեր առանալու։

Համբույրներով քեզ և Սարգիսին

քո Հ<ովհաննես>

18

1930, հունիս 18, <Հավանա>

Անուշիկ Վավաս,

Նոր վերադառնում եմ մի մեծ շրջագայությունից այս կղզու մեջ և ուզում եմ քեզ գրել տպավորություններս։

Հաղարավոր մղոններ հետու ամեն ցամաքից, եղերաղական օվկիանոսի մեջտեղում, Հավայան կղզիները կարծես բնության քմահաճույքով, ծովի միջից բարձրացել են որպես հեքիաթական երկիրներ. մարդ իր աչքերին չի հավատում, չի կարողանում հավատալ, որ իրականության մեջ է. ծառերի, ծաղիկների, գույների, վառ, խիստ վառ գույների այնպիսի շռայլություն կա, որ անհավատալի է թվում. իսկ մարդիկ, նույնպես տարբեր, ամերիկացի, ճապոնացի, տեղացի, բոլորը հետաքրքիր տիպեր։ Ամենից առաջ այցելեցի անանասի ամենամեծ ֆաբրիկը, ուր օրական մեկ միլիոն 1 քիլոնոց տուփեր են պատրաստվում. ամեն բան կատարվում է մեքենայով, և այն րոպեից, որ անանասը ներս է մտնում ֆաբրիկը, ո՛չ մի մարդկային ձեռք չի կպչում պտղին, խնկապես մեքենական կազմակերպության մի հրաշալիք է այս ֆաբրիկը, 800 հոգի գործում են այստեղ, և բանվորները ստանում են ամենաքիչը օրական 40 ֆրանք, և կարող են իրենց նախաճաշը, ճաշը և ընթրիքը ֆաբրիկի մեջ ստանալ 5 սենթով, այսինքն 1 ֆրանք 25 սանթիմով։ Ամեն բան այնպես մաքուր և գեղեցիկ կազմակերպված է, որ մարդ հիանում է։ Օդը այստեղ հիանալի է. տարին տասներկու ամիս նույն եղանակն է. մի քիչ տաք գարուն։ Բուսականությունը բոլորովին տարբեր է Եվրոպայի կամ Ասիայի բուսականությունից։ Այն տրոպիկական բույսերը, որ մենք Լոնդոնում ջերմանոցների մեջ էինք տեսնում, այստեղ բնական վիճակի մեջ են, և ի՜նչ գույներ, ինչ վառ և ի՜նչ անուշ գույներ։ Իսկ ձկնե՜րը. ո՞վ է տեսել Քոնդ կապույտ, բաց կապույտ, փիրուզի գույն, հրաշալի գեղին, հրաշալի կարմիր, հետո ամեն տեսակ նախշուն ձկներ։ Բնությունը այստեղ գույների շռայլություն է ստեղծել։

Համբույրներով պետք է մնաս բարով ասեմ. երկու րոպեից շոգենավը մեկնում է։ Սարգիսին համբույրներ։

Հ<ովհաննես>.

19

1930, օգոստոս 9, Քարիզովա

Անուշիկ Վավաս,

Ամեն մարդուց նամակ ստացա, բացի քեզնից, աչքից հետու, սրտից հետու։ Ես քեզ գրեցի այստեղից կայսրին ներկայանալուց հետո, մի ամիս առաջ։ Այնուհետև վիճակս շատ ծանրացավ. դեղնությունս բերեցի. բժիշկը, որին դիմեցի, ասաց, որ եթե ամեն բան չթողնեմ և հիվանդանոց չերթամ, ոչ մի պատասխանատվություն չեն ուզում իրենց վրա առնել։ Գնացի հիվանդանոց, ուր ինձ արգելված էր խոսել, կարդալ, շարժվել, ամբողջ օրը դեղեր, և լըռություն. մեկ շաբաթվա մեջ այնքան լավացա, որ բժշկի խորհրդով եկա այստեղ 1200 մետր բարձրության վրա մի ամառանոց, Թոքիոյի խեղդող տաքից ազատվելու համար, և գլխերները քնել կարողանալու։ Այստեղ մի քանի օր օդը լավ էր, հիմա խառնվեց, և սկսեց անձրևել. հնդեղ, ո՛չ անձրև, հետո նորից մի քանի օր լավ օդ, և հետո նորից մշուշ, և անձրև։ Շնոր-

հիվ այս անձրևների, հեղեղը Թոքիոյում հարյուրավոր տներ սրբեց տարավ։ Շնորհիվ թայֆունի՝ հազարավոր կյանքեր կորան ծովի և ցամաքի վրա։ Մեծ երկրաշարժ դեռ չենք ունեցել, բայց այն հրաբուխը, որ գտնվում է մեզնից ոչ շատ հեռու, Ասաքա, երեկ գիշեր մի քանի րոպե կաղկնի մեծությամբ կամ սխեմի չափ քարեր և ավազներ տեղացրեց մեր գլխին։ Հետո դադարեց։

Առողջությունս էլ մտահոգություն է պատճառում. ամբողջ երկիրը անասելի խոնավ է. հիմա կամաց-կամաց հասնում եմ այն աստիճանին, որի մեջ ինձ տեսար Փարիզում։ Ահ՛ քեզ իմ վիճակս. Թե ինչու ընդունեցի այստեղ գալ, ես ինքս գիտեմ, բայց շատ եմ փոշմանել։

Բնությունը գեղեցիկ է այստեղ. կանայքությունն շատ կա, ոչ մի տեղ այսպես կանայ չէ. բայց ապրելու պայմանները շատ խիստ են Եվրոպայի մեջ ապրելու սովորած մարդու համար։ Տուն չեմ գտնում ամբողջ Թոքիոյում դեսպանատան համար. կյանքը լոնդոնից թանկ է։ Սրանի՛ ձեզ, որ Փարիզ եք բնակվում. այնպես կարոտել եմ ձեզ և ձեր միքոլորտին, որ եթե կարողանամ, մեկ օր ավելի չեմ մնա, մանավանդ որ ոչ մի ծառայություն չեմ կարող անել մեր կառավարության։ Մարդիկ այստեղ շատ քաղաքավար, նույնիսկ բարի են ինձ հանդեպ, բայց ի՛նչ օգուտ։

Այս մութ պատկերից շատ մի տխրիր. ես շատ հուսահատ օրեր ու գիշերներ անց կացրի, բայց այժմ մի քիչ հանգստացել եմ և միջոցներ եմ ձեռք առնում վերադառնալու։ Հույս ունեմ, որ կհաջողի։

Գրիր ինձ՝ Legation de Perse, Tokio, և հավատա, որ նամակներդ մեծ սփոփանք կլինեն ինձ համար։

Համբուրներով քեզ և Սարգիսին,

քո Հ<ովհաննես>

20

1930, հոկտ. 13, Թոքիո

Անուշիկ Վավա,

Նամակներդ և քարտդ, որ Aix-ից ուղարկած էիր, միաժամանակ ստացա։ Այս անգամ շատ երկար սպասեցի նամակիդ։ Սարգիսի երթալը ինձ ուրախություն պատճառեց, և հույս ունիմ, որ հաջողությունը կարդարացնի Սարգիսի հույսերը։ Նրբայրս գրած է, որ նա արդեն հասել է Թեհրան, բայց չի եղել մեզ մոտ, և եղբայրս ինքը մտադիր է եղել նրան այցելելու։ Ծավում եմ, որ ժամանակին ինձ իմաց չտվավ իր մեկնելու մասին. կուզեի մի քանի հանձնարարական տալ իրեն։ Հիմա էլ փղբորս ձեռքով կգրեմ մի երկու մարդկանց։

Փարիզի լուրերից ինձ ոչինչ չէիր գրած. Պողոս փաշայի մեռնելը չէի լսած. պատահմամբ մխայն մի հին լրագրից իմացա։ Հայությանն մեծ դեմքերից մեկն էլ անհետացավ։

Իմ առողջությունս բավական լավացած է, բայց շարունակ թույլ եմ, և եվրոպացի դիպլոմատներից շատերն ինձ ասում են, որ իրենք էլ այդպես են։ Այո՛, բարեկամներ շատ եմ գտել դեսպանական շրջանակում, բայց կյանքս շատ մենակ է անցնում. դլխավոր գործս է հին թարգմանություններս աչքից անց կացնել. միտք ունեմ «Արքա Լիրը» շուտով տպագրել տալ։

Ասում եմ, որ շուտով սկսելու եմ աշխատել և դրամ շահել. ամեն հաջողությո՛ւն. քո նուրբ ճաշակով հույս ունեմ, որ կհաջողես և լավ դրամ կշահես և կարող ես մի օր երազներդ իրականացնել։

Ես մի տուն վարձելի դեպանատան համար, որի հասցեն կգտնես այս թղթի ճակատում. այդ հասցեով երեք գրես, շատ շուտ կհասնի։ Բոլոր անհյակների համար կարասիք եմ ապրանքել, և այս ամսի 22-ին տեղափոխվելու եմ նոր բնակարանս, ուր հույս ունեմ մի քիչ հանգստություն գտնել փողոցի աղմուկից, որ քունս ամեն մի րոպե խանգարում է։ Մի լավ, թեև ավելի փոքրիկ, նոր Միններվա օթոմոբիլ եմ գնել, և լավ շոֆեոր և լավ սպասավոր ունեմ։ Կերակուրները այստեղ հյուրանոցում շատ վատ են, հույս ունիմ տան մեջ սեփական խոհարարի ձեռքով լավ առողջարար սնունդ ունենալ, ինչ որ հիմա առողջությանս համար շատ կարևոր է։ Սրճակայիր, ճապոնացիք բոլոր կանաչեղենները կես հում են ուտում, կանաչ լուբիա, գետնախնձոր, գազար և այլն, բոլորը գրեթե չեփած են ուտում։ Բոլոր պտուղները չհասած են ուտում. խնձոր, տանձ, փորթուգալ, մանդարին, թուզ և այլն ուտում են, երբ դեռ քարի պես կարծր են. ի՞նչ ճաշակի տարբերություն։ Ես շարունակ ստամոքսի անհանգստության մեջ եմ. ձկնեղենը, որ բավական լավ է այստեղ, փչացնում են հազար տեսակ անտանելի սոուսներով. ազգային խմիչքը մի տեսակ բրինձի օղի է. ամենահասարակ ֆրանսիական գինին բոթլը 24 ֆրանքից մինչև 100 ֆրանք։ Ամերիկական լրագիրների մեջ մի քանի օր առաջ գրված էր, որ Թոքիոն աշխարհի հինգ ամենաթանկ քաղաքներից մեկն է, մյուսները լինելով Buenos-Ayres, Montevideo, Montreal, Singapore։ Ամենաչնչին բաները ծախվում են մեկ իենով, որ նշանակում է 12 ֆրանք։ Կարծեմ քեզ բավական գաղափար տվի այստեղի կյանքի հաճելի կողմերից։ Վիպասանությունների մեջ ներկայացված ճապոնը շատ հեռու է իրականից։ Այստեղի կյանքը կարծես դրված է միայն գործնական հիմքերի վրա. բանաստեղծական շատ քիչ բան կա։ Սերը ոչ մի դեր չի խաղում ամուսնության մեջ. կանայք չեն խոսում ոչ թե օտարականների հետ, այլ իրենք իրենց մեջ էլ շատ սակավախոս են։ Եթե գեղեցիկ կանայք կան Ճապոնիայում, ես դեռ չեմ տեսել. մեր և նրանց հասկացողությունը այնքան տարբեր է կանանց գեղեցկության և հմայքի մասին, որ ավելորդ է մեր հասկացողությամբ դատել ճապոնուհիներին։

Ահա քեզ մի երկար նամակ։ Գալով իմ վերադարձիս խնդրին, ես չեմ կարող տեղից շարժվել մինչև կառավարության հանդեպ ունեցածս պարտքը չվճարեմ, և ճամփու ծախք գրպանում չունենամ Եվրոպա վերադառնալու. հույս ունեմ այդ բոլորը գլուխ բերել մինչև գարուն, որից հետո հրաժարական կտամ և կգամ Եվրոպա։ Դու էլ հաջողություն մաղթիր իմ ծրագրիններիս. հույս ունեմ մինչև այն ժամանակ Սարգիսն էլ վերադարձած լինի և հաջողությամբ։

Ջերմ համբույրներով

քո Հ<ովհաննես>

21

1930, հոկտ. 17

55 Zaimoku-cho
Azabu-ku Tokio

Անուշիկ Վասիս,

Այս րոպեիս ստացա նամակդ, որ գրած էիր տիկին Թանաղադի նամակի հետը. ֆելիկանը դու գրած էիր (իհարկե սխալմամբ) օգոստոս 6, իսկ տիկին Շուշանիկը սեպտ. 6։ Հաճենայն դեպս այդ կողմից եկած նամակները շատ են ուշանում, և պատճառը չգիտեմ։ Շատ ուրախացա, որ տիկին Շուշանիկը19 եկավ Փարիզ և քեզ տեսավ. պետք է աշխատեիր ավելի երկար պահել քեզ մոտ, քանի որ տեղ էլ ունեիր։ Շատ զգացված եմ քո հոգատարությունից իմ առողջության մասին. այստեղի կլիման ինձ ամենևին չի հարմարվում. կամ խոնավ տաք է,

որ մարդ խեղդվում է, կամ խոնավ ցուրտ, որ թափանցում է մինչև ոսկորները. երկու դեպքում էլ ես շատ նեղվում եմ։

Անգլիո դեսպանն ինձ ասում էր, որ ով այստեղ հիվանդանում է, շատ երկար է տևում մինչև առողջանա։ Այստեղի արևը ուժ չունի, որովհետև միշտ օդը ծանրացած է մշուշով։ Կամաց-կամաց տանելի պայմաններ են ստեղծվում ինձ համար. բայց ես շտապում եմ մի բոպի շուտ գործերս վերջացնել և դալ Եվրոպա։ Դարունքից շուտ անկարելի է, գուցե ամառն էլ դեռ ամառանոց երթամ, և աշնան համար վերադառնամ Փարիզ։ Քեզ շատ եմ կարոտել. բայց ավելի լավ է մի քիչ ուշ գամ, առանց նյութական հոգսերի։ Երբ տիկին Շուշանիկին դրես, իմ կողմից էլ շատ չերմ բարևներ ուղարկի։ Բնականաբես շուտով կպատրաստվի, բայց առանց գորգերի և առանց վարագույրների. կառավարության տված դրամը վերջացավ. և ես չեմ ուզում նորից իմ գրպանից ծախսել դեսպանատունը շնորհքի բերելու։ Հույս ունիմ, որ արդեն սկսած ես աշխատել։ Դու էլ քո առողջության մասին գրիր։

Ջերմ համբույրներով քո Հ<ովհաննես>

22

1930, նոյեմբ. 15, Թոքիո

Անուշիկս,

Այս րոպեիս առացա 5 հոկտ. նամակդ. չգիտեմ ինչու նամակդ այսքան ուշանում է. ուրիշների նամակները 20 օրում են դալիս այստեղ. խնդրեմ նամակներիդ վրա վերոգրյալ հասցեն գրիր Legation de Perse գրելուց հետո Aix-ից գրածդ քարտը և նամակն ստացել եմ, չեմ կարծում որևէ նամակ կորած լինի։ Շատ կցավեմ, որ կարի աշխատանոց չկարողացար բանալ. միակ բանն է, որ կարող էր քեզ հաղորդել, քանի որ այդքան լավ ճաշակ ունես։

Առողջությունս բավական բարվոքած է. օդը առայժմ շատ լավ է այստեղ. ասում են, որ առհասարակ ձմեռն այստեղ ավելի լավ է, քան ամառը։ Այժմ, որ քաշված եմ դեսպանատան նոր տունը, բավական հարմարություններ ստեղծված են ապրելու համար, կերակուրը հիմա շատ լավ է և պարզ. դա ինձ համար շատ ձեռնտու է. ինչպես գրած էիր, պետք է զգույշ լինեմ ցրտառությունից։

Նոր դեսպանատունը կահավորելը շատ գլխացավ տվավ ինձ, բայց շատ գեղեցիկ է դարձել. ասում են Թոքիոյի ամենեն ճաշակավոր դեսպանատունն է. բայց դեռ շատ բան պակաս է, իսկ որոշված դրամը սպառված է. ո՛չ վարագույր ունինք, ո՛չ գորգեր. ամեն ուրիշ բաները շատ լավ են. լուսանկարները կուղարկեմ քեզ։

Ներիր, որ նամակս ստիպված եմ անավարտ թողնել։ Այս րոպեիս լուր բերին, որ մահափորձ կատարված է առաջին մինիստրի դեմ. թեև մահացու չէ եղած, բայց գնդակը դեռ հանված չէ մարմնից. կարող է լինել, որ ծանր հետևանք ունենա։ Այժմ գնում եմ տեղեկություն հարցնելու և ցավ հայտնելու։

Գիտես, կարելի է, որ Լոնդոնում հունվար ամսին մեծ պաբռկական Exposition է տեղի ունենալու. լավ կլինի կարծեմ, որ Սարգիսը իր պատկերները ուղարկի Լոնդոն, այդ ցուցահանդեսի համար։ Կարծեմ վազիրը՝ Դերբարը գալու է Լոնդոն. լավ կլիներ Պարսկաստանի պատկերները նրա հետ ուղարկել, եթե ինքը Սարգիսը չուզենա վերադառնալ Եվրոպա, գոնե

պատկերները որևէ միջոցավ ուղարկիր։ Ուրախ եմ, որ Սարգիսը Պարսկաստանով ոգևորված է. լավ պատկերներ կարող է նկարել։ Մամուլյաններին ջերմագին բարևներ և քեզ ջերմ համբույրներ։

քո Հ. Մ.

. Երևի նամակները Փարիզից նավով են ուղարկում. այդ է պատճառը, որ այսքան ուշանում են, խնդրեմ նամակներիդ վրա գրիր Via Moscow—Silerie.

23

1931, մարտ 10, Թոքիո

Անուշիկ Վավա,

Ներիր ինձ, որ այսքան քիչ եմ գրում. տրամադրություն ամենևին չկա գրելու. և ի՞նչ պիտի գրեմ, որ արդեն չեմ գրել. առողջությունս շատ զգայուն է դարձել. մի փոքրիկ ցրտառություն ինձ օրերով անկողնի է դատապարտում, ձմեռվա խիստ ցուրտը, հետն էլ մեծ խոնավություն, սուրի պես խրվում է մարդու կուրծքը. իրենք ճապոնացիք էլ միշտ մի բերանակալ են կրում, որպեսզի օդը բորբոքում առաջ չբերի Թոքերի մեջ, և իսկապես քիչ երկիր կա այսքան Թոքախտ ունենա. իսկ ինֆլուենցիայով մի միլիոն հիվանդ կա Թոքիոյի մեջ։

Երկրորդ տևական և անխուսափելի տհաճությունը երկրաշարժն է, որ ամեն շաբաթ մեկ կամ երկու անգամ մի լավ ցնցում է մեզ, որպեսզի չմոռանանք, որ երկրագնդի խախուտ կեղևի վրա ենք նստած. չեմ ուզում քեզ սրանից ավելի վրդովել. բայց երբ այս երկրից դուրս գամ, միտքս կփրկվի այս անդուլ տանջանքից. Քեև լրագիրների մեջ տեսնում եմ, որ այս տարի Եվրոպայում և Ասիայում և Օվկիանիայում էլ հաճախ երկրաշարժ է եղել, բայց բնավ այս երկրի համեմատությամբ։

Մայիսին Եվրոպա չեմ կարող գալ. մեր դրամը (պարսկական) սաստիկ ընկած է արժեքի պատճառով։ Լոնդոն եղած ժամանակս մեկ անգլիական ոսկին արժեր 45—47 ղրան, հիմա արժե 90—120 ղրան, որով իմ ռոճիկս և թոշակս էլ կիսվում են, և եթե հին հաշվով ամսական 40 ոսկիով կարող էի Եվրոպայում ապրել, այժմ որ 40 ոսկին 20 է դարձել, այդ բանն անկարելի է. ապագան շատ մտահոգիչ է ինձ համար։

Հույս ունիմ, որ Սարգիսը շուտով կվերադառնա, և իր պատկերները կարող է ցուցադրել Fine arts-ի մեջ. հիմա Լոնդոնում մեծ հետաքրքրություն է ստեղծվել Պարսկաստանի վերաբերմամբ. պետք է օգուտ քաղել այդ անցողական ոգևորությունից։

Այստեղ բավական ազատ ժամանակ ունիմ Շեքսպիրով զբաղվելու. «Կորիոլանը», որ չորս-հինգ տարուց ի վեր անավարտ էր մնացել, այժմ մոտ է ավարտելու. մյուս թարգմանություններս վերուղղել եմ. մտադիր եմ, երբ վերադառնամ Եվրոպա, մեկը մյուսի հետևից տպագրել տալու։

Այս նամակը սկսելուց ի վեր (երկու օր առաջ) այս երրորդ երկրաշարժն է, որ պատահում է. հիմա այնպես սովորել եմ, որ սենյակիցդուրս չեմ գալիս, շատ անգամ ոչ իսկ անկողնուց. ինչպե՞ս մարդ ամեն բանի սովորում է։

Ջերմ համբույրներով

քո Հ<ովհաննես>

24

1931, օգոստոս 21, Թոքիո

Սիրելի Վավաս,

Վաղուց է, որ քեզնից նամակ չունեմ. ես էլ չեմ գրած, շարունակ վատ տրամադրության մեջ լինելով։ Լրագիրներից իմացա մեր սիրելի բարեկամ Տերպետերյանի հանկարծակի մահը, և շատ մեծ ցավ զգացի. անկեղծ բարեկամական զգացում ունեի հանգուցյալի հանդեպ. խընդրեմ իմ վշտակցությունս հայտնես իր ընտանիքին։

Բարեբախտաբար չգնացի այն ամառանոցը, ուր մտադիր էի երթալ։ Ասամա հրաբուխը, որ մոտ է այն տեղին, հանկարծ գործել սկսավ, և այն ամառանոցը ողողեց ծուխով և փոշիով, և մոխիրով, ինչ մարդու կորուստ չէ եղած։ Ես մնացի քաղաքը անտանելի տաքության մեջ, որ երբեմն բարձրանում էր մինչև 40—44 աստիճանի, իսկ սովորաբար 30—35։ Իմ առողջությունս էլ սաստիկ վնասվում է տոթից և անքնությունից, այս պատճառով հարմար տեսա այսօր մի հեռագիր ուղղել Թեհրան, խնդրելով, որ ինձ ծառայությունից արձակեն և թոշակավոր համարեն։ Հույս ունեմ, որ շուտով կպատասխանեն, և ես կարող կլինեմ հեռանալ այստեղից, և ապարուզից քաշվելով՝ ինքս ինձ համար ապրել։ Ուրեմն հույս ունեմ, որ շուտով կտեսնվենք Փարիզում կամ Լոնդոնում։ Դեռ չեմ վճռած, թե ինչ պիտի անեմ և ուր պիտի ապրեմ. համենայն դեպս մտադիր չեմ Պարսկաստան վերադառնալ։ Զարմանում եմ, որ Սարգիսը մինչև այժմ ինձ չգրեց. հույս ունիմ, որ լավ և առողջ է. որտագին բարևներս։

Ջերմ համբույրներով՝ քո

Հ. Մ<ասեհյան>

25

1931, սեպտեմբերի 6, Թոքիո

Սիրելի Սարգիս,

Նամակդ ստացա և անչափ ուրախացա Պարսկաստանում ունեցած հաջողությանդ մասին։ Հույս ունիմ, որ նյութական հաջողությունն էլ պիտի հետևի բարոյականին։ Քո հարատևությունը և տաղանդը ամեն հաջողության արժանի է, հույս ունիմ, որ շուտով անձամբ կտեսնեմ քո ճամփորդության արդյունքները։

Իմ առողջությունը այստեղ օրեցօր քայքայվելու վրա է. բժիշկս էլ ինձ խորհուրդ տվավ մեկնել այս երկրից, ուր միայն տեղացիք, զարավոր ատավիզմի շնորհիվ, կարող են առողջ ապրել, իսկ օտարականները երկար չեն դիմանում այս կլիմայի թունավից ազդեցության։ Այս պատճառով հարմար դատեցի հեռագրել Պարսից կառավարության, որ ինձ հանգստյան թոշակ տան և հեռացած համարեն ծառայությունից։ Այստեղի գործերս կարգադրելուց և կայսրին ներկայանալուց հետո՝ կմեկնեմ Չինաստան, որ կուզեմ տեսնել, և հոկտեմբերի վերջին քեզ և անուշիկ Վավային կրկին տեսնելու բախտը կունենամ։ Երկար տանջվելուց և վարանումից հետո ավի այս որոշումը, որի վրա ուրախ եմ։ Վճռել եմ Փարիզ բնակվիլ, բայց ոչ քաղաքում։ Եթե շրջակայքում, ոչ շատ հեռու ձեզնից, մի փոքրիկ վիլլա աչքի առաջ ունենաս, լավ կլինի. մտա-

դիր եմ կամ կարասիք Հանդոնից բերել տալ, և Փարիզ բնակվիլ ընդ միշտ. ի հարկն Պարսկաստան վերադառնալու ոչ մի նպատակ չունիմ։

Ուրեմն ձը տեսութիւն շատ շուտով՝ Համբուրներով Հ. Մ<ասեճյան>

Անուշիկ Վավա,

Անչափ ուրախ եմ, որ քեզ շուտով տեսնելու եմ։ Որքա՜ն բաներ ունիմ քեզ պատմելու. ինձ թվում է, թե Եվրոպա վերադառնալս ինձ նոր կյանք պիտի տա, մանավանդ քո ընկերության մեջ։ Ջերմ համբուրներով

քո Հ. Մ<ասեճյան>

26

Պատառիկ նամակից[20]

Ջկա մարդկային տարեգրության մեջ մի բան, որ այնքան աղետաբեր եղած լինի մարդկային բարօրության և իր հետևանքներով այնքան ավերիչ մարդկային առաջադիմության, որքան կրոնական մոլեռանդությունը։ Դարերի և դարերի ընթացքում, ազգերը և ժողովուրդները իրար կատորել են, որովհետև կարծել են, թե իրենք են միայն կրոնական ճշմարտության մենաշնորհը ձեռք բերել և կամեցել են իրենց հանդերձյալ աշխարհում ինչ որ իրենց ճշմարիտ է թվացել։ Հեթանոսության և քրիստոնեության պայքարները, խաչակիրների և մուսուլմանների ընդհարումները, բողոքական և կաթոլիկ պատերազմները այդ բնույթն են կրել, մինչև որ մարդկությունը սկսել է վերջ ի վերջո իրեն հաշիվ տալ, թե հանդերձյալ կյանքի հասկացողությունը անհատական բան է, և ամեն մարդ իրավունք ունի իր հոգին փրկելու ըստ իր հայեցողության և համոզման։

Բայց հաղիվ թե կրոնական մոլեռանդությունը հեռացել է բեմից, ներս է եկել մի նոր մոլորություն, որ սպառնում է նույնքան կործանարար լինել, որքան հինը, այն է՝ ազգայնամոլությունը։ Ազգության և հայրենիքի սերը ավելի խոր արմատներ ունի մարդկային սրտի մեջ, քան թե կրոնական ֆանատիզմը, որով ավելի ուժեղ ազդակ է, և կոչված է ավելի նվաճումներ անել, քան վերջինը, որովհետև, վերջին անալիզով, ազգության և հայրենիքի սերը սոսկ ընդլայնումն է ընտանիքի սիրո, ավանդությունների, լեզվի, միջավայրի և առավիղմի ազդեցության տակ զարգացած մի զգացում է, վերին աստիճանի ռեակտիվ և զեղեցիկ, բայց որը, իր չափազանցության մեջ, նույնչափ քայքայիչ և մոլորեցնող ազդակ է, որչափ, օրինակ, սեռական սերը։ Մարդ ամեն բան ուրիշ աչքով է տեսնում իր սիրած առարկայի մեջ, ինչպես իր սիրած ազգության մեջ. և որչափ սերը կույր է, և դատողությունից զուրկ է, ազգամոլությունը նույնչափ կույր է, և առողջ հասկացողությունից թափուր։

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հովհաննես Մասեհյանի՝ այստեղ ընդգրկված նամակները հասցեագրված են նկարչուհի Վավա Խաչատուրյանին, որը ներկայումս բնակվում է Նյու-Յորքում, դրանցից միայն երկուսը գրել է նրա ամուսնուն՝ նկարիչ Սարգիս Խաչատուրյանին։

Նամակների մի մասը տարեթիվ և ամսաթիվ չունի, երբեմն չի գրված նաև վայրը։ Հիմնականում վերականգնել ենք տարեթվերը—ամիսները և վայրը՝ գրած նամակների բովանդակության հիման վրա, և առել ենք անկյունավոր փակագծերի մեջ։ Նամակները համարակալված են ըստ հերթականության և ժամանակագրության։

1. *Հավանորեն Փարիզի իրենց ծանոթներից։*
2. *Հ. Մասեհյանը եղել է Թեհրանի դպրոցական գործի ակտիվ մասնակիցներից, նաև հոգաբարձուներից մեկը և որոշ ժամանակ գաղափարել է տեղի դպրոցում։*
3. *«Նոր գաղափար»—գրական, գիտական, քաղաքական և հասարակական հանդես, լույս է տեսել Թեհրանում 1927 թ. № 1 (միայն մի գիրք), խմբագիր՝ բժ. Ա. Ղազարյան։ Վերոհիշյալ հանդեսի մեջ անգլերենից Հ. Մասեհյանի թարգմանությամբ լույս են տեսել Տագորից մի շարք բանաստեղծություններ (էջ 137—144)։ Տագորը ինքն է իր բանաստեղծությունները մայրենի լեզվից թարգմանել անգլերեն։*
4. *Հավանորեն Լոնդոնում բնակվող ծանոթներից։*
5. *Խոսքը Վավայի ամուսնու՝ Սարգիս Խաչատուրյանի մասին է։*
6. *Խոսքը Շեքսպիրից կատարած թարգմանությունների մասին է։*
7. *Լոնդոնի պարսկական դեսպանատան պաշտոնյաներից։*
8. *Քուրդիստանի ինքնուրույնը որոշակի հայտնի չէ, հավանորեն պարսկական դեսպանատան ծառայողներից մեկը պետք է եղած լինի, պարսկաստանցի։*
9. *Պարսկաստանցի վաճառական Գորոյան Արշակ Խանը, որին ծանոթ են եղել իրենք։*
10. *Արմենակ—անհայտ։*
11. *Խոսքը Սարգիս Խաչատուրյանի Պարսկաստան գնալու մասին է, որը տեղի է ունեցել 1929—30 թթ.։ Նա այնտեղ, Իսպահանում վերականգնել է XVII դարի Շահ-Աբբասյան (Սեֆյան) շրջանի պալատների որմնանկարները, որոնք ժամանակի ընթացքում փշացել և չնչվել էին։ Այդ աշխատանքների համար Ռիզա Շահը խանության տիտղոսով է պարգևատրել հայ նկարչին։*
12. *Լասլո—անհայտ։*
13. *Հավանորեն «Մշակ»-ի խմբագիր Համբարձում Առաքելյանի կինը՝ պարսկաստանցի, որն իր որդու՝ Սուրենի հետ ապրում էր Լոնդոնում։*
14. *Ակնարկը վերաբերում է Ս. Խաչատուրյանի Լոնդոնում կազմակերպվելիք ցուցահանդեսին։*
15. *Խոսքը իր քրոջ Զարուհի Քաջբերունու մասին է։*
16. *Խոսքը Գաբրիել Նորատունկյանի (1859—1936) մասին է, թուրքական կառավարության ար-*

տաքին գործոց և հանրային շինութեանց նախարարը, որը Եղեռնի շրջանում խուլս տվեց Կ. Պոլսից և ընտանեօք բնակութեան հաստատեց Փարիզում։

17. Խոսքը ականավոր կինոռեժիսոր Ռուբեն Մամուլյանի (1891) և նրա մոր՝ դերասանուհի, թատերական-մշակութային գործիչ Վերգինե Մամուլյանի (1877—1972) մասին է, որոնք ապրում էին Նյու-Յորքում։

18. Նկատի ունի հայ անվանի նկարիչ Հովսեփ Փուշմանին, որն այդ ժամանակ ընտանիքով ապրում էր Նյու-Յորքում։ Նրա գավակները ներկայումս բնակվում են այնտեղ։

19. Հավանորեն պարսկահայ Ռուբեն Խան-Ազատի կինը։

20. Այս պատառիկը քերի է սկզբից և վերջից, սակայն հետաքրքիր հարցեր է շոշափել հեղինակը, որի համար էլ տեղ գտավ հրատարակության հանձնված նամակների շարքում։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Շեքսպիրի կյանքը և ստեղծագործությունը

Հովհաննես Մասեհյան (կենսագրական ուրվագիծ)—Վարազդատ Վարդանյան . . 7
Մասեհյանը և Շեքսպիրի մեկնաբանները—Նշան Մուրադյան 22
Մասեհյանը և նրա թարգմանությունները ժամանակակիցների գնահատումով—Վարագ Առաքելյան 51

Շեքսպիրի երկերի թարգմանության հարցերից

Շեքսպիրի հայ թարգմանիչը—Ռուբեն Զարյան 71
Մասեհյանը և գերմանական ռոմանտիզմը—Ռուզան Մարգունի 84
Շեքսպիրի թարգմանության առանձնահատուկ դժվարությունները—Ռուզան Մարգունի . 116
Համարժեքության մասեհյանական բմբռնումը—Էլեոնորա Վարդանյան 142
«Ռոմեո և Ջուլիետա» Մասեհյանի թարգմանության երկու տարբերակները—Բյուրակն Անդրեասյան 167
Գարնգին Բարազյան և Հովհաննես Մասեհյան—Մուշեղ Նարյան 190

Շեքսպիրը թատրոնում

Մասեհյանի թարգմանական արվեստի հմայքը—Սարգիս Մելիքսեթյան . . . 205
Փափազյան—Մասեհյան («Համլետ» նյութի վրա)—Աննելկա Գրիգորյան . . . 208
Թարգմանիչն ու դերասանը—Բախտիար Հովակիմյան 224

Հաղորդումներ և ելույթներ

Մասեհյանի հետմահու հրատարակությունները—հաղորդում Նշան Մուրադյանի . . 229
Գևորգ Դարֆին Մասեհյանի կյանքի և գործի առաջին ուսումնասիրող—հաղորդում Մուշեղ Նարյանի 233
Հատուկ անունների տառադարձությունը Մասեհյանի կրկնակ թարգմանություններում—հաղորդում Վարդուհի Բուլուբյանի 239
«Միջմասնային գիշերվա երազը»—հաղորդում Լալա Օհանջանյանի 244

Մատենագիտական ցանկ

Հովհաննես Մասեհյան—մատենագրություն Վարազդատ Վարդանյանի 247

Հավելված

Հ. Մասեհյանի անտիպ նամակներից—հրապարակում և առաջաբան Գոհար Ազնավուրյանի 271

СОДЕРЖАНИЕ

Жизнь и творчество Шекспира

Ованес Масеян (биографический очерк)—*Вараздат Варданян* 7
Масеян и интерпретатор Шекспира—*Ншан Мурадян* 22
Переводы Масеяна в оценке современников—*Вараг Аракелян* 51

Вопросы перевода произведений Шекспира

Армянский переводчик Шекспира—*Рубен Зарян* 71
Масеян и немецкий романтизм—*Рузан Маргуни* 84
Специфические трудности перевода Шекспира—*Рузан Маргуни* 116
Масеяновское понимание адекватности—*Элеонора Варданян* 142
Два варианта масеяновского перевода «Ромео и Джульетты»—*Бюракн Андреасян* 167
Гарегин Бабазян и Ованнес Масеян—*Мушег Нарян* 190

Шекспир в театре

Обаяние переводческого искусства Масеяна—*Саркис Меликсетян* 205
Папазян—Масеян (на материале «Гамлета»)—*Анелка Григорян* 208
Переводчик и актер—*Бахтиар Овакимян* 224

Сообщения и публикации

Посмертные публикации Масеяна—сообщение *Ншана Мурадяна* 229
Георг Дарфи—первый исследователь жизни и деятельности Масеяна—сообщение *Мушега Наряна* 233
Транслитерация собственных имен в повторных переводах Масеяна—сообщение *Вардуи Булутян* 239
«Сон в летнюю ночь»—сообщение *Лалы Оксузян* 244

Библиографический список

Ованес Масеян—Библиография *Вараздата Вартаняна* 247

Приложение

Из неопубликованных писем О. Масеяна—Публикация и предисловие *Гоар Азнавурян* 271

CONTENTS

Shakespeare's Life and Works

Hovhannes Massehian (a biographical outline)—*Varazdat Vardanian* 7
Massehian and Shakespeare's Interpreters—*Nshan Mouradian* 22
Massehian's Translations by Contemporaries' Appreciation—*Varag Arakelian* . 51

Highlighting Translations of Shakespeare's Works

The Armenian Translator of Shakespeare—*Rouben Zarian* 71
Massehian and German Romanticism—*Rouzan Margouni* 84
Some Specific Difficulties of Translating Shakespeare—*Rouzan Margouni* . . 116
Massehian's Perception of Equivalence—*Eleonora Vardanian* 142
Massehian's Two Versions of „Romeo and Juliet"—*Byurakn Andreassian* . . . 167
Garegin Babazian and Hovhannes Massehian—*Moushegh Narian* 190

Shakespeare and the Theatre

The Charm of Massehian's Translating Art—*Sarkis Meliksetian* 205
Papasian—Massehian (on the material of „Hamlet")—*Anelka Grigorian* 208
The Translator and the Actor—*Bakhtiar Hovakimian* 224

Publications and Informations

Massehian's Posthumous Publications. Information—*Nshan Mouradian* 229
Gevorg Darphy—the First Investigator of Massehian's Life and Work. Information—*Moushegh Narian* 233
The Transcription of Proper Names in Massehian's Double Translations. Information—*Vardouhi Boulutian* 239
„Midsummer Night's Dream". Information—*Lala Oksouzian* 244

Bibliographical Lists

Hovhannes Massehian—*Varazdat Vardanian* 247

Addendum

From Massehian's Unpublished Letters. Compiled and Prefaced by—*Gohar Aznavourian* 271

ՆԿԱՏՎԱԾ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Էջ	Տող	Տպված է	Պետք է լինի
149	10 վ.	And by a sleep to saywe end	And by a sleep to say we end
149	14 վ.	natural shoeks	natural shocks
152	11 ն.	Ɔɔ : dju:	ǝɔ : dju:
158	16 ն.	A little more than. kin, and less than kind	A little more than kin, and less than kind
275	2 վ.	princes gate	Princes Gate
276	18 ն.	Becor	Becon
277	4 ն.	„Boulevora Haussment“	„Boulevard Haüssment“
277	18 ն.	Princes gate s.	Princes Gate S.
279	9 վ.	pksses	kisses
281	14 ն.	Siuth Kensington	South Kensington
287	6 վ.	Via Moscow—Silerie	Via Moscow—Siberie

ՇԵՔՍՊԻՐԱԿԱՆ

6

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատ. խմբագիր Ս. Ա. ԱՆԱՍՏԱՍՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ
Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր. Հ. Մ. ՄԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ Ա. Ա. ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ

ՎՖ 04651 Պատվեր 635 Հրատ. 5104 Տպաքանակ 3000
Հանձնված է շարվածքի 18. 05. 1979 թ.։ Մատրագրված է տպագրության. 12. 02. 1980 թ.։
Տպագրական 18,5 մամուլ.+3 ներդիր, պայման. 22,08 մամուլ, հրատ. 16,04 մամուլ։
Թուղթ № 1, 70×90¹/₁₆։ Տառատեսակ՝ «Գրքի սովորական», տպագրության բարձր։
Գինը 2 ռ. 70 կ.։

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 19, Բարեկամության 24 գ.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Երևանի տպարան
Բարեկամություն 24

Издательство АН Арм. ССР, Ереван 19, Барекамутян 24 г.
Типография Издательства АН Арм. ССР, Ереван, Барекамутян 24.