

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Շուշանիկ Թամրազյան

բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

Երևանի պետական համալսարան

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453

shushaniktamrazyan@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2024.2-231

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐՈՒՄ. ՄԻ ՔԱՆԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐԻ ՖՐԱՆՍԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ*

Բանալի բառեր - հավատարմություն բնագրին, համարժեքություն, մեկնաբանություն, բովանդակություն, ոճական առանձնահատկություններ, ենթատեքստ:

Հոդվածը նվիրված է համարժեքության խնդիրներին Հովհաննես Թումանյանի պատմվածքների ֆրանսերեն թարգմանություններում: Բովանդակության ճշգրիտ կամ անստույգ փոխանցումից վեր՝ թարգմանության վերջնականատակ համարելով գեղարվեստական համարժեքի վերստեղծումը՝ հոդվածը հետաևում է Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանական հետազոծին՝ փորձելով ցույց տալ՝ ինչ գործոններ են պայմանավորում թարգմանության համարժեքությունը: Ուսումնասիրությունը մասնավորապես անդրադառնում է երեք խնդրի. ա) բարբառային ձևերի և ժողովրդական խոսվածքի փոխադրումը, որ անթարգմանելիության եզրին է. Թումանյանի պատմվածքների պարագայում իրականում թարգմանչի խնդիրը ոչ միայն բարբառային ձևերի առկայությունն է, այլև բարբառային տարրերի, ժողովրդախոսակցական բառաշերտերի և բարձր ոճի նուրբ համահյուսվածքը, բ) շարահյուսական առանձնահատկություններն ու անկանոն կառույցները, որոնք ոչ միայն ռիթմատեղծման միջոց են, այլև ուրույն դեր են խաղում իմաստակերտման գործընթացում, գ) ենթատեքստի առկայությունն ու թարգմանչի ճիշտ մեկնաբանության առանցքային դերը առերևույթ այնքան պարզ պատմվածքներում: Հիմնվելով Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանական փորձից քաղված օրինակների վրա՝ հոդվածը ցույց է տալիս, թե ինչ առարկայական՝ ցանկալի կամ անցանկալի դրսևորումներ է ստանում թարգմանչի մեկնաբանությունը թարգմանական տեքստում: Վերջին մասում ուսումնասիրությունն առաջ է քաշում մեկնաբանության կենսական անհրաժեշտության և անհրաժեշտ սահմանների հարցը:

* Հոդվածը ընդունվել է տպագրության 03.09.2024 թ.:

Шушаник Тамразян
Кандидат филологических наук, доцент
Ереванский государственный университет
ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com

В ПОИСКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ. ЗАМЕТКИ О ФРАНЦУЗСКИХ ПЕРЕВОДАХ РАССКАЗОВ О. ТУМАНЯНА

Ключевые слова: Верность оригиналу, эквивалентность, интерпретация, содержание, стилистические особенности, подтекст.

Статья изучает процесс воссоздания художественного эквивалента во французских переводах рассказов Туманяна. Рассматривая воссоздание художественного эквивалента, как конечную цель художественного перевода, помимо верной или неточной передачи содержания, статья изучает переводческую траекторию Леона Мартиросяна, выделяя факторы, которыми обусловлен процесс эквивалентности. Рассматриваются, в частности, 3 аспекта: 1. репродукция диалектальных элементов и слоев народной разговорной речи, которые на грани непереводаемости. Однако, в рассказах Туманяна задача переводчика гораздо сложнее: он сталкивается не только с диалектальными элементами, но и с оригинальным сплетением, в составе одного предложения, диалекта, разговорной речи и литературного языка. 2. Семантическая-повествовательная функция некорректных синтаксических конструкций; синтаксические особенности и неправильные конструкции не только создают особый ритм, но и влияют на смысловой контент. 3. Роль подтекста и его правильной интерпретации переводчика в столь простых с виду рассказах. Основываясь на переводческом опыте Леона Мартиросяна, статья изучает конкретные проявления интерпретации переводчика в переведенном тексте, указывая как на необходимость так и на неизбежные границы интерпретации в переводческой работе.

Shushanik Tamrazyan
Doctor of Philology, Yerevan State University
ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com

A LA RECHERCHE DE L'EQUIVALENCE POETIQUE ; QUELQUES REMARQUES SUR LES TRADUCTIONS FRANCAISES DES RECITS DE HOVHANNES TOUMANIAN

Mots clés : fidélité à l'original, équivalence, interprétation, contenu, particularités stylistiques, sous-texte.

La présente étude analyse le processus de la création de l'équivalence dans les traductions françaises des récits de Hovhannes Toumanian. Au-delà de la transmission exacte ou imprécise du contenu, l'objectif de la traduction littéraire étant la création de l'équivalent littéraire-poétique de l'original, cet article s'attache à suivre la trajectoire de

Léon Mardirossian, cherchant à montrer les facteurs qui assurent l'équivalence de la traduction. Trois aspects sont particulièrement retenus : a) la reproduction des éléments dialectaux et du parler populaire. Aux confins de l'intraduisible, ceux-ci abondent dans l'écriture de Toumanian. Il est à noter, d'ailleurs, que Toumanian ne se contente pas de simple usage des formes dialectales. Il a constamment recours à une juxtaposition systématique du dialecte, des strates du parler populaire et du registre soutenu, b) les particularités syntaxiques et les constructions irrégulières lesquelles, outre le rythme et la musicalité du texte, participent pleinement à l'opération du sens, c) la présence du sous-texte dans ces récits si simples d'apparence et le rôle crucial de l'interprétation et de sur-interprétation des messages implicites. En se fondant sur des exemples précis, l'article s'interroge sur les manifestations matérielles, heureuses ou peu souhaitables, de l'interprétation du traducteur dans le texte d'arrivée. Ainsi, dans sa dernière partie l'article propose une réflexion sur la nécessité vitale et des limites nécessaires de l'interprétation.

Ներածություն

«Թարգմանիչների համայնքը» ժողովածուում Իվ Բոնֆուան թարգմանական արարը համեմատում է նոր աշխարհագրական տիրույթի, «ծովերի խորքից հառնող» բնապատկերի բացահայտման հետ (Բոնֆուա, 2000: 64-65): Անկախ թարգմանական դպրոցներից, իրարամերժ տեսություններից և եզրաբանություններից՝ բնագրի գեղարվեստական համարժեքի վերստեղծումը մնում է գրական թարգմանության երազային, փախչող այդ ավեզորը թարգմանչի համար: Թվում է՝ ապացույցների և բացատրությունների կարիք չունի այն փաստը, որ գրական տեքստի պարագայում բովանդակային-խմաստային համարժեքության հասկացությունը դառնում է ինքնանպատակ, եթե ոչ անիմաստ: Ընդամենը բառերի, բանաստեղծական տողերի նշանակության ճշգրիտ թարգմանությունը դեռ ոչինչ չի «հաղորդում» Տերյանի աշնանային համանվագի մասին: «Միրհավի» «բովանդակության» թարգմանությունը՝ գերծ հնչյունական պատկերի ներքին ճառագումից, կործանվող գեղեցիկի խոր, բազմաշերտ ողբերգությունը վերածում է սիրային գունեղ արկածի մի պատմության:

Թարգմանության տարբեր տեսաբաններ իրենց ձևակերպումն են տվել համարժեքության խնդրին: Ինստունականներին թարգմանության Փարիզյան դպրոցի հիմնադիրներ Մարիաննա Լըդերերն ու Դանիկա Մելեսկովիչը հետաքրքիր և թարգմանական մտքի համար արդյունավետ մի տարանջատում են առաջարկում համապատասխանության (correspondance) և համարժեքության (équivalence) եզրույթների միջև (Տե՛ս «*La traduction aujourd'hui*»): Եթե համապատասխանությունը բավարարվում է նշանակության նույնական թարգմանությամբ, ապա համարժեքությունը, ըստ Մարիաննա Լըդերերի, շատ ավելի ընդգրկուն հասկացություն է՝ վեր լեզվական նշանների նույնականությունից:

«Օտարի փորձը» աշխատության մեջ Անտուան Բերմանը՝ հավատարիմ գերմանական ռոմանտիզմի փորձին, գեղարվեստական համարժեքության որոնումը բոլորովին այլ՝ ներքին տիրույթ է փոխադրում. թարգմանությունն առհասարակ դիտարկելով որպես ներքին փորձ՝ նա ընդգծում է թարգմանական արարի հոգեբանական, բարոյագիտական ծավալայնությունը: Ոճական առանձնահատկությունների, մեղեդայնության լիարժեք վերարտադրությունից վեր՝ Օտարի փորձի, լիարժեք ճանաչման հետ է կապում հեղինակը գեղարվեստական համարժեքի ստեղծումը: Ըստ Բերմանի՝ օտարի յուրօրինակ այդ հանդիպում/առճակատումը որքան լեզվամշակութային, այնքան էլ բարոյահոգեբանական փորձ է, որտեղ մեծ դեր են խաղում թարգմանիչ-սուբյեկտի անհատական ընկալումներն ու փորձառությունը:

Այս առումով՝ հետաքրքրական է Ժերար դը Ներվալի գերմանական անուրջը. երկու՝ իրարից այնքան տարբեր բանաստեղծների՝ գերմանական կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի սահմանեզրին ստեղծագործող Գյոթեի և ֆրանսիական ռոմանտիզմի հավերժական այլաբանակի՝ Ժերար դը Ներվալի հանդիպումը «Ֆաուստի» ֆրանսերեն թարգմանության ներդաշնակություններում: Այստեղ 1827 թվականին՝ թարգմանաբանության ծննդից գրեթե մեկ ու կես դար առաջ, տասիննամյա Ժերար դը Ներվալը հանդես է գալիս զարմանալի համարձակ թարգմանական լուծումներով՝ ակամա ստիպելով մեզ խորհրդածել գեղարվեստական համարժեքության և դրան հասնելու անուղղակի, երբեմն էլ պարադոքսալ ճանապարհների մասին: Թարգմանության առաջաբանը ճշգրտում է բանաստեղծ թարգմանչի ընտրությունը. բնագրի չափածո հատվածների մի մասը թարգմանել արձակով: Իր այդ որոշումը Ներվալը հիմնավորում է Գյոթեի օգտագործած տաղաչափական ձևերից մի քանիսի անթարգմանելիությամբ (Ներվալ, 1877: 3-25): Չնայած թարգմանության խանդավառ ընդունելությանը ժամանակակիցների և գրական հետնորդների կողմից՝ Ներվալի թարգմանությունը, թերևս, չէր խուսափի թարգմանաբանների դատաստանից, եթե ժամանակին չլիներ իր՝ Գյոթեի տված գնահատականը տասիննամյա Ներվալի աշխատանքին: Այդ գնահատականի մասին մեզ հասել են ժլատ, բայց էական վկայություններ: Այսպես՝ 1838 թվականին իր «Զրույցներ Գյոթեի հետ» գրքում Էքերմանը նշում է, որ «Գյոթեն գովում էր Ժերարի այդ թարգմանությունը՝ որպես շատ հաջող թարգմանություն, թեև այն մեծ մասամբ արձակով էր թարգմանված: «Ես այլևս չեմ սիրում կարդալ «Ֆաուստը» գերմաներենով, բայց ֆրանսերեն թարգմանության մեջ ամեն ինչ վերագտնում է թարմությունն ու նորի շունչը, ոգի է առնում» (Էքերման, 1975: 289): Ներվալը, իր հերթին, թարգմանության առաջին հրատարակությունից տարիներ անց՝ 1853 թվա-

կանին, գրքի երրորդ հրատարակության առաջաբանում հետաքրքիր բացատրություն է տալիս երկու՝ իր և Գյոթեի գրվածքների հանդիպմանը, որի հիմքում, ըստ ֆրանսիացի բանաստեղծի «երիտասարդական ավյունն» է. «Ես դեռ քսան տարիս չէի բոլորել, երբ դա **գրեցի**¹, բայց եթե այդ թարգմանությունն ընդամենը դպրոցականի տքնաջան աշխատանքի արդյունք է, միևնույնն է, այն ինչ-որ տեղ տոգորված է նաև երիտասարդական ավյունով և հիացմունքով, որ համապատասխանում էր հենց իր՝ հեղինակի ներշնչանքին, որը տարօրինակ այս ստեղծագործությունն ավարտեց քսաներեք տարեկանում: Դա է, հավանաբար, Գյոթեի հավանության պատճառը»²: Հետաքրքիր է, որ ինքը՝ երիտասարդ, տաղանդավոր թարգմանիչը, գնահատելով իրեն նախորդած Գյոթեի թարգմանչի՝ դը Սենտ-Օլերի աշխատանքը, որպես իր առաջնային խնդիր է սահմանում թարգմանության համարժեքությունը, որին բանաստեղծ թարգմանիչը «հավատարմություն բնագրին» ձևակերպումն է տալիս. «.../Հանուն այդ առավելությունների³՝ նա չափից դուրս անտեսել էր այն հավատարմությունը, որ թարգմանիչը պարտական է բնագրին, նրան կարելի է մինչև իսկ քննադատել մի շարք կրճատումների համար, քանի որ, ըստ իս, նախընտրելի է թարգմանության մեջ որոշ տարօրինակ կամ անհասկանալի հատվածներ թողնել, քան խեղել զլուխգործոցը»⁴: Այսպիսով՝ ճշգրտության և հավատարմության կողմնակից լինելով հանդերձ՝ այնուամենայնիվ, նույնականության մեջ չէ, որ Ներվալը փնտրում է հավատարմության բանաձևը: Ներվալյան փորձն անուղակիորեն ստիպում է մեզ մտածել թարգմանչի ստեղծագործ և պատասխանատու ազատության մասին, որ երբեմն բնագրի գեղարվեստական համարժեքությանը հասնելու միջոցներից մեկը կարող է դառնալ:

2000 թվականին «Թարգմանիչների համայնքը» ժողովածուում Ներվալի մեծ ընթերցող և անվրեպ մեկնիչ Իվ Բոնֆուան ուշագրավ մի հակադրություն է սահմանում հեղինակի ազատության և թարգմանչի անազատության միջև (Բոնֆուան, 2000: 74): Հեղինակի գրչի տակ ծնվող ստեղծա-

¹ Հետաքրքիր է, որ տաղանդավոր բանաստեղծ, թարգմանիչը «գրել» («écrire») բայն է օգտագործում իր թարգմանության մասին խոսելիս:

² Բնագրում. « Je n'avais pas encore vingt ans quand je l'ai écrite ; mais, si elle n'est que le résultat d'un travail assidu d'écolier, elle se trouve empreinte aussi, dans quelques parties, de cette verve de la jeunesse et de l'admiration qui pourrait correspondre à l'inspiration même de l'auteur, lequel termina cette œuvre étrange à l'âge de 23 ans. C'est sans doute ce qui m'a valu la haute approbation de Goethe lui-même », Ներվալի առաջաբանը (Գյոթե, 1877: 20):

³ «Այդ առավելությունը», ըստ Ներվալի, նրբագեղ ոճն ու ոճական ներդաշնակությունն են:

⁴ Բնագրում. « /.../Avait-il trop négligé, pour ces avantages, la fidélité qu'un traducteur doit à l'original ; on peut même lui reprocher les suppressions nombreuses qu'il s'est permis d'y faire, car il vaut mieux, je crois, s'exposer à laisser quelques passages singuliers ou incompréhensibles que de mutiler un chef-d'œuvre », Ներվալի առաջաբանը (Գյոթե, 1877: 5):

գործության ինքնաբերական, անարգել ազատությանը նա հակադրում է թարգմանության հարկադիր սահմանների անազատությունը. «Եվ այստեղ ի հայտ է գալիս մի երևույթ, որն, ըստ իս, թարգմանական ցանկացած նախաձեռնության թույլ կողմերից մեկը կարող է դառնալ. լիարժեք շնչող այն տեքստին, որ կենդանի մարմին է՝ նույն խոսվածքին պատկանող արյունակից բառերի միջև հաստատվող ներքին համաձայնության շնորհիվ, փոխարինում է մի տեքստ, որը, ստիպված լինելով հետևել բնագրի նախաստեղծ հյուսվածքին, հասկացությունների սնամեջ մի խճանկար կարող է սոսկ լինել՝ զուրկ այն արմատներից, որ իրար են հանգուցվում նախադասությունների մակերևույթի տակ» (Բոնֆուա, 2000: 74): Անազատություն, որն, ըստ Բոնֆուայի, կոչված է հաղթահարելու ցանկացած ներշնչված թարգմանիչ՝ բանաստեղծական ներընկալման և ստեղծագործական լուծումների միջոցով:

Թարգմանությունը համեմատելով երաժշտական գործիքավորման հետ՝ Բոնֆուան մի նոր կատեգորիա է սահմանում՝ իմաստից և ոճական առանձնահատկություններից վեր. տեքստի «հոգին»՝ նույնքան անշոշափելի, նույնքան այլաբանակ, որքան մարդկային հոգին. «Ճիշտ է, որ բանաստեղծությունը ձայն է, և որ ձայնը նաև երաժշտական գործիք է՝ հնչյուններով, հնարավոր ռիթմականությամբ, հույզ արտահայտելու իր ներուժով, որ հատուկ են միայն և միայն այդ գործիքին. ջութակը հոբոյ չէ, մեկը կիրքն է, մյուսը իմաստությունը: Իսկ բանաստեղծությունը մերթ հոբոյ է, մերթ՝ ջութակ կամ էլ երկուսը միասին, և դրանց միանում են նաև այլ գործիքներ այն համանվագներում, որոնք ստեղծագործության անկրկնելի տիրույթն են՝ այն վայրը, որտեղ հանգչում է մի բան, որ ավելին է, քան իմաստը. դրան «հոգի» անունը տանք» (Բոնֆուա, 2000: 66): Ըստ ֆրանսիացի բանաստեղծի՝ վտանգված և նվիրական նավարկությունը դեպի տեքստի անորսալի այդ եզերքը՝ տեքստի «հոգին», հնարավոր է էապես ներընկալման շնորհիվ:

Անշուշտ, բոլոր այս դատողությունները, որոնք ընդգծում են թարգմանչի ներընկալման և ստեղծագործ ազատության կարևորությունը, վիճելի են և գործնականում կարող են դառնալ բնագրի կամայական փոփոխություններն արդարացնելու միջոց: Սակայն մի շփման եզր կա վերը հիշատակված բոլոր հարցադրումներում, որին դժվար է առարկել. բովանդակության ճշգրիտ կամ անստույգ փոխանցումից անդին՝ պետք է փնտրել գեղարվեստական համարժեքության եզերքը գրական տեքստերի թարգմանություններում:

Հետաքրքիր է հետևել՝ ինչ հուն են որդեգրում գեղարվեստական համարժեքության որոնումները Հովհաննես Թումանյանի պատմվածքների ֆրանսերեն թարգմանություններում, ինչ ուղղակի և զարտուղի ճանա-

պարհներով է առարկայանում երկխոսությունը հեղինակի և թարգմանչի՝
Լեոն Մարտիրոսյանի¹ միջև:

Հայտնի է Թումանյանի տված գնահատականը սեփական պատմվածք-
ներին: Համարելով դրանք պատահականության ծնունդ՝ բանաստեղծը
երբևէ հարկ չի համարում լրջորեն անդրադառնալ պատմվածքների գե-
ղարվեստական արժեքին: Այնուհանդերձ, թումանյանական արձակի
թարգմանության ցանկացած փորձ ստիպում է հրաժարվել բանաստեղծի
անձիգ, վճիռ գրվածքի շուրջ հյուսված ոճական պարզության առասպելից:
«Գիքորի», «Երկաթուղու շինության», «Օդրիդի» թարգմանիչը բախվում է
առնվազն երեք եթե ոչ անլուծելի, ապա դժվարին խնդրի. ա) տարբեր լեզ-
վական շերտերի՝ բարբառային ձևերի, ժողովրդական խոսվածքի և բա-
նաստեղծական լեզվի նուրբ համադրությունը, որից անմասն չի մնում ոչ
մի պատմվածք: Լեզվական խրախճանք, որ անթարգմանելիության եզրին
է: բ) շարահյուսական ոչ կանոնիկ, ինքնատիպ կառույցների դերը Թուման-
յանի արձակում, որոնց թե՛ դիժմական, թե՛ իմաստակերտման գործառույթ
է վստահված: գ) ենթատեքստի կարևորությունը. այսպես՝ պատումի այն-
քան զտված և սեղմ հյուսվածքում, որ առաջին հայացքից թվում է թափան-
ցիկ, այնուամենայնիվ, տեղ է մնում ենթատեքստի և վերջինիս մեկնաբա-
նության համար, որ ժամանակ առ ժամանակ կենսական նշանակություն է
ստանում:

1. Բարբառ և ժողովրդական խոսվածք. կոլորիտ և էկզոտիզմի ծուղակ- ները

1853 թվականին «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ» երկը եզրափա-
կող «Վալուայի երգերն ու լեզենդները» վերնագրված ընդարձակ ակնար-
կում Ժերար դը Ներվալը բանաստեղծի համար կենսական նշանակություն
ունեցող մի հարց է արձարծում՝ լեզվի կենդանության խնդիրը: Գրեթե
կրկնելով մոլիերյան հայտնի հերոսի² դասը՝ Ներվալը բանաստեղծականի

¹ Առաջին անգամ Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանությամբ Հովհաննես Թումանյանի
պատմվածքներն ու հեքիաթները լույս են տեսել 1969 թվականին «Պրոգրես» հրատա-
րակչության լույս ընծայած ֆրանսալեզու ընտրանիում (*Œuvres choisies, 1969, Progrès*):
Երկրորդ անգամ այդ թարգմանություններն ընթերցողին են ներկայացվել 2023 թվակա-
նին Հովհաննես Թումանյանի տուն-թանգարանի նախաձեռնությամբ կազմված «Քեզ
մոտ եմ գալիս, իմ հին տրտմություն...» արձակ և չափածո երկերի երկլեզվյա ժողովածու-
ում («Je viens vers toi, ma tristesse ancienne. Poèmes et proses», *Actual art*, 2023): Լեոն Մար-
տիրոսյանը հայտնի է նաև որպես Հովհաննես Շիրազի, Պարույր Սևակի պոեզիայի
թարգմանիչ:

² Խոսքը «Միզանտրոպի» գլխավոր հերոսի՝ Ալցեստի մասին է, որ պոետական արվեստի
գայրագին մի դաս է տալիս ապաշնորհ գրչակ Օրոնտին: Տե՛ս Օրոնտի սոնետի տեսա-
րանը (առաջին արարված, երկրորդ տեսարան, «Ֆրանսիական կլասիցիզմ», 1982: 246-
256):

անկյանք կաղապարներին՝ իր ժամանակակիցների դավանած «տաղտկալիորեն ոգեղեն կամ պարզապես անգույն» ռոմանսներին, «նախնյաց» անպաճույճ երգերն է հակադրում. «Դժբախտաբար, այսօր ամենից հաճախ կարելի է լսել, թե ինչպես են նրանք կրկնում մի քանի մոդայական ռոմանս՝ տաղտկալիորեն ոգեղեն կամ պարզապես անգույն, որոնք, որպես կանոն, պտտվում են երեք-չորս հավերժական թեմաների շուրջ» (Ներվալ, 2024: 251): Տարիներ անց՝ 1862-ին, Վիկտոր Հյուգոն, իր հերթին, «Թշվառների» երկրորդ հատորում անդրադառնում է կենդանի լեզվի խնդրին՝ մի ամբողջ գիրք նվիրելով փարիզյան փողոցային ժարգոնին՝ «argot»-ին, և դրա բանաստեղծական ներուժին (Տե՛ս Հյուգո Վ., «Թշվառները», հատոր 2, մաս 4, գիրք 7, «Ժարգոն» (L'Argot), Librairie générale française, 1985):

Անշուշտ, կանոնիկ, կիրառական լեզվի անկյանք պատյանից ազատագրված բառերի շնչառությունը ցանկացած բանաստեղծի իդեալն է՝ անկախ աշխարհագրական և ժամանակագրական սահմաններից, և հայ նոր գրականության մեջ կենդանի լեզվի որոնումը անտարբեր չի թողել գրեթե ոչ մի հեղինակի, սակայն առանձնահատուկ է Հովհաննես Թումանյանի դերը: Ի դեպ՝ «նախնյաց երգերին» առնչվող ներվալյան դիտարկումները կարդալիս ակամա «Անուշի» երգերն են հիշում, որտեղ բանաստեղծի ժողովրդական ներշնչանքը հասնում է բացարձակ նմանության պատրանքի: Անձանձիր այս որոնման մի շարք վկայություններ են պահպանվել դասեր՝ Նվարդի գրառումներում: Ոճական այլևայլ հնարքներով հագեցած, զարդարուն բանաստեղծական տողերը համեմատելով «թղթից շինված արհեստական վարդերի» հետ՝ Թումանյանը նշում է. «Ամեն ինչ կա, բայց գլխավորը, էականը չկա՝ կյանքը, բույրը. բանը հենց էն կենդանի շունչն է » (Թումանյան Ն., 1957: 79):

Եթե Թումանյանի համար լեզվի կենդանության ակունքներից մեկը բարբառն ու ժողովրդական խոսվածքն են, ապա այստեղ «օտարի ձայնի» պահպանման բերմանյան սկզբունքը բխվում է լեզվական սահմանների իրողությանը. բացարձակ առումով՝ բարբառային ձևերն անթարգմանելի են գեղարվեստական գրականության մեջ և իրենց ոճական համարժեքը կարող են գտնել միայն այլևայլ թարգմանական հնարքների միջոցով, ինչպես, օրինակ, Մոլիերի «Դոն Ժուան կամ Քարե հյուրը» կատակերգության մեջ: Այսպես՝ թե՛ թատերգական, թե՛ լեզվական առումով՝ Մոլիերի ամենաբազմաշերտ այս պիեսում գեղջկական ծագում ունեցող երեք հերոսների՝ Շառլոտի, Պիերոյի և Մաթյուրինի խոսքը, որ հեղեղված է XVII դարի ժողովրդական ֆրանսերենին հատուկ հնչյունական աղավաղումներով¹ և

¹ Մոլիերն ակնհայտորեն զվարճանում է: Երեք գեղջուկ հերոսների խոսքը հեղեղված է XVII դարի ժողովրդական խոսվածքին հատուկ հնչյունական աղավաղումներով: Մի

արտահայտություններով, անհնար է թարգմանել դրա ճշգրիտ լեզվական-
 ոճական համարժեքով՝ հանգելով միևնույն գեղարվեստական ճշմարտա-
 ցիությանը, և անվրեպ է Ալեքսանդր Թոփչյանի ներընկալումը, որ գերա-
 դասել է գեղջուկ հերոսների զավեշտալի երկխոսությունները թարգմանել
 պարզապես խոսակցական, առօրեական լեզվով՝ երբեմն կիրառելով ա-
 ռանձին բարբառային բառեր: Օրինակ՝ Պիերոյի խոսքից մի ռեպլիկ բնագ-
 րով. «**Quement ? jerni ! tu m'es promise !** (Molière, 1962: 290-296): Հայերեն
 թարգմանությունը. «**-Էդ ոնց, գրո՞ղը տանի,** դու ինձ հետ նշանված ես» (Մո-
 լիեր, 1982: 194-199): Մի ուրիշ հատված Շառլոտի և Մաթյուրինի զավեշ-
 տալի մենամարտից բնագրով. «Mathurine -Vous vous moquez des gens ; c'est
 moi, **encore un coup**. Charlotte – **Le v'là** qui est pour dire si j'ai pas raison.
 Mathurine. - **Le v'là** qui est pour démentir si **je ne dis pas vrai** (Molière, 1962: 290-
 296): XVII դարի ժողովրդական խոսվածքի պատրանքը ստեղծելու համար
 Ալեքսանդր Թոփչյանը դիմում է հայերենի խոսակցական բառաշերտին և
 «հրես» բարբառային ձևին. «Մաթյուրին -Մարդկանց **էշի տեղ մի դիր**, նորից
 եմ ասում, ինձ է խոստացել: Շառլոտ -**Հրես**, ինքն **էստեղ** է, թե սխալ եմ, թող
 ինքն ասի: Մաթյուրին - **Հրես**, ինքն **էստեղ** է, թե խաբում եմ, թող սուտս
 բացվի» (Մոլիեր, 1982: 194-199): Երբեմն Մոլիերը, ակնհայտորեն կլանված
 իր հնարքով, բազմապատկում է ժողովրդական խոսվածքին պատկանող
 բացականչություններն ու հայեցողությունները, որոնց մի մասը առաջ են գալիս
 բառերի աղավաղված տարբերակներից. «Heu ! **Tétigué ! ne me frappez pas !**
Oh ! jernigué ! Ventregué ! Palsangué ! morguienne ! ça n'est pas bien de battre les
 gens, ce n'est pas là la récompense de **v's** avoir sauvé d'être nayé !»: Ալ. Թոփչ-
 յանն անուղղակի ճանապարհով՝ ժամանակակից հայերենի խոսակցա-
 կան-ժողովրդական բառաշերտերի և սեփական ստեղծագործ լուծումների
 միջոցով, ստեղծում է բնագրի գեղարվեստական համարժեքը. «Հա՛: Գրողը
 տանի, մի՛ խփեք ինձ: Օ՛, գրողը տանի: **Գրողի հերը տանի: Գրողի մերը**
տանի, գրողի ճուտը տանի, լավ բան **չի** մարդկանց ծեծելը, ձեզ խեղդվելուց
 փրկեցի, **էդպես եք դուքս գալիս իմ լավության տակից**»:

Շատ ավելի արմատական անթարգմանելիության ենք բախվում Վա-
 հան Թորթվենցի «Կյանքը Հին հռոմեական ճանապարհի վրա» ինքնակեն-
 սագրական վիպակի պարագայում: Թորթվենցն իր այս երկը ձեռնարկում է

քանի օրինակ. *nayé/noyé, v'là/voilà, al/elle, quement/comment, cheux nous/chez nous*: Հայե-
 րենում ոչ համոզիչ և անհասկանալի տարբերակներից խուսափելու համար Ալ. Թոփչ-
 յանը ժողովրդական խոսվածքի հնչյունական աղավաղումները հիմնականում թարգ-
 մանել է հայերենի խոսակցական լեզվին հատուկ բառային, քերականական, շարահյու-
 սական տարրերով՝ կիրառելով գեղարվեստական թարգմանության մեջ լայն տարածում
 ունեցող *compensation*-ի՝ չեզոքացման (բառացի՝ «փոխհատուցում», ոճական կորուստնե-
 րի չեզոքացում այլ լեզվական տարրերի միջոցով) հնարքին:

1933-ին, երբ ամեն ինչ կորսված է, և մանկության օրրանը՝ լուսափաղի իր բնապատկերներով, վերածվել է երագող մի հիշողության: Եվ անբջական այդ հիշողության հենքի վրա է Թոթովենցը հյուսում կարոտի իր գիրը, կարոտի իր պոետիկան: Գեղարվեստական պատկերից զատ՝ այն մի ուրիշ, նույնքան ազդեցիկ գործիք ունի՝ լեզուն: Այսպես՝ Թոթովենցն արևելահայերենով շարադրված իր այս երկում խոսքը պարբերաբար տալիս է չսպիացող հիշողության լեզվին՝ արևմտահայերենին: Աննշան բացառություններով՝ ուրիշի ուղղակի խոսքը, երկխոսությունները շարադրված են արևմտահայերենով՝ մասնավորապես՝ Խարբերդի բարբառով, որն այստեղ վերածվում է կարոտի լեզվական արձանագրության: Բնականաբար, Թոթովենցի ընտրությունը չի կարող իր լեզվական-գեղարվեստական համարժեքն ունենալ և ոչ մի լեզվում, և այն ֆրանսերենի որևէ բարբառով թարգմանելը կհանգեցնեք գրոտեսկային տարբերակների:

Նույնքան դժվարին խնդիր է դրված թարգմանչի առջև ժամանակակից ֆրանսիացի արձակագիր Աննի Էռնոյի երկերում հանդիպող նորմանդական բարբառին պատկանող բառերը կամ արտահայտությունները թարգմանելիս. անհնար է դրանք փոխարինել Տավուշի կամ Գյումրու բարբառով: Նշենք, որ այստեղ նույնպես բարբառային ձևերը դեկորատիվ բնույթ չունեն՝ հետամուտ ցուցափեղկային մի էկզոտիզմի: Անձնական և հանրային հիշողության «ախտաբանական» իր վավերագրության մեջ հեղինակը շեղատառերով գրված այդ բառերին կամ արտահայտություններին ամեն անգամ շատ որոշակի դեր է վստահում: «Ամոթը» վիպակում, որ փորձում է քողազերծել հասարակական, մշակութային բոլոր այն ծածկալեզուները, որոնցով պայմանավորված է մանկության անջնջելի դրաման, յուրօրինակ կրկներգի է վերածվում «gagner malheur» բարբառային արտահայտությունը: Արտահայտության առաջին կիրառությունը բնագրում. «Je me rappelle une phrase que j'ai eue : « Tu vas me faire gagner malheur. »: « Ի դեպ՝ բառակապակցության նշանակությունը ճշգրտվում է տողատակի ծանոթագրության մեջ. «նորմանդական բարբառով նշանակում է սարսափից խելագարվել և մեկընդմիջտ դժբախտանալ» (բնագրում՝ « En normand, gagner malheur signifie devenir fou et malheureux pour toujours à la suite d'un effroi », Էռնո, 2024: 9):

Բախվելով բարբառային ձևերին՝ թարգմանիչը հայտնվում է դժվարին ընտրության առջև. ա) բնագրում առկա բարբառային ձևերը փոխարինել թարգմանության լեզվի բարբառներից մեկով և Աննի Էռնոյի հերոսներին սարքել տավուշի կամ գյումրեցի: բ) Ընդունել բարբառի լեզվական-գեղարվեստական անթարգմանելիությունը՝ տեքստի լեզվական ռեփեֆների համահարթեցմանը վերաբերվելով որպես օրինաչափության: գ) Բնագրում առկա լեզվական ռեփեֆները պահպանել այլ լեզվաշերտերի՝ օրինակ՝ խո-

սակցական կամ ժողովրդական բառաշերտերի միջոցով: Վերը հիշատակված դեպքում, օրինակ, «gagner malheur» բարբառային արտահայտությանը հայերենում փոխարինել է «դիվոտել» հնացած ժողովրդական ձևը. «Հիշում եմ ասածս ֆրագներից մեկը. «Վերջը վախից դիվոտելու եմ քո պատճառով» (Էռնո, 2024: 9):

Անուղղակի թարգմանության մի ուրիշ դեպք: Այս անգամ ոչ թե բարբառային, այլ իր միջավայրի ժողովրդական խոսվածքին պատկանող մի արտահայտության միջոցով հեղինակն արտացոլում է գավառական քաղաքի բարեկիրթ բուրժուաների քամահրանքը գյուղից եկող մշակների և հողագործների երեխաների հանդեպ. «Tu te crois dans une ferme ! » (« Tout ce qui ressortit à la « cambrousse » est méprisé. Injure : « Tu te crois dans une ferme ! » Էռնո, 1997: 98): «Քեզ ազարակո՞ւմ ես կարծում». անշուշտ, բառացի թարգմանությունը շատ որոշակի պատկերացում է տալիս իրադրության մասին: Սակայն թարգմանիչը գերադասել է արտահայտության համարժեքը փնտրել լեզվական նշանների նույնականությունից անդին՝ փոխադրելով իրադրությունը նոր՝ հայկական լեզվամշակութային իրողություն. «Ձեր գեղում չես» («Այն ամենը, ինչ կապված է «գյուղի» հետ, արհամարհանքի առարկա է: «Ձեր գեղում չես»՝ ինչ-որ մեկին անպատվելու համար», Էռնո, 2024: 96):

Հետաքրքիր է հետևել՝ ի՞նչ լուծումների է հանգել թարգմանիչը Թումանյանի պատմվածքների բարբառային և խոսակցական շերտերին բախվելիս: Լեոն Մարտիրոսյանի ընտրությունը ակնհայտ է և հետևողական. նա առաջնորդվում է վերը հիշատակված լուծումներից երկրորդով՝ բարբառային ձևերի անթարգմանելիության իրողությունը դարձնելով սկզբունք և օրինաչափություն, երբեմն դիմելով անուղղակի փոխադրումների խոսակցական կամ ժողովրդական բառաշերտերի միջոցով: Ի դեպ՝ միայն բարբառային ձևերը չէ, որ անհետանում են «Երկաթուղու շինությունը» կամ «Իմ ընկեր Նեսոն» պատմվածքների ֆրանսերեն թարգմանություններում, «Գիքորում», օրինակ, հետևողականորեն ջնջվում են խոսակցական թիֆլիսահայերենի բոլոր տարրերը՝ ընդհուպ օտար լեզուներից արված փոխառություններով և հնչյունական աղավաղումներով. «գուբերնատ», «խազեին», «կլուբ», «շկուլ», «բազազ», «դեդի», «թազա», «դոնախ»:

Պատահական մի օրինակ.

«Կլուբումն ուշացա՞ր, արջի՛ քոթոթ, թե՞ գուբերնատի մոտ վռագ գործ ունեիր»: (Թումանյան Հ., 2023: 119):

Ֆրանսերեն տարբերակում բնագրի խոսակցական ոճից պահպանված միակ հետքը հարցական նախադասության շարահյուսությունն է. այստեղ թարգմանիչը հրաժարվում է գրական ֆրանսերենի շրջուն շարադասությ-

յունից: Ուշագրավ է նաև խոսակցական լեզվին պատկանող «espèce d'ours» բառակապակցությունը («արջի մեկը»)՝ բնագրի «արջի քոթոթի» փոխարեն: Փոխարենը՝ «վռազը» թարգմանված է կանոնիկ ֆրանսերենի «urgente» («անհապաղ», «հրատապ») ածականով: Ինչ վերաբերում է օտար լեզուներից արված փոխառություններից առաջ եկող լեզվական ռեփեֆներին, դրանք ի սպառ անհետանում են: «Կլուբ» և «գուբերնատ» աղավաղված բառերին փոխարինում են գրական ֆրանսերենին պատկանող համարժեքները. «club», «gouverneur»:

« Tu t'es attardé au **club**, hein, **espèce d'ours**, ou bien on t'a retenu chez le **Gouverneur** pour une affaire **urgente** » (Թումանյան Հ., 2023: 119):

Բառացի թարգմանությամբ.

«Ակումբում ուշացար, հը՞, արջի՛ մեկը, թե նահանգապետի մոտ պահեցին հրատապ գործով»:

Մի ուրիշ նախադասություն, որտեղ թարգմանիչը բախվում է ժողովրդական լեզվում լայն կիրառություն ունեցող օտարալեզու «դոնախ» բառին և Թիֆլիսի քաղաքային խոսվածքին պատկանող «աղջիկ պարոն» բառակապակցությանը, որն ինքնին մի ամբողջ պատմամշակութային միջավայր է ուրվագծում.

«Տո, արջի՛ քոթոթ, ես քեզ ասում եմ՝ աղջիկ պարոնին ասա, դու գալիս ես դոնախներին ասում, թե բալը թա՞նգ էր...» (Թումանյան Հ., 2023: 115):

Հետաքրքիր է, որ ֆրանսերեն տարբերակում թարգմանիչն այս անգամ նոր լուծում է գտնում «արջի քոթոթ» բառակապակցության համար՝ թարգմանելով այն «tête de bûche» դարձվածով (բառացի՝ «կոճղի գլուխ», որ նշանակում է «բոխ», «անհասկացող»).

« Hé, tête de bûche, je te dis d'avertir madame que les cerises coûtent cher et tu viens lâcher ça bêtement, devant tout le monde » ? (Թումանյան Հ., 2023: 114):

Բառացի թարգմանությամբ՝

«Տո, կոճղի՛ գլուխ /ա՛յ անհասկացող/, ես քեզ ասում եմ՝ գնա, տիկնոջն ասա, որ բալը թանկ է, ու դու գալիս ես՝ տխմարի պես էդ շաքտում բոլորի առաջ՞»:

Աղջիկ պարոնին փոխարինում է դասական «madame»-ը («տիկինը»), «դոնախներին»՝ «tout le monde»-ը («բոլորը»): Այնուամենայնիվ, թարգմանիչը նրբորեն փորձում է չեզոքացնել ոճական այս կորուստները՝ բնագրի «գալիս ես ասում» բայական կառույցի փոխարեն նախադասության կազմ ներմուծելով «lâcher ça bêtement» կառույցը («տխմարի պես էդ շաքտում»): նշենք, որ «lâcher» բայի և «ça» («այդ») դերանվան այս կիրառությունը բնորոշ է խոսակցական լեզվին:

Մի շարք այլ տիպական օրինակներ կարելի է հիշատակել: Ինչևէ, Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանությունները՝ թե՛ իրենց նուրբ լուծումներով, թե՛ ոճական կորուստներով, ասես համառ մի հարց են մեզ ուղղում. ո՞րն է կենդանի լեզվի թումանյանական բանաձևը: Արդյո՞ք անդիմադրելի այդ կախարդանքի հիմքում բարբառի և ժողովրդական խոսվածքի գունեղ կիրառությունն է սուսկ: «Գիքորը», «Իմ ընկեր Նեստն», «Ծղրիդը» կամ «Եղջերուն» հերքում են արմատացած այդ ընկալումը Հովհաննես Թումանյանի «ժողովրդական լեզվի» շուրջ: Ինչպես Ակսել Բակունցի, այդպես էլ Թումանյանի արձակում լեզվի կենդանի թրթիռը սկիզբ է առնում ոչ այնքան բարբառային ձևերի առանձնաշնորհյալ դերից, որքան բարբառային ձևերի, խոսակցական-ժողովրդական լեզվի և բարձր ոճին պատկանող բառերի նուրբ զուգորդումներից: Խնդիր, որ շատ ավելի նուրբ լսողություն և լուծումներ է պահանջում թարգմանչից:

Մի օրինակ «Գիքորից», որտեղ բարբառային ձևերը հանդես են գալիս գրական հայերենով շարադրված նուրբ բանաստեղծական պատկերի կազմում: Այստեղ մարդկային ներքին և արտաքին մաշվածքի պատկերին արձագանքում է գետի խեղդվող զայրույթի պատկերը.

«Կերակրամանը ձեռքին, մաշված ու տժգույն, մեծ-մեծ ոտնամանները քարշ տալով անց է կենում կամուրջով: Նայեց ներքև: Քարվանսարաների բարձր պատերին զարկելով ծառս էր լինում Քուռը, ոլորվում, պտտվում ու ճնշվելով խեղդվում, խուլ թշշում կամուրջի տակին»: (Թումանյան Հ., 2023: 117):

Հընթացս նշենք, որ բարբառային կամ ժողովրդական ձևերի կիրառությունը, հաճախ բավարարվում է ընդամենը քերականական միավորներով՝ բայական խոնարհումներով, խնդրառություններով, որոնք էլ գրվածքին հաղորդում են կենդանի, անմիջական խոսքի պատրանքը, ինչպես վերը հիշատակված հատվածում, որտեղ գրական հայերենով շարադրված մոլեգնած գետի բանաստեղծական պատկերի կողքին հանդիպում ենք «տակ» մակբայի ժողովրդական՝ «տակին» ձևի կիրառությանը: Թարգմանիչը, բնագրի նուրբ ներընկալման շնորհիվ, պահպանում է բանաստեղծական պատկերի արտահայտչականությունը, բայց «տակին» ձևին անխուսափելիորեն փոխարինում է ֆրանսերենի կանոնիկ «sous» («տակ») մակբայը:

«Tout maigre et blême, la marmite dans les mains, traînant d'énormes souliers, il traversait le pont. Il regarda en bas. Le Kour battant furieusement les berges, roulait en flot tumultueux qui venait s'étrangler sous l'arche du pont avec un râle sourd » (Թումանյան Հ., 2023: 116):

Հիշենք ձմռան քամու անմոռանալի պատկերը տասներկուերորդ գլխում, որտեղ դիմառնության արտահայտչականությունը զուգակցվում է

հնչյունական տպավորիչ պատկերով: Բաղաձայնությունների շքեղ համանվագը՝ հիմնված «ս», «զ», «տ», «դ» բաղաձայնների կուտակումների վրա, կոչված է ասես հաղորդելու մոլեգնած քամու սիմֆոնիան:

«Ձմեռը եկավ: Սառն աղմուկով ձյունախառն բուքը թռչում է քաղաքի վրով: Փողոցներում սուրում, սուլում, հոսան է անում: Վզգալով մտնում է անկյունները, աղքատի ու տկլորի է ման գալի, պանդուխտ ու անտեր երեխա է որոնում» (Թումանյան Հ., 2023: 125):

Այս նուրբ բանաստեղծական պատկերի մեջ հեղինակը, այնուամենայնիվ, օգտագործում է խոսակցական բառաշերտեր, քերականական մասնիկներ, որոնք զարմանալի ներդաշնակությամբ միահյուսվում են գրական հայերենին՝ ստեղծելով թումանյանական կենսաթրթիռ, անկրկնելի լեզուն. այսպես՝ «վրով» մակբային հաջորդում է «ման գալ» բայի բարբառային խոնարհումը: Ընդ որում՝ հետաքրքիր է, որ «ման գալի» բարբառային և «որոնում է» գրական ձևերը հանդես են գալիս կողք կողքի՝ նույն նախադասության կազմում. և դա լեզվական ճշմարտացիության ոչ մի հարց առաջ չի բերում ընթերցողի մեջ:

Անշուշտ, ֆրանսերեն տարբերակում մարում է բնագրի «սուրում, սուլում»-ի հնչյունական կախարդանքը՝ չնայած «ս» և «շ» բաղաձայնների կուտակմանը:

«L'hiver vint. Un vent glacial mêlé de neige s'abattit sur la ville. Il est dans chaque rue, sifflant et hurlant. Il pourchasse dans tous les coins les pauvres, les déguenillés, les vagabonds, les enfants abandonnés sans feu ni lieu.» (Թումանյան Հ., 2023: 126):

Բառացի թարգմանությամբ.

«Եկավ ձմեռը: Ձյունախառն սառուցյալ քամին իջավ քաղաքի վրա: Նա շրջում է փողոցներով՝ սուլելով և ոռնալով: Նա բոլոր անկյուններում քշում է աղքատներին, ցնցոտիներով չքավորներին, թափառաշրջիկներին, լքված երեխաներին՝ անտուն, անճրագ»:

Թարգմանության մեջ անհետանում են բնագրի բարբառային՝ «ման գալի» խոնարհումը, խոսակցական բառաշերտին պատկանող «վրեն», և «տկլոր» բառերը: Ավելին՝ «տկլորին» փոխարինում է ֆրանսերենի «dégue-nillés» (ցնցոտիներով, ցնցոտիավոր) ածականը, որ պատկանում է գրական լեզվին: Բայց ուշագրավ է, որ ոճական այս կորուստները չեզոքացնելու համար թարգմանիչը «անտեր երեխաներին» կցում է ժողովրդական լեզվին պատկանող «sans feu ni lieu» արտահայտությունը, որ նշանակում է «անտուն, անճրագ»:

Բարբառային, խոսակցական բառաշերտերի և բարձր ոճի, ընդհուպ՝ բանաստեղծաբառերի համադրության բազում այլ օրինակներ կարելի է

գտնել Թումանյանի պոեզիայում և արձակում: Դրանք պարզ մի իրողության վկայությունն են. Թումանյանը չի գրում «ժողովրդական լեզվով»: Ինչպես ցանկացած ճշմարիտ բանաստեղծ, նա ստեղծում է ի՛ր լեզուն լեզվի ներսում: Եվ թարգմանության պարագայում բարբառային ձևերի պահպանումն ավելի կենսական նշանակություն չունի, քան թումանյանական զուսպ, բայց այնքան նուրբ բանաստեղծական պատկերի կամ մեղեդայնության վերստեղծումը:

Առհասարակ Թումանյանի արձակ ու չափածո երկերն օտարալեզու լսարանին ներկայացնելու ցանկացած փորձ ստիպում է պարադոքսալ մի փաստ արձանագրել. Թումանյանն իր պոեմներով ու արձակով անկրկնելի մի Հայաստանի դիմագիծն է ստեղծում՝ փողփողուն իր գույներով, շքեղ բնապատկերներով, ավանդույթներով ու երգերով՝ նվիրական և հեռավոր: Բայց երբ «Գիքորին» անդրադառնալիս սահմանափակվում ես թիֆլիսյան քաղքենականության գունեղ, կոլորիտային ցուցափեղկով կամ առաջին հերթին նահապետական ավանդույթների ցուցափեղկային տարաշխարհիկությունն ես փնտրում «Անուշում», ստիպված ես արձանագրել, որ էական մի բան լռում է երկի ընդերքում, ու հեշտ տրվող այդ տարաշխարհիկության մեջ չէ Թումանյանի բառերի գաղտնիքը: Եվ եթե երկը լեզվական մի տիրույթից մյուսը փոխադրելիս անառարկելի են բարբառային ձևերի, կոլորիտային բառերի կամ արտահայտությունների անհետացման, լեզվական ռելիեֆների համահարթեցման ցավալի հետևանքները, ապա գեղարվեստական առումով շատ ավելի աղետալի կարող է լինել էկզոտիզմի գրոտեսկային, չափազանցված շեշտադրումը:

II. «Երաժշտությունը ամենից առաջ...»

Թումանյանի պոեզիայի տաղաչափական վարպետությունը կարող է վախեցնել նույնիսկ ամենափորձառու թարգմանչին, հատկապես երբ տաղաչափական կատարելությունը զուգակցվում է տաղաչափական ձևերի, ռիթմերի գլխապտույտ բազմազանությամբ, ինչպես, օրինակ, «Թմկա բերդի առումը» և «Դեպի անհունը» պոեմներում: Մինչդեռ Թումանյանի թերահավատ վերաբերմունքը ոճի, ֆորմալ փնտրտուքների անձանձիր մարտիկների հանդեպ հայտնի է բոլորին: Զրույցներից մեկում նա կարևոր մի բացահայտում է անում պոետական արվեստի իր ընկալման վերաբերյալ. «Ես ձև չեմ մշակել, ես ձև չեմ ճանաչում: Ոգևորության թափն իրավունք չի տալիս ձև մշակելու, գրելու ժամանակ չի կարելի ներշնչումը կանգնեցնել, կտրել՝ մտածելու, ձև փնտրելու: Երաժշտությունը քո մեջ պիտի ապրի» (Թումանյան Ն., 1957: 132): Թումանյանն այստեղ սահմանում է բանաստեղծական հղացքի իր ուղենիշը՝ միևնույն ժամանակ կանխելով ոճական որոնումներ:

րին առնչվող բոլոր հնարավոր հարցերը: Երաժշտությունը¹, նախաստեղծ մեղեդին, որ նախորդում և հաջորդում է ամենին, վերադարձնում է բանաստեղծությունն իր նախաստեղծ ակունքին, իր ուրույն տեղն ունի նաև Թումանյանի արձակում: Եվ շարահյուսության ու հնչյունական պատկերների նուրբ վերլուծությունն է, որ Լեոն Մարտիրոսյանին օգնում է վերստեղծել բնագրի գեղարվեստական համարժեքը: Նշենք, որ Թումանյանի այնքան անպաճույճ արձակում շարահյուսական կառույցները ոչ միայն ռիթմաստեղծման միջոց են, այլև մասնակից են իմաստակերտման գործընթացին՝ պայմանավորելով տեքստի ներքին բովանդակությունը:

Անշուշտ, բնագրում առկա շարահյուսական կառույցների նույնական վերարտադրության փորձերը մեծ մասամբ դատապարտված են ձախողման: Երկու անհրաժեշտ ճշգրտում. առաջինը՝ տեքստի համապարփակ վերլուծությունը թարգմանչին օգնում է հասկանալ՝ որոնք են շարահյուսական կառույցները, որ առանձնակի դեր չեն խաղում բնագրի մեղեդայնության կամ իմաստային ծավալի մեջ, և, ընդհակառակը, որոնք են շարահյուսական այն լուծումները, որոնք դառնում են տեքստի շնչառություն և դիմագիծ: Երկրորդ՝ թարգմանչի խնդիրն է ինքն իր համար վերծանել տեքստի մեղեդին, պարզել այդ մեղեդայնության և տեքստի ներքին բովանդակության փոխկապակցվածությունը և փորձել այն վերարտադրել: Անդրադառնանք «Գիքորը» պատմվածքից վերցված մի քանի հատվածի, որտեղ հեղինակը շարահյուսական կառույցներին թե՛ ռիթմական, թե՛ իմաստային գործառույթ է վստահում: Պարզ մի օրինակ հոր՝ որդուն ուղղված նամակից.

«/.../Մեր սիրելի որդի Գիքոր. ահա իմացած լինես, որ տեղներս շատ նեղ ա, և խարջը սաստիկ ուզում են, և փող չենք ճարում, և նանն ու Զանին տկլոր են, և տեղներս շատ նեղ ա» (Թումանյան Հ., 2023: 125):

Հայրենի օջախից ստացված նամակում Հովհաննես Թումանյանը փորձում է գեղջկական միամիտ աշխարհայացքը վերածել կենդանի հյուսվածքի՝ լեզվի, հաղորդել այն լեզվամտածողության միջոցով, և հեղինակին դա հաջողվում է ոչ միայն բառապաշարի ծայրահեղ պարզության, այլև շա-

¹ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի հիմնած Երաժշտական ընկերության բացման առթիվ ասված ողբյունի խոսքի մեջ Թումանյանը սահմանում է երաժշտության դերն ու կարգավիճակը արվեստների մեջ՝ միաժամանակ անուղղակիորեն խոստովանելով իր պոետիկայի կարևորագույն ուղենիշներից մեկը. «Երաժշտությունը արվեստների մեջ էն կախարդական ուժն է, որ անմարմին արտահայտություններով կարողանում է անմիջականորեն և միանգամայն տիրել մարդու բովանդակ գոյությանը, նրա մարմնին ու հոգուն և տիրաբար տանել, ուր որ կամենա: Էսպեսով էլ նա՝ արվեստների մեջ ամենազգայականն ու ամենավերացականը միաժամանակ, հանդիսանում է ամենաուժեղ արտահայտությունը ժողովուրդների ոգեկան կյանքի և բարձրագույն հաճույքներ տալով հանդերձ դառնում է բարձրագույն կրթություն», Թումանյան Հ., 1978: 472):

րահյուսության շնորհիվ: Վերը հիշատակված հատվածում գեղջկական պարզ, անվարժ գրվածքի պատրանքը ստեղծվում է բարդ համադասական նախադասության շնորհիվ՝ «և» համադասական շաղկապի համառոտ կրկնությամբ: Ենթատեքստի անվրեպ վերլուծությունն է թարգմանչին հուշում պահպանել ֆրանսերենի դասական շարահյուսության կանոններին խորթ այս կառույցի ինքնատիպությունը:

«/.../Guikor, notre bien cher fils, sache que nous avons bien du mal à vivre et qu'on exige de nous les impôts et nous n'avons pas de quoi payer, et puis que nan et Zani n'ont rien à se mettre sur le dos et qu'on est bien malheureux. » (Թումանյան Հ., 2023: 124):

Ինչպես բնագրում, այնպես էլ թարգմանության մեջ համադասական շաղկապը կրկնվում է չորս անգամ: Այսպիսով՝ եթե հերթական անգամ ջնջվել են ժողովրդական խոսվածքին պատկանող բառերը, «խարջը» դարձել է «impôt» («հարկ»), օժանդակ բայի դասական խոնարհումը փոխարինել է «ա» խոնարհմանը («տեղներս նեղ ա»), ապա շարահյուսական կառույցի վերաբրտադրությունը, այնուամենայնիվ, վերստեղծում է գեղջկական անվարժ, անմեղ գրվածքի տպավորությունը:

Բարդ համադասական նախադասության մի ուրիշ օրինակ, որտեղ հատուկ դեր է վերապահված «դեռ» ժամանակային մակբայի կրկնությամբ.

«Դեռ արտասուքը չէր ցամաքել նրա երեսին, դեռ այրվում էին խագեհների ապտակների տեղերը, դեռ նոր էր լռել աղջիկ պարոնի ձենը – շվշվացնելով ներս մտավ Վաստն՝ բազազի աշկերտը»: (Թումանյան Հ., 2023: 119):

Այստեղ «դեռ»-ի տենդագին կրկնությունը կոչված է ընդգծելու նախադասության մեջ հիշատակվող անցքերի սաստկացող դաժանությունը: Թարգմանիչը նախանձախնդրությամբ պահպանում է բնագրի արտահայտչականությունը, որ մասամբ կիսանար՝ առանց ժամանակային մակբայի («encore») եռակի կրկնության.

«Sur ce visage les larmes étaient **encore** humides, les gifles du patron lui brûlaient **encore** les joues, il avait **encore** dans les oreilles les cris de la maîtresse de la maison – Vasso, l'apprenti du marchand, entra en sifflotant » (Թումանյան Հ., 2023: 118):

Ստորև բերվող բարդ համադասական նախադասության մեջ ստորակետով կապակցվող համադաս անդամները՝ գործողություն ցույց տվող բայերի իրենց հաջորդականությամբ կոչված են հաղորդելու դեպքերի վայրագ, քառսային տարափը՝ երեխայի սարսափած հայացքով.

«Պառավ դեղին դողդողալով մեջ ընկավ, աշխատում էր ետ քաշի կատաղած որդուն, աղջիկ պարոնն էլ եկավ, երեխաներն էլ սկսեցին ճչալ, բազազը ետ կանգնեց հեալով և կրկնելով. «Բալը թանգ էր, հը՞»-աչքերը միշտ

չռած անկյունում կծկված Գիքորի վրա, որ դողալով ու ցավազին մրմնջում էր. «Վայ, Նանի ջան, վայ,... վայ, նանի ջան, վայ...» (Թումանյան Հ., 2023: 117):

Գործողությունների անկառավարելի շրջապտույտի այդ տպավորությունը, որ երեխան ապրում է՝ որպես պատուհաս, մասամբ պայմանավորված է երկարաշունչ նախադասության համադաս անդամների շղթայով: Բավական է՝ նախադասությունը տրոհել առանձին անդամների, և գործողությունը կորցնում է իր տարերային արտահայտչականությունը: Թարգմանիչը պահպանել է սրընթաց հեղեղի այդ տպավորությունը՝ նախադասության շարահյուսական կառույցը թողնելով գրեթե անփոփոխ.

« La vieille, tremblante, s'interposa ; tâchant d'écarter son fils furieux, la maîtresse de maison s'en mêla aussi, les enfants commencèrent à crier, le marchand recula, essoufflé, mais tout en répétant : - Les cerises coûtent chers, hein... » en braquant des yeux furibonds sur Guikor blotti dans le coin, tout tremblant et gémissant pitoyablement. – Ah ! maman... ah ! » (Թումանյան Հ., 2023: 116):

Ցավոք, միշտ չէ, որ թարգմանիչը նույն հետևողականությամբ է վերաբերվում բնագրի շարահյուսական կազմի պահպանմանը: Թե՛ «Գիքորում», թե՛ «Իմ ընկեր Նեսոյում» առկա են համեմատաբար անկարևոր նախադասությունների կամայական, չհիմնավորված տրոհումներ: Մակայն ընդհանուր առմամբ դրանք կիրառվում են այն նախադասություններում, որոնք առանցքային դեր չեն խաղում ռիթմականության և բնագրի ներքին բովանդակության մեջ:

Անդրադառնալով նաև պատմվածքների հնչյունական պատկերին՝ առձայնություններին և բաղաձայնություններին: Հնչյունական պատկերն առանձնահատուկ տպավորիչ է «Գիքորում». հիշենք այն հատվածը, երբ ուժասպառ, ընդարմացած մեծ քաղաքի խլացուցիչ համերգից՝ երեխան վերջապես քուն է մտնում: Քաղաքային կյանքի խայտաբղետ, աղմկոտ ներկայացումը՝ շատրվանող իր գույներով, աղմուկներով և ձայներով, երեխայի մոտքում փոխակերպվում է շոնդալից մի համերգի: Քաղաքային՝ ականջ ծակող այդ մեղեդին իր առարկայական արտահայտությունն է գտնում «զ», «գ» և «ժ» հնչյունների կուտակումներում:

«Մրգով լի խանութները դեզերի նման դարսած գույնզգույն չթերը, տեսակ-տեսակ խաղալիքները, ուսումնարան գնացող կամ դարձող երեխաների խմբերը, իրար ետևից սլացող կառքերը, ուղտերի շարքերը, կանաչի բարձած ավանակները, թաբախները գլխներին կինտոները... Էս ամենի գոռոցն ու զնգոցը, աղմուկն ու աղաղակը իրար խառնված դժդժում էր նրա գլխում» (Թումանյան Հ., 2023: 107):

Ֆրանսերենում միայն մասամբ է հաջողվում վերստեղծել հնչյունական ազդեցիկ այս համանվագը.

« Tout grouillait dans sa tête en un mélange de cris et de bruits : les boutiques pleines de fruits, les monceaux d'étoffes chatoyantes, les jouets de toutes sortes, les enfants allant en bande à l'école ou en revenant, les mulets chargés de légumes, les kindos coiffés de leurs bonnets... » (Թումանյան Հ., 2023: 106):

III. Թարգմանություն և մեկնաբանություն. բնագրի «խակ պտուղները»

« Հեղինակի միտքն ինքնին հաճախ վերացական է և ասես միտումնավոր շղարշված, և այդժամ ստիպված ես ավելի շուտ մեկնաբանությունը, քան իմաստը հաղորդել»¹:

***Ժերար դը Ներվալ, Գյոթեի «Ֆաուստի»
թարգմանության երկրորդ հրատարակության առաջաբանից***

Գրական թարգմանության մեջ մեկնաբանության ունեցած առանցքային դերն ընդունվում է անվերապահորեն՝ անկախ թարգմանական դպրոցներից ու տեսություններից: Թարգմանչի մեկնաբանության առարկայական արտահայտությունն է, որ մի շարք տարաձայնությունների առարկա է դառնում թարգմանիչների և թարգմանության տեսաբանների շրջանում: Արդյո՞ք բնագրի մեկնաբանությունը թարգմանչին իրավունք է տալիս միջամտելու, փոփոխելու հեղինակի օգտագործած բառակազմը կամ շարակարգը, շեշտադրելու, ընդգծելու այս կամ այն նրբերանգր, սքողվածն ուղղակի դարձնելու: 1993 թվականին Ժան-Պիեռ Ատտալին տված իր հարցազրույցում բնագրի և թարգմանության փոխհարաբերությանն անդրադառնալիս Իվ Բոնֆուան հետաքրքիր մի փոխաբերություն է օգտագործում («Պոեզիայի թարգմանությունը-2», 1993, Բոնֆուա, «Թարգմանիչների համայնքը»/La communauté des traducteurs/, 2000): Բնագրի ընդերքում սքողված շերտերը Բոնֆուան համեմատում է լեզվի սաղարթում նիրհող «խակ պտուղների»² հետ, որ կարող են հասունանալ թարգմանչի ներընկալման շնորհիվ: Ըստ էության՝ այստեղ ֆրանսիացի բանաստեղծն անդրադառ-

¹ Բնագրում. « La pensée même de l'auteur est souvent abstraite et voilée comme à dessein, et l'on est forcé alors d'en donner l'interprétation plutôt que le sens », Ներվալի առաջաբանը, Գյոթե, 1877: 10:

² «Կարո՞ղ է արդյոք թարգմանությունը բնագրի արժեքն ունենալ կամ մինչև իսկ գերազանցել բնագրին, այո, իհարկե, և դրա համար բնավ պարտադիր չէ դավաճանել բնագրին, բավական է հասունացնել ճյուղերին աճած պտուղներից մի քանիսը, որ խակ են դեռ», Բոնֆուա, 2000: 65:

նում է ոչ միայն մեկնաբանության, այլև թարգմանաբանության մեջ հույժ վիճելի և քննադատված՝ հավելյալ մեկնաբանության, գեր-մեկնաբանության կամ գեր-թարգմանության խնդրին (ֆրանսերենում՝ *sur-traduction, sur-interprétation*), որ ենթադրում է թարգմանչի կողմից այս կամ այն շեշտադրումը կամ նրբերանգի հավելումը բնագրին: Նկատենք, որ եթե թարգմանության մեջ առաջին հերթին բնագրի բովանդակային և ոճական ամբողջականությունն արտացոլող մակերեսն էս փնտրում, ապա թարգմանչի մեկնաբանությանը հստակ սահմաններ են պարտադրվում. այն պետք է գերծ մնա այս կամ այն նրբերանգի, այս կամ այն իմաստային ծավալի շեշտադրումից: Եթե հետևելով Բոնֆուայի օրինակին՝ թարգմանությունը ընկալվում էս որպես համահեղինակություն, ներքին երկխոսություն հեղինակի հետ, ապա սահմանը մեկնաբանության և գեր-թարգմանության միջև ավելի երեքուն է: Եվ «խակ պտուղների» հասունացման միակ ուղեծիրը հեղինակի խոր ճանաչողությունն ու թարգմանչի ներընկալումն են դառնում՝ ինտուիցիան, որ թույլ են տալիս սուզվել ենթատեքստի հատակ և անարգել վերադառնալ մակերես՝ առանց բնագրի պարզունակացման կամ անհարկի պարզաբանումների վտանգի:

Ենթատեքստային նման ներսուզումների հետաքրքիր օրինակ է Հովհաննես Թումանյանի «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքի ֆրանսերեն թարգմանությունը: Շարադրաբանական տեսանկյունից՝ այս հակիրճ երկը մի շարք հետաքրքիր լուծումներ է առաջարկում: Պատմվածքի հիմքում պոլիֆոնիկ հյուսվածք է, որում տարբալուծվում է հերոսի «ես»-ը. ծայրից ծայր «մենք»-ով շարադրված տեքստում բացակայում է պատմողի «ես»-ի որևէ առանձին դրսևորում: Թվացյալ չեզոք արձանագրության հիմքում «Լոռու գյուղերից մեկի» բնակիչներին ցնցած լուրն է՝ երկաթգծի շինությունը: Իրար են բախվում երկու աշխարհներ. հին աշխարհը՝ որոշակի արժեքների, ավանդույթների աշխարհը, որ խարսխված է մարդու և բնության ներդաշնակ կապի, մարդկային պարզ, անշահախնդիր փոխհարաբերությունների վրա, և նոր՝ գյուղական բնակավայրերի ուրբանիզացիայի և արդյունաբերական առաջընթացի աշխարհը, որտեղ մեքենան երկաթե իր չանչերով ներխուժում է մարդու առօրյա, իր տիրապետությունը հաստատում վայրի բնության մեջ ծվարած գյուղերում և ավաններում, երկաթի և պողպատի իր քարտեզագրությամբ ներթափանցում մարդու ներաշխարհ և մարդկային փոխհարաբերությունների դաշտ՝ պարտադրելով փողի, շահի և արդյունավետության վրա խարսխված շփումների նոր կարգ և որակ: Դրա վկայություններից է Սվազից եկած անդեն, անանուն «օտարականի» դրվագը, որտեղ իրար են բախվում հյուրընկալության, մարդկային շփման երկու տարբեր պատկերացումներ:

Ու թեև անսպասելի ընդգրկուն և խորն է բանավիճող ձայների համանվագին ներհյուսվող Թումանյանի հայացքը, և բնության ավերածությունները, որ համեմատվում են ծնողի աչքի առջև թշնամու ձեռքերում «քրքրվող» երեխայի տառապանքների հետ, անխուսափելիորեն մարդկային ավերածությանն են¹ հանգեցնելու, պատումի հեղինակի դիրքորոշումը մինչև վերջ սքողված է մնում: Այն կարելի է ընդամենը գուշակել հովվի կամ որսորդի խոսքերի լուսանցքներում: Պատումի «ես»-ի այդ անորսալի թափանցիկությունն է, թերևս, պատմվածքի ամենահինքնատիպ հնարքներից մեկը: Կիսով է հեղինակը որսորդի և հովվի ցավը, քնքուշ հեզմանքով է հետևում նրանց զրույցին: Բնագրային տեքստում վերջին նախադասությունն անգամ հնարավորություն չի տալիս միանշանակ պատասխան տալու այս հարցին. «Ո՛ւ ո՛ւ ո՛ւ...- ձորերում սուլում էր երկաթուղին: Նոր էր մտել նա մեր ձորերը» (Թումանյան Հ., 2023: 135):

Եվ այստեղ է, որ թարգմանիչը որոշում է տեսանելի դարձնել տեքստի մեկնաբանությունը: Սակայն դա արվում է բավականաչափ նրբորեն, որպեսզի չաղճատվեն բնագրի գեղարվեստական սկզբունքները, մեկնաբանությունը չվերածվի մերկապարանոց դատավճռի: Այսպես՝ բնագրի՝ «մեր» ձորեր «մտնող» գնացքի սուլոցին փոխարինում է մեր ձորեր «ներխուժող» (ֆրանսերենում՝ «faisait irruption») գնացքի պատկերը: Մեքենայի օտար և օտարող ներկայության անկասելի այդ ուժն է արտահայտում ֆրանսերենի «**faire irruption**» բայական կառույցը.

«Ou-ou-ou ! Le train sifflait. Il venait de **faire irruption** dans nos vallées. », (Թումանյան Հ., 2023: 134):

Եվ իսկապես, անկախ պատումի հեղինակի դիրքորոշումից՝ աշխույժ բանավիճող գյուղացիների այս հակիրճ զրույցն իրական օտարման պատմություն է: Երկաթգծի շինությունը՝ աներեր պարտադրանքը մի աշխարհի, որ նրանք չեն ճանաչում, ու որը չի ճանաչում նրանց, նման է գեղջկական առօրյա ներխուժող աղետի, կործանարար տարերքի:

Նշենք նաև, որ օտարման այս դրամայում առանձնահատուկ գործառույթ ունեն պատկանելություն ցույց տվող անձնական դերանունները (մեր, իմ): Հրանտ Մաթևոսյանի «Մենք ենք, մեր սարերը» բանաձևից շատ առաջ դրանք արտահայտում են գյուղացիների անքակտելի կապը, նրանց նույնացումն իրենց բնօրրանի հետ: Եվ այնուհանդերձ, պատկանելություն ցույց տվող անձնական դերանունները՝ համառող իրենց ներկայությամբ,

¹ Բնագրում. «Պախրեն ու կիստարը չէ որ, հավատա, ես էլ կկորչեմ/.../: Գնում եմ քարի գլխին կանգնում եմ, ձորերին մտիկ եմ անում, որ էն քարափները քանդելիս տեսնում եմ, սրտիս ծերը մղկտում ա, ոնց որ թե մարդի երեխեն թշնամու ձեռին քրքրելիս ըլեն, ու մարդ կարենա ոչ թե օգնի...», Թումանյան Հ., 2023: 133:

անգոր են բնակիչներին փրկելու վերահաս օտարման ողբերգությունից. շուտով նրանք դադարելու են հայրենի գյուղի տերերը լինելուց:

1897-ին՝ իր վախճանին մոտեցող դարի համապատկերում, Թումանյանը, ինչպես երկու դարերի սահմանեզրին ստեղծագործող մի շարք արվեստագետներ՝ Պրուստը, Բունինը, Չեխովը, Թոթովենցը, Բակունցը, գուցե քնքուշ հեզնանքով, գուցե ցավով մի պահ մտորում է տխուր դարձերեսի մասին արդյունաբերական, գիտատեխնիկական առաջընթացի, որի անվերապահ ջատագովներից էր ինքը:

Մի ուրիշ օրինակ, որտեղ թարգմանիչը, վերծանելով բնագրի ծածկալեզուն, փոփոխությունների է դիմում, որոնք չեն հանգեցնում բնագրի աղճատմանը: «Գիքորի» եզրափակիչ դրվագներից մեկում, որ ներկայացնում է վշտահար հոր տունդարձը, Թումանյանը մի պարզ նախադասությամբ վրձնում է մարդկային ճակատագրի՝ անվերջ կրկնվող ողբերգությունը. մարդկային կյանքի անցողիկությունը հարակայող բնության անխռով խրախճանքում: Ծառը, աղբյուրը, քարը նույնությամբ շարունակում են իրենց գոյությունը՝ խուլ ու անհաղորդ մարդկային ողբերգության առջև. «Ամենը, ամենը կան, մենակ նա չկա...» (Թումանյան Հ., 2023: 129): «Ամենը» դերանվան կրկնությունը, որն ընդգծում է նախադասության ողբերգական արտահայտչականությունը, թարգմանության մեջ ուղեկցվում է «բացարձակապես» («absolument») մակբայով: Բնության, իրեղեն աշխարհի անայլալ կարգն ընդգծելու համար թարգմանիչը «լինել» բայի առաջին կիրառությունը («կան») փոխարինում է «տեղում լինել» բայական կառույցով.

« Tout, absolument tout était à sa place, seul Guikor n'était plus... » (Թումանյան Հ., 2023: 128):

Բառացի թարգմանությամբ.

«Ամենը, բացարձակապես ամենն իր տեղում էր, միայն Գիքորը այլևս չկար...»:

Թարգմանիչը նախադասության կազմ է ներմուծում «այլևս» մակբայը՝ որպես կորստյան անդառնալիության արձանագրում: Այսպիսով՝ հետամուտ Թումանյանի ներքին ուղերձին՝ Լեոն Մարտիրոսյանը միաժամանակ մեկնաբանում և ընդգծում է իմաստային ծավալը՝ հավատարիմ մնալով բնագրի ռճական գեղարվեստական ամբողջականությունը:

Հընթացս նշենք, որ բայական ժամանակի փոփոխությունը, այնուամենայնիվ, շարադրաբանական տեղաշարժ է առաջ բերում թարգմանության մեջ: Բնագրում կախման կետերով ավարտվող նախադասությունը ներկա ժամանակով է շարադրված. «Ամենը, ամենը կան, մենակ նա չկա...»: Պատահակա՞ն է արդյոք այս ներկայի հայտնությունը անցյալի ժամանակային ձևերի մեջ: Իրականում սա ներքին խոսքի ներկան է, ինքն իրեն արված

խոստովանության կամ արձանագրության ներկան: Պատումը լքել է արտաքին իրականությունը, որտեղ Համբոն «գնում էր, մտածում էր», և մի պահ տեղափոխվել է հերոսի ներաշխարհ: Թարգմանիչը չի պահպանում այս սահանքը պատումի մի մակարդակից մյուսը՝ ամբողջ հատվածը թարգմանելով վաղակատար անցյալով և անցյալ անկատարով: Եվ այսպես՝ մտքում արված խոստովանության փոխարեն՝ մենք գործ ունենք պատումի հեղինակի արտաքին, օբյեկտիվ արձանագրության հետ. «Ամենը, բացարձակապես ամենը իր տեղում էր, միայն Գիքորը այլևս չկար»: Անհետանում են նաև կախման կետերը, որ կոչված են հաղորդելու Համբոյի ներքին խոսքի ընդհատ, անհավասար հունը: Թարգմանչին հաջողվել է կռահել հեղինակի մտադրությունը, բայց միայն մասամբ. ահա առաջին հայացքից աննշան թվացող այն մանրուքները, որոնցից հաճախ կախված է պատումի հավասարակշռությունը:

Մի ուրիշ օրինակ, որտեղ թարգմանիչը հարստացրել է բնագիրը՝ հավատարիմ մնալով թե՛ բնագրի ներքին բովանդակությանը, թե՛ պատկերային համակարգին: Վերստեղծելով «աղջիկ պարոնի» զայրույթի պատկերը՝ Լեոն Մարտիրոսյանը բնագրում բացակա մի փոխաբերություն է առաջարկում: Եթե հայերեն տեքստում Նատոն «բարկացած է», ապա ֆրանսերեն տարբերակում աղջիկ պարոնը «եռում է ցասումից» (*bouillonnant de rage*).

«Հյուրերին ճամփա դնելուց ետը տիկին Նատոն բարկացած, բարձր-բարձր խոսելով վեր էր քաղում մրգի սեղանը: Նա հայհոյում էր Գիքորին, մեկ-մեկ թվում էր, թե ինչեր է անում նա, անիծում էր իր բախտը, իր ամուսնուն...»: (Թումանյան Հ., 2023: 115):

Ֆրանսերեն տարբերակում «թե ինչեր է անում» ֆրազին նույնպես ավելի որոշակի, շեշտադրված տարբերակ է փոխարինում. «*toutes ses sottises*» («նրա բոլոր հիմարությունները»).

«Après avoir congédié ses hôtes, madame Nato, bouillonnant de rage, et se parlant à haute voix, desservait la table. Elle vitupérait Guikor, énumérant par le menu toutes ses sottises, maudissant son propre sort et son mari » (Թումանյան Հ., 2023: 114):

Բառացի թարգմանությամբ.

«Հյուրերին հրաժեշտ տալուց հետո տիկին Նատոն, ցասումից եռալով, բարձր-բարձր խոսելով, հավաքում էր սեղանը: Նա հայհոյում էր Գիքորին, մեկ առ մեկ թվում էր նրա արած բոլոր հիմարությունները՝ անիծելով սեփական բախտն ու ամուսնուն»:

Մեկնաբանություն⁹ թե՛ «գեր-թարգմանություն» (հավելյալ մեկնաբանություն). թարգմանչի արած փոփոխությունների հիմքում բնագրի խոր ընկալումն ու փոխադրումն է: Բնագրի և թարգմանության խոր համախո-

հույությունն ապահովագրում է թարգմանչին տեքստի ներքին բովանդակության աղճատման կամ գեղարվեստական պարզունակացման վտանգից:

Վերջաբան

Գոյաբանական, գեղագիտական բոլոր իրենց հարցադրումների լուսանցքում Թումանյանի արձակ և չափածո ստեղծագործությունները համառ մի հարց են ուղղում ընթերցողին. որտե՞ղ են հանդիպում ազգային ու համամարդկայինը, խորապես անձնականն ու անանձնականը: Ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրը՝ «Մարոյից» մինչև «Հազարան բլբուլի»՝ մեզ հասած պատառիկները, յուրովի այս հարցի պատասխանն է փնտրում: Պատասխան, որ բանաձևի հստակություն է ստանում Թումանյանի բառեզերքում. խորապես ներքինի և անձնականի մեջ է բանաստեղծը տեսնում անանձնականի սկիզբը, եզակիորեն, անթարգմանելիորեն ազգայինի մեջ է դեպի համամարդկային տանող ներքին ուղին. «Մարդ որքան մոտ լինի իր երկրին ու իր ժողովրդին, որքան շատ խորանա ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, նա էնքան մեծ է ու համամարդկային, այդ ճանապարհով միայն գրողը կարող է համամարդկային գրականության մեջ տեղ ունենալ» (Թումանյան Ն., 1957: 281): Մեծ բանաստեղծի և խստապահանջ թարգմանչի այս բանաձևին է բախվում Թումանյանի ցանկացած թարգմանիչ կամ մեկնաբան՝ գրական թարգմանության, կինոսցենարի, թատերական կամ մինչև իսկ օպերային բեմադրության հեղինակ:

Այս առումով՝ թարգմանական արվեստի անշրջանցելի դաս է Մարատ Վարժապետյանի՝ 1983-ին հեղինակած «Անուշ» օպերայի կինոէկրանավորումը, որ զարմացնում է հանդիսատեսին թարգմանական ներընկալման ճշգրտությամբ և խորքով («Անուշ» ֆիլմ-օպերա, 1983, Հայֆիլմ, ռեժիսոր՝ Մարատ Վարժապետյան, սցենարի հեղինակ՝ Մարատ Վարժապետյան): Մարատ Վարժապետյանը ոչ միայն Թումանյանին առարկայորեն վերադարձնում է կինոօպերայի արար Սոս Սարգսյանի անվրեպ ընթերցմամբ, այլև որսում է տարաշխարհիկ բնապատկերներում ծավալվող սիրո և կորստյան այս պատմության տիեզերական ընդգրկումը, որ մարդու, բնության և տիեզերքի աստղային իր համանվագով աներևույթ կամուրջներ է հյուսում Թումանյանի և վաղ Վերածնության մեծ տեքստերի միջև: Իսկապես, Թումանյանի պոեմում Դանտեի «Նոր կյանքի» կամ Պետրարկայի սոնետների հեռավոր արձագանքն է հնչում. ինչպես վաղ Վերածնության տեքստերում անհատի վիշտը, անհատի ապրումը ոչ միայն համամարդկային, այլև համատիեզերական ընդգրկում են ստանում: Մի ծաղկի վիշտը Տիեզերքի վիշտն է, երիտասարդ աղջկա կորստյան ցավին ոչ միայն բնությունը, այլև աստղերն ու տիեզերական մարմիններն են ձայնակցում: Ան-

շուշտ, երիտասարդ Սաթենիկ Սահակյանցի ընտրությունը՝ որպես Թումանյան/Տիգրանյան հանդիպումից ծնված Անուշի կերպարի թարգմանչի, ինքնին անգերազանցելի գյուտ է։ Բայց հաջողության գաղտնիքը միայն տաղանդավոր դերասանուհու համընկնումը չէ իր խաղացած կերպարի հետ։ Կան նաև ռեժիսորական բացառիկ նրբության հասնող լուծումներ։ Ընդամենը մի օրինակ. վշտահար Անուշի սգո առաջին տեսարանը ռեժիսորը բեմադրում է՝ որպես տիեզերական մի թագադրում, որին ոչ միայն բնությունը, այլև տիեզերկան ոգիներն են ձայնակցում...

Եվ ուրեմն՝ ուսանելի է Մարատ Վարժապետյանի թարգմանական փորձը։ Բավարարվելով ազգայինի արտահայտման արտաշերտով՝ կոլորիտով և ցուցափեղկային տարաշխարհիկությամբ, ազգայինը վերածելով գրոտեսկային պատյանի՝ մենք կորցնում ենք Թումանյանի հայացքի խորությունը, լեզվի ընկալման բացառիկ նրբությունը, որ սոսկ բարբառային ձևերի հմուտ կիրառությամբ չէ պայմանավորված։ Մյուս կողմից՝ երկերում փորձելով «հղկել» այն ամենը, ինչն անսովոր է և օտար ինչպես բառակազմում, այնպես էլ ռիթմականության, շարահյուսության մեջ, մենք հանգում ենք դիմազրկված մի հարթատեքստի, որտեղ լռում են թե՛ ազգայինը, թե՛ համամարդկայինը, թե՛ եզակին, թե՛ հանուրը։

Չնայած իրենց մի շարք անճշտություններին և վրիպումներին՝ Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանությունները հետամուտ են Թումանյանի չգրված այդ բանաձևին, առաջ են շարժվում, երբեմն էլ՝ խարխալում նրա ազնիվ հետազոտով։ Եվ եթե ցանկացած թարգմանություն, անկախ իր ձախողումներից և գյուտերից, եզակի մի հանդիպման վկայություն է, անկրկնելի մի հայացք՝ ուղղված բնագրին, ապա Լեոն Մարտիրոսյանի թարգմանություններն ընթերցելիս մեզ չի լքում երջանիկ հանդիպման այդ զգացողությունը։

Գրականության ցանկ

1. **Բերման Անտուան**, «Օտարի փորձը», Gallimard, 1984, 320 էջ։
2. **Բոնֆուա Իվ.**, «Թարգմանիչների համայնքը», Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 148 էջ։
3. **Բոնֆուա Իվ.**, «Համլետի վարանումը կամ Շեքսպիրի որոշումը», Seuil, 2015, 148 էջ։
4. «Թարգմանության տասներեքերորդ միջազգային համաժողով (Առլ, 1996)», (Իվ Բոնֆուայի բացման խոսքը), Actes Sud, 1997, 244 էջ։
5. **Էռնո Աննի**, «Ամոթը», Անտարես, 2024, 140 էջ։
6. **Էռնո Աննի**, «Ամոթը», 1997, Gallimard, 142 էջ։
7. **Թամրազյան Հրանտ**, «Հովհաննես Թումանյան» (մենագրություն), Նաիրի, 2009, էջ 23-382։

8. **Թումանյան Հովհաննես**, «Քեզ մոտ եմ գալիս, իմ հին տրտմությունը: Բանաստեղծություններ և արձակ տեքստեր», երկլեզվյա հրատարակություն, հրատարակության պատրաստումը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շ. Թամրազյանի, Actual art, 2023, 220 էջ:
9. **Թումանյան Հովհաննես**, «Ընտիր երկեր», Սովետական գրող, 1978, 503 էջ:
10. **Թումանյան Հովհաննես**, «Երկերի լիակատար ծողովածու», Նամակագրություն, X, Երևան, 1999, 779 էջ:
11. **Թումանյան Նվարդ**, «Հուշեր և զրույցներ», Լույս, 1957, 336 էջ:
12. **Լակու-Լաբարթ Ֆիլիպ**, «Պոեզիան՝ որպես ներքին փորձ», Christian Bourgeois, 2015, 176 էջ:
13. **Լրդերեր Սարիաննա**, «Թարգմանությունն այսօր», Hachette, 1994, 224 էջ:
14. **Հյուլերլին Ֆրիդրիխ**, «Նշումներ *Հրիպուս արքայի* թարգմանության շուրջ», Gallimard, Pléiade մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967, էջ 951-967:
15. **Հյուլերլին Ֆրիդրիխ**, «Նամակագրություն», Gallimard, Pléiade մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967, էջ 975-1016:
16. **Մոլեր Ժան-Բատիստ**, «Դոն Ժուան կամ Քարե հյուրը», «Ֆրանսիական կլասիցիզմ», Երևանի Պետական համալսարանի հրատարակչություն, 1982, էջ 172-234:
17. **Մոլեր Ժան-Բատիստ**, «Դոն Ժուան կամ Քարե հյուրը», Լիակատար երկերի ժողովածու, éditions du Seuil, 1962, էջ 285-310:
18. **Ներվալ Ժերար դը**, «Ֆաուստ» (Ներվալի թարգմ.), 1828, 1842, 1853 թթ. առաջաբանները, Fayard, 1877, 219 էջ:
19. **Ներվալ Ժերար դը**, Միլվի. Վալուայի հիշողություններ, Flammarion, 2013, 162 էջ:
20. **Ներվալ Ժերար դը**, «Միլվի. Վալուայի հիշողություններ», հրատարակության պատրաստումը, թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Շուշանիկ Թամրազյանի, Նաիրի, 2016, 128 էջ:
21. **Սարգսյան Գայանե**, «Les culturèmes : les difficultés de la traduction des unités culturelles. Etude sur les œuvres de Hrant Matevosyan », (Մշակութային բաղադրիչների թարգմանական բարդություններ Հրանտ Մաթևոսյանի երկերում), *Translation studies: Theory and practice*, ԵՊՀ, 2023, էջ 173-183:

References

1. **Berman Antoine**, «L'épreuve de l'étranger», [The Experience of the Foreign], Gallimard, 1984, 320 p.
2. **Bonnefoy Yves**, «La communauté des traducteurs» [Translation community], Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 148 p.
3. **Bonnefoy Yves**, «L'hésitation de Hamlet et la décision de Shakespeare», [Hamlet's hesitation], Seuil, 2015, 148 p.
4. **Ernaux Annie**, «Amoty», [The shame], Armenian translation, Antares, 2024, 140 p.
5. **Ernaux Annie**, «La Honte», [The shame], 1997, Gallimard, 142 p.

6. **Hölderlin Fridrich**, «Notes sur la traduction d'Œdipe le tyran», [Notes on translationon Oedipus the Tyrant], Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967, pp. 951-967.
7. **Hölderlin Fridrich**, «Correspondances», [Correspondances], Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967, pp. 975-1016.
8. **Lacoue-Labarthe Philippe**, «La poésie comme expérience », [Poetry as experience], Christian Bourgeois, 2015, p. 176.
9. **Lederer Marianne**, «La traduction aujourd'hui», [Transation today], Hachette, 1994, p. 224.
10. **Molière Jean-Baptiste**, «Don Juan kam Kare hioury», [Don Juan], armenian translation «Le classicisme français», Université d'Etat d'Erévan, 1982, pp. 172-234.
11. **Molière Jean-Baptiste**, «Dom Juan ou le Festin de pierre», [Don Juan], Œuvres complètes, éditions du Seuil, 1962, pp. 285-310.
12. **Nerval Gérard de**, « Faust », [Faust], (les préfaces de 1828, 1842, 1853), Fayard, 1877, 219 p.
13. **Nerval Gérard de**, «Sylvie. Souvenirs du Valois», [Sylvie.Memories of Valois], Flammarion, 2013, 162 p.
14. **Nerval Gérard de**, «Sylvie. Valuai hishorutiunner», [Sylvie. Memories of Valois], armenian translation, Nairi, traduction, édition établie, annotée et préfacée par Chouchanik Thamrazian, 2016, 128 p.
15. **Sargsyan Gayané**, «Les culturèmes : les difficultés de la traduction des unités culturelles. Etude sur les œuvres de Hrant Matevosyan », [Culturemes: difficulties in cultural unit translation: study on the works of Hrant Matevosyan], *Translation studies: Theory and practice*, YSU, 2023, pp. 173-183.
16. **Tamrazian Hrant**, « Hovhannes Toumanian » (monographie) [Hovhannes Toumanyman. monographie], Nairi, 2009. pp. 23-382.
17. **Toumanian Hovhannes**, « Je viens vers toi, ma tristesse ancienne. Poèmes et proses » [I come to you my ancient sandness. Poems and prose], édition bilingue établie, annotée et préfacée par Chouchanik Thamrazian, Actual art, 2023, 220 p.
18. **Toumanian Hovhannes**, « Entir erker » [Selected works], Sovetakan Gror, 1978, 503 p.
19. **Toumanian Hovhannes**, «Erkeri liakatar joguovatsou » [Complete works], Namakagroutioun [Correspondances], tome 10, Erévan, 1999, 779 p.
20. **Toumanian Nevard**, « Mémoires et entretiens », [Memories and talks], Erévan, 1957, 336 p.
21. «Treizièmes Assises de la Traduction littéraires (Arles 1996) », la conférence inaugurale d'Yves Bonnefoy, [Thirteenth international meetings of literary translation], Actes Sud, 1997, 244 p.

Շուշանիկ Թամրազյան – Գիտական հետաքրքրություններն առնչվում են ֆրանսիական դասական և արդի գրականությանն ու արվեստին, համեմատական գրականությանն ու թարգմանաբանությանը: 2006 թ. Մոնպելյեի Պոլ Վալերիի անվան համալսարանում արժանացել է Docteur ès lettres գիտական աստիճանին՝ Բվ Բոնֆուայի թարգմանական պոետիկային նվիրված դոկտորական ատենախոսությամբ:

յան համար (« Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction»): 2009-2010 թթ.-ին Լիոնի Lyon II-Lumière համալսարանում ուսանել է կինոյի պատմություն և գեղագիտություն՝ արժանանալով ֆրանսիական համալսարանական համակարգի «licence»-ի վկայականին: Բանաստեղծ, թարգմանիչ, թարգմանական և հեղինակային տասնյակ գրքերի հեղինակ է: Հեղինակել է քսանից ավելի հոդված, որոնցից մի քանիսը հրատարակվել են ֆրանսիական գրական և գիտական հանդեսներում (Les Cahiers de l'Herne, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy; « Le dialogue et la poésie », Presses universitaires de Strasbourg; « L'Europe »; Revue universitaire, Université Montpellier 3-Paul Valéry):

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com

Shushanik Tamrazyan – est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université d'Etat d'Erévan (Arménie). Elle enseigne également la littérature comparée et la traduction. En 2006 elle a soutenu une thèse de doctorat à l'Université Paul Valéry-Montpellier III, consacrée à l'œuvre d'Yves Bonnefoy (« Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction »). Elle est écrivain et traductrice littéraire. Elle est auteur de plus d'une vingtaine d'articles dont certains ont été publiés dans des revues et périodiques françaises (Les Cahiers de l'Herne, édition spéciale consacrée à Yves Bonnefoy; « Le dialogue et la poésie », Presses universitaires de Strasbourg; « L'Europe »; Revue universitaire, Université Montpellier 3-Paul Valéry):

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com

Шушаник Тамразян – В сферу научной деятельности входят французская литература, сравнительная литература, теория художественного перевода, культуралогия. В 2006 в университете Монпелье 3-Поль Валери удостоилась степени кандидата филологических наук (docteur ès lettres) за научное исследование, посвященное переводам французского поэта и переводчика Ив Бонфуа ("Мечта Ив Бонфуа. Поэтика литературного перевода"). Является автором поэтических сборников и многочисленных статей (бл. 20) в числе которых - исследования, напечатанные в зарубежных литературных и научных журналах и сборниках.

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453
shushaniktamrazyan@gmail.com