

ՀԱՄԱՐԺԵՔՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԵՀՅԱՆԱԿԱՆ ԸՄԲՈՒՆՈՒՄԸ

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 հղել 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. Լոգինսկին «Համլետի» թարգմանությունը կառուցում է «բնագրի տեքստի վրա»¹, այսինքն բառիմաստի ճշգրտման ուրորտը կոնկրետ շեքսպիրյան տողն է, դատողությունը, իմաստային միավորը: Ինչպես նկատում է Մ. Մորոզովը, «չնայած բնագրի ռեալական ինքնատիպությունը արտացոլելու բովանդակի փորձերին, Լոգինսկուն 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 Լոգինսկին 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.

Համլետի հանրահայտ արտահայտությունը թարգմանիչները մեկնաբանել են տարբեր ձևով.

Кронеберг—*Ничтожность, женщина твое название!* (184)⁷

Лозинский — *Бренность, ты зовешься: женщиной!* (37)⁸

Пастернак — *О женщины, вам имя — вероломство!* (241)⁹

Մասեհյան—Թուլություն, անունդ կինն է: (էջ 20)¹⁰

Frailty բաղմանշանակ 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, խիստ պինդ մարմինը» մենախոսության մեջ Համլետը լայն ընդհանրացումներով հաստատում է շարի գոյությունը: Չարը բնական է: Ընդհանրացումը էական է բառիմաստի ճշգրտման համար: Եթե շարը կա ի սկզբանե, ապա Գերտրուդի սուրբյակտիվ հանցանքը մեղմանում է: Պալատական հանդեսի տեսարանում Գերտրուդին Համլետը այդպես էլ անվանում է մեկ՝ մայր, մեկ՝ Թիկին, 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 զուգահեռ 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 խոհամտության մեղադրում են և միայն մեղադրում Գերտրուդին:

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

Ամենալայն և հավաստի ելակետներով ճշգրտելով բառի իմաստը, Մասեհյանը համարժեցրության հասնելու հավելյալ և միանգամայն ինքնուրույն ուղիներ է հաստատում: Համարժեցրության 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 փոխներգործությունից, 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—Անխոյալ բանգի ֆամուլը լցրած մի սրվակի մեջ,

նվ 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 է 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» գավառաձևը¹¹:

Բնագրի բառերի իմաստային ուժի, ինչպես և հասկացությունների իմաստային հարաբերակցությունը տեղ չի գտել Լոգինսկու և Պաստեռնակի մեկնաձևերում:

Лозинский—С проклятым соком белены в сосудце. (81)

Пастернак—С проклятым соком белены во фляге. (247)

Ուրա հանդիսատեսին քաջ ծանոթ белена գործածական բառը համարժեք է 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 glib,
Such dear concernings hide? (III, 4, 227)

—Քանի որ ո՞վ է,

Եթե ոչ միայն մի սիրուն, զգաստ, խոհեմ թագուհի,

Որ մի շղջիկից, կամ մի պաղդոկից, արջակատուից

Այսպես թանկագին տեղեկություններ թաքցրած պահեր: (113)

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

Մասնհյանը նախընտրել է ներմուծել բառը, գիտակցելով, որ այս կերպ՝ բառի առարկայական բովանդակությունը բացարձակ պասսիվ լինելով, պաղդոկը 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: Լոգիստիկոն, 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 Մասնհյանի համար դառնում է բառիմաստի ստուգության, համարժեքության միակ չափանիշը, մի բան, որ կարելի է համարել Մասնհյանի ներդրումը թարգմանական արվեստում: Այս կերպ թարգմանիչը հասնում է ոչ միայն ռեակտիվ ինքնատիպության համարժեքության, այլև դրամատիզմի, կոլիզիայի թեժության, կերպարների հավաստիության և դրանց խոսքի անհատականացման:

Սրանով Մասնհյանը 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: Մասնհյանը 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 կայացնելու¹²:

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 խստորեն 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՝ւշտ, պազշո՛տ սրիկա,

Անխի՛ղճ, անօրե՛ն, անանճ՛ն սրիկա... (73)

Բնագրի treacherous (դավաճան) և lecherous (անառակ) մակդիրները թարգմանիչը խտացրել է անօրեն մակդիրով, քանի որ վերջինս առավել լայն իմաստ է դրսևորում՝ ենթադրելով օրենքից դուրս բոլոր հասկացությունները, այդ թվում նաև «դավաճան» ու «անառակ» 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 խմաստային ուժը համարժեքորեն ներկայացնելու համար Մասեհյանը harsh (բիրտ) մակդիրը ուժեղացրել է «ժանտ» մեկնա-
ծեով.

Համլետ— Եվ 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)—զաղիր գործեր (25)
foul crimes (I, 5, 179)—պիղծ ոճիրներ (25)
foul and pestilent (II, 2, 196)—զարշ և ժահահոտ (63)

Որպես բացատրություն foul բառը «ժանտ» նշանակությամբ կիրառվել է մարդասպանությունը որակելիս: Դրանով Մասեհյանը, ասես ձգտում է կան-
խել 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
թեթևությունն ու լարվածությունը: Այս դժվարությունը Շլեգելը չհաղթահարեց
մինչև վերջ: Աթքինսոնը հաստատում է, որ «շեղումները ակնառու կերպով
գնում են ոճի, մաների, տոնի իշեցման, կոլիզիայի մեղմացման ուղղությամբ»:
Շլեգելին չի հաջողվում պահպանել իր մոդելի խորխորությունն ու ուժը: Նա
ուժեղ և արտահայտիչ բառը փոխարինում է ավելի թույլ և քիչ բան արտա-
հայտող բառով»¹³:

Թե բառի և թե ռիթմական ամիստորի իմաստային ուժը հաղորդելիս Մասեհ-
յանը պատշաճ ուշադրություն է նվիրում թարգմանչի համար թերևս ամենա-
ծանր խնդիրներից մեկին՝ շեֆալիդյա՞ն բառի միաժամանակյա բազմիմաստու-
թյանը: Թարգմանելիս չափազանց դժվար է ստույգ որոշել, թե բառի որ իմաս-
տը պետք է ընդգծել, քանի որ Շեքսպիրը նախապատվություն չի տալիս բառի
այս կամ այն նշանակությանը: Ժիշտ կլինի ասել, բառը ներկայացնում է
բազմիմաստ նշանակությամբ: «Թակարդի» տեսարանում Համլետը դիմում է
թաղահոն.

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

Լոգինսկին և Պաստեռնակը թարգմանում են.

—Сударыня, как вам нравится эта пьеса? (213)

— Сударыня, как вам нравится пьеса? (268)

Այլ է Մասեհյանի թարգմանաձևը.

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 Լոգինսկու և Պաստեռնակի թարգմանածները շունեն 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» հրատարկվել 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 Լոգինսկին 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 վշտերի մի ծովի ընդդեմ

Troubles բառի մեկնաձևն են ցավ ու վշտ երանգները, որտեղ վիշաք՝ 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,

Տանե՛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 տա-
ռապանքից:

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 հեգ մարմինը

Բնագրում ասված է «And by a sleep to say we 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, համա-
րելով տառապանքը բնական բան— natural shoeks: Եվ մարդը՝ ժառանգը
բնական անձկությունների, տառապյալ է բնույթով that flesh is heir to: Տա-
ռապանքի օրգանական, բնական լինելու շեքսպիրյան միտքը խորացնելու
նպատակով Մասեհյանը բնական անձկությունների ժառանգն է դիտում ոչ թե
մարմինը, այլ հեգ մարմինը:

Այնուհետև՝

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

Time բառի աշխարհ մեկնաձևը բխում է հեղինակի «բնական անձկու-
թյուններ» գաղափարից և դարձյալ հավաստում տառապանքի բնական՝ աշ-
խարհինը լինելը: Մյուս կողմից «այնքան» դերանվան հավելմամբ մատնանը-
շում է տառապանքի անսահմանությունը, նրա հարատև բնույթը:

Արդ, թեև աննկատ, բայց և որոշակի շեշտադրումներով թարգմանչի հա-
վելումները պայմանավորում են ասելիքի համարժեքությունը¹⁵:

Բնագրի իմաստային ուժի վերստեղծման մասեհյանական սկզբունքը վե-
րաբերում 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, շեքսպիր-
յան չափին հավատարիմ մնալու ցանկությամբ նախընտրում էին վանկերի
մոտավոր համապատասխանություն: Անկասկած էական պայման: Սակայն

թարգմանիչները անտեսում էին թերևս ամենաէականը: Հայերենի վանկային տաղաչափական սխտեմը չէր բավարարում անհանգ, սպիտակ ոտանավորին: Մինչդեռ բնագիրը պարտադրում էր ստեղծագործության ուղիղության ոգին պայմանավորող շեշտերի կանոնավոր հաջորդում: Այսինքն՝ անհրաժեշտ էր միակցել վանկա-շեշտական տաղաչափական սկզբունքները:

Հարցը սկզբունքային էր հայերենի տաղաչափության դարգացման 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 մեղանում 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 սխտեմի:

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 վերջավորությունները դժվարացնում են թարգմանել անգլերենի նախանձնի 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 ուղիղ ճանաչողական ելքի հիմք: Ծիշող դիրքորոշում: Բայց յամբ-անապեստյան ուղիղ ճանաչողական ելքով կառուցված չափը պետք է հարմար դարձնեն լայնածավալ բառերը սեղմ սահմաններում ամփոփելուն: Այսինքն՝ չափազանց կարևոր էր թարգմանական բանաստեղծի երկարությունը: Մասեհյանը նախընտրում է յամբ-անապեստյան 10 վանկանի (երկանդամ) չափը: Սակայն բեմի համար զրկված 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 վանկանի (եռանդամ)՝ երկար տողի համար, հնարավորություն է ընձեռում վերստեղծելու շեքսպիրյան ուղիղ ճանաչողական միավորի կամ, ինչպես ասում են, իմաստային միավորի (sense unit) պոետական հնչեղ հյուսվածքը: Իսկ սա նշանակում է գրել «Համլետ» հայերեն, շեքսպիրյան արտահայտչաձև-վերով ու սկզբունքներով, բնավ չֆետիշացնելով ողբերգության չափական ձևը:

Այս մոտեցումը, իհարկե, ենթադրում էր ստեղծագործական ազատ շունչ, որ պարտադրված հարազատությանը 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 բանատողը 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 բանատողը՝ 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 բանատողի հնչական արտահայտչաձևից, հարազատ է հնչյունի ընթացքը դրսևվորող հեղինակի պոետական արտահայտչաձևերին:

Երկրորդ տողի հնչական հյուսվածքը պահելու համար, Մասեհյանը ճաշկեր բառը առաջին տողից տեղափոխում է երկրորդ: Եվ բնագրի ռիթմի բարեհնչյունությունը՝ դրսևորված Յ a : d j u : հնչյունների համաչափ կրկնումով, փոխհատուցվում է բայերի նույնատիպ վերջավորությունների կրկնությամբ.

2. Հալվեք ու լուծվեք և փոխվեք 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

վանել), հակադրվելով նախորդ տողերի ուրիշական ելևէջին: Սակայն տեղաշարժի բուն նպատակը՝ դատողությունը իրեն համապատասխան ծանր, աքսիոմատիկ ուրիշով 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!) «Թու՛հ դրանց վրա»՝ վեցերորդ:

5. Ինչպես տաղտկալի, անհամ ու տափակ, փուշ են թվում ինձ

6. Աշխարհի բոլոր վայելչանքները: Թու՛հ 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 ուրիշը պայմանավորող հնչյունի (s) ընթացքը և փոխհատուցել այն (բ-երի) ակտերացիայով: 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 անհրաժեշտությունը. սա առաջ է գալիս շեքսպիրյան իմաստային միավորի ասելիքը համարժեք իմաստային ուժով հաղորդելու պահանջից: Հատկապես նկատի է առնվում դադարի ֆունկցիան հենդինակային բառային միջավայրում: Այսպես, Գերտրուդի պարզունակ էու-

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

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

Բոլորովին հակադիր իմաստային խորութիւններ են արտահայտում Կլավդիոսի բառաշարքում ընդգծված դատողութիւնները, ակնհայտ դարձնելով արքայաժողովի տեսարանի ասելիքը.

—Կնության առանք, և այս բանի մեջ անտես շենք արել
Ավելի խոհեմ ձեռ խորհուրդները,

• • • • •
Որ ազատորեն մեզ հաղորդեցիք գործի ընթացքում
Բոլորի համար շնորհակալութիւն: (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 միջամտութիւնների շարքում: Հիշենք դրանցից մեկը.

—Դեն ձգիր, ուրեմն, այդ անգոր վիշտը, աղաչում եմք քեզ,
Եվ ընդունի մեզ տրպես քո հայրը (18)

«Աղաչում ենք քեզ» արտահայտութիւնը բնագրում դրված է խոսքի սկզբում, ալսինքն՝ 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)

Տեղագրելով «աղաչում ենք քեզ» արտահայտութիւնը երկու դատողութիւնների միջև, թարգմանիչը կամեցել է հաղորդել դադարով ընդգծված Կլավդիոսի հիմնական խնդիրը: Տեղաշարժի շնորհիվ Կլավդիոսը երկու աղաչանքունի՝ մոռանալ վիշտը և ընդունել իրեն որպես հայր: Եվ տեսարանի լեյտմոտիվը բնագրային ուժով է ներկայանում թարգմանության մեջ:

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

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

—Չպետք է երբեք, այսպես թեևնրդ խաշածեկով,
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 արտահայտչական 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 Մասեհյանը 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)

այսպ այս դեպքում գերադասում է առանձին տողը, այն արտահայտչականը, 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 մանրամասները¹⁷:

Շեքսպիրյան իմաստային միավորի ուրիշմական 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. (1, 2, 167)

Հնչյունախաղի վրա է ծանրացած իմաստի խորությունն ու ուժը, Կրկնվում է my (իմ) դերանունը և (շօ՞Ն—սՈՆ) հնչյուններով ընդգծվում son (որդի) բառի իմաստը:

Մասեհյանը 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 ունի: 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 հավանություններ: Ահա և խաժը.

— 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՝ «գարմիկ», 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 Մասեհյանը չի միջամտել.

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

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

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

Նույնքան աննկատ միջամտությամբ է փոխանցվում հնչյունախաղով սյայմանավորված 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 հո 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-wan-wan):

Մասնհյանը 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 վերժանումը.

Polonius—I did enact Jullus 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 երանդը պայմանավորող Capitol—capital—calf հնչյունախաղով:

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

— Շատ բրտութիւն էր նրա կողմից այդպես երեւելի հորթին այն-
տեղ սպանել:

Զմիջամտեր թարգմանիչը, Պոլոնիուսը կարող էր իրոք հորթային անմե-
ղութիւն ձեռք 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 շափածո հատվածների ինքնատիպություն, և կերպարներ՝ հնչական
յուրակերպությամբ, այսինքն՝ այն ամենը, ինչ պաշտանավորում 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 վերստեղծ-
ված շեքսպիրյան ոճական ֆիգուրները, իբրև հնչյունի շարժումն իրակա-
նացնող արտահայտչաձևեր:

— A little more than. kin, and less than kind (I, 2, 167)

— Մի քիչ ավելի, քան եղբորորդի, պակաս քան ուրդի: (17)

Համլետի խոսքում անտիթեզի՝ բառային հակադրության, հնչյունի շար-
ժումը կառուցված է նույնատիպ հնչյունների հանգավորվող, համաչափ կերկ-
նության վրա: Թարգմանիչը աննկատ միջամտությամբ, շրջանցելով «and»
շաղկապը, պահել է իմաստի հնչական դրսևորումը:

Շեքսպիրյան բառային կրկնություններից ալիտերացիայով ներդաշնա-
կող բառային զույգերը թարգմանության մեջ ներկայանում են համարժեք
որակով:

— O, come away!

My soul is full of discord and dismay. (IV, 1, 229)

— Գնանք, սիրելիս,

Վախով ու վշտով լցված է հոգիս: (117)

Հնչյունի շարժման որոշակի ընթացք դրսևորող արտահայտչաձևերից՝ տա-
ղաչափական գծանկարը, թարգմանչի ուշադրության կենտրոնում է: Այս դեպ-
քում Մասնհայնի վերաբերմունքը խիստ զգուշավոր է, թարգմանիչ, որ բնա-

զրի ռիթմական ընդհանուր ձևը փոխանցում է հենց տաղաչափական գծանը-
կարի 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 շանթի 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, ռեպ-
լիկների ռիթմական հարաբերակցության վերստեղծումն է: Ռեպլիկներում
բառային կրկնությունների հանգավորվող հնչյունախաղը՝ գործողության, իրա-
վիճակի զգացողությունն ընդգծող ֆունկցիայով, թարգմանության մեջ ներ-
կայանում 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 վերահիշյալ դրսևորումները հավաստում են հնչական
առավել բարդ արտահայտչաձևը՝ ինտոնացիան: Մասեհյանը լսել է շեքսպիր-
յան հերոսների խոսքի մեղեդին, երբեմն առավել ցայտուն, քան բառի (արտա-
հայտության) առարկայական բովանդակությունը: Կերպարների հոգեբանու-
թյունը, զգացմունքների տրամաբանությունը, հուզավիճակի երանգները կեն-
դանի ու թեժ են թարգմանության մեջ: Ինտոնացիայի համարժեքություն են-
թադրող օժանդակ հնարանքները, թվարկ, ձևացյալ ձևափոխություններ են:

Սուսերամարտելիս Համլետը բացականչում է —Judgment (V, 2, 260):
1894—դատաստան: (214)

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

նաձևից և փոխարինել բայական ձևով «վճռեցեք» (172), որտեղ Համլետի հույզերի շարժումն է, ակնկոծումը, կեցվածքը, քայլը:

Ինտոնացիայի դրսևորած իմաստային 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 շարն եք, շատ շարը. լավ է՝ խաղին մոտիկ տամ: (89)

—Շատ սուրն եք, տե՛ր իմ, շատ սուրն եք: (93)

Շատ բառի հավելումով վերստեղծվել են Օֆելիայի խոսքի երանգները, Համլետի նկատմամբ տածած սիրո շփոթ, զուսպ, խոնարհ խառնվածքը, աչքերի մեղմ խաղը, ամոթխած, անաղարտ էութունը: Այդ առումով, իհարկե, աննախագիս է «մոտիկ» բառի կիրառումը: Շղարշային 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 ազահուժամբ կլանում է դստեր պատմածը և իրեն զգալով երևութի իրական ընթացքի մեջ, կամենում է այդ մասին հայտնաձևել թագավորին: Բայց, մինչ Պոլոնիոսը 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), Պոլոնիոսի 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:

Պոլոնիոս—

Հենց դա է նրան այսպես խենթացրել: Ցավում եմ սաստիկ

Որ ավելի լավ նախազգուշությամբ և դատողությամբ
Չեմ դիտել նրան...(48—49)

Օֆելիայի պատասխանից Պոլոնիուսը հանգստանում է. արգելքները թե-
ժացնող պարագաներ են: Սակայն բնավ չցանկանալով, որ Օֆելիան որևէ կերպ
կոահի 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՝ կեր-
պարների անհատականացումը: Այս հարցում էլ Մասեհյանը հաղթահարել է
չլեզվյան դպրոցի շեղումները՝ շեքսպիրյան կերպարների խոսքի համահար-
թումը:

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 ռեպլիկ-
ներում անգամ հայտնվում են թվացյալ լրացուցիչ, ընդգծող երանգներ, ապա
նման մանրամասները միայն կոնկրետացնում են խոսքի ինտոնացիան, կեն-
դանի շունչ հաղորդում կերպարին: Ընդհակառակը, թարգմանության մեջ Կլավ-
դիոսը արտահայտվում է զգուշ և հաշվենկատ, «գլխամագիտորեն»:

Բնագրի նկատմամբ ունեցած չափազանց զգուշավոր և հոգատար վերա-
բերմունքով Մասեհյանը թույլ է տվել մի խմբագրում: Խոսքը Համլետ—Գերեզ-
մանափոր երկխոսության մի դրվագի մասին է:

«Համլետի» վիեննական հրատարակության առաջաբանում (1921 թ.) Մա-
սեհյանը նշել է, որ թարգմանության բնագիրը «միածալ» (1623 թ.) հրատա-
րակությունն 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 նկատե-
լիորեն խմբագրել է, հավանաբար, գտնելով, որ Շեքսպիրի առաջին հրատարա-
կիչները միջամտել են, և վերոհիշյալ դրվագը ամբողջապես Շեքսպիրինը չէ:

Նոր թարգմանության մեջ գերեզմանափորը, ազատազրկված մտքի հայե-
ցողականությունից 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 Գերեզ-
մանափորի խոսքի ինտելեկտուալ հնչողությունը:

Անխուսափելի օրինաչափությամբ «Համլետը» կրում է թարգմանչի դա-

րաշրջանի, 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)

Լոգիկոսկին և Պաստեռնակը միանման են թարգմանել.

— Вижу, ты готов. (79)

— Вижу, ты готов. (247)

Մասեհյանի Համլետը զգայուն է.

— Այո, տեսնում եմ, որ զգայուն ես: (36)

Լոգիկոսկու 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 հետաքրքրվում¹⁸: 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 սուր վերաբերմունքով:

Hamlet—Indeed, indeed, sirs, but this troubles me. (I, 2, 171)

Лозинский — Да, да, конечно, только я юмюшен. (45)

Пастернак — Да, да, все так. Сейчас я успокоюсь. (242)

Այս ռեպլիկը արժանացել է Մ. Մորոզովի ուշադրությանը: Հայտնի շեքսպիրագետը նկատել է, որ Լոգիկոսկու 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 մասեհճյանական հերոսը հանգուցային պահերին գերադասում է «սիրելի մայր իմ» կամ «մայր իմ» դիմելաձևը, և հենց դրանով հետևողականորեն մորը հիշեցնելով նրա պարսավելի արարքը, Շեքսպիրի մոտ այս հիշեցումը առավել աննկատ է։ Մասեհճյանի Համլետը, հարազատ մնալով բնագրին, մեղադրում է հետևողականորեն, մեղադրում է իբրև առավել սուր ինտելեկտի տեր մարդ։ Ի դեպ, Մասեհճյանի 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 փրկում շեքսպիրյան Համլետը։ Մասեհճյանը «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՝ մասեհճյանական 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 կիրառարն՝ ամբողջապես համարժեք է բնագրին²⁰։

Մասեհճյանին հաջողվել է «խույս տալ» իր ժամանակի իրադարձությունների և զդեցությունների և թափանցել դարաշրջանի փրկիսոփայության 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 Մասեհճյանի ներդրումը պայմանավորված էր և՛ թարգմանչի հասուն անհատականությամբ, և՛, իհարկե, մեթոդաբանության կատարելությամբ²¹։

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 անդրերն մեջբերումներն արվում են The Works 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 Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, երկու հատորով, հ. 1, Երևան, 1964:
11. Կողինցեի «Համլետ» շարժանկարը Հայֆիլմ ստուդիայում Մասեհյանի թարգմանությամբ կրկնօրինակելիս վերահիշյալ արտահայտությունը «սրբազրվել» ու դարձել է «բանգի մզվածք»:
12. Margaret E. Atkinson, August Wilhelm Schlegel as a Translator of Shakespeare, Oxford, Blackwell, 1958, p. 5.
13. Նույն տեղում:
14. Այս մասին տե՛ս սույն հոդվածը, էջ 163:
15. 1894-ի «Համլետում» Մասեհյանը շրջանցել է բնագրի «natural» «բնական» լառը, իսկ «time» բառը վերծանել «ժամանակ» իմաստով.
— Մեռնել, ննջել, ոչինչ ավելի
եվ մի նինջով, ասել, մենք վերջ ենք տալիս վշտերին...
Այն սրտամաշուկ ցավին և բյուր վշտերին...
...Այլապես ո՞վ արդեն կուզեր հանդուրժել
ժամանակի ծաղրին և մտրակներին: (95) (Շեքսպիր, Համլետ, Թիֆլիս, 1894):
«Natural» — «բնական» բառի անտեսումը անբնական է դարձնում տառապանքը: Այստեղ «ծաղրն ու մտրակները» ոչ թե բնական են, աշխարհինը, այլ ժամանակիկներ: Իսկ երիտասարդ Մասեհյանի փիլիսոփայական եզրահանգումով մարդկային տառապանքները ժամանակին են, այսինքն՝ ժամանակավոր:
16. Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1965, էջ 228:
17. Ն. Մուրադյանը իր «Մասեհյանի տաղաչափական գյուտը» հոդվածում («Շեքսպիրական», 2, Երևան, 1967, էջ 197), համադրելով «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը բնագրի և ուսուսական թարգմանությունների հետ, գրում է. «Ամբողջ հատվածի 33 տողը (այս թիվն են պահպանել և՛ Լոգանսկին, և՛ Պաստեռնակը) նա դարձրել է 40 տող: Հենց այս էի ցանկանում ցույց տալ: Այստեղ է թաքնված գաղտնիքը լեզվական այն շեղումից, որ դարձանք և նշմարիտ հիացում է պատճառում բոլոր նրանց, ովքեր կարողանում են Շեքսպիրը նաև հայերեն կարդալ: Ջորեղ բազմակներով նա մեծացրեց ապագա մարտադաշտը և՛ վանկերի թվով, և՛ տողերի քանակով»:
Չվիճելով հոդվածագրի հետ, կամենում ենք հարց տալ միայն. արդյո՞ք «զարմանք և նշմարիտ հիացում չի պատճառում «Երանի այս պինդ, խիստ 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 շարաշահել և մնացել է ընդունված և տանելի շափերի սահմաններում։

Մասեհյանի «տաղաչափական գլուտը» դուռ 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՝ շեոքրիվ 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. դպրերի ազդեցությունը (որոնց հետքերը, իրրև թարգմանիչը վերացրեց 1921-ին լույս տեսած վերաթարգմանությամբ) չլուրժ 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 հանրաճախ փաստերը, որոնցից ելնելով մեզ վերագրում, թե իր 1894—1896 թթ. դպրերը արտացոլվել են արդեն լույս ընծայված թարգմանության մեջ։ «Սովետական արվեստի» հիշյալ հոդվածում նման բան չկա, իսկ «Շեքսպիրականում» պարզ ու հստակ ասված է. «Հովհաննես Մասեհյանը Շեքսպիրի երկերի հայերեն թարգմանությանը ձեռնամուխ է եղել քաանվեց տարեկան հասակում, XIX դարի վերջին, երբ Արևմտյան Հայաստանում տիրում էր քաղաքական բարդ իրադրություն. մի կողմից բնաշնչման վտանգ, մյուս կողմից՝ անկախ կյանքի ձգտում, որ դարձել էր ազգային հոգեբանություն» («Շեքսպիրական», № 3, 1970, էջ 157) կամ՝ «Որոնք ժամանակի բարդ և հակասական խնդիրներով լեցուն, ամեն ազգ մոտեցնում էր անցյալն ու ներկան, Շեքսպիրի ժամանակներն ու իրենց ժամանակաշրջանը։ Խտացնելով դարաշրջանները, Համլետը, միշտ և ամենուր Շեքսպիրինը մնալով, դառնում էր տվյալ ժողովրդի ներկա մշտերն արտահայտողը։ Այստեղից էլ այն բաղամտեսակ Համլետները, որոնք հայտնի էին աշխարհին... Ամեն մի թարգմանիչ բերել է իր Համլետը։ Նրա ծնունդը պայմանավորված է եղել թարգմանիչի ապրած ժամանակաշրջանով, հասարակական միջավայրով» (նույն տեղում, էջ 158—159)։ Լ. Սամվելյանը այս միտքը վեր է ածել իրեն հարմար թվականներին։ 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 «Աղամյանական տանաձայն» խորագիրը կրող 3-րդ գլխում (էջ 119—287) Աղամյանի շեքսպիրյան երեք դերակատարումները՝ Համլետը, Օթելլոն, Լիրը մեկնաբանվում են իրրև ժամանակահատվածի անմիջական ազդեցությունը կրող երեւույթ՝ պատմականության սկզբունքով։ Աղամյանական գործունեության այդ տասնամյակը 80—90-ական թվականներն են, Մասեհյանի թարգմանության ժամանակա-

շրջանը՝ 90-ական թվականները, Եվ, այնուհանդերձ, Սամվելյանը հայտարարում է. «Եթե իր ժողովրդի ողբերգությունն անմիջականորեն ներգործելիս լինեն նրա թարգմանությունների վրա, ուրեմն, առավել ուժգին պիտի երևար 1915-ին հաջորդած «Համլետում» (նույն տեղում)։ Ավելորդ է ասել, որ նման «կուսումը» ապացույցներ է պահանջում, որ թարգմանական արվեստի արդի փուլը պարտադրում է վերլուծական հիմքով արված զնահատականներ, ի վերջո՝ բնագրի լեզվի իմացություն։

Անկարևոր չենք համարում անգրագիտության նաև Համլետի that is the question հանրահայտ արտահայտության ի. Սամվելյանի տված բացատրությանը. «Հայերեն ճշգրիտ թարգմանությունը կլինեն՝ այդ է հարցը։ Մասեհյանի «Այս է խնդիրը» մեղաքային շեղում ունի՝ խնդիրը լուծում է պահանջում, հարցը՝ պատասխան» (էջ 594—595)։

Պետք է ասել, որ question բառը թե՛ միջին և թե՛ նոր անգլերենում նշանակում է և՛ հարց, և՛ խնդիր։ Մասեհյանը ընտրել է խնդիր մեկնաձևը, քանի որ բառի այս նշանակությունը առավել տարողունակ է՝ ամեն խնդիր նաև հարց է, որ կարող է լուծվել և կարող է չլուծվել, բայց ամեն հարց խնդիր չէ։ Սամվելյանի «մեղաքային շեղում ունի» մեղադրանքը առավել հարմար է գալիս իր տված բացատրությանը, քան Մասեհյանի արածին։