

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Շուշանիկ Թամրազյան

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ

Երևանի պետական համալսարան

ORCID ID: 0009-0001-9543-7453

shushaniktamrazyan@gmail.com

DOI: 10.54503/1829-0116-2026.1-199

ԲՆԱՊԱՏԿԵՐԻ ԿՅԱՆՔԸ ԻՎԱՆ ԲՈՒՆԻՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ. ԱՔՍՈՐՆ ՈՒ ՏԱՐԱՇԽԱՐՀԻԿԸ «ԿՈՎԿԱՍ» ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ ՀԱՅԵՐԵՆ ԵՎ ՖՐԱՆՍԵՐԵՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ*

***Բանալի բառեր** – բնապատկեր, հիպոտիպոզ, աքսոր, դրախտ, գեղարվեստական համարժեքություն, գեղարվեստական պատկերի պարզաբանում, շարահյուսական միջամտություն:*

Իվան Բունինի արձակն աչքի է ընկնում բնապատկերների բացառիկ վարպետությամբ: «Կովկաս» պատմվածքում բնապատկերը դառնում է հերոսների ներքին դրամայի բեմականացումը, պարբերաբար խոսում է կերպարների փոխաբեն: Բունինյան Կովկասն օժտված է խոր երկակիությամբ. այն դրախտ է և ինքնական աքսոր, Եդեմական պարտեզ, բայց և զիջերային անտառի «գերեզմանային», դարանած ներկայություն: Ինքնատիպ բնապատկերների շնորհիվ՝ Իվան Բունինը ստեղծում է տարաշխարհիկ իր պոետիկան: Զուգադրելով պատմվածքի հայերեն և ֆրանսերեն թարգմանությունները՝ ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս՝ ինչ ոճական հնարքների շնորհիվ է բնության պարզ նկարագրությունը վերածվում արվեստագետի եզակի կտավի, ինչպես են ինքնատիպ շարահյուսական կառույցները դառնում կովկասյան բնապատկերի ռիթմն ու մեղեդին: Հոդվածը խորհրդածություն է եզակիության առարկայական նշանների և դրանց վերստեղծման բազմաբարդ գործընթացի մասին թարգմանական արարում: Հետևելով հայ և ֆրանսիացի թարգմանիչների լուծումներին՝ այն ցույց է տալիս՝ ինչ ոճական և բովանդակային հետևանքներ կարող են ունենալ գեղարվեստական պատկերի սրբագրումները և շարահյուսական միջամտությունները թարգմանական գործընթացում:

* Հոդվածն ընդունվել է տպագրության 05.05.2026 թ.:

Ուղարկվել է գրախոսության 21.05.2026 թ.:

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

ЖИЗНЬ ПЕЙЗАЖА В ПРОЗЕ ИВАНА БУНИНА; ИЗГНАНИЕ И ЭКЗОТИЗМ В АРМЯНСКОМ И ФРАНЦУЗСКОМ ПЕРЕВОДАХ РАССКАЗА "КАВКАЗ"

Ключевые слова : пейзаж, гипотипоз, изгнание, рай, художественная эквивалентность, разъяснение поэтического образа, синтаксические корректировки

Проза Ивана Бунина выделяется необычайным мастерством литературных пейзажей. В рассказе "Кавказ" пейзаж является эмоциональным и поэтическим стержнем рассказа, выражает внутреннюю драму героев и неоднократно говорит вместо них. Кавказу Бунина присуща существенная двойственность. Кавказский "первобытный" пейзаж - рай и изгнание, Эдемский сад, но и "гробовое", всепоглощающее присутствие ночного леса. Необычайно сжатые и яркие пейзажи сплетаются в бунинскую уникальную поэтику экзотизма. Сопоставляя армянский и французский перевод, статья показывает как, с помощью каких стилистических фигур обыкновенное описание природы оживает, превращаясь в уникальную картину живописца, как синтаксические оригинальные конструкции создают определенный ритм и мелодию бунинского Кавказа. Изучая внешние, осязаемые признаки художественной уникальности, сопоставительный анализ двух переводов раскрывает стилистические и смысловые последствия переводческих разъяснений и синтаксических корректировок в процессе воссоздания бунинского пейзажа.

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

LA VIE DU PAYSAGE DANS LA PROSE D'IVAN BOUNINE; L'EXIL ET L'EXOTIQUE DANS LES TRADUCTIONS ARMENIENNE ET FRANCAISE DU RECIT «CAUCASE»

Keywords : paysage, hypotypose, exil, paradis, équivalence stylistique, explicitation de l'image poétique, transformations syntaxiques.

La prose d'Ivan Bounine se caractérise par la maîtrise exceptionnelle de l'art du paysage. Dans le récit intitulé « Caucase » le paysage met en scène le drame intérieur des personnages, il prend corps et visage pour parler à leur place. Le Caucase de Bounine revêt une profonde ambiguïté ; il est le paradis perdu et l'exil volontaire, le jardin d'Eden et la présence « sépulcrale », en veille constante, des forêts nocturnes. Moyennant des

paysages singuliers, Bounine crée une véritable poétique de l'exotique. En comparant les traductions arménienne et française du récit, la présente étude cherche à montrer par quels procédés stylistiques une simple description de la nature se transforme en tableau vivant, en témoignage du regard unique de l'artiste. L'article se penche également sur les structures syntaxiques irrégulières constituant le rythme et la musique du paysage caucasien. Cette étude est une réflexion sur les signes tangibles du regard singulier du peintre et sur le processus de leur recreation. Analysant les propositions des traducteurs, elle s'interroge sur les conséquences de l'explicitation de l'image poétique et des transformations syntaxiques.

Ներածություն

1980 թվականին ֆրանսիական ժամանակակից վիպագրության ամենախնդրատիպ ձայներից մեկը՝ նոբելյան մրցանակակիր Կլոդ Միմոնը, իր դասախոսություններից մեկում այսպես է բնորոշում նկարագրության ունեցած դերն ու կարգավիճակը Մարսել Պրուստի վեպերում. «Սակայն այս դեպքում այն մեծ նորույթը, արմատական այն նորարարությունը, որով Պրուստն է հանդես գալիս՝ բոլորովին նոր հեռանկարներ բացելով վիպագրության համար և դրանով իսկ նմանվելով Սեզանին/..../, այն մեծ նորամուծությունը, որի շնորհիվ նա գրականության հսկաներից մեկն է դառնում, հետևյալն է. նշանակալի այն դերը, որով մինչ այդ օժտված էր գործողությունը, այժմ պատկանում է ամենաանհաղորդ տարրերից մեկին՝ նկարագրությանը, որ մինչ այդ եթե ոչ ավելորդ, ապա առնվազն քարացած միավոր էր համարվում: Այժմ նկարագրությունն է գործում, աշխատում, բանում: Նկարագրությունն է պայմանավորում պատումի անցուդարձը, ի մի բերում այն, ինչ ցրված էր, կանոնակարգում այն, ինչը թվում էր անկանոն, կարգավորում նվազագույն մանրուքներն այն վիթխարի ծիսակարգի, որ բեմականացնում է ողջ տիեզերքը, անցյալն ու ներկան, հեռուն ու մոտիկը» (Միմոն, 2012: 36-37): Անդրադառնալով նկարագրության ապրած աստիճանական զարգացմանը XIX-XX դդ. վիպագրության մեջ՝ ռեալիզմի օժանդակ, դեկորատիվ նկարագրություններից մինչև Ալեն Ռոբ-Գրիյեի՝ անբնական բծախնդրության հասնող նկարագրությունները, որ Ռոլան Բարթն իր «Ալեն-Ռոբ Գրիյե դպրոց չկա» խոհագրության մեջ վերագրում է մի յուրօրինակ «տեսողական շեղման» (Բարթ, 1958: 100)՝ Կլոդ Միմոնը նկարագրությունը դիտարկում է որպես պրուստյան գրվածքի առանցք:

«Անտոնովյան խնձորներից» ի վեր Իվան Բունինի արձակն աչքի է ընկնում նկարագրությունների մեծ վարպետությամբ: Անշուշտ, XX դարասկզբի ռուս ամենաբանաստեղծական արձակագիրներից մեկի վիպակներում և պատմվածքներում նկարագրությունը չունի Կլոդ Միմոնի հիշատակած գերակա դիրքը, բայց միևնույն ժամանակ այն շատ հեռու է դեկորատիվ նկարագրությունների հույժ կանխատեսելի հմայքից: Բունինյան նկարագ-

րությունները չունեն բացատրական կամ տեղեկատվական գործառնություն, մի քանի դիպուկ, թանձր վրձնահարվածով դրանք վերածվում են գեղանկարի՝ ենթարկվելով հիպոտիպոզի՝ «կենդանի պատկերների» գեղագիտական սկզբունքին, որի համաձայն՝ «իրերն ու երևույթներն այնքան վառ և կենդանի են պատկերված, ինչպես հիշեցնում է ֆրանսիացի հանրահայտ ոճագետ, լեզվաբան Ֆոնտանյեն, որ դրանք պարզապես կանգնում են ձեր աչքի առջև, և այդպիսով՝ պատկերը կամ պատումը վերածվում է կենդանի պատկերի, կտավի/.../» (Դյուպրիեզ, 1984: 240): Ի տարբերություն սովորական նկարագրության՝ հիպոտիպոզը շարժուն միավոր է և սերտ փոխադրեցության մեջ է պատումի մյուս տարրերի, օրինակ՝ դիպաշարի կամ կերպարների հետ, ինչպես հիշեցնում է Դյուպրիեզի «Ոճական հնարքների» բառարանը (Դյուպրիեզ, 1984: 241):

Բունիյան գեղանկարներում առանձին ենթաշերտ են բնապատկերները, որոնք ուշագրավ են ոչ միայն ձևերի, գույների վարպետությամբ, այլև իմպրեսիոնիստական կտավին բնորոշ անդրադարձումների խաղով և ներքին շարժումով: Չունենալով պարզ նկարագրական գործառնություն՝ բնապատկերը մարդեղանում է, ստանում մարմին և դիմագիծ, դառնում տեքստի ներքին բովանդակության խտացումը:

Թեմատիկ առումով՝ բունիյան արձակում բնապատկերը հաճախ է կապված հարկադիր կամ ինքնակամ, ներքին կամ արտաքին, երջանիկ կամ դժբախտ աքսորի փորձի հետ: Աքսորը և՛ պարատեքստային, և՛ ներտեքստային միավոր է: Աքսորը, առնվազն՝ ներքին աքսորը այն վիճակն է, որում գրվել են 20 թվականին հետևած պատմվածքներն ու վիպակները: Ներքին աքսորն է, որ հաճախ կարտոի տրոփող լույսով է ողողում հայրենի եզերքի բնապատկերներն ու կանացի դիմանկարները՝ հաճախ դրանք վերածելով սրբապատկերի: Բավական է հիշել «Անշտապ գարուն» (Несрочная весна) կամ «Մեծ Պասի առաջին երկուշաբթին» (Чистый понедельник) պատմվածքները:

Մակայն մի շարք գործերում աքսորը նաև ներտեքստային միավոր է, ինչպես «Կովկաս» պատմվածքում, որտեղ իր հուսահատ երջանկությունն ապրող գույգի ինքնակամ աքսորը, որ փախուստ է իրականությունից և սեփական կենսագրությունից, էապես արտահայտվում է կովկասյան բնապատկերների միջոցով: Տարաշխարհիկը դառնում է աքսորի գեղարվեստական ամենաարդյունավետ արտահայտչաձևերից մեկը: Այն սոսկ զարդարանք չէ, այլ է՛լ ավելի է սրում իրականությունից մեկուսացվածության, դրախտային, բայց և անելանելի առանձնության տպավորությունը: Իր գտված բնապատկերներով Բունիյին հաջողվում է կերտել կովկասյան աքսորի իր պոետիկան:

Հետաքրքիր է հետևել՝ ինչպես են հայերեն և ֆրանսերեն թարգմանությունները հաստում անթարգմանելիի աքսորը, ինչպես է Դորա Եսայանին և ֆրանսիացի թարգմանիչներ Ժան-Լյուկ Գեսթերին և Ֆրանսուա Լորանին հաջողվում վերստեղծել աքսորի և տարաշխարհիկության պատկերը ֆրանսերեն և հայերեն լեզվի ներդաշնակություններում:

Այս խորհրդածության տարբեր ենթագլուխներում կփորձենք պատասխանել երկու առանցքային հարցի.

Ա) Բունինի բնապատկերներն ամեն անգամ համառ մի հարց են ուղղում թարգմանչին և առհասարակ ընթերցողին. երբ և ինչպես է բնության պարզ, ճշմարտացի նկարագրությունը կենդանանում և օժտվում ներքին բովանդակությամբ, վերածվում կտավի, որ արվեստագետի եզակի հայացքի վկայությունն է: Ինչպե՞ս է գեղանկարչի պատկերն ամեն անգամ խույս տալիս կանխատեսելի նկարագրության գեղագիտական կաղապարներից, ստանում դիմագիծ: Եվ անմիջապես էլ դրանից բխող մի արձանագրում՝ ինչպես մեծ գեղանկարչի կտավներում է իրականության պարզ պատկերը եզակիանում ու վերածվում արվեստի գործի ընդամենը մի վրձնահարվածով, այդպես էլ արձակ բնապատկերի ողջ բանաստեղծական ուժը երբեմն խտացած է մի մակդիրի կամ բայի հեղինակային կիրառության մեջ: Եվ հետևաբար կարևորագույն հարցերից է. ինչպե՞ս լեզվական նոր տիրույթում պահպանել արվեստագետի վրձնահարվածների ինքնատիպությունը՝ չփոխարինելով դրանք պատկերային կանխատեսելի կամ ողորկ կաղապարներով: Ինչպե՞ս կյանքի կոչել բնապատկերը՝ այն վերծանելու կամ պարզաբանելու փոխարեն: Ինչպե՞ս վերստեղծել կովկասյան աքսորի պոետիկան, որ դրախտ է և դարան:

Բ) Բնապատկերը բունինյան բառեզերքում նաև ոլոր է և հնչյուն: Հայերեն թարգմանության մանրագնին ուսումնասիրությունը մի երկրորդ պարզ արձանագրում է թելադրում. Դորա Եսայանը ինչպես Իվան Բունինի մյուս պատմվածքների, այնպես էլ «Կովկասի» հայերեն տարբերակում չնչին բացառություններով պահպանել է բնագրում առկա շարահյուսական անկանոն կամ ինքնատիպ կառույցները՝ երբեմն հայերենը հանգեցնելով իր շարահյուսական հնարավորությունների ծայրակետին: Արդյոք սա ինքնանպատակ տառացիության դրսևորո՞ւմ է, «բնագրի տառին» հավատարմության սկզբունքի պարզ կիրառությո՞ւն: Ո՞րն է շարահյուսական կառույցների և բառի հնչյունական պատկերի դերը կովկասյան աքսորի պոետիկայում: Ինչպե՞ս թարգմանել «անթարգմանելին»՝ երաժշտությունը:

Լ. «Կովկաս». դրախտ և աքսոր: Բունինյան բնապատկերի գեղարվեստական առանձնահատկությունները

1937-ին գրված հակիրճ պատմվածքում կովկասյան բնապատկերները ծավալային առումով չեն գերազանցում քաղաքային պատկերներին: Բայց վերնագիրն ինքնին հուշում է բնապատկերի առանցքային դերը: Ռուս գրականության հարկադիր կամ ինքնակամ, երջանիկ կամ ողբերգական, ներքին կամ արտաքին աքսորների Կովկասը՝ Լերմոնտովի Պեչորինից մինչև Չեխովի «Մենամարտի» կենաց ձանձրույթի և ունայնության լուռ վկայագիր Լանսկին, դառնում է պատմվածքի նշանային, հուզական և բանաստեղծական առանցքը: Կովկասյան բնապատկերը՝ իր վառ հակադրություններով, գիշերային մշտաբթուն, բազմաձայնող ներկայությամբ, վերածվում է սիրահար զույգի պատմության բանաստեղծական խտացման: Ի դեպ՝ պատկերային նման անամորֆոզները հատուկ են բունինյան արձակին. բավական է հիշել կնոջ դիմանկարում կենդանացող Կամարգի տարաշխարհիկ բնության պատկերը համանուն պատմվածքում:

Պատմվածքն ինքնակամ աքսորի մի պատմություն է կովկասյան բնապատկերի գրկում: Ինքնաքսորում իրականությունից և սեփական պատմությունից, որ պատումն առնում է տագնապի իր աքցանի մեջ: Պատմվածքը սկսվում է մոսկովյան տագնապած հանդիպման հիշատակմամբ, որտեղ ուրվագծվում է անհեռանկար միության հորիզոնում կախված սպառնալիքը՝ «նա»-ն: Պատմվածքը եզրափակվում է դարձյալ անանուն «նա»-ի՝ Սոչիի հյուրանոցային համարում ինքնասպան եղող ամուսնու պատկերով:

Ժամանակային, տարածական զեղչումները, որ սրաթռիչ ռիթմականություն են հաղորդում պատմվածքին, դառնում են տագնապի շարադրաբանական արտահայտությունը: Գործողությունը տենդագին արագությամբ թռչում է վայրից վայր՝ ասես անձնատուր փախչող ռելսերի ընթացքին. Մոսկվա, հյուրանոցային համար, հինգերորդ պարբերությունում՝ կայարան, տասներորդում՝ Գագրայի, Գելենջիկի ակնթարթային առկայծումները, որոնց հետևում է խաղաղ հանգրվանը կուսական բնության գրկում, և վերջապես տասնիններորդ պարբերությունում, սիրահար զույգին թողնելով գիշերային կախարդված բնապատկերում, պատումն առանց նախաբանների տեղափոխվում է ինքնասպանության թատերաբեմ դարձող Սոչիի հյուրանոցային համար:

Հետաքրքիր է պատմվածքի քարտեզագրությունը. եթե հիշատակվում են Գելենջիկը, Գագրան, Սոչին, ապա «դեպի հարավ» ընկած վայրի անվանումը չի ճշգրտվում: Նախաստեղծ բնության այդ կտորը դուրս է ժամանակային, տարածական չափումներից, չի քարտեզագրվում՝ է՛լ ավելի առանձնացնելով սիրային զույգին կովկասյան ողբերգական և անհուշ իր դրախտում:

Դրախտայինն ու տարաշխարհիկը դառնում են Բունինի կովկասյան աքսորի գեղագիտական գործիքները: Կովկասյան առաջին բնապատկերը տարընթերցումների տեղիք չի տալիս. մեր առջև Եդեսական պարտեզի մի պատկեր է.

«Мы нашли место первобытное, заросшее чинаровыми лесами, цветущими кустарниками, красным деревом, магнолиями, гранатами, среди которых поднимались веерные пальмы, чернели кипарисы...» (Բունին, 1985: 268)

Վճռորոշ է աշխարհից կտրված այդ անկյունը բնորոշող առաջին մակդիրը. «первобытное» (նախաստեղծ, նախասկզբնական), որը թե՛ ֆրանսերեն, թե՛ հայերեն թարգմանություններում գտնում է իր գեղարվեստական համարժեքը՝ է՛լ ավելի ընդգծելով գույգի դրախտային առանձնության պատկերը: Հայերեն մեկնաբանության մեջ բառը հանդես է գալիս իր փոխաբերական նշանակությամբ. «կուսական»: Ֆրանսիացի թարգմանիչը, իր հերթին որսալով մակդիրի խորհրդանշական կշիռը, դիմում է փոխարկման. «comme aux origines» («ինչպես նախասկզբնական օրերին»)՝ պարզապես «originelle»-ի (նախասկզբնականի) փոխարեն:

Հետևում է տարաշխարհիկ բուսականության հարուստ և մանրագին նկարագրություն, որը սկզբից նեթ ստիպում է մտածել գեղարվեստական պատկերի վերատեղծման առանցքային խնդիրներից մեկի մասին. ե՞րբ է պարզ նկարագրությունը դառնում եզակի հայացքի վկայություն, որո՞նք են այն արտաքին նշանները, որոնցում խտացած է արվեստագետի ինքնատիպ վրձնահարվածը: Այսպես՝ «հովհար հիշեցնող սաղարթով արմավենիներին» և «սև նոճիների փոխարեն»՝ մեր առջև բունինյան հովհարե արմավենիներն են («веерные пальмы») և ոչ թե մուգ կամ սև, այլ սևին տվող նոճիները («чернели кипарисы»): Մի բառի մոգությամբ ստեղծվող այս խտապատկերներում է ճառագում բնապատկերի ողջ ինքնատիպությունը: Հետաքրքիր է՝ ինչպես է վերապրում բնապատկերը թարգմանական ուղևորությանը: Ֆրանսիացի թարգմանիչները հետևողականորեն վերստեղծում են տարաշխարհիկ բնապատկերի բոլոր տարրերը, սակայն ֆրանսիացի ընթերցողի համար բնապատկերը գերծ է ամեն մի անակնկալից, նրա ինքնատիպությունը նկատելիորեն հարթվում է.

« Nous découvrimus un endroit comme aux origines, couvert de forêts de platanes, de buissons en fleurs, d'acajous, de magnolias et de grenadiers parmi lesquels se dressaient des cyprès noirs et des palmiers comme des éventails. » (Բունին, 1987: 269)

«Веерные» («веерные пальмы») մակդիրի բանաստեղծական արտահայտչականությանը ֆրանսերեն թարգմանության մեջ փոխարինում է պատկերը պարզաբանող համեմատությունը. «des palmiers comme des éventails» («հովհարների նման արմավենիներ»): «Чернели кипарисы» ֆրազը,

որ նոճիների խավարը վերափոխում է խորհրդավոր և անդիմադրելի մի ընթացքի, դառնում գործողություն, ֆրանսերեն թարգմանության մեջ պարզեցվում է՝ վերածվելով «սև նոճիների»: Պատկերը կորցնում է իր ինքնատիպությունը՝ միաժամանակ զրկվելով իր ներքին դինամիկայից. սևի չդադարող արարին փոխարինում է սոսկ գունային ստատիկ բնորոշումը: Հընթացս նշենք, որ անհետանում են բնագրի կախման կետերը, որոնք, քնարական թռիչքներից զատ, բնապատկերն օժտում են պատումի շրջանակը հատող շարունակականությամբ:

Հայերեն թարգմանության մեջ նոճիների պատկերը վերագտնում է իր արտահայտչականությունը՝ «սևին էին տալիս նոճիները».

«Գտանք կուսական մի վայր, ամբողջապես ծածկված չինարի անտառներով, ծաղկող թփուտներով, կարմիր ծառով, մագնոլիայի, նոսր ծառերով, որոնց միջև վեր էին խոյանում հովհարաձև արմավենիները, սևին տալիս նոճիները...»: (Բունին, 1988: 333)

Բնագրի հարուստ հնչյունային պատկերը, որի հիմքում «к»-երի և «ч»-երի բաղաձայնություններն են՝ վերածվելով կովկասյան տարաշխարհիկ աքսորի մեղեդայնության, հայերեն թարգմանության մեջ վերստեղծվում է «ծ», «կ» և «ճ» հնչյունների կուտակման շնորհիվ:

Կովկասյան բնապատկերի էական տարրերից են լեռները՝ դրախտային աքսորի առաջին սուրհանդակները: Բնապատկերը մարդեղանում է մի վրձնահարվածով.

«За мутными от пыли и нагретыми окнами шла ровная выжженная степь, видны были пыльные широкие дороги, арбы, влекомые волами, мелькали железнодорожные будки с канареечными кругами подсолнечников и алыми мальвами в палисадниках... Дальше пошел безграничный простор нагих равнин с курганами и могильниками, нестерпимое сухое солнце, небо, подобное пыльной туче, потом призраки первых гор на горизонте...» (Բունին, 1985: 267):

Եթե հայերեն թարգմանության մեջ «призраки первых гор» փոխաբերությունը վերածվում է «առաջին լեռների ուրվապատկերների», ապա ֆրանսերեն թարգմանության մեջ պահպանված է անձնավորման բանաստեղծական ուժը. «les spectres des premières montagnes»: Միակ էական փոփոխությունը շարահյուսական է, որ թեև առաջին հայացքից թվում է աննշան, փոխում է բնապատկերի ներքին բովանդակությունը.

«Derrière les fenêtres surchauffées et grises de poussière défilait la steppe brûlée et monotone ; on voyait de larges routes poudreuses et des charrettes tirées par les bœufs ; les maisons des garde-barrière filaient, avec des ronds jaune canari des tournesols et l'écarlate des mauves sauvages dans les jardins... *Vinrent l'étendue infinie des plaines nues parsemées de tumuli et de tertres funéraires sous le soleil*

desséchant et insoutenable, le ciel pareil à un nuage de poussière, et, bientôt, les spectres des premières montagnes à l'horizon...» (Բունին, 1987: 26):

Այսպես՝ բնագրում գնացքի ապակիների հետևում առկայծող բնապատկերում հարթավայրը, արևը, երկինքը, ապա լեռները ներկայացված են պարզ թվարկմամբ՝ առանց տեղի մակբայների: Տափաստանը, արևը, երկինքը նույնչափ մոտիկ են և շոշափելի՝ դառնալով ուղղահայաց, անվերջորեն դեպի վեր լողացող փախուստի արձանագրումը: Բնագրում հարթավայրերը ոչ թե արևի տակ են կամ պարզված են արևին, այլ հարթավայրը, արևը, երկինքը պատկերվում են նույն հարթության վրա, շարունակում են իրար, և երջանիկ այդ համակեցությունն իրականության հետ հիմնարար խզման առաջին նշանն է: Ֆրանսերեն թարգմանության մեջ բնապատկերը կանոնակարգված է, սրբազրված. հարթավայրն արևի տակ է. «*Vinrent l'étendue infinie des plaines nues parsemées de tumuli et de tertres funéraires sous le soleil desséchant et insoutenable, le ciel pareil à un nuage de poussière, et, bientôt, les spectres des premières montagnes à l'horizon...*»: Թարգմանաբար՝ «Հայտնվեց գերեզմանաթմբերով և հին գերեզմանոցներով սփռված մերկ հարթավայրերի անվերջանալի տարածությունը՝ **անտանելի և այրող արևի ներքո**, երկինքը՝ նման փոշու ամպի, և շուտով առաջին լեռների ուրվականները հորիզոնում...»:

Հայերեն թարգմանության բնապատկերը. «Ապա ձգվեցին մերկ, անծայրածիր հարթավայրերը՝ գերեզմանաթմբերով և հին գերեզմանոցներով, անտանելի այրող արև, երկինք՝ նման փոշու ամպի, հետո՝ առաջին լեռների ուրվապատկերները հորիզոնում»:

Նույն եթերային ներկայությամբ են օժտված լեռները մեկ այլ անտառային բնապատկերում. այս անգամ, լեռնապարերի ուրվականային տեսիլի փոխարեն, եթերայինի արտահայտչամիջոցներն են դառնում ձյունն ու հեռավորությունը՝ լեռները վերածելով կոպկասյան բնապատկերի ամենաբանաստեղծական տարրին: Թե՛ ֆրանսերեն, թե՛ հայերեն տարբերակները, թարգմանիչների ստեղծագործ մոտեցման շնորհիվ, վերստեղծում են բնապատկերի գեղարվեստական համարժեքը.

«Горячее солнце было уже сильно, чисто и радостно. В лесах лазурно светился, расходился и таял душистый туман, за дальними лесистыми вершинами сияло предвечная белизна снежных гор» (Բունին, 1985: 268):

Նշենք, որ ֆրանսերեն թարգմանության մեջ առկա ակնառու փոփոխություններից է բնագրի «дальный» («հեռավոր») ածականի զեղչումը, որ հեռանկարներ է ներմուծում բնապատկեր: Եվս մի դիտարկում. ֆրանսիացի թարգմանիչների՝ բնագրի պատկերային համակարգին հավատարիմ մնալու միտումն ի հայտ է գալիս «лазурно» (лазурно светился) մակբայի թարգմանության մեջ: Պատկերը նույնությամբ պահպանելու համար

թարգմանիչները դիմում են փոխարկման՝ մակբայը վերածելով համեմատության. « comme de l'azur » (լազուրի նման).

« Le soleil brûlant, radieux et pur était déjà haut. Une brume parfumée qui brillait comme de l'azur, se glissait parmi les arbres puis se dissipait ; au-delà des sommets boisés étincelait la blancheur éternelle des montagnes enneigées ». (Բունին, 1987: 27):

Հայերեն թարգմանության մեջ ուշագրավ է «предвечная» մակդիրի ոճական համարժեքի դիպուկ ընտրությունը, որ բարձրացնում է գեղարվեստական պատկերը. «մշտնջենական»: Լազուրե շողանքը թարգմանվում է «ջինջ կապտին տալ» բանաստեղծական փոխարկմամբ.

«Տաք արևն արդեն ուժեղ էր, մաքուր և պայծառ: Անտառներում ջինջ կապտին էր տալիս, բացվում ու հալչում էր անուշաբույր մշուշը, հեռավոր անտառածածկ կատարներից այն կողմ շողշողում էր ձյունածածկ լեռների մշտնջենական սպիտակը...» (Բունին, 1988: 334):

Անտառային ջինջ, լվացված բնապատկերի զոնգուն մեղեդին, որ բնագրում նշանավորվում է «ж» և «з» բաղաձայնների կուտակմամբ, հայերեն թարգմանության մեջ վերստեղծվում է «ջ», «շ», «ծ» բաղաձայնայինների շնորհիվ:

Կովկասյան «դրախտի» մյուս ներկայությունը ծովն է, որ, ի հակադրություն անտառային մշտաբթուն և անհանգիստ բնապատկերի, հերոսների խաղաղման միակ աղբյուրն է: Թարգմանչի համար բնագրի ոգու ընկալման յուրօրինակ քննություն է դառնում ծովի գույնը բնորոշող բառակապակցությունը. «имела цвет фиалки»՝ «մանուշակագույն էր» կամ «մանուշակագույն երանգ էր ստացել» հնարավոր տարբերակների փոխարեն.

«Когда жар спадал и мы открывали окно, часть моря видная из него между кипарисов, стоявших на скате под нами, имела цвет фиалки и лежала так ровно, мирно, что, казалось, никогда не будет конца этому покою, этой красоте». (Բունին, 1985: 268):

«Մանուշակի գույն ուներ» ֆրազը ֆիգուրատիվ պատկերը գերադասում է գույնի վերացական հիշատակումից. այն ոչ միայն գույն է ճշգրտում, այլև վերադարձնում է մեզ մանուշակի ներկայությունը: Հայերեն թարգմանության մեջ պատկերի ներգգացողությունը գործում է անվրեպ.

«Երբ շոգը մեղմանում էր, և բացում էինք պատուհանը, ծովի մի կտորը, որ երևում էր մեզնից ցած ընկած լանջին բարձրացող նոճիների արանքից, մանուշակի գույն ուներ ու փոված էր այնքան հարթ, այնքան խաղաղ, որ թվում էր՝ երբեք վերջ չի լինելու այս խաղաղությանը, այս գեղեցկությանը» (Բունին, 1988: 334):

Ուշագրավ է շարահյուսական կառույցը. իրար հետևող համադաս անդամները՝ «այնքան հարթ, այնքան խաղաղ» կամ «այս խաղաղությանը, այս գեղեցկությանը», դառնում են ծովի պարզևած ներքին խաղաղության, ներդաշնակության ռիթմական-երաժշտական արտահայտությունը: Ֆրանսերեն տարբերակում ծովը «մանուշակագույնին է տալիս» (*virait au violet*) և «կանոնավորապես հանդարտ է» (*régulièrement calme*):

« Quand la chaleur tombait, nous ouvrons la fenêtre, et la bande de mer entre les cyprès qui montaient du talus en contrebass, *virait au violet* avec une eau si *régulièrement* calme qu'il semblait que cette paix et cette beauté ne devaient pas avoir de fin. » (Բունին, 1987: 27).

Չրային բնապատկերի մեկ այլ օրինակ «Մուգա» պատմվածքից, որտեղ սիրահար զույգի «աքսորը» մերձմոսկովյան ամառանոցը վերածում է մերձարևադարձային դրախտի:

«Все время дожди, кругом сосновые леса. То и дело в яркой синеве над ними скопляются белые облака, высоко перекачивается гром, потом начинает сыпать сквозь солнце блестящий дождь, быстро превращающийся от зноя душистый сосновый пар... Все было мокро, жирно, зеркально... В парке усадьбы деревья были так велики, что дачи, кое-где построенные в нем, казались под ними малы, как жилища под деревьями в тропических странах. Пруд стоял громадным черным зеркалом, наполовину затянут был зеленой ряской...» (Բունին, 1985: 277):

Բնապատկերի արտահայտչականությունը բխում է երկու հայելիների հակադրությունից. անձրևոտ սաղարթի հայելին՝ իր անդրադարձումներով, և լճի սև հայելին: Հայելացած անտառի ու լճի անթափանց հայելու հակադրությունը մեծ արտահայտչականություն է հաղորդում բնապատկերին: Ֆրանսիացի թարգմանիչները գերադասում են մեկնաբանել պատկերը՝ հիմնովին փոխելով նախադասություններից մեկի շարահյուսությունը՝ կառուցված իրար հետևող երեք համադաս ածականների եռաչափ ռիթմի վրա. «мокро, жирно, зеркально...». Ֆրանսերենում՝ «*Tout luisait d'une humidité grasse...*» (Բունին, 1987: 54): Թարգմանաբար՝ «Ամենը փայլփլում էր թանձր մի տամկությամբ»: գեղարվեստական պատկերի հիրավի նրբագեղ փոխադրություն, որ, սակայն, հանգեցնում է թե՛ նախադասության ռիթմի, թե՛ հատու վրձնահարվածներով ստեղծվող գեղանկարի էական փոփոխության: Նշենք, որ թարգմանիչը, տուրք տալով պատկերն ընթերցելի դարձնելու իր միտումին, կարող էր «зеркально» ածականը փոխարինել առավել «հասկանալի»՝ «շողշողուն» կամ «փայլփլուն» համարժեքներով՝ պահպանելով, սակայն, նախադասության շարահյուսությունն ու, այդպիսով, անփոփոխ թողնելով բունիյան բնապատկերի ձեռագիրը: Հայերեն թարգմանությունը նույնպես նախընտրում է ընթերցողին տալ պատկերի

բանալին, սակայն հանգում է, թերևս, լավագույն լուծմանը՝ պահպանելով բնագրային ածականի բառարմատը (**«зеркальный»**). «հայելային»-ը դառնում է «հայելափայլ»: Թարգմանչուհին պահպանում է նախադասության եռաչափ ռիթմը՝ իր հատու վրձնահարվածներով. «Ամեն ինչ թաց էր, թանձր, հայելափայլ» (Բունին, 1988: 339):

Լճի մութ հայելու պատկերում հայերեն թարգմանության մեջ առկա է ուշագրավ մի փոխարկում. կանաչ ջրոսպը՝ «зеленая ряска»-ն դառնում է «зеленая ряса»՝ «կանաչ փարաջա»: Բնապատկերը մարդեղանում է: Պարզ վրիպո՞ւմ, որ զարմանալի է և ոչ այնքան արժանահավատ բնագրին նման նախանձախնդիր հավատարմությամբ վերաբերվող թարգմանչուհու պարագայում: Թե՞ գեղարվեստական պատկերի հարստացում, որ հավատարիմ է մնում բունիյան խտապատկերների սիրելի հնարքներից մեկին՝ անձնավորմանը: «Пруд стоял громадным черным зеркалом, наполовину затянут был зеленой ряской...»/Դորա Եսայանի մեկնաբանությամբ. «Լճակը նման էր վիթխարի սև հայելու՝ կիսով չափ ծածկված կանաչ փարաջայով» (Բունին, 1988: 339):

II. Կովկասյան նոկոյուրնի դարձերեսը. գեղարվեստական պատկերի պարզաբանում և շարահյուսական միջամտություններ

Կովկասյան բնապատկերի մեջ առանձին շերտ են գիշերային պատկերները, որոնք դառնում են պատումի բովանդակային առանցքը: Գիշերային պատկերների վառ, հախուռն վրձնահարվածներում է խտանում հերոսների ողջ ներքին դրաման: Դրանք օժտված են խոր երկակիությամբ. դյուրթական գիշերների բանաստեղծական պատկերը մեզ դարձյալ տեղափոխում է Եդեմական պարտեզ՝ իր մշտաթթուն բուսական և կենդանական աշխարհով: Սակայն մի քանի դիպուկ վրձնահարվածով մշտաթթուն այդ ներկայությունն աստիճանաբար վերափոխվում է բազմաձայնող տագնապի, դարանած և չլռող սպառնալիքի՝ պարզելով մեզ դյուրթական գիշերի դարձերեսը: Գործի են դրված գեղարվեստական պատկերավորման բոլոր միջոցները՝ փոխաբերությունը, հեղինակային մակդիրները, համեմատությունները, բառի հնչյունական պատկերի բնկումները: Հատելով պատկերային ակնկալելի կադապարների շրջանակը՝ կովկասյան նոկոյուրնը զարմացնում է իր անսպասելի, թանձր շարժապատկերներով, որոնց վերստեղծումը բարդագույն թարգմանաբանական խնդիր է թարգմանչի համար: Մեր առջև գիշերային եռուն կյանքի տեսարան է, որ եզրափակվում է ողբաձայն երգի խորհրդանշական պատկերով.

«Ночи были теплы и непроглядны, в черной тьме плыли, мерцали, светили топазовым светом огненные мухи, стеклянными колокольчиками звенели древесные лягушки. Когда глаз привыкал к темноте, выступали вверху звезды

и гребни гор, над деревней вырисовывались деревья, которых мы не замечали днем. И всю ночь слышался оттуда, из духана, глухой стук в барабан и горловой, заунывный, безнадежно-счастливый вопль как будто все одной и той же бесконечной песни» (Բունին, 1985: 268):

Պատկերը, հիրավի, զարմացնում է իր կենդանությամբ: Այն աչքի է ընկնում իր անսպասելի վառ լուծումներով. ջնջված է սահմանը երկնքի և երկրի, եթերայինի և հողածինի, նյութեղենի և աննյութեղենի միջև: Հրե ճանճերը առկայծում են խավարում, ծառագորտերի արձակած հնչյունը համեմատվում է իրեղեն աշխարհի ամենաեթերային և աննյութեղեն երևույթներից մեկի՝ զանգերի դողանջի հետ: Սակայն ևս մեկ անգամ խուսափելով պատկերային կաղապարից՝ զանգակները ոչ թե բյուրեղյա են, այլ ապակյա: Գեղարվեստական պատկերը սահմանազանց զվարթությամբ մերժում է գեղեցիկի ակնկալելի կաղապարները:

Ինչպե՞ս է ֆրանսիացի թարգմանիչներին հաջողվում վերստեղծել կովկասյան նոկտյուրնի թրթիռը: Պատկերը նկատելիորեն սրբազրվում է, կանոնակարգվում: Անսպասելի բռնկումներին փոխարինում են պատկերային կաղապարներ.

«Des lucioles jetaient leurs reflets scintillants de topaze dans l'obscurité profonde des nuits chaudes et sombres, toutes résonnantes des carillons cristallins des rainettes. Lorsque l'œil s'était accoutumé à la pénombre, les étoiles et les crêtes des montagnes se détachaient dans le ciel et, au-dessus du village, se dessinaient des arbres que nous n'avions pas remarqués le jour. Toute la nuit on entendait venant de la taverne le roulement sourd d'un tambour et, comme mêlée à lui en une complainte sans fin, une lamentation rauque et mélancolique disait son bonheur désespéré.» (Բունին, 1987: 28):

Բունինյան գիշերային բնապատկերը մեզ դարձյալ ստիպում է մտածել հասկացույթի և բառ-ներկայության բախման մասին: Եթե տվյալ համատեքստում բնագրի առկայծող «հրե ճանճերը» և «լուսատուիկը», ըստ էության, նույն երևույթին են հղում, գեղարվեստական առումով դրանք նույնարժեք չեն: «Огненные мухи» բառակապակցությունը, օժտված մեծ բանաստեղծական ուժով, պատկեր է հյուսում պատկերի մեջ՝ սև մոգության մի ամբողջ ենթատեքստ ներմուծելով գիշերային բնապատկեր: Մինչդեռ գեղարվեստական պատկերի վերստեղծման ճանապարհին հաճախ են ֆրանսիացի թարգմանիչները դիմում մի հնարքի, որ թարգմանաբանության մեջ հայտնի է պարզաբանում (explicitation) եզրույթով: Նրանք պարզաբանում են պատկերն ընթերցողին՝ այն թարգմանելու փոխարեն՝ ի վնաս բնապատկերի գեղարվեստական ուժի:

Առկա են մի շարք ձևափոխություններ. երկրորդ նախադասության բայական եռաչափ կառույցը՝ «плыли, мерцали, светили» («в черной тьме

плыли, мерцали, светили топазовым светом») ֆրանսերենում իր տեղը զիջում է առավել բարդ բայական կառույցի՝ «j'étaient des reflets scintillants de topaze dans l'obscurité profonde» (թարգմանաբար՝ «տոպազի պսպղուն անդրադարձներ էին նետում խոր մթության մեջ»)։ Ըստ երևույթին, ֆրանսիացի թարգմանիչները երկրորդական կամ անհամատեղելի են համարել «առկայծել», «լողալ» և «լույս տալ» գործողությունները։ Սակայն անհետանում է առկայծող նավարկության պատկերը, որը «հրե ճանճերին» վերածում է յուրօրինակ, կախարդված աստղերի։

Բարդ համադասական նախադասության երրորդ անդամը՝ «стеклянными колокольчиками звенели древесные лягушки» նախադասությունը, նույնպես ենթարկվել է փոփոխությունների. «toutees résonnantes des carillons cristallins des rainettes»: Բնագրում ծառագորտերի՝ «ապակյա զանգակների» հետ համեմատվող ձայնը թարգմանության մեջ իր տեղը զիջում է «ծառագորտերի բյուրեղյա դողանջները» փոխաբերությանը, որ չունի ներկայության նույն ֆիզուրատիվ ուժը։

Ողբի նկարագրության մեջ իմաստային բաղադրիչների տեղաշարժի հետևանքով փոխվում է նախադասության բովանդակային և հուզական շեշտադրումը։

«И всю ночь слышался оттуда, из духана, глухой стук в барабан и горловой, заунывный, безнадежно-счастливый вопль как будто все одной и той же бесконечной песни» (Բունին, 1988: 269) /«Toute la nuit on entendait venant de la taverne le roulement sourd d'un tambour et, comme mêlée à lui en une complainte sans fin, une lamentation rauque et mélancolique disait son bonheur désespéré.» (Բունին, 1987: 28)/Թարգմանաբար՝ «Ամբողջ գիշեր լսվում էին պանդոկից եկող թմբուկի զարկերը և, անվերջանալի մի հեծեծանքով միախառնվելով դրանց, խոպոտ և մելամաղձոտ մի ողբ պատմում էր իր հուսահատ երջանկության մասին»։

Ֆրանսիացի թարգմանիչները պահպանել են իմաստային բոլոր բաղադրիչները և բառակազմը, սակայն թարգմանական նմանօրինակ ադապտացիաները հանգեցնում են իմաստային նրբերանգների տատանումների։

Փոխարենը՝ ֆրանսերեն տարբերակում գիշերային բնապատկերի հնչյունային պատկերն աչքի է ընկնում առանձնահատուկ արտահայտչականությամբ. «C», «r» և «s» բաղաձայնների կուտակումները վերստեղծում են հազարաչափ գիշերի անլույս թրթիռի մեղեդային ապրումը։

Գեղարվեստական պատկերի վերստեղծման բոլորովին այլ սկզբունքներ է որդեգրում հայերեն թարգմանությունը. ա) հավատարմություն շարահյուսական առանձնահատկություններին, որոնք ներհյուսված են բնապատկերի ներքին բովանդակությանը և իմաստակերտման միջոց են, բ)

հրաժարում պատկերային պարզաբանումներից և պարզեցումներից, գ) փոխաբերության կամ համեմատության միջոցով ստեղծվող պատկերների ֆիգուրատիվ ներուժի պահպանում.

«Գիշերները տաք էին, ականակույր, սև մթի մեջ լողում էին, առկայծում տպագիռնի լույսով փայլվում էին հրե ճանճերը, ապակե զանգուլակների նման զնգզնգում էին ծառագորտերը: Երբ աչքդ սովորում էր մթին, վերնում սկսում էին երևալ աստղերն ու լեռների կատարները, գյուղի գլխին ուրվագծվում էին ծառերը, որ չէինք նկատում ցերեկը» (Բունին, 1988: 334):

Պատկերը կենդանանում է իր ողջ տարաշխարհիկությամբ: Անշուշտ, բունինյան տարաշխարհիկությունը վեր է կոլորիտային բառերից կամ ցցուն, դիտարժան պատկերներից: Բայց հայերեն թարգմանության մեջ ուշագրավ է նաև «дыхан» («դուքան») օտարաբանության պահպանումը, որն ընդգծված արևելյան հնչեղություն է հաղորդում պատկերին: Թարգմանիչը նույնությամբ պահպանում է օտարաբանությունը՝ դիմելով թարգմանական խիզախման: Ֆրանսերեն թարգմանության մեջ լեզվական այս ռելիեֆները հարթված են. «դուքանին» փոխարինում է չեզոք բառաշերտին պատկանող «taverne»՝ «իջևանատուն», «պանդոկ» գոյականը:

Գիշերային բնապատկերի ահագնացող երկակիությունը հասնում է իր բարձրակետին անձրևող փոթորկի տեսարանում, որը եզրափակվում է սիրահարների պատուհանի տակ հավաքված, օթևան խնդրող շնագայլերի անսպասելի պատկերով: Այն նշանավորում է վերահաս մահվան տագնապը, որ հերոսուհին թաքուն տեսչում է և վանում: Բունինյան բնապատկերը դարձյալ անակնկալի է բերում. գիշերի «գերեզմանային» լույթային փոխարեն՝ մեր առջև անտառների բազմաձայնող խավարն է. գերեզմանային աղմուկների մի ամբողջ սիմֆոնիա, որ երևան է հանում գույզի անհուսալի և երջանիկ աքսորի դարձերեսը.

«Иногда по ночам надвигались с гор страшные тучи, шла злобная буря, в шумной гробовой черноте лесов то и дело разверзались волшебные зеленые бездны и раскалывались в небесных высотах допотопные удары грома. Тогда в лесах просыпались и мяукали орлята, ревел барс, таякали чекалки... Раз к нашему освещенному окну сбежалась целая стая их, – они всегда сбегаются в такие ночи к жилью, – мы открыли окно и смотрели на них сверху, а они стояли под блестящим ливнем и таякали, просились к нам... Она радостно плакала, глядя на них» (Բունին, 1985: 269):

Գիշերային բնապատկերի ինքնատիպության առանցքներից մեկն այս անգամ «в шумной гробовой черноте лесов» փոխաբերությունն է: Ուշագրավ է «чернота» գոյականի ընտրությունը՝ ավելի կանխատեսելի «тьма»-ի, «темнота»-ի կամ «мрак»-ի փոխարեն: «Чернота»-ն արտահայտում է տա-

րաշխարհիկ, անհեռանկար գիշերների ողջ անթափանցելիությունը, որ փակել է իր հարկերը սիրահար զույգի առջև, չի օթևանում, բնակելի չէ: Գույնի զեղում, որ մնում է անբնակելի: Այն նույնությամբ պահպանված է ֆրանսերեն թարգմանության մեջ. «les noirceurs»՝ «l'obscurité»-ի կամ ռոմանտիկական պատկերային մտածողությանը համահունչ «les ténèbres»-ի փոխարեն. «dans les noirceurs sépulcrales des forêts sonores» («հնչեղ անտառների գերեզմանային սևում»): Ֆրանսերեն տարբերակում պատկերի արտահայտչականության մեջ վճռորոշ դեր է խաղում «sépulcrale» մակդիրի ընտրությունը՝ առավել պարզ լեզվաշերտին պատկանող «macabre» կամ «funèbre»՝ ածականների փոխարեն: Ֆրանսերեն տարբերակը՝ «ս»-երի խորհրդավոր իր սարսուռով, առինքնող է թե՛ իր հնչյունական, թե՛ պատկերային արտահայտչականությամբ:

Եվ, այնուամենայնիվ, առկա է պատկերային աննշան տեղաշարժ, որ կարելի է մեկնաբանել՝ որպես պատկերը պարզեցնելու փորձ: Բնագրում հեղինակը թե՛ «աղմկոտ», թե՛ «գերեզմանային» մակդիրները վերագրում է «սև»-ին՝ ստեղծելով արտասովոր պատկեր. անթափանցելի սևը, որ, այնուամենայնիվ, օժտված է ծածուկ կյանքով: Ֆրանսիացի թարգմանիչները գերադասում են առավել ռացիոնալ պատկերը. «հնչեղ»-ը, որ փոխարինում է «աղմկոտ»-ին, անտառներն են, գերեզմանայինը՝ սևը: Հայերեն տարբերակում պատկերը պահպանվում է նույնությամբ. «անտառների աղմկոտ գերեզմանային սևի մեջ»:

« Parfois, la nuit, d'effrayantes nuées descendaient des sommets. La tempête se déchaînait dans les noirceurs sépulcrales des forêts sonores s'ouvraient parfois de verts abîmes enchantés et des coups de tonnerre antédiluviens déchiraient la voûte du ciel. Alors, dans les bois, les jeunes aigles se réveillaient en glatissant. On entendait rugir les panthères et japper les chacals. Une fois une meute entière s'approcha de notre fenêtre allumée (par ces temps-là les chacals se réfugiaient toujours près des habitations) ; nous ouvrîmes la fenêtre pour les regarder : ils restaient là à japper sous l'averse brillante, comme s'ils nous demandaient à les laisser entrer et en les voyant, elle versait des larmes de joie. » (Բունին, 1987: 28).

Հետաքրքիր է «волшебные зеленые бездны» պատկերի մեկնաբանությունը ֆրանսերեն թարգմանության մեջ, որտեղ անդունդները ոչ թե կախարդական են («magique»), այլ՝ կախարդված՝ «enchantés»: Հնարք, որ անդունդները դարձնում է գիշերային մոգության մի մասը՝ ներքին դինամիկա հաղորդելով պատկերին:

Էական միջամտությունը դարձյալ շարահյուսական է: Առաջին բարդ համադասական նախադասությունը, որ բաղկացած է երեք համադաս անդամից և դառնում է բնության անկառավարելի տարերքի շարահյուսական արտահայտությունը, ֆրանսերեն տարբերակում տրոհված է երկու առան-

ձին նախադասության: Շարահյուսական միջամտությունները շարունակվում են ավելոծ բնապատկերի մյուս նախադասություններում՝ հետամուտ միևնույն՝ պարզեցման, անկանոն շարահյուսական կառույցների կանոնակարգման միտմանը: Երկրորդ բարդ համադասական նախադասությունը ֆրանսերենում դարձյալ տրոհված է երկու առանձին նախադասությունների: Կախման կետերը, որ անընդգրկելի շարունակականությամբ են օժտում պատկերը, անհետանում են՝ իրենց տեղը զիջելով կանոնիկ վերջակետերին:

Սակայն է՛լ ավելի վճռորոշ է վերջին նախադասության շարահյուսական վերաձևումը, որի հետևանքով անհետանում է բնագրում առկա կտրուկ թռիչքը պատուհանի տակ կաղկանձող շնագայլերի տեսարանից «ուրախ արտասվող» հերոսուհու պատկերին: Բունինի բնագրում ցատկը ոչ միայն պատկերային է, այլ շարահյուսական. պատումը մի քանի ստորոգմամբ բարդ համադասական նախադասությունից անցնում է դերբայական դարձվածով ավելի հակիրճ նախադասության. «Она радостно плакала, глядя на них»: Մինչդեռ ֆրանսերեն տարբերակում վերջին նախադասությունը կցված է բարդ համադասական նախադասությանը՝ «և» շաղկապի միջոցով. «ils restaient là à japper sous l'averse brillante, comme s'ils nous demandaient à les laisser entrer et en les voyant, elle versait des larmes de joie.»/Թարգմանաբար՝ «նրանք մնում էին փայլվիլուն հեղեղի տակ և կաղկանձում էին, ասես խնդրում էին մեզնից ներս թողնել իրենց, և, դրանց տեսնելով, նա ուրախության արցունքներ էր հեղում»:

Բնագրի անկանոն, քմահաճ շարահյուսական կառույցները դառնում են տարաշխարհիկ գիշերի շարահյուսական արտահայտությունը: Բնագրին տարաշխարհիկության նրբերանգ է հաղորդում նաև ասիական շնագայլի՝ «чечалка»-ի անվանումն իր վայրի հնչողությամբ: Իհարկե, խոսքը նույն երևույթի մասին է, սակայն բառի հնչյունական պատկերը շատ ավելի կենդանի է, քան պարզ «շնագայլի» դեպքում. հայերեն թարգմանության մեջ պահպանվում է այդ տարբերակումը՝ «չախկալ» բառի շնորհիվ: Ֆրանսիացի թարգմանիչները, բախվելով ֆրանսերենի լեզվական սահմաններին, «чечалка»-ն ընդհանուր անունով՝ «chacal»-ով (շնագայլ) են թարգմանել:

Գիշերային բնապատկերը հայերեն մեկնաբանությամբ.

«Երբեմն գիշերը լեռներից սարսափելի ամպեր էին իջնում, կատաղի փոթորիկ էր սկսվում, անտառների աղմկոտ, գերեզմանային սևի մեջ շուտ-շուտ ձեղքվում էին մոգական կանաչ անդունդներ, և երկնքի բարձունքում ճայթում էին որոտի անդրջրհեղեղյան թնյունները: Այդժամ անտառներում արթնանում ու մլավում էին արծվիկները, ոռնում էր հովազը, հաչում էին չախկալները... Մի անգամ մեր լուսավորված պատուհանի մոտ մի ամ-

բողջ ունակ էր հավաքվել, – այդպիսի գիշերներին դրանք միշտ հավաքվում են բնակավայրերի մոտ, – բացեցինք պատուհանը ու նայում էինք վերնից՝ ինչպես էին կանգնել փայլփլուն հեղեղի տակ ու հաչում էին, ուզում էին ներս գալ... Նա ուրախ լավիս էր՝ նայելով դրանց» (Բունին, 1988: 335):

III. Տարաշխարհիկի գեղագիտությունը Բունինի «Կովկասում». դիտարժանն ու բանաստեղծականը

Ի թիվս մի շարք այլ հարցերի՝ պատմվածքը թարգմանչին ստիպում է նաև խորհել տարաշխարհիկի բունինյան գեղագիտության մասին: Ինչպե՞ս է ստեղծվում տարաշխարհիկության պատկերն ինքնատիպ այս արձակում, որ համառորեն խուսանավում է թե՛ առօրեականի կաղապարներից, թե՛ խայտաբղետ դիտարժանության դպրոցից: Բունինի տարաշխարհիկ բանաստեղծական եզակիության արվեստն է, և տարաշխարհիկ բնության ամենաձեռնաված պատկերն իսկ՝ արմավենին, վերածվում է բանաստեղծական ինքնատիպ պատկերի ռուս արձակագրի ներկայանակում: Բունինի տարաշխարհիկը չի ներկայացնում, չի տեղեկացնում, այն շնչում է բանաստեղծական պատկերի ինքնակա, առինքնող ուժով: Տարաշխարհիկի այդ պոետիկայի ամենավառ դրսևորումներից է կովկասյան գյուղի միակ տեսարանը, որտեղ գեղանկարի իր վարպետությամբ առանձնանում է չերքեզուհիների պատկերը.

«Назад я проходил по знойному и пахнущему из труб горящим кизяком базару нашей деревни: там кипела торговля, было тесно от народа, от верховых лошадей и осликов, – по утрам съезжалось туда на базар множества разноплеменных горцев, – плавно ходили черкешенки в черных длинных до земли одеждах, в красных чувяках, с закутанными во что-то черное головами, с быстрыми взглядами, мелькавшими порой из этой траурной закутанности» (Բունին, 1985: 268):

Չերքեզուհիների տարազի, գլխանոցների մանրագնին, դեկորատիվ նկարագրության փոխարեն՝ մեր առջև գլուխներին փաթաթած «սև ինչ-որ բան է»: Գլխանոցի երկրորդ հիշատակումը հանգում է կտավի ամենահետաքրքիր փոխաբերությանը՝ «из этой траурной закутанности» («սգո այդ փաթաթվածքի միջից»): Ֆրանսերեն տարբերակում շարահյուսական բազմաբարդ կառույցը, որը խճանկարի հմայք է հաղորդում պատկերին, տրոհված է: Սքողված բանաստեղծապատկերը՝ քողագերծ. «մինչև գետնին հասնող հագուստը» «երկար զգեստ է», գլխին փաթաթած ինչ-որ սև բանը՝ գործվածք, «траурная закутанность» փոխաբերությունը գեղջված է՝ իր տեղը զիջելով «որտեղ» շաղկապին: «Մուճակները» դառնում են սանդալներ: Փոխարենը՝ ֆրանսիացի թարգմանիչները դրվագը հարստացնում են բնագրում

բացակա մի փոխաբերությամբ. չերթեզուհիների հայացքները թռչունի հայացք («regard d'oiseau») են հիշեցնում:

«Au retour je passais par le marché de notre village où la chaleur se mêlait à l'odeur du fumier séché qui s'échappait des cheminées ; on y commerçait ferme, on s'y bousculait au milieu des gens, des chevaux et des ânes ; le matin il y avait là des montagnards en grand nombre, venus de tribus différentes. Les jeunes Tcherkesses marchaient gracieusement dans leur longue robe noire et leurs sandales rouges. Elles avaient la tête prise dans des tissus noirs, comme pour le deuil, d'où s'échappait parfois, furtivement, leur regard d'oiseau.» (Բունին, 1987: 27):

Հայերեն տարբերակում բացակայում է պատկերը պարզեցնելու ամեն մի փորձ.

«Ետ էի վերադառնում տոթ ու խողովակներից այրվող աթարի հոտ արձակող մեր գյուղի շուկայով. այնտեղ եռում էր առևտուրը, շարժվելու տեղ չկար մարդկանց, ձիերի և ավանակների պատճառով, - առավոտներն այդ շուկա էին լցվում տարբեր ցեղերի պատկանող լեռնականների, - սահուն շարժվում էին չերթեզուհիները՝ երկար, մինչև գետին հասնող հագուստներով, կարմիր մուճակներ հագած, գլուխները ինչ-որ սև բանով փաթաթած, երբեմն արագ մի հայացք գցելով սգո այդ փաթաթվածքի միջից» (Բունին, 1988: 334):

Պատկերը պահպանված է իր ողջ ինքնատիպությամբ: Դրվագի ամենատպալուրիչ փոխաբերությունը վերստեղծվում է՝ նույն բանաստեղծական ուժով: Թարգմանիչը չի «վերծանում» այն, ինչ վերծանված չէ բնագրում՝ անաղձատ թողնելով տեքստի բանաստեղծական խտացումները:

Այսպես՝ հայերեն և ֆրանսերեն թարգմանությունների զուգադիր ուսումնասիրությունը՝ նվիրված բունիյան բնապատկերներին, դառնում է ռուս գրողի արձակի կարևոր մի առանձնահատկության բացահայտման միջոց: Լիարժեք դիպաշարով օժտված այս գործերում գեղարվեստական պատկերը չի հատել, իհարկե, ճակատագրական այն սահմանը, որին Կլոդ Սիմոնն է անդրադառնում «Ձուկ-Տաճարը» վերնագրված իր դասախոսության մեջ, սակայն այն ժամանակ առ ժամանակ խախտում է արձակի և պոեզիայի սահմանները: Պատումն ինքնին իր կառուցման սկզբունքով բանաստեղծական է: Այն ծագում և զարգանում է բանաստեղծական բխումներով: «Կովկաս» պատմվածքում կտրուկ ցատկերով իրար հաջորդող բնապատկերները խոսում են հերոսների փոխարեն, դառնում են երջանիկ և անհեռանկար «աքսորի» նրանց որոնման, նրանց փախուստի և ներքին հակասությունների բեմականացումը: Որսալով բունիյան արձակի ամենախորքային բանաստեղծականությունը՝ հայ թարգմանչուհին այն թարգմանում է արձակ բանաստեղծության սկզբունքով՝ հիշեցնելով, որ ռիթմն ու մեղեդին ինքնին իմաստ են պոեզիայում:

Վերջաբան

Վերջին տասնամյակներին թարգմանիչն՝ իբրև լեզվամշակութային բազմաբարդ խաչասերումների սուբյեկտ, ավելի ու ավելի հաճախ է դառնում թարգմանաբանական ուսումնասիրությունների առարկա: Թարգմանչի լեզվամշակութային ընկալումների սուբյեկտիվությունը, ստեղծագործական կենսագրությունը, հասարակական-մշակութային համատեքստը, որում արվում է թարգմանությունը, դառնում են թարգմանաբանական մտքի անշրջանցելի խնդիրներ: Ավելին՝ հաճախ բնագրի անխուսափելիորեն սուբյեկտիվ մեկնաբանությունը դառնում է աքսիոմ: Փոխվում է ծանրության կենտրոնը. թարգմանչի մեկնաբանությունն ու ընկալումների ծիրն ինքնին վերածվում են առանձին ուսումնասիրության նյութի՝ դիտարկվելով որպես հասարակական-մշակութային մի ամբողջ համակարգի արտադրանք, և թարգմանական արարը, որ բնագրի գեղարվեստական համարժեքի վերստեղծումն է, աննկատ տեղափոխվում է տարընթերցումների չտրամագծվող ոլորտ՝ հաճախ խոցելի և հարաբերական դարձնելով բնագրի համարժեք մեկնաբանության հասկացությունը:

Ֆրանսիական «Le Petit Robert» բացատրական բառարանը սուբյեկտիվությունն, առաջին հերթին, սահմանում է՝ որպես «բնույթը նրա, ինչը պատկանում է սուբյեկտին» («caractère de ce qui appartient au sujet»): Այս առումով՝ դժվար կլինեք գտնել մտավոր-ստեղծագործական նույնքան սուբյեկտիվ գործընթաց, որքան թարգմանական արարն է, որտեղ ամենը կախված է երկու ներաշխարհների հանդիպումից: Մակայն թարգմանչի սուբյեկտիվությունը «թափանցիկ» է, նրա չափման միավորն ու դրսևորումը մեկն է՝ բնագրի ներքին բովանդակության և ոճի խոր և ճշգրիտ ապրումը: Եվ որքան «սուբյեկտիվ» է թարգմանիչը, այնքան անվրեպ և վճիռ է բնագրի նրա մեկնաբանությունը:

Այսպես՝ բունիսյան բնապատկերների ֆրանսերեն և հայերեն թարգմանությունների զուգադիր վերլուծությունը վերածվում է հետաքրքիր մի խորհրդածության թարգմանչի անհրաժեշտ և «թափանցիկ» սուբյեկտիվության, լեզվամշակութային տարընթերցումների գայթակղության և սահմանների շուրջ:

Երեք թարգմանիչներին էլ հատուկ է բունիսյան բառեզրքի խոր ընկալումը: Երեք՝ թե՛ հայ, թե՛ ֆրանսիացի թարգմանիչներն էլ բնապատկերների վերստեղծումը սահմանում են՝ որպես կարևորագույն թարգմանական խնդիր՝ հանգելով նրբագեղ լուծումների, երբեմն էլ թարգմանական գյուտերի: Մակայն տարբեր են ճանապարհները և որդեգրած թարգմանական սկզբունքները: Տարբեր է թարգմանչի սուբյեկտիվության և դրա սահմանների ընկալումը:

Թեև ֆրանսիացի թարգմանիչները հավատարիմ են Իվան Բունինի պատկերային համակարգին և աչքի են ընկնում թարգմանական լուծումների նրբագեղությամբ, ֆրանսերեն թարգմանությանն ընդհանուր առմամբ բնորոշ է բնապատկերային արվեստի առավել դասական, կանոնիկ մոտեցում: Բունինի հախուռն, թանձր վրձնահարվածները, որ երեք՝ իրար հաջորդող մակդիրի շնորհիվ մի ամբողջ կտավ-զգացողություն են ստեղծում, հաճախ «ռացիոնալիզացվում» են, բերվում են դասական շարակարգի և շարահյուսական կառույցների դաշտ՝ չկորցնելով, սակայն, իրենց զգայականությունն ու բանաստեղծականությունը:

Ի տարբերություն ֆրանսերեն թարգմանության՝ հայ թարգմանիչը բնագրի զարկերակի բացարձակ լսողությունը վերածում է թարգմանական սկզբունքի՝ հրաժարվելով գեղարվեստական խտապատկերները պարզաբանելուց, պահպանելով բնագրի շարահյուսական ինքնատիպ կառույցները, որոնք հաճախ, ականջալուր բնագրի ներդաշնակություններին, խույս են տալիս հայերենի կանոնիկ շարահյուսությունից: Ավելին՝ բնապատկերների հնչյունական պատկերը՝ վերստեղծվող իր բաղաձայնություններով, վերածվում է կովկասյան տարաշխարհիկ «աքսորի» մեղեդու:

Գրականության ցանկ

1. **Բարթ Ռ.**, Քննադատական խոհագրություններ, Gallimard, 1958, 224 էջ:
2. **Բերման Ան.**, Օտարի փորձը, Gallimard, 1984, 320 էջ:
3. **Բունֆուա Իվ**, Թարգմանիչների համայնքը, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 148 էջ:
4. **Բունֆուա Իվ**, Համլետի վարանումը կամ Շեքսպիրի որոշումը, Seuil, 2015, 148 էջ:
5. **Բունֆուա Իվ**, Մյուս լեզուն՝ ձայնին մոտիկ, Seuil, 2013, 352 էջ:
6. **Բունին Ի.**, Սև ծառուղիներ, L'âge d'homme, Լոզան, 1987, 378 էջ (թարգմ.՝ Ժան-Լյուկ Գեսթերի և Ֆրանսուա Լորանի):
7. **Բունին Ի.**, Պատմվածքներ և վիպակներ, Սովետական գրող, Երևան, 1988, 512 էջ (թարգմ.՝ Դորա Եսայանի):
8. **Բունին Ի.**, Պատմվածքներ և վիպակներ, Советская проза, Երևան, 1985, 366 էջ:
9. **Դյուպրիեզ Բ.**, Ոճական հնարքների բառարան, Union générale d'éditions, 1984, 512 էջ:
10. «Թարգմանության տասներեքերորդ միջազգային համաժողով (Առլ, 1996)», (Իվ Բունֆուայի բացման խոսքը), Actes Sud, 1997, 244 էջ:
11. **Լերմոնտով Մ.**, Մեր ժամանակների հերոսը, Художественная литература, 1990, էջ 455-590:

12. **Հյոլդերլին Ֆ.**, Նշումներ *Էդիպոս արքայի* թարգմանության շուրջ, Gallimard, **Pléiade** մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967, էջ 951-967:
13. **Հյոլդերլին Ֆ.**, Նամակագրություն, Gallimard, **Pléiade** մատենաշար, Ֆիլիպ Ժակկոտտեի ղեկավարությամբ, 1967, էջ 975-1016:
14. **Չեխով Ա.**, Մենամարտ, Художественная литература, 1985, էջ 468-553:
15. **Միմոն Կ.**, Չորս դասախոսություն, Minuit, 2012, 126 էջ:

References

1. **Barthes Roland**, « Essais critiques » [The Experience of the Foreign], Gallimard, 1958, 200 p.
2. **Berman Antoine**, «L'épreuve de l'étranger» [Critical essays], Gallimard, 1984, 320 p.
3. **Bonnefoy Yves**, «La communauté des traducteurs» [Translation community], Presses universitaires de Strasbourg, 2000, 148 p.
4. **Bonnefoy Yves**, «L'hésitation de Hamlet et la décision de Shakespeare» [Hamlet's hesitation], Seuil, 2015, 148 p.
5. **Bonnefoy Yves**, «L'autre langue à portée de voix» [The other language within earshot], Seuil, 2011, 430 p.
6. **Bounine Ivan**, « Les allées sombres » [The dark alleys], L'âge d'homme, Lausanne, 1987, 378 p. (trans. Jean-Luc Goester et Francois Laurent)
7. **Bounine Ivan**, «Vipakner ev patmivatskner [Novels and essays], Sovetakan Gror, Erévan, 1988, 512 p (trans. Dora Essayan)
8. **Bounine Ivan**, « Povesti i rasskazi » [Novels and essays], [«Повести и рассказы»], Советакан ցրոք, Երևան, 1985, 366 էջ
9. **Dupriez Bernard**, Dictionnaire des procédés littéraires [Dictionary of Literary Techniques], Union générale d'éditions, 1984, 542 p.
10. **Hölderlin Friedrich**, «Notes sur la traduction d'Œdipe le tyran» [Notes on translation of Oedipus the Tyrant], Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967, pp. 951-967
11. **Hölderlin Friedrich**, «Correspondances» [Correspondances], Gallimard, collection de la Pléiade, sous la direction de Philippe Jaccottet, 1967, pp. 975-1016
12. **Lederer Marianne**, «La traduction aujourd'hui» [Translation today], Hachette, 1994, p. 224.
13. **Lermontov Michail**, « Gueroï nachego vremeni » [Герой нашего времени], [Hero of our time], Khoudojestvennaïa Litteratura, [«Художественная литература»], 1990, p. 455-590
14. **Simon Claude**, « Quatre conférences » [Four conferences], Minuit, 2012, 124 p
15. **Tchekhov Anton**, « Duel » [Дуэль], [Duel], Khoudojestvennaïa Litteratura [«Художественная литература»], 1985, էջ 468-553

Շուշանիկ Թամրազյան – Գիտական հետաքրքրություններն առնչվում են ֆրանսիական դասական և արդի գրականությանն ու արվեստին, համեմատական գրականությանն ու թարգմանաբանությանը: 2006 թ. Սոնպեյլեի Պոլ Վալերիի անվան համալսարանում արժանացել է *Docteur ès lettres* գիտական աստիճանին՝ *Իվ Բոնֆուայի* թարգմանական պոետիկային նվիրված դոկտորական ատենախոսության համար («*Le rêve d'Yves Bonnefoy. Pour une poétique de la traduction*»): 2009-2010 թթ.-ին Լիոնի *Lyon II-Lumière* համալսարանում ուսանել է կինոյի պատմություն և զեղագիտություն՝ 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, культурология. 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