ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Դանիելյան Արմինե Միխաիլի

ՀԵՔԻԱԹ - ՆՈՐԱՁԵՎՈՒԹՅՈՒՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄՆԵՐԸ ՈՐՊԵՍ ՄԻՋՆՇԱՆԱՅԻՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄ (ԱՆԳԼԱԼԵԶՈՒ ՓԱՍՏԱԿԱՆ ՆՅՈՒԹԻ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ)

Ատենախոսություն

Ժ.02.07 - «Ռոմանագերմանական լեզուներ»
մասնագիտությամբ
բանասիրական գիտությունների
թեկնածուի գիտական աստիճանի համար

Գիտական ղեկավար՝ բ.գ.դ., պրոֆեսոր Ա. Ջիվանյան

ԵՐԵՎԱՆ 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն……3

Գլուխ 1

Հեքիաթը և նորաձևությունը միջնշանային թարգմանության համատեքստում……9

1.1. Միջնշանային թարգմանության տեսական հիմքերը ……9

1.2. Միջնշանային թարգմանության տեսակները ……16

1.3. Բազմանշանային տեքստ. միջտեքստայնություն ……22

1.4. Նորաձևությունը որպես նշանագիտության ուսումնասիրության առարկա……30

1.5. Հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանության առանձնահատկությունները..38

Գլուխ 2

Նորաձևություն-հեքիաթ միջնշանային անդրադարձների լեզվաոճական քննությունն ըստ թեմատիկ առնչության……50

2.1. Կերպարային անդրադարձներ ……50

2.1.1 Անվանական կերպարային անդրադարձներ……50

2.1.2 Անանուն կերպարային անդրադարձներ……83

2.2 Սյուժետային անդրադարձներ……100

2.3 Անդրադարձ միջավայրին……111

Գլուխ 3

Նորաձևություն-հեքիաթ միջնշանային անդրադարձների լեզվաոճական քննությունն ըստ աղբյուր-թիրախ տեքստերի հարաբերակցության……118

3.1 Անդրադարձների դասակարգումն ըստ միջնորդավորվածության աստիճանի……118

3.2 Անդրադարձների դասակարգումն ըստ իմաստային բնութագրի……123

3.3. Անդրադարձների դասակարգումն ըստ բնօրինակի թափանցելիության……130

Ծանոթագրություններ……135

Եզրակացություն……138

Գրականության ցանկ……141

Պատկերային հավելված……148

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Լեզվաբանության, թարգմանաբանության, նշանագիտության միջև գոյություն ունեցող մի շարք խնդիրների լուծման տարաբնույթ եղանակները հնարավորություն են ընձեռում բանասիրության մեջ դեռևս չարժևորված հայեցակետերի ձևավորման և ամրագրման համար: Թարգմանված տեքստի մշակութային արժեքի ընկալումն ու մեկնությունը վաղուց արդեն դարձել են ավելի խորը ուսումնասիրությունների առարկա: Արդի գիտական ենթաճյուղերի զարգացումը լայնացնում է նշանագիտության, թարգմանաբանության և մշակութաբանության ընդգրկման շրջանակները:

Թարգմանության հիմնական առաքելությունը թիրախ լսարանի համար անհասկանալի տեղեկատվության հաղորդումն է մատչելի նշանային համակարգի միջոցով: Թարգմանության անհրաժեշտությունը բխում է լիիմաստ հաղորդակցության կայացման պահանջից: Միջնշանային թարգմանությունը ուսումնասիրում է լեզվական տեքստի փոխակերպումները այլ նշանային ձևերի՝ նկարչության, երաժշտական ստեղծագործության, կինոյի, նույնիսկ կենցաղային առարկաների: Բազմանշանային ընթերցում պահանջող այս թարգմանվածքները դիտարկվում են որպես ավարտուն գործեր, իսկ դրանց փոխակերպման ընթացքն ու առանձնահատկությունները, որոնք թարգմանության առանցքային մասն են կազմում, հաճախ անտեսվում են: Տեսաբանները գնահատում են նման աշխատանքների գեղագիտական և նորարարական հատկանիշները՝ անտեսելով բնագրից պատկերային թիրախ մեկնության դեպքում առաջ եկած համարժեքության խնդիրները:

Ատենախոսության ուսումնասիրության **առարկան** հեքիաթի գծային (*linear*)՝ լեզվական նշաններով արտահայտված և պատկերային (*visual*)՝ նորաձևության համատեքստում հանդես եկող դրսևորումներն են: Նյութի ընտրությունը պայմանավորված է հետևյալ հանգամանքով. հեքիաթ և նորաձևություն կանոնավոր փոխներթափանցումներն ավելի քան հարյուրամյա ժամանակագրություն ունեն, և այս տարաբնույթ փոխառնչությունների առկայացման փաստը հնարավոր չէ անուշադրության մատնել:

Միջնշանային թարգմանությունները քննելիս որպես աղբյուր տեքստ հեքիաթների անգլալեզու տարբերակի ընտրությունը կամայական չէ: Այն թելադրված է արդի նորաձևության մեջ անգլերեն լեզվի գերակա կարգավիճակով: Ինչպես ցույց են տալիս հետազոտության արդյունքները, հեքիաթները «տեղափոխվում» են նորաձևության նշանային համակարգ գլխավորապես անգլալեզու մշակութային միջավայրից: Պատկերային մեկնություններն ուղեկցող երկրորդային տեքստերը (առաջաբան, ծանոթագրություն, մեջբերում) նույնպես հիմնականում անգլերեն են: Նույնիսկ եթե տվյալ նորաձևության պարբերականը կամ ցուցադրությունը նախատեսված է ոչ անգլալեզու ընթերցողի համար, միևնույն է, շեշտվում են առնվազն հեքիաթի վերնագրի կամ հերոսի անվան անգլիական գրելաձևերը՝ որպես առավել ճանաչելի տարբերակներ:

Ատենախոսության **նպատակն է** հետազոտել հեքիաթի գծային տեքստի ոճիմաստային փոխակերպումները պատկերային նշանային համակարգերում՝ վերջիններս դիտարկելով որպես միջնշանային թարգմանության դրսևորում:

Այս նպատակն իրականացնելու համար աշխատանքում առաջադրվում են հետևյալ **խնդիրները**.

1. Եզրագծել պատկերային նշանագիտության՝ որպես ինքնուրույն գիտակարգի ձևավորմանը նպաստող նախադրյալները:
2. Ուսումնասիրել լեզվական և ոչ լեզվական նշանային համակարգերի իմաստաոճական փոխատեղումները՝ դիտարկելով տեղեկատվության միջնշանային փոխանցումը որպես թարգմանական ընթացքի դրսևորում:
3. Բացահայտել այն լեզվաոճական հնարները, որոնք երևան են գալիս գծային տեքստի բաղադրիչների պատկերային թարգմանության արդյունքում:
4. Խորքային վերլուծության ենթարկել դասական հեքիաթների իմաստային շերտերը նորաձևության թիրախ պատկերների միջոցով:

Ատենախոսության **արդիականությունը** պայմանավորված է միջնշանային ոճական և իմաստային փոխակերպումների քննության հրամայականով: Այսօր միջգիտակարգային ուսումնասիրությունները գտնվում են հետազոտողների

ուշադրության կենտրոնում: Գրեթե յուրաքանչյուր հաղորդագրություն ունի բազմանշանային բնույթ և հասցեատիրոջից պահանջում է երկու և ավելի նշանային համակարգերի համաժամանակյա վերծանում այն մեկնելու համար: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, մի շարք դեպքերում լեզվական նշանները առավել հաջողությամբ են իրականացնում իրենց տեղեկատվական գործառույթները, եթե համադրված են ոչ լեզվական նշանների հետ: Ժամանակակից հաղորդակցության մեջ նկատվում է պատկերային տեղեկատվության ծավալային զգալի աճ, քանի որ բազմանշանային տեքստն ունի ավելի մեծ ազդեցություն և կիրառելիություն, քան զուտ լեզվականը:

Ատենախոսության **նորույթն** այն է, որ առաջին անգամ փորձ է արվում քննել հեքիաթ-նորաձևություն միջտեքստային անդրադարձները միջնշանային թարգմանության տեսանկյունից՝ ենթարկելով դրանք լեզվաոճական զուգադրական քննության: Տասնամյակներ առաջ միջնշանային թարգմանության գաղափարը ներմուծել է Ռոման Յակոբսոնը՝ ընդգծելով տարբեր նշանային համակարգերի միջև տեղեկատվական հաղորդումների հնարավորությունը: Այդուհանդերձ, այս տեսության ներուժը լիովին բացահայտվում է միայն գիտության զարգացման արդի փուլում:

Պատկերաբանական տեսությունները, ինչպես նաև պատկերային նշանային համակարգերի միջև տեղեկատվական շարժին նվիրված հետազոտությունները հայտնվել են բանասերների հետաքրքրության շրջանակներում: Ռոլան Բարտի և մի շարք այլ նշանագետների ջանքերով նորաձևությունը բազմիցս բնութագրվել է որպես ինքնուրույն և յուրատիպ նշանային համակարգ, սակայն երբեք չի դիտարկվել որպես թարգմանաբանական հետազոտությունների նյութ:

Ատենախոսության **տեսական արժեքը** կարող է համեստ ներդրում լինել լեզվաբանական և մշակութաբանական գիտակարգերի զարգացման մեջ: Աշխատանքը կարող է որպես նախադեպ ծառայել պատկերային նշանագիտության ոլորտում նոր հետազոտությունների համար, որոնք ուղղված կլինեն լեզվական և ոչ լեզվական նշանային համակարգերի, տարբեր համատեքստերում դրանց փոխներգործության ձևերի բացահայտմանը:

Ատենախոսությունը բացահայտում է լեզվական միավորների պատկերային տարբերակների ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը, որը պայմանավորված է ժամանակակից աշխարհում հաղորդակցության բազմանշանային հատկանիշների գերակայությամբ: Վերլուծված նյութը և մեկնության արդյունքները կարող են **գործնական ներդրում** ունենալ նշանագիտության, իմաստաբանության, ոճագիտության, թարգմանաբանության բնագավառում իրականացվող հետազոտական աշխատանքների իրականացման մեջ:

Ատենախոսության մեջ կիրառված է միջտեքստային **զուգադրական վերլուծության մեթոդը**, որի միջոցով քննվում են հանրահայտ հեքիաթների անգլալեզու տեքստերի գաղտնիմաստների փոխակերպումներն ու ոճիմաստային ներուժի դրսևորումները պատկերային թարգմանության մեջ: Մի շարք օրինակների դեպքում կիրառվել է նաև հետադարձ թարգմանության **մեթոդը** (պատկերի լեզվականացում), որը լայն տարածում ունի լեզվական թարգմանության բնագավառում, երբ անհրաժեշտություն է ծագում բացահայտել թարգմանական գործընթացի և թիրախ տեքստի անճշտությունները:

Արդյունքում միջտեքստային հարաբերություններ են հաստատվում՝

- հեքիաթի գծային և պատկերային թարգմանական տարբերակների միջև
- հեքիաթի երկու և ավելի գծային տարբերակների միջև
- հեքիաթի տարալեզու գծային տարբերակների միջև (անգլերեն լեզվի գերակայությամբ)
- հեքիաթի գծային, անիմացիոն և նորաձևային տարբերակների միջև:

Ատենախոսությունը **բաղկացած** է ներածությունից, ուր ներկայացվում են ուսումնասիրության նպատակն ու խնդիրները, հիմնավորվում են կատարված հետազոտության արդիականությունն ու նորույթը, տեսական ու գործնական արժեքը, երեք գլուխներից, եզրակացությունից, օգտագործված գրականության ցանկից և պատկերային նյութից: Առաջին գլուխը՝ «Հեքիաթը և նորաձևությունը միջնշանային թարգմանության համատեքստում» բաղկացած է հինգ ենթագլխից: Առաջին ենթագլխի մեջ («Միջնշանային թարգմանության տեսական հիմքերը») մանրակրկիտ ուսումնասիրվում են միջնշանային թարգմանության՝ որպես

ինքնուրույն գիտակարգի ձևավորմանը նպաստող հետազոտությունները: Երկրորդ ենթագլխի մեջ («Միջնշանային թարգմանության տեսակները») փորձ է արվում խմբավորել վերջին շրջանում մշակված միջնշանային թարգմանության տեսակները՝ ելնելով արդի պատկերաբանության դրույթներից: Երրորդ ենթագլխի մեջ («Բազմանշանային տեքստ. միջտեքստայնություն») ուսումնասիրվում է «տեքստ» հասկացության ոչ միանշանակ ընկալումն արդի մշակութային համատեքստում, բացահայտվում է միջտեքստայնության երևույթի սերտ կապը միջնշանային թարգմանության տեսության հետ: Չորրորդ ենթագլուխը («Նորաձևությունը որպես նշանագիտության ուսումնասիրության առարկա») ներկայացնում է նորաձևությունը որպես ինքնուրույն նշանային համակարգ, որը կարող է բավարարել միջնշանային թարգմանության պահանջները: Հինգերորդ ենթագլուխը («Հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանությունների առանձնահատկությունները») ուսումնասիրում է գծային տեքստ (հեքիաթ) - թիրախ պատկեր (նորաձևություն) միջնշանային մեկնության կայացմանը նպաստող գործոնները:

Երկրորդ գլուխը «Նորաձևություն-հեքիաթ միջնշանային անդրադարձների լեզվաոճական քննությունն ըստ թեմատիկ առնչության» ուսումնասիրում է նորաձևության անդրադարձները հեքիաթի բնագրի թեմատիկ տարրերին, որոնք առավել ճանաչելի են ընթերցողին և լավագույնս են բնութագրում տվյալ պատմությունը կամ դիպաշարը՝ հիմք ծառայելով միջնշանային համարժեք թարգմանության համար: Այս գլուխը բաղկացած է երեք ենթագլուխներից՝ «Կերպարային անդրադարձներ», որն էլ իր հերթին բաժանվում է «Անվանական կերպարային անդրադարձներ» և «Անանուն կերպարային անդրադարձներ» բաժինների, «Սյուժետային անդրադարձներ» և «Անդրադարձներ միջավայրին»:

Երրորդ գլուխը «Նորաձևություն-հեքիաթ միջնշանային անդրադարձների լեզվաոճական քննությունն ըստ աղբյուր-թիրախ տեքստերի հարաբերակցության» ուսումնասիրում է նորաձևության անդրադարձները հեքիաթային տարրերին՝ հաշվի առնելով միջնշանային թարգմանական գործընթացներում աղբյուր տեքստի կրած ծավալային, իմաստային կամ լեզվաոճական փոխակերպումները թիրախ պատկերներում: Այս գլուխը բաղկացած է երեք ենթագլուխներից՝ «Անդրադարձների դասակարգումն ըստ միջնորդավորվածության աստիճանի»

բաժնից, որը կազմված է «Ուղղակի անդրադարձներ» և «Անուղղակի անդրադարձներ» բաժիններից, «Անդրադարձների դասակարգումն ըստ իմաստային բնութագրի» ենթագլխից, որը բաժանվում է «Մենիմաստ անդրադարձներ» և «Բազմիմաստ անդրադարձներ» բաժինների, «Անդրադարձների դասակարգումն ըստ բնօրինակի թափանցելիության» ենթագլխից, որը կազմված է «Բացահայտ անդրադարձներ» և «Քողարկված անդրադարձներ» բաժիններից:

Ատենախոսությունն ավարտվում է եզրակացությամբ, որտեղ ներկայացված են ուսումնասիրության տեսական և գործնական ձեռքբերումներն ու եզրահանգումները: Վերջում ներկայացված են աշխատանքում օգտագործված քառալեզու գրականության ցանկը և պատկերային նյութը: Վերջինս ընդգրկում է հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանությունների՝ սույն աշխատության մեջ քննության ենթարկված թիրախ պատկերները՝ ըստ ատենախության մեջ ներկայացված հերթագայության:

ԳԼՈՒԽ 1

ՀԵՔԻԱԹԸ ԵՎ ՆՈՐԱՁԵՎՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻՋՆՇԱՆԱՅԻՆ ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ

1.1. Միջնշանային թարգմանության տեսական հիմքերը

Նշանագիտությունը, որն ավանդաբար համարվում է նշանային համակարգի ընդհանուր տեսություն, ավելի քան մեկ հարյուրամյակ է, ինչ իր վրա է հրավիրում համաշխարհային գիտական մտքի ուշադրությունը: Այս բնագավառին առնչվող առաջին արձագանքները հայտնվել են 19-րդ դարի վերջին, իսկ բանասիրական նշանագիտությանը վերաբերող աշխատությունները ստեղծվել են 20-րդ դարի սկզբին և ավելի ուշ:

Մարդկային գործունեության տարբեր ոլորտների ընդհանրությունների բացահայտումը հիմք հանդիսացավ նշանագիտության տեսության և հետագայում դրանից բխող այլ գիտակարգերի ծագման համար: Նշանագիտությունը ուսումնասիրում է նշաններն ու նշանային համակարգերը, դրանց բնույթն ու գործառույթները տեղեկատվության փոխանցման մեջ: Նշանագիտությունը որպես առանձին գիտակարգ ձևավորվել է Չարլզ Փիրսի և Ֆերդինանդ դե Սոսյուրի աշխատությունների շնորհիվ: Սոսյուրը պնդում է, որ լեզուն բաղկացած է նշանների հաջորդականությունից, որոնք կիրառվում են որևէ տեղեկություն հաղորդելու համար: Ըստ նրա՝ իրականության մեր ըմբռնումը կեղծ է և կախված է ամենօրյա գործածվող նշաններից: Այդ նշանները ոչ թե արտացոլված են իրականության մեջ, այլ հենց դրանք են կերտում մեր իրականությունը (Saussure 1996:55): Սոսյուրը կարծում է, որ նշանը, նախևառաջ, նյութական առարկա է, որն ունի իմաստ. յուրաքանչյուր նշան կազմված է երկու անբաժանելի բաղադրիչներից՝ նշանակիչից և նշանակյալից: Մինչդեռ Փիրսը, նշանաբանությունն անվանելով «նշանային ուսմունք», առաջարկում է նշանների եռակողմ մոդելը՝ առարկա, նշան, որը ցույց է տալիս այդ առարկան և նշանակից (interpretant), որը անհատի՝ նշանի ընկալումն է: Ըստ Փիրսի՝ նշանների և դրանց մեկնության հնարավորություններն անսահման են,

քանի որ միշտ հնարավոր է նշաններին հաղորդել նոր իմաստներ ՝ անկախ այն փաստից, թե որքան հաճախ է կիրառվում այս կամ այն նշանը (Pierce 1977:43): Երբ Չ. Փիրսն առաջ քաշեց նշանային իմաստի իր մեկնությունը, նա հիմք ստեղծեց միջնշանային թարգմանության տեսության համար: Ըստ Փիրսի՝ իմաստը «նշանի թարգմանությունն է այլ նշանային համակարգի միջոցով» (Pierce 1977:46-47):

Ժամանակակից լեզվաբանության մեջ նշանագիտական ուսումնասիրություններ կատարող գիտնականների ուշադրության կենտրոնում է գեղարվեստական գրականությունը, որն անհրաժեշտ նյութ է տրամադրում նշանագիտական դիտարկումների, տեսական ընդհանրացումների և եզրահանգումների համար: Այսօր շատ է խոսվում «գրական նշանագիտության» մասին, որին առնչվող հետազոտությունները, բնականաբար, անդրադառնում են նաև գրական-գեղարվեստական երկերի ոճաստեղծման և պատկերաստեղծման վիճահարույց հարցերին: Այդ աշխատություններում բազմիցս գործածվում են հետևյալ արտահայտությունները. *literary semiotics, narrative semiotics, semiotics of literature* - գրականագիտական նշանագիտություն, պատումի նշանագիտություն, գրականության նշանագիտություն, որոնք թեպետ ձեռք են բերել նշանագիտական եզրերի արժեք, սակայն չունեն իրենց խիստ հստակ սահմանումը:

Մի շարք հետազոտողներ նկատել են, որ իրականության ամենատարբեր երևույթները, գործընթացներն ու հարաբերությունները մեր գիտակցության մեջ արտացոլվում են լեզվական միավորների իմաստի միջոցով, որն էլ դառնում է լեզվական փաստ միայն այն ժամանակ, երբ այդ արտացոլվածի ու տառահնչյունային ամբողջությամբ արտահայտված լեզվական միավորի միջև ստեղծվում է ամուր, պատմամշակութային հիմնավորում ունեցող կապ (Виноградов 1944:31-44): Որպեսզի գեղարվեստական ստեղծագործությունն ազդի ընթերցողի մտքի ու զգացմունքների վրա, հարկ է, որ ընթերցողն ի զորու լինի ընկալել ինչպես ամենափոքր նշանային միավորի կոդը, այնպես էլ մեկնել տեքստի գլխավոր միտումը՝ դիտարկելով վերջինս որպես մեկ ամբողջական գերնշան:

Լեզուն որպես նշանային համակարգ դիտարկող մի շարք ուսումնասիրություններից առանձնացնենք Էդուարդ Աթայանի «Լեզվական աշխարհի ներքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը» հիմնարար

աշխատությունը (Աթայան 1981): Հեղինակը նշում է. «Արտալեզվական աշխարհի օբյեկտիվորեն ընդհանուրն ու էութենականը սուբյեկտիվ մարդկային լեզվաշխարհում ներկայացված է բառով, փոխարինված է հասկացության իմացաբանական ձևով, որը կարող է ի հայտ գալ միմիայն բառի մեջ: Եթե լեզվական միավորն ունի խորհրդանշանային բնույթ, ապա այն համապատասխանում է նշանի մեջ գոյություն ունեցող գեղագիտական արժեքին: Եթե «նշան» ասելով հասկանանք միայն հնչյունական կամ տառային արտահայտություն, ապա բովանդակության նշանակությունը դուրս կմնա դրանից, իսկ եթե այն ընկալենք որպես բովանդակության և արտահայտության միասնություն, ապա այն կներառի նաև բովանդակության նշանակությունը» (Աթայան 1981:79-80):

Լեզվական համակարգի բաղադրիչները ճիշտ ընկալելու նպատակով Է. Աթայանն առաջարկում է հետադարձ հայացք նետել արտալեզվական իրականությանը, որն էլ համարվում է «լեզվականի ծագումնաբանական և գործառական ակունքն ու հիմքը, նրա չնշույթավորված (միայն լեզվում նշույթավորվող) մշտական ֆոնն ու բացատրությունը: Լեզվական ոլորտը ներհյուսված է արտալեզվականին…» (Աթայան 1981:135-136):

Հենց այս պնդումն էլ հանգեցնում է այն եզրակացությանը, թե լեզվի բովանդակության մեջ հանդես եկող բոլոր իմաստային երանգներն առկա են արտալեզվական աշխարհում: Հետևաբար, գրական երկը թարգմանելիս հարկ է հաշվի առնել ոչ միայն թիրախ համակարգի առանձնահատկությունները, այլև արտալեզվական ոլորտի գոյությունն և հարաբերությունների անթիվ զուգորդումները: Եթե ճիշտ է, որ բառերն ու ասույթները նախ առկա են իրական աշխարհում, և միայն հետո են նշույթավորվում լեզվական աշխարհում, ապա ճիշտ է նաև այս պնդման հակառակը. իրական աշխարհի բառերն ու ասույթները չէին ընկալվի որպես այդպիսիք՝ առանց դրսևորվելու լեզվական համակարգում:

Հաղորդակցական ակտի իրականացման համար բավարար չէ միայն խոսողի, խոսակցի և հաղորդվելիք տեքստի առկայությունը: Անհրաժեշտ է նաև, որ խոսակիցն ունենա բոլոր հնարավորությունները խոսողի ծածկագրված հաղորդագրությունը վերծանելու համար: Այս անհրաժեշտությունն առավել վառ

երևում է արվեստի գործերի մեկնության դեպքում: Վերջիններիս բազմաշերտ քննությունը տեղափոխում է մեզ պատկերային նշանագիտության ոլորտ:

Պատկերային նշանագիտությունն ուսումնասիրում է պատկերային նշանների համակարգը և դրանց կիրառության առանձնահատկությունները: Այն քննում է պատկերի՝ առաջին հայացքից դժվար հասանելի իմաստային շերտերը, քանի որ պատկերային տեքստի դեպքում իմաստակիր միավորները հաճախ քողարկված են, և անհրաժեշտ է դրանք բացահայտել, վերլուծել և ապա միայն ընթերցել: Այստեղ հարկ է մի փոքր խոսել պատկերային նշանագիտության՝ որպես ինքնուրույն լեզվաբանական գիտակարգի և դրա ենթաճյուղերի առաջացման մասին: Հիմնականում առանձնացվում են երեք նշանագիտական դպրոցներ, որոնք ուսումնասիրում էին և՛ լեզվական, և՛ ոչ լեզվական հաղորդակցության ձևերը:

Առաջինը 1930-1940 թթ. գործող Պրահայի դպրոցն էր: Պրահայի դպրոցի հիմքում ընկած էին ռուս ֆորմալիստների աշխատությունները, որոնք փորձում էին գիտական մոտեցում ցուցաբերել գրականության և արվեստի ուսումնասիրության հարցում: Նոր լույսի տակ էին քննվում լեզվաբանական տարբեր գիտակարգեր և արվեստի պատկերային ճյուղերը: Այս դպրոցի կարկառուն նշանաբաններ էին Յան Մուկարժովսկին (արվեստ), Ռոման Յակոբսոնը (երաժշտություն, կինո) և Պյոտր Բոգատիրյովը (բանահյուսություն, թատրոն, նորաձևություն):

Երկրորդը Փարիզի դպրոցն էր, որի ամենաբեղուն շրջանը համարվում է 1960-70-ականները: Փարիզի դպրոցի հիմքում ընկած էր սոսուրյան նշանագիտության տեսությունը: Այս դպրոցի ներկայացուցիչները կոչ էին անում դիտարկել լեզուն ավելի լայն համատեքստում՝ սահմանելով այն որպես լեզվական և ոչ լեզվական միավորների ամբողջություն: Այս գաղափարը իր գիտական լուծումը ստացավ Քրիստիան Մետցի (կինոմատոգրաֆիա), Ժան-Ժակ Նատիեի (երաժշտագիտություն) և Ռոլան Բարտի (լուսանկարչություն, նորաձևություն, ճարտարագիտություն, գովազդ և այլ) աշխատությունների մեջ:

Պրահայի և Փարիզի դպրոցների ներկայացուցիչները կիրառում են սոսյուրյան լեզվաբանության դրույթները՝ ոչ լեզվական արտահայտչամիջոցների նշանագիտական ուսումնասիրության համար: Ինչպես իրավացիորեն նշում է Բարտը, լեզվական տեքստն ու պատկերը չեն բացառում միմյանց գոյությունը,

ավելին՝ դրանք «փոխլրացնող հարաբերությունների մեջ են»: Հենց այս դպրոցների նշանագետների աշխատությունները խթան են հանդիսացել բազմաթիվ արդի գիտական հետազոտությունների համար, որոնք զուգորդում են լեզվաբանական և արվեստագիտական նվաճումները:

Երրորդ դպրոցը, հակադրվելով նախորդ երկուսին, ինքն իրեն անվանում էր «Սոցիալական նշանագիտության դպրոց»: Այն սկիզբ էր առել Ավստրալիայում, որտեղ Մայքլ Հալիդեյի լեզվաբանական աշխատանքները խթանել են գրականագիտական (Ջ. Տրեդգոլդ, Պ. Տիբոլտ), պատկերային նշանագիտության (Մ. Օ'Թուլ, Գ. Կրես), երաժշտագիտական (Թ. վան Լեուվեն) և այլ գիտական հետազոտությունների համար:

Պատկերային նշանագիտությունը համեմատաբար նոր գիտաճյուղ է, որը ծագել է 1990-ական թվականներին, և այսպես է բնութագրվում Գ. Կրեսի և Թ. վան Լեուվենի «Պատկերների ընթերցում. պատկերային դիզայնի քերականություն» գրքում. «Պատկերային նշանագիտությունը նպատակ ունի ուսումնասիրել պայմանականացված կառույցները, որոնք ամրագրվել են մարդկության պատմության ընթացքում, և վերլուծել դրանց իմաստահաղորդիչ հատկանիշները ժամանակակից պատկերաստեղծման միջոցով» (Kres, van Leeuwen 1996:1):

Արվեստի ցանկացած ստեղծագործություն հասարակության հաղորդակցության միջոց է: Հաղորդագրության հասցեատերը պարտադիր պետք է տիրապետի արվեստի լեզվին, քանի որ, ասենք, կինոֆիլմը կոդավորվում է այլ եղանակով, քան օպերան կամ նորաձևությունը: Յ. Լոտմանը կարծում է, որ նրանք, ովքեր պնդում են, թե կարելի է արվեստը հասկանալ ՝ առանց իմանալու վերջինիս լեզուն, հիշեցնում են մարդկանց, որոնք ուզում են գիրք կարդալ օտար լեզվով՝ առանց այդ լեզվին տիրապետելու (Лотман 2003:110):

Պատկերաբանությունը (*visual studies*), մասնավորապես պատկերային ռիտորիկա (*visual rhetoric*)՝ որպես ինքնուրույն գիտակարգ ձևավորվել է մոտ քառորդ դար առաջ: Յոթանասունականների վերջին հումանիտար գիտություններում տեղի ունեցավ հեղաշրջում, ինչը հիմք ծառայեց պատկերային արվեստներին նվիրված մի շարք ուսումնասիրությունների համար: Այս նոր ոլորտում հետազոտություններն իրականացնում են տարբեր ուղղությունների

ներկայացուցիչներ՝ հոգեբաններ, փիլիսոփաներ, մշակութաբաններ, քաղաքագետներ և այլն: Ատենախոսության մեջ օգտագործվում է «ռիտորիկա» եզրը՝ հստակ տարանջատելով ոճագիտության այս ուղղությունը ճարտասանությունից կամ հռետորական արվեստից:

Այսօր պարզապես անհնար է անտեսել միջգիտակարգային լեզվաբանական աշխատանքների պատկառելի ցանկում, որոնց թվում է իրենց ուրուն տեղն են գրավում պատկերային տեսության վերաբերյալ հետազոտությունները: Դրան է նպաստում նաև պատկերային տեղեկատվության տարածումը, քանի որ պատկերային լեզուն ավելի համահունչ է միջլեզվական և միջնշանային հաղորդակցության, բազմանշանային տեղեկատվության փոխատեղման, միջնշանային թարգմանական պահանջներին:

Միջնշանային տեսությունների հիմքը դրվել է գրեթե կես դար առաջ: Արդեն դասական դարձած «Թարգմանության լեզվաբանական հայեցակետերի մասին» հոդվածում Ռոման Յակոբսոնը, հիմնվելով Չ. Փիրսի նշանագիտական տեսության վրա, պնդում է, որ կան հազարավոր բառեր, որոնք մատնանշում են մեզ անծանոթ և անհասանելի առարկաներ: Հետևաբար չկա նշանակյալ առանց նշանի: Ցանկացած անծանոթ բառ լույս աշխարհ բերելու համար անհրաժեշտ է լեզվական նշանների որոշակի խումբ: Ցանկացած լեզվական նշանի իմաստ, ըստ էության, թարգմանություն է այլ նշանների միջոցով: Ըստ այդմ՝ Յակոբսոնն առանձնացնում է թարգմանության 3 տեսակ.

1. Ներլեզվական թարգմանություն - լեզվական նշանների մեկնություն միևնույն լեզվի այլ նշանների միջոցով:

2. Միջլեզվական թարգմանություն - լեզվական նշանների մեկնություն այլ լեզվի նշանների միջոցով:

3. Միջնշանային թարգմանություն - լեզվական նշանների մեկնություն ոչ լեզվական նշանային համակարգերի միջոցով (Jakobson 1961:2):

Յակոբսոնը գրում է. «Հաղորդակցման ուսումնասիրությունը պետք է տարբերակի միատարր հաղորդագրություններ, որոնք օգտագործում են մեկ նշանային համակարգ, և միաձույլ (սինկրետիկ) հաղորդագրություններ, որոնք հիմնված են տարբեր նշանային կաղապարների համակցության կամ միաձուլման

վրա» (Jacobson 1971:705): Այսպիսով, հնարավոր է դառնում գրական երկը թարգմանաբար վերածել ֆիլմի, թատերական ներկայացման կամ երաժշտական ստեղծագործության: Ըստ այդմ՝ թարգմանաբաններին սկսում է հետաքրքրել բառի թարգմանելիության հնարավորությունը պատկերի և հակառակը:

Յակոբսոնի՝ միջնշանային թարգմանության տեսությանը անդրադարձել է նաև Օլգա Ախմանովան իր՝ 1966 թ. հրատարակված լեզվաբանական եզրերի բառարանում: «Միջնշանային թարգմանությունը տվյալ բովանդակության հաղորդումն է ոչ թե նույն կամ որևէ ուրիշ բնական լեզվի միջոցով, այլ ցանկացած ոչ լեզվական նշանային համակարգի օգնությամբ, ինչպիսին է պարարվեստը, երաժշտությունը՝ մի կողմից և տեղեկատվական-տրամաբանական լեզուները՝ մյուս կողմից» (Ахманова 1966:305):

Հաճախ փորձելով համեմատել միևնույն ստեղծագործության լեզվական և ոչ լեզվական նշանային տարբերակները՝ հայտնվում ենք անլուծելի խնդիրների առջև: Նման իրավիճակներ ստեղծվում են, հատկապես երբ «ընդունված կանոնի համաձայն» փորձում ենք չափել թարգմանության համարժեքությունը բնօրինակին: Թարգմանական նոր տեսությունների ի հայտ գալու հետ մեկտեղ փոխվում են նաև թարգմանչի կարգավիճակը և գործառույթները թիրախ տեքստի ստեղծման գործում: Սակայն համեմատելով գիրքը և ֆիլմը՝ որոշ տեսաբաններ անտեսում են այն փաստը, որ դրանք պատկանում են տարբեր նշանային համակարգերին, և հետևաբար չեն կարող գնահատվել միևնույն չափանիշների կիրառությամբ:

Երբ երկու տարբեր մշակույթների ներկայացուցիչներ ցանկանան զրուցել որևէ բանի շուրջ, ապա այդ հաղորդակցումը կարող է լինել թերի, եթե նրանք չստեղծեն ընդհանուր նշաններ՝ կոդ, որը հնարավոր է դարձնում տեղեկատվության փոխանցումը: Փիրսն անվանում է այն «հաղորդակցական նշանակից». «Խոսողը, և խոսակիցը պետք է լավ ծանոթ լինեն այդ կոդին, որպեսզի նշանը իրագործի իր բոլոր գործառույթները» (Peirce 1977:196-197):

Հաղորդակցական նշանակիցն ավելին է, քան լեզվական կոդը: Այն հնարավոր է դարձնում տարբեր հասարակությունների անդամներին տարբեր ժամանակաշրջաններում հասկանալ միմյանց: Քանի որ մարդկության փորձն իր պատմության որոշ կետերում կրկնվում է, ապա հնարավոր է դառնում փոխանցել

նաև առանձին գաղափարներ. ստեղծվում են նոր անհատական նշանակիցներ (ibid): Ուստի, ստվար գրական ստեղծագործությունը վերածվում է մի քանի ժամանոց ֆիլմի կամ բեմադրության, տարբեր ազգությամբ նկարիչներ նկարազարդում են միևնույն տեքստը և այլն:

1.2. Միջնշանային թարգմանության տեսակները

Միջնշանային թարգմանությունը բացահայտում է միջլեզվական թարգմանության ներկա ասպեկտները: Մեթոդաբանորեն սկիզբ առնելով Ռ. Յակոբսոնի և մասամբ Չ. Փիրսի աշխատություններից՝ միջնշանային թարգմանությունը միավորում է «իմաստ», «մեկնություն», «թարգմանություն» հասկացությունները և դիտարկում է մշակույթը որպես թարգմանական մեխանիզմ:

Լատիներեն *translatio* բառը նախապես նշանակել է «տեղափոխություն», այնուհետև նաև «փոխանցում, փոխաբերություն»: Այն առաջին անգամ ձեռք է բերում մեկ լեզվից մյուսը իմաստի թարգմանության նշանակություն Սենեկայի աշխատությունների մեջ: 14-րդ դարից սկսած լատիներեն *tradurre* ու *translatare* բայերը ստանում են իրենց ներկայիս իմաստը և հենց այդ նշանակությամբ արդեն ներթափանցում եվրոպական մի շարք լեզուներ (Էко 2006:67):

Այսօր ոչինչ չի խանգարում մեզ լայնացնել նաև «թարգմանել» բառի իմաստաբանական դաշտը: Ստորև ներկայացնում ենք «թարգման» արմատով կազմված բառերի ավելի լայն՝ ժամանակակից լեզվաբանության մեջ ընդունված իմաստներից փոքր-ինչ տարբեր նշանակություններ:

Թարգման – մեկնիչ սբ. գրոց կամ հին մատենից, բացատրիչ գաղտնեաց, միջնորդ յայտնիչ խորհրդոցն (Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, 1836)

Թարգմանել - դարձնել, փոխադրել, մեկնել

Թարգմանութիին - փոխադրութիւն (Բառարան գանձարան հայերէն լեզուի, Գահիրէ, 1938)

Թարգմանութիին – մեկնութիւն, մութ խօսքի՝ իմաստի բացատրութիւն (Հայերէն բացատրական բառարան, Երևան, 1944)

Թարգմանել – ներկայացնել, մեկնել, բացատրել (Հայերէն աշխարհաբար լեզուի լիակատար բառարան, Հալեպ, 1957)

Նշանաբանության խնդիրներից է բացահայտել և վերլուծել ոչ միայն մարդկային հաղորդակցության «հաջողությունները», այլև թերությունները: Նման հարցեր ծագում են հատկապես տեքստի բազմանշանային տարբերակները զուգադրելիս, ասենք՝ երբ որևէ հայտնի ստեղծագործության նկարազարդումները երբեմն ավելի համարժեքորեն են վերարտադրում գծային տեքստի իմաստային երանգները, քան դրա միջլեզվական թարգմանությունները:

Նշանագիտության ոլորտում տեղի ունեցած փոփոխությունների արդյունքում մի շարք նոր հասկացություններ են ներթափանցում թարգմանաբանության մեջ: Ջեյմս Հոլմսն առաջ է քաշում «մետագրականություն» հասկացությունը, որտեղ միևնույն տեքստի հիման վրա ստեղծված այլ տեքստերը միավորված են մեկ համակարգի մեջ (Holmes 1988:56):

Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի Յակոբսոնի՝ թարգմանության տեսակների դասակարգման հետագա փոխակերպումները: Առաջինը Գիդեոն Տուրին էր, որը վերափոխեց Յակոբսոնի սխեման «Նշանաբանության հանրագիտական բառարան» աշխատության համար: Տուրին տարբերակում է թարգմանության երկու տեսակ՝ արտահամակարգային և ներհամակարգային: Առաջինը համապատասխանում է Յակոբսոնի միջնշանային թարգմանությանը, իսկ երկրորդը՝ միջլեզվական թարգմանությանը (Toury 1995:192):

«Ասել գրեթե նույն բանը: Թարգմանական փորձեր» աշխատության մեջ Ումբերտո Էկոն նույնպես անդրադառնում է Յակոբսոնի տեսությանը: Յակոբսոնը և նրա հետևորդները, բացահայտելով Փիրսի նշանագիտական տեսության ներուժը, բազմիցս անդրադարձել են թարգմանության և մեկնության հարաբերակցությանը: Նրա աշխատություններում հաճախ կրկնվում է այն միտքը, թե ցանկացած նշանի իմաստը կարող է մեկնվել որևէ այլ նշանի միջոցով: Այսպես, «խանդ» նշանի իմաստը հնարավոր է մեկնել Շեքսպիրի «Օթելլոյի» օգնությամբ և ընդհակառակը (Էко 2006:69):

Էկոյի՝ թարգմանության տեսակների դասակարգումը բաղկացած է երեք մասից:

1. Թարգմանություն տառադարձմամբ (Մորզեի այբուբենի վերծանումը)
2. Ներհամակարգային թարգմանություններ
   - ներհամակարգային թարգմանություններ միևնույն բնական լեզվի մեջ (հոմանիշներ, վերադասավորում, մեկնաբանություններ, սահմանումներ և այլն),
   - ներհամակարգային թարգմանություններ տարբեր նշանային ձևերի միջոցով (երաժշտական ստեղծագործության տեղափոխումը մաժորից մինոր),
   - բեմականացում (բալետի կամ թատրոնի ներկայացում)
3. Միջհամակարգային թարգմանություններ
   - սուբստանցիայի փոփոխությամբ

ա. միջնշանային մեկնություն (գունավոր յուղաներկի վերածումը սև ու սպիտակ լուսանկարի),

բ. միջլեզվական թարգմանություն (թարգմանություն երկու բնական լեզուների միջև),

գ. վերարտադրություն (խմբագրում, երգիծանք)

- մատերիայի փոփոխությամբ

ա. հարահոմանիշություն (օր.՝ «Ահա, այն մեկը» նախադասությունը արտաբերելիս մատնացույց է արվում օբյեկտը),

բ. ադապտացիա (ցանկացած գրական ստեղծագործության վերածումը ֆիլմի կամ բեմադրության):

Սովորաբար նկարազարդումներն ու աղյուսակները դիտարկվում են ընդամենը որպես գծային տեքստի լրացումներ կամ օրինակներ: Սա հակասում է ոչ միայն նշանաբանության սկզբունքներին, այլև՝ հաղորդակցության կանոններին, քանի որ ընթերցողն ընկալում է տեքստը որպես մի ամբողջություն, որտեղ բոլոր բաղադրիչները փոխկապակցված են: Ըստ այդմ՝ տեքստի բաժանումը մի քանի հարթությունների արհեստական գործընթաց է, որն իրականացվում է սոսկ վերլուծական նպատակով:

Թարգմանաբանության և հարակից գիտակարգերի մեջ բազմիցս խոսվում է բազմաչափ միջավայրում արտահայտման ձևերի փոխկապակցվածության մասին: Նշանաբան վան Լեուվենն ընդգծում է խոսքի և ակուստիկ մյուս

արտահայտչամիջոցների տարաբաժանման արհեստականությունը, օր.՝ ռադիոբեմականացման կամ ֆիլմի մեջ դռան զանգը կամ ոտնաձայները ձեռք են բերում որոշակի ստույգ իմաստ, երբ հայտարարում են ինչ-որ մեկի գալը (Leeuwen 1999:34):

Ըստ Լեպիլովայի՝ ցանկացած լեզվական միավոր «վերացական երևույթ է, քանի դեռ զուրկ է կոնկրետացնող հատկանիշներից», որոնք կարող են լինել տեսողական (ցանկացած գրավոր բառ կամ նշան) կամ բանավոր (արտասանված որևէ իմաստակիր միավոր) (Lepilova 2002:57): Նման տեսությունների համաձայն՝ հաղորդակցությունը իրականանում է ոչ միայն լեզվի, այլև մյուս նշանային համակարգերի օգնությամբ:

Հ. Գոտլիբն առաջարկում է թարգմանության տիպերի հետևյալ դասակարգումը (Gotlieb 2005:3).

1. Միջնշանային և ներնշանային թարգմանություն

Միջնշանային թարգմանության դեպքում թարգմանված տեքստը կազմված է մեկ կամ ավելի նշանային համակարգերից, որոնք բացակայում են բնօրինակում: Այլ կերպ ասած՝ աղբյուր և թիրախ տեքստերը նշանայնորեն համարժեքներ չեն (օր.՝ հեքիաթի վերածումը ֆիլմի կամ թատերական բեմականացման):

Ներնշանային թարգմանության դեպքում աղբյուր և թիրախ տեքստերում կիրառված նշանային համակարգերը նույնն են: Եթե «միջնշանային» եզրույթը փոխառնված է Ռ. Յակոբսոնի տեսությունից, ապա «ներնշանային» եզրույթը գործածվում է որպես արդեն վերոնշյալ ներլեզվական և միջլեզվական թարգմանությունները համախմբող հասկացություն: Այստեղ առանձնացվում են հետևյալ ենթատեսակները.

- միջլեզվական թարգմանությունը կատարվում է երկու լեզուների միջև (օր.՝ գծային հեքիաթի թարգմանությունը ցանկացած թիրախ լեզվով)
- ներլեզվական թարգմանությունը ներառում է հետևյալ ենթատեսակները.
    - տարաժամանակյա թարգմանություն, որը կատարվում է միևնույն լեզվի զարգացման տարբեր շրջանների միջև (օր.՝ հեքիաթի տեքստի վերամշակումը աղբյուր լեզվի արդի պահանջների համաձայն)

- բարբառային թարգմանություն, որը կատարվում է միևնույն լեզվի աշխարհագրական կամ սոցիալական տարատեսակների միջև
- դիամեստիկական (diamestic) թարգմանություն, որը կատարվում է խոսքային ձևի փոփոխությամբ, օր.՝ անցում բանավորից գրավորի կամ հակառակը (օր.՝ բանավոր հեքիաթի գրի առնելը):
- տառադարձություն, որը կատարվում է այբուբենի փոփոխությամբ (լատինատառ հայերենը)

2. Համանշանային, տարանշանային, գերնշնանային և ենթանշանային թարգմանություններ

Թարգմանությունը իր ավանդական, ընդունելի իմաստով, որն անգլերեն երբեմն անվանվում է *translation proper*, ոչ միայն միջլեզվական է, այլև նաև համանշանային, այսինքն՝ թիրախ տեքստը հաղորդակցվում է միևնույն նշանային միջոցներով, ինչ բնագիրը: Այս տեսակին են պատկանում գրեթե բոլոր տպագիր թարգմանությունները՝ գեղարվեստական գրականության ստեղծագործություններից մինչև տեխնիկական ուղեցույցները, որտեղ կարող են պահպանվել բնագրի նկարազարդումները, բայց փոփոխվում է լեզվական տեքստը՝ հարմարեցնելով օտարալեզու լսարանի պահանջներին: Համանշանային թարգմանությունը ներառում է թե՛ միանշանային տեքստեր, ինչպես խոսքի բանավոր թարգմանության դեպքում, թե՛ բազմանշանային տեքստեր, որտեղ պահպանվում է աղբյուրի բարդ նշանային կառուցվածքը, (օր.՝ հեքիաթների միջլեզվական թարգմանությունները կամ անիմացիոն հեքիաթների կրկնօրինակումը):

Տարանշանային թարգմանությունը բնութագրվում է տարբեր նշանային համակարգերի գործածմամբ, որոնց քանակը չի փոփոխվում ոչ՛ բնագրում, ոչ՛ թիրախ տեքստի մեջ: Գոտլիբը կարծում է, որ այսպիսի թարգմանության միանշանային օրինակ է գրի առված երաժշտությունը, որտեղ յուրաքանչյուր նոտա համապատասխանում է մի հնչյունի: Իսկ որպես բազմանշանային տեքստի օրինակ կարելի է դիտարկել լուսագրերը, երբ հնչյուններին համապատասխանում են տառեր:

Գերնշանային թարգմանության դեպքում թիրախ տեքստի նշանային համակարգերը քանակապես գերազանցում են աղբյուր տեքստի հիմքում ընկած

համակարգերին: Նման թարգմանական հնարներ կիրառվում են գծային տեքստը բազմաչափ հարթություն տեղափոխելիս (օր.՝ հեքիաթի գծային տեքստի վերածումը անիմացիոն տարբերակի):

Ենթանշանային թարգմանության դեպքում թիրախ տեքստը կազմված է ավելի սակավաթիվ նշանային համակարգերից, քան բնագիրը (անիմացիոն հեքիաթի լուսանկարները):

3. Պայմանականացված և ազատ (*inspired*) թարգմանություն[1]

Թե՛ ներնշանային, թե՛ միջնշանային տիպի պայմանականացված թարգմանությունները կատարվում են աղբյուր տեքստի որոշակի բանաձևային փոխատեղման միջոցով: Փոխատեղման ճշգրիտ ալգորիթմների կամ թարգմանական այլ նորմերի ու մեթոդների օգնությամբ իրականացվող պայմանականացված թարգմանությունները համարվում են «թափանցիկ», քանի որ ուղիղ կապ են հաստատում բնագրի և թիրախ տեքստի միջև, ինչը հնարավորություն է տալիս հեշտությամբ գնահատել տվյալ թարգմանությունների համարժեքությունը (օր.՝ հեքիաթի միջլեզվական թարգմանությունները կամ գրադարձումը Բրայլի այբուբենով):

Ազատ թարգմանություններում թիրախ տեքստը, անկախ նշանային կառուցվածքից, բնագրի ազատ և հաճախ անսպասելի մեկնության արդյունք է: Այլ կերպ ասած, մի տեքստի գոյությունը խթան է հանդիսանում մյուսի ստեղծման համար: Ի տարբերություն պայմանականացված թարգմանությունների՝ այստեղ բավականին դժվար է թարգմանության միջոցով վերականգնել աղբյուր տեքստը (օր.՝ հեքիաթի թարգմանությունը նորաձևության համակարգ):

4. Լեզվական և ոչ լեզվական թարգմանություններ

Լեզվական թարգմանությունները պահպանում են իրենց խոսքի համակարգային պատկանելությունը թիրախ տեքստերում: Դրանք ներառում են բոլոր տիպի միջլեզվական և ներլեզվական մեկնություններ, (օր.՝ հեքիաթի միջլեզվային թարգմանական տարբերակները կամ սեղմավեպերը):

Լեզվականացվող թարգմանությունները ներդնում են լեզվական տարրեր ոչ լեզվական համատեքստի մեջ, (օր.՝ պատկերների հիման վրա գրված հեքիաթի տեքստը):

Ապալեզվականացվող թարգմանությունները ներդնում են ոչ լեզվական տարրեր լեզվական համատեքստի մեջ, (օր.՝ հեքիաթի գծային տեքստի վերածումը որևէ երաժշտական ստեղծագործության):

Ոչ լեզվական թարգմանությունները բացառում են որևէ լեզվական նշանի առկայությունը թե՛ աղբյուր, թե՛ թիրախ տեքստի մեջ, (օր.՝ նորաձևային ցուցադրության լուսանկարումը):

Միջլեզվական թարգմանության մասին ընդունված է խոսել որպես մի գործընթացի, որի դեպքում ճշգրտությամբ վերարտադրվում են աղբյուր տեքստի առանձին լեզվական միավորների իմաստաբանական նշանակությունը, իսկ թարգմանչին հատկացված է նվազագույն ազատություն, քանի որ լեզվական միջնորդը հնարավորինս սահմանափակված է աղբյուր տեքստի տեղեկատվության մեկնությամբ և ամբողջովին կախված է բնօրինակից՝ իրավունք չունենալով խուսափել այն նշանային շարքից, որն իրեն առաջարկված է տվյալ թարգմանության համար: Սակայն ի՞նչը կարելի է համարել թարգմանական միավոր, եթե խոսքը ոչ լեզվական համակարգերի մասին է: Ի՞նչն է համարժեք լեզվական միավորին ոչ լեզվական հարթության մեջ:

Չնայած Յակոբսոնը առաջարկել է միջնշանային թարգմանության գաղափարը տասնամյակներ առաջ, սակայն այս ոլորտում հետազոտությունները նոր են սկսում թափ առնել՝ հատկապես համացանցի միջոցով տեղեկատվության մատչելիության շնորհիվ: Այս ամենից ելնելով՝ շատերը պնդում են, որ թարգմանությունը դուրս է գալիս արդեն ընդունված սահմանման շրջանակներից, և թարգմանական փոխակերպումները դեռ ավարտված չեն:

1.3. Բազմանշանային տեքստ. միջտեքստայնություն

1960-ական թվականներից ի վեր «տեքստ» հասկացությունը բազմիցս վերաիմաստավորվել և վերասահմանվել է՝ ներառելով տարբեր նշանային կոդերից կազմված իմաստակիր կառույցներ: Սակայն այդ բոլորի հիմքում գրեթե միշտ ընկած է տեքստի՝ տեղեկատվություն հաղորդելու գործառույթը: Տեքստը (լատ. *textus* - գործվածք, հյուսվածք, միասնություն) իմաստային կապով միավորված նշանային

միավորների հաջորդականություն է, որի հիմնական հատկանիշներից է կապակցվածությունն ու ամբողջականությունը (Torop 1995:16): Ինչպես նշում են Հալիդեյն ու Հասանը, տեքստը գրավոր կամ բանավոր բաղադրիչների միասնական ամբողջություն է, որը ստեղծվում է լեզվի կիրառության արդյունքում: Այն իմաստակիր տարր է՝ բովանդակության, այլ ոչ ձևի միավոր (Halliday, Hasan 1976:1-2): Հալիդեյը պնդում է, որ չնայած տեքստը կազմված է բառերից և նախադասություններից, այն անհրաժեշտ է դիտարկել իմաստաբանության տեսանկյունից, իսկ հնչյունական, բառագիտական, շարահյուսական վերլուծությունները պետք է նպաստեն տեքստի իմաստային արժեքի բացահայտմանը: Հարկ է հիշատակել նաև Բոգրանդի և Դրեսլերի սահմանումը, որի համաձայն՝ տեքստը լեզվի հաղորդակցական բնականոն դրսևորումն է, որտեղ տեղեկատվության մի մասը «բարձրաձայնվում» է հաղորդակցության ընթացքում, իսկ ներակա գիտելիքը ենթադրվում է հաղորդակցության մասնակիցների կողմից (Beaugrande, Dressler 1981:6): Հատիմը և Մեյսոնը սահմանում են տեքստը որպես «փոխկապակցված հաղորդակցական գործառույթների խումբ, որը ծառայում է համընդհանուր ռիտորիկ նպատակին» (Hatim, Mason 1990:55): Ինչպես կարելի է եզրակացնել, սահմանումներից շատերը վերաբերում են գծային տեքստին, որը իրականացնում է իր գործառույթները լեզվական նշանային համակարգում: Մինչդեռ այսօր բազմանշանային տեքստի գոյությունն անհնար է անտեսել: Նոր տեղեկատվական տեխնոլոգիաների տարածման շնորհիվ տեքստի բնույթը շարունակում է մնալ փոփոխական և զարգացող: Իվ Գամբիեն և Հենրիկ Գոտլիբը նշում են. «Պատկերների ստեղծման և վերարտադրման տեխնոլոգիաները աննախադեպ հնարավորություններ են տալիս թարգմանության ուսումնասիրության համար: Մասսայական պատկերները, որոնք այժմ հասանելի են տպագիր և էլեկտրոնային աղբյուրների շնորհիվ, նոր մարտահրավեր են նետում թարգմանիչներին՝ վերանայելու բառի և պատկերի միջև գոյություն ունեցող հարաբերությունները: Այսօր հանրամատչելի պատկերային նկարագրությունները կարող են համակցվել բառերի հետ անհամար եղանակներով: Մուլտիմեդիայի լայն կիրառումը՝ երաժշտության, անշարժ և շարժական պատկերների համաժամանակյա

կիրառումն անվերջ փոփոխում են ոչ միայն իմաստակիր ձևերի կառուցումը, այլև հաղորդագրության հասցեատիրոջ արձագանքը դրանց» (Gambier, Gotlieb 2001:45):

Միջնշանային հետազոտությունների ոլորտում արդի գիտական աշխատանքների մեջ հաճախ գործածվում են «բազմաչափ» և «բազմանշանային» հասկացությունները: Բազմանշանային տեքստը, որը կազմված է երկու և ավելի տարբեր նշանային միավորներից, ցանկացած այլ տեքստի պես ունի իր կառուցվածքը: Չնայած տեքստի արդեն ընդունված սահմանումը բխում է նրա լեզվական բնույթից, միջնշանային կամ բազմանշանային տեքստը բարդ համակարգ է, որտեղ ոչ լեզվական միավորների «ծանրաբեռնվածությունը» երբեմն ավելի նկատելի է՝ կախված տեքստի գործածության ոլորտից (լուսանկարչական տեքստ, նորաձևության ցուցադրություն, թատերական բեմականացում և այլն): Այսպիսի տեքստերի բանասիրական ընթերցումը հնարավոր է միայն լեզվական և ոչ լեզվական նշանների համաժամանակյա վերծանման դեպքում:

Միջնշանային տեքստերն ուսումնասիրելիս անհնար է անտեսել դրանց միջտեքստային բնույթը: Մ. Բախտինի մշակույթի երկխոսակցական հայեցակարգի համաձայն՝ անհատների հաղորդակցումը տեղի է ունենում հաղորդակցական նվազագույն միավորի՝ տեքստի շնորհիվ: Իր «Բառային արվեստի գեղագիտությունը» աշխատության մեջ Բախտինը գրում է, որ մարդուն կարելի է ուսումնասիրել իր ստեղծած տեքստերի միջոցով: Հետևաբար, տեքստը կարող է հանդես գալ տարբեր ձևերով:

Ցանկացած տեքստ կարող է դիտարկվել որպես մշակութային հաղորդակցության միջոց: Յուրաքանչյուր տեքստ հենվում է իրեն նախորդող, ինչպես նաև հաջորդող տեքստերի վրա, «և հենց իր այս տարերքի մեջ տեքստը կրում է անցյալի և ապագայի մշակույթների էությունը, այն միշտ երկխոսության մեջ է, քանի որ մշտապես ուղղված է դեպի ուրիշ տեքստերը…» (Бахтин 1979:58): Տեքստի այս առանձնահատկությունը մատնանշում է իրեն շրջապատող համատեքստը, որի շնորհիվ այն վերածվում է ստեղծագործության: Ստեղծագործության մեջ արտացոլվում է հեղինակի գոյությունը, որն իմաստ է ձեռք բերում միայն տեքստի հասցեատիրոջ առկայության դեպքում:

Ըստ Վ. Բիբլերի՝ ստեղծագործությունն առաջանում և իմաստ է ձեռք բերում միայն այն դեպքում, երբ ենթադրաբար առկա են միմյանցից հեռու գտնվող հեղինակն ու ընթերցողը: Հեղինակայնությունը պատմական հայտնագործություն է: Միջին դարերում «հեղինակայնություն» կամ «գրագողություն» գաղափարները գոյություն չունեին: «Մինչև 1500-ական թվականները մարդիկ նույնքան կարևորություն չէին տալիս գրքի կամ մեջբերման հեղինակի ինքնության հաստատմանը, որքան այժմ» (Библер 1991:86):

«Միջտեքստայնություն» եզրը առաջին անգամ օգտագործել է Յուլիա Կրիստևան 1966թ. ի պատասխան սոսյուրյան նշանագիտության, որն ուսումնասիրում էր նշանը որպես երկու բաղադրիչների՝ նշանակիչի և նշանակյալի համադրություն տեքստի կառուցվածքի մեջ: Կրիստևան պնդում է, որ յուրաքանչյուր տեքստ (ներառյալ ֆիլմը, գիրքը, նկարը) այլ տեքստերից մեջբերումների խճապատկեր է: Բոլոր նշանների միջև գոյություն ունի փոխկապակցված հարաբերությունների շարք. յուրաքանչյուր տեքստ մեկ ուրիշի կլանումն ու փոխակերպումն է: Բոլոր նշանային համակարգերը՝ բանաստեղծությունից մինչև ֆիլմ, նախորդ համակարգերի փոփոխության արդյունք են (Kristeva 1990:23-25): Ավելին, ինչպես պնդում են մի շարք լեզվաբաններ, իմաստը երբեք ուղղակիորեն չի հաղորդվում հեղինակից տեքստի «սպառողին», այլ ֆիլտրվում է կոդերի միջով, որոնք պայմանականացրել են հեղինակն ու ընթերցողը (հանդիսատեսը, ունկնդիրը) այլ տեքստեր կարդալիս ձեռք բերած փորձի շնորհիվ:

Արևմտյան տեսաբանների մեծամասնության համար ավանդական դարձած Ռոլան Բարտի միջտեքստայնության սահմանումը մանրամասնում է իրավիճակը. «Յուրաքանչյուր տեքստ ինտերտեքստ է. մյուս տեքստերը ներկա են դրա մեջ զանազան չափաբաժիններով՝ քիչ, թե շատ ճանաչելի ձևով. տեքստեր, որոնք նախորդել են մշակույթին, և տեքստեր, որոնք շրջապատում են մշակույթը: Յուրաքանչյուր տեքստ նոր գործվածք է՝ հյուսված անդրադարձներից: Լինելով նախնական պարտադիր պայման ցանկացած տեքստի համար՝ միջտեքստայնությունը չի կարող պարզապես նույնացվել աղբյուրների և ազդեցությունների հետ. այն անանուն բանաձևային դաշտ է, որի ծագումը հազվադեպ կարելի է հայտնաբերել, նաև անգիտակցական և ակամա

մեջբերումների ամբողջություն է, որը գրվում է առանց չակերտների» (Barthes 2000:59):

Պոստմոդեռնիստական գաղափարախոսության մեջ միջտեքստայնությունը տեքստերի սերման միակ միջոցն է: Այն չի կարելի դիտարկել պարզապես որպես նախկինում ստեղծված տեքստերից կամ դրանց տարրերից կազմված ամբողջություն (Бахтин 1979:353): Այստեղ հարկ է նշել Ջ. Դերիդայի արտահայտած «Աշխարհը տեքստ է» ձևակերպումը, համաձայն որի համաշխարհային մշակույթը դիտարկվում է որպես միացյալ տեքստ: Այսինքն՝ բոլոր ստեղծվող տեքստերը մի կողմից իրենց հիմքում ունեն մեկ ընդհանուր նախատեքստ, իսկ մյուս կողմից հանդիսանում են ինտերտեքստեր միմյանց համար[2]:

Համընդհանուր մշակութային համատեքստի մեջ գոյություն ունեն այնպիսի տեքստեր, որոնք անվիճելի հեղինակություն են վայելում, քանի որ մշակույթի մեջ ավանդաբար դրանք համարվում են անքննելի աքսիոմների աղբյուր: Այդպիսի տեքստ է Աստվածաշունչը, որի տեքստերն ու անդրադարձները թափանցել են նոր դարաշրջանում ստեղծված գրեթե բոլոր ստեղծագործությունների մեջ: Նման անխոս «հեղինակությունների» գոյությունը նաև նպաստում է, ըստ Ժ. Դերիդայի, որոշակի «տեքստային ունիվերսումի» ստեղծմանն ու բարեհաջող գոյությանը, և նման տեքստը գործում է որպես մշտական ինտերտեքստ՝ մեջբերումների, անդրադարձների և ակնարկների տեսքով (Oropeza 2013:456):

Հարկ է նշել, որ ոչ բոլոր լեզվաբաններն են կիսում պոստստրուկտուրալիստների տեսակետը: Միջտեքստայնությունը կարելի դիտարկել որպես մեկ տեքստի մեջ առկա երկու կամ ավելի այլ տեքստերի «ներկայություն», որոնք դրսևորվում են անդրադարձների, ակնարկների, գրագողության և այլ հնարների տեսքով: Սակայն նման տեսակետը արհեստական սահմանափակվածություն ունի, քանի որ միջտեքստայնության երևույթը ոչ միայն ներառում է տարրերի փոխառում արդեն գոյություն ունեցող տեքստերից, այլև ենթադրում է ընդհանուր տեքստային հարթության առկայություն: Միայն այս դեպքում հասկանալի է դառնում, թե ինչու անդրադարձները կամ մեջբերումները կարող են լինել թե՛ գիտակցված, թե՛ չգիտակցված «փոխառություններ»: Բարտը

գրում է, որ «այդ լեզուն է, որ խոսում է, ոչ հեղինակը. գրել նշանակում է հասնել այն կետին, որտեղ միայն լեզուն է գործում, ոչ թե «ես»»: Հաղորդակցվելու համար մենք օգտվում ենք արդեն գոյություն ունեցող հասկացություններից և պայմանականություններից: Բարտը հայտարարում է «հեղինակի մահը» և «ընթերցողի ծնունդը». տեքստի միասնությունն ընկած է ոչ թե իր ծագման, այլ նպատակաուղղվածության մեջ: Այն միշտ հայտնվում է մեր առջև արդեն ընթերցված (Barthes 1969):

Կրիստևան և Բարտը ուսումնասիրում են միջտեքստայնությունը որպես օտար խոսքը տեքստի մեջ ներգրավելու միջոց այնպիսի հնարների կիրառությամբ, ինչպիսիք են մեջբերումը, ծանոթագրությունը, ծաղրերգությունը, անդրադարձը, նմանակումը, արտագրությունը և այլն: Միջտեքստայնությամբ զբաղվող տեսաբանների առաջնային խնդիրը հեղինակն է, ում Բարտը դիտարկում է որպես արդեն գրված տեքստի վերարտադրող, այլ ոչ հեղինակ: «Տեքստը... բազմաչափ տարածություն է, որտեղ զանազան գրվածքներ բախվում են և միախառնվում, բայց դրանցից ոչ մեկը բնօրինակ չէ: Տեքստը մեջբերումների միասնություն է: Գրողը կարող է միայն նմանակել այդ շարժումը. նա երբեք առաջինը չէ: Նրա միակ կարողությունը գրվածքները միախառնելն ու միմյանց հակադրելն է՝ երբեք չկրկնվող տարբերակներով» (Barthes 2000:62):

Յուրաքանչյուր հանրահայտ տեքստ ունի ընթերցումների պատմություն: Այսօր ոչ ոք նույնիսկ առաջին անգամ չի կարող ընթերցել հայտնի վեպ կամ բանաստեղծություն, նայել հայտնի նկարին կամ քանդակին, լսել հայտնի երաժշտական ստեղծագործություն՝ տեղյակ չլինելով այն համատեքստին, որը վերարտադրում, ակնարկում կամ նմանակում է տվյալ տեքստը: Այսպիսի համատեքստերը կազմում են մի հարթություն, որ ընթերցողը չի կարող անտեսել տեքստը մեկնելիս:

Միջնշանային տեքստերը բաղկացած են ավելի լայն համատեքստերից վերցված բազմաթիվ կոդերից: Տեքստի պատկանելիությունը որևէ ժանրի՝ թարգմանչի համար ծառայում է որպես բանալի միջտեքստային շրջանակները բացահայտելու համար: Թե՛ լեզվական, թե՛ բազմանշանային տեքստի մեջ միջտեքստայնությունը կարող է ձեռք բերել ցանկացած գործառույթ:

Անդրադարձների բնույթը և ընտրությունը հանդիսանում է հեղինակի (երբեմն չգիտակցված) ինքնարտահայտման զգալի բաղադրիչը:

Ինտերտեքստի անվանողական գործառույթը դրսևորվում է այն պահին, երբ տեքստի մեջ առկա անդրադարձներն ուղղված են լինում որևէ կոնկրետ հասցեատիրոջ, որը կարող է ճանաչել այդ միջտեքստային անդրադարձը, գնահատել և համարժեքորեն մեկնել վերջինիս նպատակը: Երբեմն միջտեքստային անդրադարձները հանդես են գալիս դիմումի տեսքով՝ գրավելով գիտակ ընթերցողների ուշադրությունը: Դրանք կարող են միաձուլվել, հաստատել որոշակի հարաբերություններ հեղինակի և տեքստի հասցեատիրոջ միջև՝ բացահայտելով նրանց գաղափարախոսական, սոցիալական դիրքորոշումը և գեղագիտական հակումները: Միջտեքստային անդրադարձների ճանաչումը վերածվում է հանելուկների գուշակության, որոնց ընկալման դժվարությունը կարող է տարբերվել՝ կախված հեղինակի հենքային գիտելիքներից և հնարամտությունից:

Ինտերտեքստը նաև կատարում է ռեֆերենտիվ գործառույթ՝ հաղորդելով տեղեկատվություն արտաքին աշխարհից, քանի որ այն ինքնաբերաբար իր հետ առաջ է քաշում տեղեկություններ նախատեքստից: Այս դեպքում միջտեքստային անդրադարձների ներգործության սկզբունքը նմանվում է փոխաբերության, համանմանություն, համեմատության և այլ ոճական հնարների կիրառությանը: Նման անդրադարձների շնորհիվ տեքստը կարող է ոճականորեն բարելավվել կամ ընդհակառակը:

Ընթերցողը, որը ճանաչում է միջտեքստային անդրադարձները (հնարավոր է, որ ճանաչում որպես այդպիսին տեղի չունենա), միշտ ունի երկընտրանք. շարունակել կարդալ տեքստը, համարելով այդ հղումները տեքստի կառուցվածքի մի մաս, կամ անդրադառնալ նախատեքստին (միջնշանային թարգմանության դեպքում՝ աղբյուր տեքստին), որի միջոցով տվյալ հատվածը առանձնանում է տեքստի կառուցվածքի մեջ:

Վերլուծելով գեղարվեստական երկերը՝ ստիպված ենք համաձայնել այն ընդունված կարծիքի հետ, որ ոչ մասնագետ ընթերցողը անկարող է գնահատել ստեղծագործության ողջ գաղափարագեղարվեստական հարստությունը, եթե անբավարար հենքային գիտելիքների պատճառով «հորիզոնական» համատեքստի

հետևում չի տեսնում «ուղղաձիգը»[3]: Կարելի է եզրակացնել, որ այսպես կոչված երկրորդային տեքստերի իմաստային բոլոր երանգներն անհնար է բացահայտել բանասիրական համատեքստից դուրս, քանի որ դրանք ոչ միայն «հյուսված» են անդրադարձներից, այլև ծառայում են որպես թաքնված և որոշակի ձևափոխված մեջբերումներ (Баранова 2011:69):

«Երկրորդային տեքստերի տեսությունը» աշխատության մեջ Մ. Վ. Վերբիցկայան ընդգծում է մի շարք լեզվաբանական կատեգորիաների՝ հատկապես ռեալիաների, դարձվածքների, մեջբերումների և անդրադարձների նշանակությունը տեքստերի լիարժեք ընթերցման համար: Հեղինակն անհրաժեշտ է գտնում տարաբաժանել բացահայտ (հանրաճանաչ հեղինակներ ու ստեղծագործություններ) և քողարկված անդրադարձները (դրանց ճանաչումը պահանջում է ավելի խոր գիտելիքներ): Նա անդրադարձների հիմնական աղբյուր է համարում Աստվածաշունչը, անտիկ և դասական երկերը, բանահյուսական տեքստերը (Вербицкая 2000:63-65) :

Հանրահայտ ստեղծագործությունների փոխադրություններն արվեստի ցանկացած ձևի՝ ժամանակակից բալետի կամ թատերական բեմադրության մեջ, հաճախ անընթեռնելի են առանց արվեստագետի նախաբանի կամ բեմադրիչի բացատրության, ինչը ստիպում է խորհել լրացուցիչ մեկնություններ չպահանջող բնագրի հարատևության մասին: Այսպիսի օրինակները ցուցադրում են բազմանշանային թիրախ տեքստերի այն հատկանիշները, որոնք ի հայտ են գալիս միջնշանային թարգմանության ընթացքում: Եթե մենք թարգմանում ենք որևէ ստեղծագործություն բալետի, կինոյի կամ նորաձևության լեզվով, ապա տվյալ միջնշանային թարգմանությունը չի իրականանում միայն սցենարի հեղինակի կամ դիզայների շնորհիվ, այլ այդ ամենը ռեժիսորի, բեմադրիչների, դերձակների, լուսանկարիչների, ոճաբանների համատեղ աշխատանքի արդյունք է, ինչը հիմք է ծառայում բնօրինակի յուրահատուկ, նույնիսկ անսպասելի մեկնության համար:

Գրական երկի բանասիրական ընթերցումը միջնշանային համատեքստի միջոցով նպաստում է բնագրի ավելի խոր ընկալմանը և նոր մեկնությանը: Այստեղ երկրորդային տեքստերի, ինչպես նաև բնագրի թարգմանության ուսումնասիրության առաջնային մեթոդը զուգադրական-համեմատական

վերլուծությունն է, որի նպատակն է բացահայտել միջնշանային թարգմանության ընթացքում կիրառված լեզվաոճական հնարները և դրանց՝ բազմանշանային համատեքստում դրսևորման առանձնահատկությունները:

1.4. Նորաձևությունը որպես նշանագիտության ուսումնասիրության առարկա

Նորաձևությունը բազմաբնույթ սոցիալ-հոգեբանական մշակութային երևույթ է: Դեռ համեմատաբար վերջերս ընդունված էր համարել, որ գիտական ուսումնասիրությունների համար նորաձևությունը չափազանց քմահաճ ու փոփոխական առարկա է, որն առաջանում է հասարակական, իսկ ավելի հաճախ՝ անհատի ճաշակի դրսևորման արդյունքում: Նորաձևության պատմությունը նույնքան հին է, որքան հագուստի կամ տարազի պատմությունը: Այն պահից ի վեր, երբ մարդը բացահայտեց հագուստի նշանակությունը որպես բնության անբարենպաստ ազդեցությունից պաշտպանվելու միջոց, նա սկսեց մտածել նաև հագուստի գեղագիտական գործառույթի մասին:

Յուրաքանչյուր դարաշրջան ստեղծում է մարդու իր գեղագիտական իդեալը, գեղեցկության նորմերը, որոնք արտահայտվում են հագուստի կառուցվածքի, չափաբաժինների, մանրուքների՝ կտորի, գույնի և այլնի համադրությամբ: Հասարակության գոյության բոլոր փուլերում հագուստը եղել է սոցիալական պատկանելիության և առավելության արտահայտման միջոց: Որքան բարդ է տվյալ հասարակության շերտավորումը, այնքան ավելի բազմազան է դրան բնորոշ հագուկապը:

Նորաձևությունը ստեղծվում է օբյեկտիվ գործոնների ազդեցությամբ, սակայն չի կարելի անտեսել սուբյեկտիվ գործոնները: Նորաձևության զարգացման մեջ իրենց արտացոլումն են գտնում անհատի հակումները, ճաշակը, ֆիզիոլոգիական ու հոգեբանական յուրահատկությունները, հոգևոր զարգացումն ու հետաքրքրությունները: Այսպիսով, նորաձևությունը սոցիալ-տնտեսական անհրաժեշտություն է, յուրահատուկ պատմական կարգ, որը արտահայտում է մարդկանց փոխհարաբերությունները և օբյեկտիվորեն կախված է նյութական ու սոցիալական պայմաններից (Васильев 2000:72):

Հաճախ նորաձևությունը զուգորդվում է միայն հագուստի և կենցաղային առարկաների փոփոխությունների հետ, ու մոռացվում է նրա կարևոր սոցիալական նշանակությունը: Իրականում, նորաձևության համար գրեթե չկան սահմաններ. այն կարող է ներթափանցել գիտություն, արվեստ, քաղաքականություն և այլն:

Վերջին տասնամյակներում նորաձևությունը դարձել է ակադեմիական հետազոտությունների առարկա. ուսումնասիրվում են հագուստի պատմական զարգացման առանձնահատկությունները (Lever, 2003), նորաձևային լուսանկարչության գեղագիտական հատկանիշները, նորաձևությունը դիտարկվում է որպես փիլիսոփայական հայեցակարգ (Swendsen, 2006), նույնիսկ փորձեր են արվում համախմբել այս բոլոր վերլուծություններն ընդհանուր «նորաձևաբանություն» գիտակարգի մեջ (Kawamura, 2006): Սակայն մինչ օրս գոյություն չունի մեկ ընդունված սահմանում, որը կամփոփեր նորաձևության երևույթի ողջ բարդությունը:

Նորաձևությունը դիտարկվում է և՛ լայն, և՛ նեղ իմաստներով: Ավելի լայն իմաստով նորաձևությունը հագուստի, վերջինիս սպառման, ինչպես նաև հասարակության տնտեսական, սոցիալական, հոգեբանական, պատմական և հաղորդակցական առանձնահատկությունների գումարային միասնությունն է: Այսպիսի սահմանում կարելի գտնել Լիպովեցկու աշխատությունների մեջ (Lipovetsky 1994): Նեղ իմաստով նորաձևությունը հասարակական ճաշակի մշտապես փոփոխական, միևնույն ժամանակ յուրահատուկ դրսևորումն է:

Ռոլան Բարտն ուսումնասիրել է նորաձևությունը որպես նշանային համակարգ իր գիտական գործունեության գրեթե ողջ ընթացքում: Ոգեշնչվելով Ֆերդինանդ դե Սոսյուրի՝ լեզվի տեսությամբ, և հատկապես լեզվի (*language*) ու խոսքի (*speech*) սոսյուրյան տարաբաժանմամբ՝ Բարտը կիրառում է նույն սկզբունքները «զգեստ» (*dress*) և «հագուստ» (*clothing*) եզրերը տարբերակելիս: Ըստ Բարտի՝ զգեստ ասելով՝ հասկանում ենք տարբեր շորերից կազմված իմաստային մի համակարգ, որը կառավարվում է իր բաղկացուցիչ տարրերի համադրման կանոնների համաձայն: Իսկ հագուստն այդ համակարգի գործածությունն է (Barthes 1999:8-10):

Տարբերակելով զգեստն ու հագուստը և ընդունելով այս երկուսի փոխկապակցվածությունը՝ Բարտը նշում է, որ հաճախ զգեստը դառնում է շատ ավելի բարդ նշանների հաղորդիչ: Որպես օրինակ քննարկենք սպորտային հագուստը: Նախապես այն ազատ շարժումներ թույլատրող ամուր կտորից կարված համազգեստ էր: Երբ առաջին անգամ մարզիկները սկսեցին կրել այսպիսի հանդերձանք, ապա նման ընտրությունը թելադրված էր սոսկ գործնական պատճառներով: Այստեղ Բարտին առավել հետաքրքրում է նշանակիչի (տվիդե բաճկոնի) և նշանկյալի (սպորտային վարժությունների կատարման) հարաբերակցությունը, քանի որ տվիդե բաճկոնն ունի բոլոր անհրաժեշտ հատկանիշներն այդ գործողություններն իրականցնելու համար (Barthes 1999:13): Սակայն զգեստի գործածությունը (այս դեպքում տվիդե բաճկոն կրելը) թողնում է իր ազդեցությունը հագուստի համակարգի վրա. ժամանակի ընթացքում սպորտային հագուստը դառնում է նշանակիչ ոչ միայն սպորտի և ֆիզիկական վարժությունների, այլև ընդհանրապես ազատ ժամանցի համար: Այժմ սպորտային համազգեստ ոչ միայն սպորտով զբաղվելու, այլև ազատ ժամանակը վայելելու նշան է:

Բացելով նորաձևության ցանկացած ամսագիր՝ ըստ Ռ. Բարտի՝ մենք տեսնում ենք երկու տիպի հագուստ: Առաջինը՝ հագուստ-կերպարը, պատկերված է, ցուցադրված լուսանկարների մեջ: Մյուսը նույն հագուստն է, բայց արդեն նկարագրության՝ գծային տեսքով: Երկու տիպի հագուստներն էլ անդրադարձ են միևնույն իրականությանը՝ ստույգ զգեստին, սակայն դրանք ունեն տարբեր կառուցվածք: Առաջինի համար «շինանյութ» են ծառայում ձևվածքը, գույները, մակերեսը, իսկ երկրորդը՝ հագուստ-նկարագրությունը, հենվում է բառերի վրա, որոնք փոխկապակցված են, եթե ոչ խիստ տրամաբանական, ապա շարահյուսական կանոններով:

Բարտի նպատակն է ուրվագծել այն լեզվական համակարգը, որի շրջանակներում կազմավորվում է նորաձևության տեքստը: Ըստ նրա՝ հագուստը վերածվում է նորաձևության միայն այն դեպքում, երբ գրի է առնվում, իսկ նյութական զգեստները գոյություն են ունենում նորաձևությունից անկախ:

Քննելով հագուստը հաղորդակցական տեսանկյունից՝ պարզ է դառնում, որ առանձին զգեստների իմաստային դաշտը բավականին նեղ է: Եթե լեզվական

հաղորդակցումը տեղի է ունենում հենքային գիտելիքների և ֆրեյմերի գործածությամբ, ապա նույն սկզբունքը կարող է կիրառվել նորաձևության հաղորդակցության դեպքում: Կոնկրետ զգեստ տեսնելիս ինքնաբերաբար փորձում ենք ակտիվացնել դրա հետ զուգակցվող որևէ տեղեկատվություն: Սա չի նշանակում, որ մենք ստանում ենք որևէ հստակ հաղորդագրություն: Չկա համընդհանուր ընդունված պայմանականություն, որ, ասենք, երկար փեշը համարժեք է «Ես արքայադուստր եմ» արտահայտությանը: Ընդհակառակը, միևնույն հանդերձանքը կարող է միավորել մի քանի ֆրեյմեր: Այսպես, հեքիաթի համատեքստում լուսանկարի մեջ առկա կարմիր գույնը կարող է անդրադարձ լինել և՛ Շ. Պերրոյի Կարմիր գլխարկին, և՛ Գրիմ եղբայրների Ձյունանույշի կարմիր խնձորին, և նույնիսկ Ֆ. Բաումի «Օզի կախարդը» հեքիաթի Դորոթիի կոշիկների անիմացիոն տարբերակին:

Նորաձևությունը և գրականությունն ունեն մեկ ընդհանուր գերակա հնար՝ նկարագրությունը, որը գործածվում է առարկաները լեզվական նշանների փոխակերպելիս: Սակայն դրանք կիրառվում են տարբեր ձևերով: Գրականության մեջ նկարագրությունը հենվում է աներևույթ առարկայի վրա, որը պետք է դարձնել շոշափելի, իսկ նորաձևության մեջ նկարագրվող առարկան ցուցադրված է: Հագուստ-նկարագրությունն ինքնին ապացուցում է, որ լեզուն ունի առանձնահատուկ գործառույթներ, որոնք անկարող է իրականացնել պատկերը՝ նույնիսկ իր զարգացման արդի փուլում:

Հայտնի է, որ պատկերն իր մեջ ներառում է զգայական ընկալման մի քանի մակարդակ, և ընթերցողն ազատ կարող է ընտրել այն մակարդակը, որի վրա սևեռվում է նրա ուշադրությունը (թերևս, դա տեղի է ունենում չգիտակցված): Անշուշտ, այդ ընտրությունն անսահմանափակ չէ. կան օպտիմալ մակարդակներ, որոնց վրա պատկերն առավել ճանաչելի է: Այնուամենայնիվ, պատկերին ուղղվող յուրաքանչյուր հայացք անխուսափելիորեն պարունակում է որևէ նպատակ. ընթերցողն ուսումնասիրում է շորի օձիքը, փեշը, զգեստն ամբողջությամբ: Կարելի է եզրակացնել, որ պատկերի արտահայտած իմաստը փոփոխական է:

Գծային լեզուն բացառում է նման ազատություն և դրա հետ մեկտեղ նաև ցանկացած անորոշություն: Այն պահանջում է ընկալել տվյալ զգեստը այս կամ այն

կերպ. լեզուն ամրագրում է վերծանման տարբերակը, և ըստ այդմ լեզվի գործառույթները գերիշխող են, քանի որ այն կատարում է ընտրություն ընթերցողի զգայարանների փոխարեն: Ըստ այդմ՝ պատկերը ենթադրում է մեկնման ավելի շատ տարբերակներ, քան լեզուն:

Գծային լեզուն թույլ է տալիս հաղորդել այնպիսի տեղեկություններ, որոնք լուսանկարը վատ է հաղորդում կամ ընդհանրապես չի հաղորդում. օր.՝ կտորի գույնի մասին, եթե լուսանկարը սև ու սպիտակ է, աչքին անտեսանելի մանրուքների մասին (յուրահատուկ կոճակներ, ձեռագործ նախշեր), ֆոտոնկարի հարթաչափական բնույթից բխող թաքնված բաղադրիչների մասին (հագուստի հետևի կողմը): Նորաձևության տեքստն անտեսանելին բացահայտելու տեխնիկական հնար է, որտեղ բառն իրագործում է դիդակտիկ գործառույթ: Այն գործիք է, որն անհրաժեշտ է տեսանելի ձևերի հետևում քողարկվածը բացահայտելու համար (Barthes 1999:50-55):

Գծային լեզուն շատ դեպքերում օգնում է ավելի հանգամանորեն հասկանալ նորաձևությունը, քան լուսանկարը: Հաճախ պատահում է, որ բառը, կարծես, մատնանշում է հագուստի այն տարրերը, որոնք պարզ երևում են լուսանկարի մեջ՝ լայն օձիքը, փեշի երկարությունը և այլն: Լուսանկարի մեջ կարող է ցուցադրվել մի առարկա, որի ոչ մի բաղադրիչ որևէ կերպ ընդգծված չէ, և այն ընկալվում է որպես մեկ ամբողջություն, սակայն լուսանկարն ուղեկցող երկրորդային տեքստերը կարող են ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրել այս կամ այն տարրի վրա: Ըստ այդմ՝ հագուստ-նկարագրությունը հատվածային է: Օր.՝ խոսելով լայն գոտիով մետաքսե շորի մասին՝ հեղինակը շեշտում է զգեստի որոշ հատկանիշներ և «մոռանում» մյուսները (կտորի ձևվածքը կամ գույնը) (Barthes 1999:67):

Հագուստ-նկարագրության սահմանները իմաստային են: Եթե ամսագիրը մեզ պատմում է, որ տվյալ գոտին կաշվե է, ապա դրա կաշվե լինելը բացարձակ նշանակություն ունի: Եթե հեղինակը հիշատակում է զգեստի վրա փակցված վարդը, ապա վարդը դառնում է հավասարազոր ամբողջական զգեստին: Եթե խոսվում է որևէ ծոփքի կամ բացվածքի մասին, ապա այն ձեռք է բերում լիարժեք առարկայի կարգավիճակ: Նկարագրությունը չի ձգտում առանձնացնել հագուստի առանձին մասերը, որպեսզի գովաբանի դրանց գեղագիտական արժեքը, այլ պարզապես

որպեսզի դարձնի վերլուծության համար ճանաչելի: Պատկերի մեջ հերթագայություն մտցնելով՝ նկարագրությունը ցուցադրում է տվյալ հագուստը ուսումնասիրելու անհրաժեշտ կարգը: Լեզվի առանձնահատկությունների կիրառումը նորաձևության ոլորտում հնարավորություն է տալիս տարբերել առաջնայինը երկրորդականից, սակայն այստեղ երկրորդականը «մշտական մոռացության է տրված» (Barthes 1999:88-90):

Ինչպես հայտնի է, գրեթե բոլոր բնական լեզուներում նշանակիչի և նշանակյալի համարժեքությունը հարաբերականորեն մոտիվացված չէ, սակայն լեզվական համակարգը լիարժեքորեն գործածելու համար անհնար է անտեսել նշանների միջև արդեն հաստատված պայմանական համարժեքությունը: 20-րդ դարի երկրորդ կեսի լեզվաբանները քննադատում էին Ֆ. դը Սոսյուրին և նրա տեսությունը՝ պնդելով, որ լեզվական նշանը կամայական չէ: Լեզվական նշանային համակարգի կիրառման հնարավորությունները խիստ սահմանափակ են, քանի որ լեզվակիրը ազատ է համակցել այդ նշանները, սակայն ի զորու չէ ստեղծել նորերը:

Մինչդեռ նորաձևության համակարգի մեջ նշանը մեծամասամբ կամայական բնույթ ունի: Պարբերաբար նշանակիչի և նշանակյալի համարժեքությունը նորովի է արտաբերվում ոչ թե նորաձևության համակարգի զանգվածային կիրառման շնորհիվ, այլ սակավաթիվ խմբի՝ նորաձևության տան կամ ամսագրի աշխատակիցների նախաձեռնությամբ: Այն ո՛չ երկարատև և հետևողական զարգացման, ո՛չ էլ հասարակական համաձայնության արդյունք չէ: Նորաձևությունը չի զարգանում, այլ փոփոխվում է: Յուրաքանչյուր սեզոն դրա բառապաշարը հիմնովին թարմացվում կամ ընդհանրապես նորովի է կազմվում: Բացի այդ, լեզվական և նորաձևության համակարգերում ամրագրված կանոնների խախտումը տարբեր հետևանքներ է թողնում: Լեզվական շեղումները կարող են հանգեցնել հաղորդակցության ընդհատման, սակայն նորաձևության դեպքում խախտումը ենթադրում է հասարակական դրվատանք:

Նշանագիտության տեսական դրույթները դառնում են անչափ էական և արժեքավոր նաև նորաձևային լուսանկարչությունը որպես հաղորդակցման միջոց դիտարկելիս: Նորաձևության այս ոլորտի շնորհիվ լուսանկարից ծնվում է մի նոր նշանային համակարգ, որը պատմում է մարդու մարմնի, հագուստի, դրա տարրերի

և այս ամենի փոխներգործության մասին: Այնպիսի տեսաբաններ, ինչպիսիք են Վալտեր Բենյամինը, Մարի Դուգլասը և Ռոլան Բարտը, բազմիցս նշել են, որ նորաձևությունն ինքն էլ է գործում որպես լեզվական համակարգ՝ կիրառելով իր գործառույթները հաղորդակցման տարբեր մակարդակներում, իսկ լուսանկարչությունը՝ իր տարածականության և մասսայական վերարտադրության հնարավորությունների շնորհիվ, այդ համակարգի գործիքներից է, որի միջոցով այն խոսում է: Ակնհայտ է, որ հագուստը, ինչպես ցանկացած այլ ապրանք, նաև հաղորդակցման միջոց է: Դուգլասն իր «Ապրանքների աշխարհը» աշխատության մեջ նշում է, որ «մարդն ապրանքների կարիք ունի, որպեսզի հաղորդակցվի մյուսների հետ և հասկանա, թե ինչ է տեղի ունենում իր շուրջը: Իսկ այդ հաղորդակցումը կարող է կառուցվել միայն իմաստային հարթության ներսում» (Douglas 1999:75): Նորաձևության տեսանկյունից հագուստը պատմում է այն կրող անհատի ինքնության մասին, իսկ դրա լուսանկարները տվյալ մշակույթի և հասարակության ուսումնասիրության հենասյուներից են:

Հագուստը նորաձևային լուսանկարչության տեսապակու օգնությամբ ձեռք է բերել ավելի լայն կիրառություն և ըստ այդմ՝ ավելի շատ գործառույթներ, քան իր ստեղծման նախնական նպատակն էր: Վերածվելով ինքնուրույն նշանային համակարգի՝ լուսանկարչության այս ուղղությունը ցուցադրում է ավելի խորը և բազմազան իրականություն: Արվեստի զուտ գեղագիտական և դեկորատիվ ճյուղ լինելուց բացի՝ նորաձևության բնական դինամիզմը և ճանաչելիությունն ընդգծում են դրա դերը հասարակության մեջ:

Նորաձևության նշանային համակարգի բանասիրական ուսումնասիրության ընթացքում հանդիպում ենք եզրաբանական մի շարք խնդիրների, քանի որ տվյալ բնագավառը երբևէ մանրակրկիտ չի հետազոտվել ոճագիտության կամ բառագիտության տեսանկյունից: Քննության արդյունքում պարզ է դառնում, որ հայերեն «նորաձևություն» բառի պատմությունն փոքր-ինչ աղքատիկ է:

Անդրադառնանք անգլերեն *fashion* գոյականին (լատիներեն *faciō* – անել, պատրաստել), որն արդեն վերածվել է յուրատիպ եզրի և առանց թարգմանվելու կիրառվում է մի շարք լեզուներում թե՛ նորաձևության համակարգը մատնանշելիս, թե՛ նորաոճ որևէ երևույթի մասին խոսելիս: Այս բառի ածականի հայտնաբերումը

մեծ դժվարություն չի ներկայացնում, քանի որ անգլերենում, երբ երկու գոյական գտնվում են անմիջական հարևանությամբ, առաջինը ինքնաբերաբար ձեռք է բերում որոշչի գործառույթ: Ըստ այդմ՝ ակադեմիական գրականության մեջ գրեթե չի կիրառվում *fashionable* ածականը, որը համապատասխանում է հայերեն «նորաձև»-ին և բնութագրում է տվյալ առարկայի կամ երևույթի արդի, նորատիպ, ոճային լինելը:

Օտարաբանություններից զտելու հայերենի միտումը փակուղու առաջ է կանգնեցնում բանասերներին՝ գործածությունից իսպառ հանելով ռուսերեն *мода* բառի փոխառությունն ու դրա այլ տարբերակները:

Մոդա – զգեստի հարդարանքի ևն տարազ, նորաձևություն

Մոդայիկ, մոդայական, մոդայամոլ, մոդայասեր, (Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան 1976)

Ռուսերեն *мода* գոյականը նույնպես փոխառնված է ֆրանսերեն *mode*-ից, որը ծագում է լատիներեն *modus* (ձև, կարգ) բառի *mod* արմատից: Լինելով բարձր նորաձևության հայրենիք[4]՝ Ֆրանսիայում ոչ միայն առաջին անգամ ձևավորվել են անհատական հագուստի և զգեստավորման ավանդույթները, այլև ստեղծվել է նորաձևության համակարգը բնութագրող տերմինաբանական հսկայական բազա՝ *mode, à la mode*, *démodé* և այլն: Այս բառերը վերածվել են եզրերի և առանց որևէ գրելաձևի կամ արտասանական փոփոխության կիրառվում են բազմաթիվ այլ լեզուներում:

Գործնականում խնդրի հետ առնչվելիս պարզ է դառնում, որ նորաձևության երևույթը բնութագրող հայերենի առկա բառային տարբերակները բավարար չեն անհրաժեշտ իմաստային նրբերանգներն արտահայտելու համար: Նորաձևության համակարգին պատկանող որևէ երևույթ մատնանշելու համար առավել հաճախ գործածվում է գոյականի սեռական հոլովաձևը, իսկ լայն կիրառություն ստացած «նորաձև» ածականը լիովին այլ իմաստ է հաղորդում բառակապակցությանը: Այսպես՝ գործածական են գրական անդրադարձ, լեզվական անդրադարձ, պատկերային անդրադարձ կապակցումները, սակայն նորաձև անդրադարձ միացությունը ցուցադրում է անդրադարձի ժամանակակից, արդի, նորաոճ լինելը, այլ ոչ թե դրա պատկանելիությունը նորաձևության համակարգին: Լեզվական կամ

պատկերային անդրադարձները նույնպես կարող են լինել նորաձև, բայց ոչ մի առնչություն չունենան նորաձևության նշանային համակարգի հետ: Ասվածը փաստելու համար հարկ ենք համարում դիմել բառարանային որոշակի քննության:

Նորաձև - 1. նոր ձևի, նոր կերպի

2. անսովոր, օտարոտի (Հայերէն Բացատրական բառարան, Երևան, 1994)

Նորաձև - 1. Նոր ձևի, նոր ձև ունեցող

2. նորաձևությանը համապատասխան

Նորաձևորեն - նոր ձևով, նորաձևությանը համապատասխան

Նորաձև - նորակերպ, նորատեսիլ, նորատիպ, նորատարազ, նորամոլ (Հայոց լեզվի հոմանիշների բացատրական բառարան, Երևան, 2009)

Նորաձև - նոր ձևով, նորահնար, նորատիպ, նորատեսակ (Հայոց լեզուի նոր բառարան, Պէյրութ, 1992)

Նորաձևական - նորաձևությանը հետևող

Նորամոդային - նորաձև (Աշխարհաբարյան նորակազմությունների ուսումնասիրության բառարան, Երևան, 2011)

Թեև որոշ պարբերականներում կարելի է հանդիպել մի շարք նորաբանությունների կամ դիպվածային բառերի, մեր աշխատության մեջ առաջարկում ենք որոշ դեպքերում կիրառել «նորաձևային» տարբերակը՝ որպես նորաձևության նշանային համակարգին պատկանող երևույթները մատնանշող եզր՝ սահմանազատելով այն արդեն գործածական հասկացություններից:

1.5. Հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանությունների առանձնահատկությունները

Առանձին տեսաբաններ պնդում են, որ խոսել երաժշտության մասին նույնն է, ինչ նկարել ճարտարապետությունը՝ համարելով նման մեկնաբանություններն անօգուտ և անհեթեթ (Naylor, Ball 2005:57): Բայց բոլորս խոսում ենք երաժշտությունից, լուսանկարում ենք արձանները և գրում ենք թատրոնի մասին:

Հաղորդակցման տարբեր միջոցները զուգակցվում են, մրցակցում և խաչվում միմյանց հետ: Մշակույթի հիմքում ընկած են այնպիսի միջանկյալ հարաբերություններ, որոնք լեզվաբան Տորոպը նշանագիտության տեսանկյունից դիտարկելիս անվանում է «համընդհանուր թարգմանական անվերջ գործընթաց» (Torop 2003:271): Արդյունքում նշանները մեկնաբանվում են, հարմարեցվում, մեջբերվում, փոխադրվում, նկարագրվում այլ նշանային համակարգերում[5]:

Արդի թարգմանաբանական տեսություններն ուսումնասիրում են միջնշանային թարգմանության բացառիկ դիրքը լեզվաբանության մեջ և փորձում բացահայտել այս երևույթի՝ վերլուծական և համադրական նպատակներով գործածման դրական կամ բացասական կողմերը: Նախևառաջ, միջնշանային թարգմանությունը տարբերվում է թարգմանության մյուս տեսակներից նրանով, որ թիրախ նշանային համակարգում այն երբեք հանդես չի գալիս որպես աղբյուր տեքստի փոխարինող: Ընդհակառակը, այն պահպանում է բնագրի հետ իր սերտ կապը՝ ընդգծելով վերջինիս գոյությունը: Միջնշանային թարգմանության իսկական արժեքը երևում է միայն բնօրինակի հետ համադրվելիս՝ խրախուսելով թարգմանության հասցեատիրոջը համադրական արձագանք տալ:

Միջնշանային թարգմանության մյուս առանձնահատկությունը նրա երկակի ծագումն է: Միջլեզվական թարգմանության դեպքում բնօրինակն ու իր լեզվական տարբերակները ունեն հստակ մշակութային և ժամանակային չափորոշիչներ, որոնց միջոցով էլ զանազանվում են միմյանցից: Մինչդեռ միջնշանային թարգմանության արդյունքները միշտ չէ, որ դիտարկվում են որպես թարգմանություն, իսկ դրանց հեղինակները հաճախ չեն ընդունում թարգմանության փաստը՝ շեշտելով իրենց ստեղծագործության ինքնուրույնությունն ու ինքնատիպությունը: Իմաստային փոխադրությունները կարելի է հայտնաբերել միայն վերլուծական ուսումնասիրությունների իրականացման դեպքում՝ անտեսելով թարգմանիչների սկզբնական մտադրությունները:

Հարց է ծագում. ինչպե՞ս կարելի է պատկերն ուսումնասիրել նույն կերպ, ինչ լեզվական տեքստը: Այս հարցին պատասխանելու համար Էլժբետա Տաբակովսկան առաջ է քաշում «թարգմանության պոետիկա» գաղափարը, որը համեմատում է տեքստի և պատկերի իմաստային նմանությունները՝ հիմնվելով դրանց հաղորդած

տեղեկատվության վրա: Այսպիսով, միջնշանային թարգմանության մեջ համարժեքությունը բնորոշվում է «պատկերների համապատասխանությամբ», որը կարելի է վերլուծել և գնահատել նշանների պայմանականացման չափի միջոցով[6]: Միջնշանային թարգմանությունը կարելի է համարել հաջողված, եթե այն, արտահայտելով որոշակի իմաստ, արտացոլում է օբյեկտի, հեղինակի և թարգմանության հասցեատիրոջ միջև գոյություն ունեցող հարաբերությունները և համապատասխանում է պայմանականացման ընդունելի չափին: Սյուզան Պետրիլին նշում է, որ չնայած թարգմանությունը պետք է նմանվի բնօրինակին, այս նմանությունը խոչընդոտ չէ թարգմանչի գյուտարարության, ստեղծագործական հնարամտության և ինքնուրույնության համար (Petrilli 2003:25):

Նկարազարդումները կամ տեքստերի վրա հիմնված այլ պատկերները դիտարկվում են որպես միջնշանային թարգմանության օրինակներ, որովհետև մեթոդաբանական տեսանկյունից դրանց ստեղծման ընթացքում օգտագործվում են միևնույն սկզբունքները, ինչ գծային տեքստերը թարգմանելիս:

Պատկերի ստեղծումը հնարավոր է միայն նկարի մեջ տեքստի միավորների և արժեքների վերստեղծման միջոցով: Տեքստը և պատկերը միմյանցից տարբերվում են նշանային համակարգերի պատկանելիությամբ, բայց գրեթե համարժեք են արտահայտվելիք տեղեկատվության տեսանկյունից: Սա պարզ նկատելի է հատկապես ավանդական դարձած ստեղծագործությունների դեպքում, որոնց նկարազարդում են տարբեր նկարիչներ: Ռ. Բարտի խոսքերով՝ նկարազարդողը ներքաշված է «կոդերի անվերջանալի շրջապտույտի մեջ»՝ նախ թարգմանելով բառը մտավոր պատկերի, այնուհետև վերածելով այն ոչ լեզվական տեքստի, և ըստ այդմ՝ ստեղծելով երկխոսություն պատկերի և բնագրի միջև (Barthes 1976:64): Հետևաբար, կարելի է եզրակացնել, որ այս դեպքում նկարչի և թարգմանչի խնդիրները նույնանում են. գտնել համարժեքը և պարզել, թե ինչ իմաստ կարող է ձեռք բերել այդ համարժեքը ընթերցողի համար: Թարգմանությունը և նկարազարդումը բնագրի համեմատ կարող են ունենալ միևնույն հարաբերակցությունը՝ կախված թարգմանչի կամ նկարչի գործածած ազատության չափից: Միջնշանային թարգմանության մեջ թիրախ պատկերները հիմնականում կրում են մեկնողական բնույթ:

Թիրախ պատկերները, ինչպես ցանկացած այլ թարգմանվածք, նույնպես պետք է համապատասխանեն լսարանի սոցիալական և մշակութային սպասումներին, և ըստ այդմ՝ չի կարող գոյություն ունենալ լիովին համարժեք թարգմանություն: Ավելին, միջնշանային թարգմանչի նպատակն է բավարարել իր հասցեատիրոջ պահանջները: Զուգադրվելով գծային տեքստի հետ՝ պատկերը ձեռք է բերում գերիշխող առավելություն, քանի որ դրա ընկալման և մեկնության համար սովորաբար անհրաժեշտ է ավելի քիչ ժամանակ և ավելի քիչ մեկնողական ջանք:

Եթե մենք փորձենք երկխոսություն հաստատել գծային տեքստի և դրա վրա հիմնված պատկերների միջև, ապա արդյունքում կարող ենք հայտնաբերել այդ տեքստի մեկնության նոր հարթություններ: Չնայած թարգմանական պատկերները արտացոլում են այն, ինչ արդեն նկարագրված է աղբյուր տեքստի մեջ, միաժամանակ դրանք երևան են հանում բնագրի՝ առաջին հայացքից անտեսանելի իմաստային երանգները:

Վերջին տարիներին հեքիաթագիտության բնագավառում առանձնակի հետաքրքրություն են առաջացնում հեքիաթի տեքստի պատկերային մեկնությունները քննող աշխատությունները: Իհարկե, նշված աշխատություններում «հեքիաթ» հասկացությունն ընկալվում է լայն առումով, որտեղ բացառվում է բանահյուսական և գրական տարբերակների խիստ տարաբաժանումը:

Հարկ է նշել, որ Վ. Պրոպը հրաժարվում էր ընդունել ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթի նկարազարդման հնարավորությունն իսկ: Նկարիչների հեքիաթային մեկնությունների նրա գնահատականը բավականին անզիջում է: Նրա կարծիքով՝ գեղանկարչությունն արվեստի այն ոլորտն է, որն անհամատեղելի է բանահյուսական հեքիաթի հետ: Նույնիսկ լավագույն պատկերը չի կարող արտահայտել հեքիաթի աշխարհի իրական բնույթը: Ըստ Պրոպի՝ հեքիաթը հնարավոր չէ նկարազարդել, քանի որ հեքիաթի իրադարձությունները կարծես տեղի են ունենում տարածությունից և ժամանակից դուրս, մինչդեռ նկարազարդումը իրադարձությունները դուրս է հանում իրական, տեսանելի հարթություն, և հեքիաթը դադարում է լինել որպես այդպիսին (Пропп 1984:32):

Գյուստավ Դորեի՝ Պերրոյի հեքիաթների նկարազարդումները բազմիցս ուսումնասիրվել և վերլուծվել են, սակայն տեքստի արդի տեսությունները հնարավորություն են տալիս դիտարկել դրանք որպես բնագրի թարգմանության արդյունք: Այս հայեցակետը բացահայտում է աղբյուրի մեկնության նոր հնարավորություններ և հաճախ ընթերցողին ցուցադրում է այն, ինչն անտեսանելի է հորիզոնական համատեքստի մեջ: Որպես կանոն միջնշանային թարգմանության դեպքում լեզվական տեքստը համարվում է սկզբնաղբյուր, որի հիմքի վրա հետագայում ստեղծում են պատկերները: Պատահում է նաև հակառակը: Օր.՝ Չարլզ Դիկենսին պատվիրված էր գրել իր առաջին ստեղծագործություններից մեկը՝ օգտվելով Ռոբերտ Սեյմուրի նկարազարդումներից: Այսուհանդերձ, այս առանձին դեպքերը չեն հերքում այն փաստը, որ պատկերը տեքստի տեսողական տեսակն է: Ենթադրվում է, որ բարոն Մյունհաուզենի ֆրանսիական համարժեքի՝ կապիտան Կաստանյետի անհավանական արկածները (*Histoire de l'intrepide capitaine Castagnette*) Էռնեստ Կատռելը շարադրել է Դորեի արդեն պատրաստի փորագրանկարների հիման վրա (Ջիվանյան 2008:52):

Քանի որ աղբյուր տեքստը սովորաբար քիչ տեղեկություն է պարունակում, ասենք, կերպարների արտաքին տեսքի մասին, հետևաբար, դժվար է գնահատել՝ արդյոք նկարիչը «դավաճանել» է բնագրին: Օր.՝ Պերրոյի «Մոխրոտը» հեքիաթի մեջ կարդում ենք, որ արքայազնը երիտասարդ էր (*young*), իսկ հերոսուհին՝ գեղեցիկ (*beautiful*): Այս սուղ տվյալները, անտարակույս, ենթադրում են բազմաթիվ նոր մեկնություններ:

Նկարազարդումը հեքիաթի դեպքում տեքստի սոսկ ոչ գծային մեկնությունը չէ: Տպագիր հեքիաթի նկարազարդումները փոխակերպվում են յուրահատուկ դեկորացիաների, ավելի տարածուն և շոշափելի նախշերի, քան պատկերազարդումն է իր ավանդական իմաստով: Այս ընդգծված շոշափելիությունը նախ և առաջ ձեռք է բերվում պատկերների անսովոր խտության հաշվին (Ջիվանյան, 2008:52):

Այսօր հեքիաթի պատկերային մեկնությունների ահռելի ծավալը թույլ չի տալիս հեքիաթի տեսաբաններին անտեսել դրանք: Թեև դրանց համապատասխանությունը բնագրին այլ խնդիր է: Ոչ լեզվական նշանային

համակարգերի՝ անիմացիայի, պարարվեստի, նորաձևության յուրահատկության և բացառիկ հնարավորությունների շնորհիվ պատկերային տարբերակներում հեքիաթը ձեռք է բերում հատկություններ, որոնք պարզապես անիրագործելի էին գծային տարբերակում:

Նորաձևությունը պարբերաբար կարիք ունի ոգեշնչման, հենարանի: Այն հաճախ փորձում է նորովի մեկնել հանրահայտ ստեղծագործությունները, քանի որ տվյալ մեկնության հասցեատերը նորաձևության նշաններով ծածկագրված հաղորդագրությունը վերծանելու համար պետք է կիրառի իր հենքային գիտելիքները, ըստ այդմ՝ առավել ծանոթ դրվագները կամ կերպարները կարող են գրավել ավելի մեծ քանակով հանդիսատես:

Հեքիաթ-նորաձևություն միջտեքստային կապը կամայական չէ: Հարկ է նշել, որ նորաձևությունը բանահյուսական հեքիաթի հետ գրեթե չունի որևէ բացահայտ առնչություն: Ավելին, դրանք որոշ չափով հակոտնյաներ են: Սակայն այն պահից, երբ հեքիաթը և նորաձևությունը դառնում են հեղինակային, սկսվում է երկու համակարգերի սերտ շփումը: Ժամանակագրորեն դրանց առաջին փոխներթափանցումը կարելի է համարել 20-րդ դարի սկիզբը: 1904թ. հայազգի Ժոզեֆ Շարլ Մարդրուսը արաբերենից ֆրանսերեն է թարգմանում «Հազար ու մեկ գիշեր» ժողովածուն՝ ազատելով տեքստը նախորդ թարգմանությունների պայմանականություններից: Մոտ երեք տարի անց Մարդրուսի թարգմանությունից ոգեշնչված՝ նորաձևության նախահայր Պոլ Պուարեն ստեղծում է արևելյան-հեքիաթային հավաքածու, որը կարելի է դիտարկել որպես հեքիաթ-նորաձևություն առաջին միջնշանային թարգմանության օրինակ: Մինչ այսօր հնարավոր է նկատել երկու տիրույթները միավորող հատկանիշներ:

Առաջին ընդհանուր առանձնահատկությունը կատարելության ձգտումն է. հեքիաթը «գերադրական» տեքստ է: Հեքիաթում հեշտությամբ կարելի է տեսնել ածականի գերադրական աստիճանի տարբեր դրսևորումներ. հերոսը հաղթահարում է բազմաթիվ խոչընդոտներ, քանի որ նա ամենախելացին է, ամենաբարին, թագավորի աղջիկը ամենագեղեցիկն է և այլն: Ձգտումը լավագույնին ընկած է նաև նորաձևության հիմքում: Նորաձևությունը՝ որպես բարձր ոճի դրսևորում, ենթադրում է որոշակի «անմատչելիություն». այն հասանելի է միայն ընտրյալներին: Միևնույն

ժամանակ նորաձևության վարպետները փորձում են ներշնչել յուրաքանչյուրին, որ հենց նրանք կարող են դառնալ լավագույնը՝ ամենագեղեցիկը, ամենահմայիչը, ամենանրբաճաշակը՝ ձեռք բերելով տվյալ նորաձևության տան հագուստը:

Հեքիաթի հարուստ նյութի ուսումնասիրությունը բացահայտում է մեկ այլ կարևոր առանձնահատկություն, որը կարելի է բնութագրել որպես թատերայնություն: Վերջինս ենթադրում է հեքիաթի յուրօրինակ ընդհանրություն թատրոնի հետ: Որոշ տեսաբաններ բնորոշում են թատերայնությունը որպես կենսակերպ, աշխարհընկալման միջոց, որն իր հերթին ծնում է թատերայնությունը որպես ոճական հնար (Лидерос 2008:231): Նորաձևության յուրաքանչյուր ցուցադրություն պարտադիր կերպով իր մեջ պարունակում է թատերայնության տարրեր: Բեմականացված դեֆիլեն ներկայացվող հագուստը դարձնում է ավելի ցայտուն, ընդգծում է տվյալ հավաքածուի առանձնահատկությունները և, ամենակարևորը, «մխրճվում» է հանդիսատեսի հիշողության մեջ:

Հեքիաթի թատերայնության ամենաակնհայտ դրսևորումներից է դիմակավորումը, որ մի յուրահատուկ պոետիկական հնարանք է և հանդես է գալիս առավելապես կերպարների մակարդակում: Հեքիաթի գործող անձինք հակված են ծպտվելու (Ջիվանյան 2008:48): Նույն կերպ նորաձևության մեջ դիզայները թաքցնում է մոդելի արտաքինը անհավանական բազմերանգ շպարի շնորհիվ (կամ դրա իսպառ բացակայությամբ)՝ շեղելով հանդիսատեսի ուշադրությունը աղջկա ինքնությունից՝ փոխարեն սևեռելով այն ցուցադրվող հագուստի վրա:

Ինչպես արդեն նշվեց, նորաձևությունը նպատակ չունի պահպանել ժողովրդական պատկերացումները կամ հեքիաթի ոգին: Ավելին, դիզայներները ձգտում են հնարավորինս հանրամատչելիորեն մատուցել հեքիաթի ազգային տարրերը: Նորաձևային լուսանկարների խնդիրը հեքիաթի լեզվական տեքստի լրացումը չէ, դրանք ամենևին օժանդակ պատկերներ չեն: Վերցնելով աղբյուր տեքստից իրենց անհրաժեշտ բաղադրիչները (լինեն դրանք առանձին հերոսներ, առարկաներ կամ թեմատիկ վերացական երևույթներ)՝ լուսանկարները վերածվում են ինքնուրույն բազմանշանային ամբողջությունների, որոնք տեքստաբանության տեսանկյունից լեզվական հարթությունից դուրս են, սակայն ժամանակակից թարգմանաբանության տեսանկյունից կարող են վերլուծվել որպես հեքիաթի

բնագրի թարգմանության թիրախ տեքստեր: Այսպես, նորաձևության ամսագրերում տպագրվող ֆոտոպատումները կամ նորաձևության ցուցադրությունները կառուցված են տեքստերից, որոնց հաղորդած տեղեկությունը հասկանալու համար անհրաժեշտ է մի քանի զգայարանների համաժամանակյա ակտիվություն: Ցուցադրություններն, անկասկած, կարելի է քննարկել որպես բազմանշանային տեքստերի նմուշներ, որտեղ ամբողջական իմաստային պնակը կերտվում է պատկերային, ձայնային, երբեմն նաև այլ հաղորդագրությունների համակցությամբ: Պարբերականների էջերին հայտնվող լուսանկարները ծառայում են որպես բազմանշանային ուսումնասիրությունների առարկաներ, քանի որ միևնույն տեքստը կազմված է տարբեր նշանային համակարգերին պատկանող բաղադրիչներից (նկարներ, գծագրեր, բառեր): Նման տեքստի մեկնությունը պահանջում է բազմաչափ մոտեցում նաև ընթերցողից:

Չնայած գրականությունն ու նորաձևությունն ընդունված է դիտարկել որպես մշակույթի արմատապես տարբեր ոլորտներ, այնուամենայնիվ, գծային և պատկերային տեքստերի միջև սահմանագիծը պայմանական է: Եվ եթե դիզայները շարժվում է մտահղացումից և իմաստային լուծումներից դեպի հագուստի անմիջական ստեղծում, ապա հանդիսատեսը, հենվելով կերտված պատկերային դաշտի վրա, բացահայտում է դիզայների մտահղացումը: Պատկերն ընթերցելու համար հաղորդագրության հասցեատերը պետք է ստեղծագործությանն ընդառաջ քայլ կատարի, ինչպես խոսողին ունկնդրելիս խոսակիցը մտքում վերարտադրում է հնչած տեքստը: Առաջնային պարզ տեսողական ընթերցումից հետո հասցեատերը սկսում է ճանաչել պատկերի մետատեքստը՝ այն հարցադրումներն ու լուծումները, որոնք իր առաջ ունեցել է հեղինակը:

Պատկերի վերիմաստի բացահայտումը հանդիսատեսի գլխավոր նպատակն է: Յուրաքանչյուր տեքստ՝ լեզվական, թե պատկերային, ծածկագրում է իր իմաստային շերտերը որոշակի ոճահնարների օգնությամբ: Պատկերաստեղծման համար անհրաժեշտ արտահայտչամիջոցների՝ լեզվաոճական հնարների ճշգրիտ կիրառությունը նպաստում է, որպեսզի միջնշանային թարգմանությունն ընկալվի որպես աղբյուր տեքստի հավասարազոր հաղորդագրություն, իսկ դրա հասցեատերը արձագանքի համարժեքորեն: Բազմաթիվ տրոպների գործածության

հիմքում ընկած է իմաստային անհամատեղելիությունը (Haep 2013:67): Կերտելով պարադոքսալ իրավիճակներ՝ տրոպները քանդում են լեզվի մեջ հնարավորի և անհնարի սահմանները, ապահովում են տեքստի իմաստային շերտերի լիակատար մեկնությունը: Ատենախոսության մեջ կիրառվում է «տրոպ» եզրը, որը համախմբում է հայերենում գործածվող մի քանի եզրեր (այլաբերություն, դարձույթ), քանի որ պատկերային տեքստի մեջ վերջիններիս լեզվաոճական առանձնահատկությունները գրեթե անտեսանելի են:

Ոճահնարների ուսումնասիրության էական մասն է կազմում նրանց հնարավորինս լիարժեք իմաստային մեկնությունը: Իմաստային մեկնությունը պետք է հասկանալ որպես չափազանց բարդ մի գործընթաց, ունկնդրի/ընթերցողի ակտիվ գործունեություն, որն ամենևին էլ չի հանգում սոսկ տեքստի մեջ նախապես ներդրված իմաստի վերծանմանը: Չմոռանանք, որ իմաստային մեկնությունը երբեք չի կարող լինել վերջնական կամ բացարձակապես միանշանակ, քանի որ ընկալումը միշտ հարաբերական բնույթ ունի: Մեկնողը ոչ մի դեպքում չպետք է հավակնի տվյալ լեզվական միավորի սպառիչ և լիարժեք մեկնության:

Պատկերային տրոպներն իրապես տարբերվում են լեզվականներից: Դրանք դուրս չեն գալիս իրենց համատեքստի սահմաններից, չեն ամրագրվում լեզվի կամ արվեստի այլ ճյուղի մեջ: Նման ոճական հնարները չեն կարող գոյություն ունենալ այն ստեղծագործությունից դուրս, որի մասն են կազմում: Արվեստի՝ նկարչության, քանդակագործության, նորաձևության մեջ տրոպի գործառույթն է ընթերցողի կամ հանդիսատեսի մեջ արթնացնել որոշակի հույզեր կամ մտքեր: Սակայն դրանց մեկնությունը կախված է ոչ թե հեղինակի մտադրությունից, այլ հաղորդագրության հասցեատիրոջ ընթերցումից, ինչպես նաև տվյալ ստեղծագործության համատեքստից:

Լեզվաոճական հնարի գործածումը ոչ լեզվական համակարգում նպատակ ունի դրդել հանդիսատեսին մեկնել տվյալ ստեղծագործությունը ավելի խորությամբ և փորձել հայտնաբերել նույնիսկ այնպիսի իմաստային շերտեր, որոնք հեղինակը չի ենթադրել: Պատկերային արվեստի մեջ ոճական հնարների կիրառության հետ կապված որևէ սահմանափակում չկա: Նշանները, որոնք առաջին հայացքից թվում են չկապակցված կամ անտեղի, կարող են պարունակել հեղինակային մեկնության

հետքեր: Ավելին, հեղինակները հաճախ կիրառում են այնպիսի հնարներ, որոնք կարելի է մեկնել մի քանի տարբերակով, ինչը հնարավորություն է տալիս թարգմանության հասցեատիրոջն ավելի խորությամբ ներքաշվել ստեղծագործության ընթերցման մեջ, և ըստ այդմ՝ կրճատել հեղինակի և նրա լսարանի միջև գոյություն ունեցող տարածությունը:

Նկատելի է, որ միջնշանային թարգմանության ընթացքում առաջ եկած լեզվաոճական հնարները ճանաչելի են և մեկնելի միայն աղբյուր և թիրախ տեքստերի զուգադրության շնորհիվ: Յուրաքանչյուր տրոպ իրականացնում է իր գործառույթները միայն, երբ ընթերցողը, հիմնվելով հենքային գիտելիքների վրա, նկատում է տրոպի փոփոխությունը կամ բացակայությունը բնագիր տեքստի մեջ:

Անդրադարձի հնարի առկայությունը պատկերում միջնշանային թարգմանության փաստի առաջին վկայությունն է: Եթե ընդունված է դիտարկել անդրադարձը որպես միջտեքստային կապի դրսևորման ձև, ապա այն կարող է նաև մատնանշել տեղեկատվության թարգմանական փոխանցումը աղբյուր և թիրախ նշանային համակարգերի միջև: Ասվածը կիրառելի է հատկապես երկու և ավելի բազմանշանային տեքստերի համադրական վերլուծության դեպքում:

Անդրադարձը օտար տեքստից որոշ տարրերի փոխառնման պատկերաստեղծ հնար է, որը մատնանշում է սկզբնաղբյուրը և գործում է որպես որոշակի ամրապնդված հատկանիշների ճանաչման միջոց: Անդրադարձը կարող է գործել նաև որպես «առասպելական, աստվածաշնչային, գրական, պատմական անձանց և իրադարձությունների հատկանիշները քննվող ստեղծագործության կերպարներին փոխանցման միջոց», և այս դեպքում «անդրադարձը չի վերականգնում հանրահայտ պատկերը, այլ վեր է հանում լրացուցիչ տեղեկություններ» (Гальперин 1981:110):

Գրականագիտության և թարգմանաբանության մեջ անդրադարձը հաճախ սահմանվում է որպես միջտեքստային ներիմաստային մեջբերում, որի մեկնությունը պահանջում է հեղինակի և ընթերցողի հենքային գիտելիքների մասնակի կամ ամբողջական համապատասխանություն: Թե՛ լեզվական, թե՛ ոչ լեզվական անդրադարձի թարգմանության առաջնային խնդիրն այն է, որ թիրախ տեքստի հասցեատերը չի ընկալում անդրադարձը որպես այդպիսին: Դրա պատճառը հիմնականում բնագրի հեղինակի և թիրախ տեքստի հասցեատիրոջ մշակութային

պատկանելիությունն է: Այսօր անդրադարձներին նվիրված աշխատությունները սակավաթիվ են, քանի որ միջլեզվական և միջնշանային անդրադարձները հայտնվեցին լեզվաբանների հետաքրքրության շրջանակներում միայն 20-րդ դարի վերջում:

Բոլոր անդրադարձները ենթադրում են արտակա, «օտար» վերաբերյալ, և ընթերցողը հաղորդագրությունը հասկանալու համար պետք է ճանաչի այն: Առանձին անդրադարձները կարող են դառնալ անճանաչելի հատկապես միջնշանային թարգմանության դեպքում՝ ելնելով տվյալ նշանային համակարգի առանձնահատկություններից: Մշակութային իրազեկությունն էական դեր է կատարում անդրադարձի թարգմանության և մեկնության մեջ, սակայն, իհարկե, լինում են դեպքեր, երբ միջնշանային անդրադարձի իմաստը կորսված է նույնիսկ աղբյուր մշակույթի կրողների համար: Անդրադարձի ճանաչմանը նպաստում են նաև վերջինիս կազմության ձևը և ոճային կիրառությունը: Համընդհանուր գիտելիքի բացակայությունը ստիպում է թարգմանիչներին դիմել օժանդակ միջոցների՝ տողատակերի, ծանոթագրությունների, նախաբանների օգնությանը (Leppihalme 1997:23):

Անդրադարձի մեկնությունը մի գործընթաց է, որը տարբեր ընթերցողների դեպքում ստանում է տարբեր լուծումներ, սակայն այն երբեք ավարտուն չէ: Մեկնության հնարավորությունները կախված են մի շարք բանալիներից, որոնք ընթերցողը բացահայտում է անդրադարձից և դրա համատեքստից: Այս բանալիները սահմանափակում են մեկնության տարբերակները, սակայն դրանք չեն կարող կանխատեսել մեկնության ընթացքը, այսինքն՝ ինչ իմաստ կամ գործառույթ է վերագրում անհատը տվյալ անդրադարձին:

Քննելով պատկերային տեքստի մեջ ընդգրկված անդրադարձները՝ մենք ինքնաբերաբար կապ ենք հաստատում որևէ այլ՝ «առաջնային» տեքստի հետ, որը պարունակում է անհրաժեշտ վերաբերյալներ տվյալ անդրադարձն ընթերցելու համար: Ըստ այդմ՝ գործ ենք ունենում երկու տեքստերի հետ, որոնց միջև տեղի է ունեցել տեղեկատվության փոխանցում: Հետևաբար անդրադարձի մեկնությունը թույլ է տալիս բացահայտել հաղորդվող տեղեկատվության սկզբնակետը՝ տվյալ միջնշանային թարգմանության աղբյուրը:

Սովորաբար նորաձևության մեջ միջնշանային թարգմանական անդրադարձները հանրահայտ հեքիաթներին կարելի է նշմարել հենց առաջին հայացքից: Երբեմն հեքիաթային թեմատիկան զետեղված է լինում հենց հավաքածուի անվան, լուսանկարների ծանոթագրությունների կամ դրանք ուղեկցող հոդվածների մեջ: Հենց սա էլ օգնում է թարգմանության հասցեատիրոջն ընտրել հաղորդագրության վերծանման միջոցները: Ընդունված է համարել, որ պատկերը ձգտում է զարգացնել սյուժեն արդեն գրական երկից դուրս: Միևնույն ժամանակ պատկերվածը հասկանալու համար մեզ անհրաժեշտ է անդրադառնալ դրա հիմքում ընկած գրական տեքստին:

Աղբյուր և թիրախ տեքստերի զուգադրական վերլուծության արդյունքում հնարավոր է բացահայտել որոշ լեզվաոճական հնարների պատկերային տարբերակները: Անխոս, բնագրի մեջ պարունակվող տեղեկատվությունը, թարգմանության հասցեատիրոջը հասնելով, ենթարկվում է զգալի փոխակերպումների: Դրանք որոշակիորեն համակարգելու նպատակով մենք հիմք ենք վերցնում նշանագիտության բելգիական դպրոցի՝ մասնավորապես Ժակ Դյուբուայի, Ֆրանս Պիրի, Ադելին Տրինոնի տեսությունը: Իրենց «Ընդհանուր ռիտորիկա» աշխատության մեջ բելգիացի նշանագետները ուսումնասիրում են լեզվաոճական երևույթները չորս հարթություններում՝ ձևաբանական, շարահյուսական, իմաստաբանական և տրամաբանական: Ըստ Դյուբուայի և այլոց՝ վերոնշյալ ամեն մի հարթության մեջ տեղի են ունենում չորս գործողություններ՝ հավելում (*adjonction*), կրճատում (*suppression*), կրճատում հավելմամբ և փոխատեղում (*permutation*): Յուրաքանչյուր գործողություն տվյալ հարթության մեջ ստեղծում է որևէ տրոպ: Ելնելով մեր քննության առանձնահատկություններից՝ մենք ուսումնասիրում ենք թիրախ պատկերները միայն իմաստաբանական և տրամաբանական հարթությունների մեջ, որոնք բազմանշանային համակարգում հաճախ համընկնում են:

ԳԼՈՒԽ 2

ՆՈՐԱՁԵՎՈՒԹՅՈՒՆ-ՀԵՔԻԱԹ ՄԻՋՆՇԱՆԱՅԻՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐԻ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԸՍՏ ԹԵՄԱՏԻԿ ԱՌՆՉՈՒԹՅԱՆ

Ինչպես արդեն նշվել է, պատկերային տեքստերի մեջ կիրառվող անդրադարձի հնարն օգնում է բացահայտել միջնշանային թարգմանության կայացման փաստը և դիտարկել տվյալ պատկերը որպես թարգմանության թիրախ: Մեր ուսումնասիրությունների արդյունքում առաջարկում ենք հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանությունների հիմքում ընկած անդրադարձների երկու դասակարգում՝

- դասակարգում ըստ թեմատիկ առնչության
- դասակարգում ըստ աղբյուր-թիրախ տեքստերի հարաբերակցության:

Առաջին դասակարգման մեջ առանձնացնում ենք հետևյալ տեսակները.

2.1 կերպարային անդրադարձներ

2.2 սյուժետային անդրադարձներ

2.3 անդրադարձներ միջավայրին:

2.1 Կերպարային անդրադարձներ

Հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանությունների մեջ կերպարային կարելի է անվանել այն անդրադարձները, որոնք մատնանշում են տվյալ գծային տեքստից անկախ ճանաչելի հերոսներին: Անդրադարձների այս տեսակը իր հերթին բաժանվում է անվանական և անանուն ենթատեսակների:

2.1.1 Անվանական կերպարային անդրադարձներ

Միջնշանային թարգմանություններում այս տիպի անդրադարձներն ամենատարածվածն են: Դրանք մատնացույց են անում հեքիաթների այն գլխավոր կերպարներին, որոնք ունեն անձնանուն (կարող է հանդես գալ հենց հեքիաթի

վերնագրում), հստակ տարբերակիչ հատկանիշներ և որոնց շուրջ զարգանում են պատմության իրադարձությունները: Դիտարկենք դրանցից մի քանիսի պատկերային թարգմանությունները նորաձևության համակարգում:

Միջնշանային մեկնության մեծ հնարավորություններ է ընձեռում «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթը (AT 333): Լինելով, թերևս, ամենից հաճախ ուսումնասիրվող տեքստերից մեկը՝ այն ունի անհամար տարբերակներ, որոնք դժվարացնում են բանահյուսական բնօրինակի բացահայտման, ինչպես նաև հեքիաթի իմաստային մեկնության փորձերը: Այն բազմամշակույթ հեքիաթ է, որը ենթարկվել է անհամար կերպարային և սյուժետային փոփոխությունների:

«Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի մեզ հայտնի ամենահին բանավոր տարբերակը (*The Story of Grandmother*) հարկ է առանձնացնել այն պատճառով, որ այստեղ հերոսուհին հնարամիտ է և ինքն իրեն փրկում է կործանումից՝ ի տարբերություն Պերրոյի և Գրիմ եղբայրների հերոսուհիների: Թեև նորաձևությունն անտարբեր և անհաղորդ է բանահյուսական աղբյուրներին, սակայն լուսանկարներում ամենից հաճախ հայտնվում է հենց վերոնշյալ կերպարը: Անխոս, այդպիսի անդրադարձները կարելի է համարել չգիտակցված՝ ելնելով դիզայներների՝ բանահյուսական հեքիաթանյութի անտեղյակությունից:

Շառլ Պերրոյի «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի առաջին գրավոր տարբերակն է, որը հրատարակվել է *Tales of Mother Goose* (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697) ժողովածուի մեջ: Այստեղ արդեն նկատում ենք զգալի հեղինակային նորամուծություններ: Առաջինը և ամենակարևորը, հեքիաթը վերանվանվում է Little *Red Riding Hood* (*Le petit chaperon rouge*): Պերրոյի գրավոր տեքստն ավելի ծավալուն է և ավելի մանրամասն: Բանավոր պատմության աղջիկը (*girl*) վերածվում է «երբևիցէ տեսած ամենագեղեցիկ էակի» (*the prettiest creature that ever was seen*[7]).

> *Once upon a time there lived in a certain village a little country girl, the prettiest creature that ever was seen. Her mother was very fond of her, and her grandmother loved her still more. This good woman made for her a little red riding-hood, which became the girl so well that everyone called her Little Red Riding Hood* (Perrault 1901:51).

Աղջիկը պետք է թխվածք տանի հիվանդ մեծ մորը: Ճանապարհին անտառում հանդիպելով գայլին՝ աղջիկը պատասխանում է գիշատիչ կենդանու հարցերին՝ «չիմանալով, որ վտանգավոր է կանգնել ու լսել գայլի զրույցը» (*not knowing that it was dangerous to stay and hear a wolf talk* (ibid.)): Գայլն ընտրում է ամենակարճ ճամփան, արագ հասնում է ծեր կնոջ տուն, ուտում նրան, հագնում նրա շորերն ու սպասում Կարմիր գլխարկին: Հեքիաթի այս տարբերակը հնարավորություն չի տալիս հերոսուհուն խորամանկել ու փախչել կենդանուց: Հեքիաթի տեքստն ամփոփվում է Պերրոյի բարոյախրատական վերջաբանով:

Մյուս ամենահայտնի տարբերակը Գրիմ եղբայրների տեքստն է, որն առաջին անգամ հրատարակվել է *Children's and Household Tales* [8] (*Kinder-und Hausmärchen*, 1812) ժողովածուի մեջ: Այն առանձնանում է նախորդ տարբերակներից թե՛ ծավալով, թե՛ բովանդակության մեջ զգալի «շտկումներով».

> *Once upon a time there was a dear little girl who was loved by everyone who looked at her, but most of all by her grandmother, and there was nothing that she would not have given to the child. Once she gave her a little cap of red velvet, which suited her so well that she would never wear anything else; so she was always called Little Red-Cap* (Grimm 1884:11).

Ամենաէական փոփոխությունը տեղի է ունենում կրկին վերնագրի մակարդակում: *Little Red Riding Hood* անվանումը ենթարկվում է ծավալային փոխակերպման՝ կրճատման՝ վերափոխվելով *Red Cap*-ի (*Rotkäppchen*): Միաժամանակ տեսնում ենք վերնագրում առկա *chen* փոքրացուցիչ վերջածանցը, որը փոխարինում է անգլերեն *little* մակդիրին: Այս բոլոր վերնագրային փոխատեղումները մեզ հետաքրքրում են ոչ միայն լեզվաոճական, այլև իմաստաբանական տեսանկյունից, քանի որ տեղի է ունենում քննվող առարկայի փոխատեղում:

Գրիմ եղբայրների տեքստի մյուս զգալի «շեղումը» բանահյուսական և Պերրոյի տարբերակներից արական կերպարի ներմուծումն է: Փայտահատը կանխազգում է աղետը, շտապում օգնության և փրկում հերոսուհիներին: Այս տարբերակում Պերրոյի խրատն «ամփոփված» է Կարմիր գլխարկի հանդիսավոր մենախոսության մեջ. *"As long as I live, I will never by myself leave the path, to run into the wood, when my mother has forbidden me to do so"* (Grimm 1884:14):

Չի կարելի անտեսել այն հանգամանքը, որ Գրիմ եղբայրների ժողովածուի հրատարակման պահին հեքիաթները համարվում էին դաստիարակչական գրականություն երեխաների համար: Պերրոյի տարբերակից մոտ հարյուր տարի անց՝ «Կարմիր գլխարկը» ստանում է նոր մեկնություն և նոր հանդերձանք: Այդ պատճառով տեքստում հայտնվում են հավելյալ կրոնական, սոցիալական, բարոյախրատական տարրեր:

Հեքիաթի մեջ կարմիր հագուստի, և առհասարակ, կարմիր գույնի, բոլոր դրսևորումները հասկանալու համար անհրաժեշտ է դիտարկել հեքիաթի միջլեզվական թարգմանությունները: Հովհաննես Թումանյանի հայերեն թարգմանական տարբերակում ամենաակնհայտ և էական փոփոխությունն անձանվան, և հետևաբար, նույնպես վերնագրի մակարդակում է: Թումանյանական «Կարմրիկը» կազմված է *կարմիր + իկ* փոքրացուցիչ վերջածանցից: Ածանցն ավելացել է անմիջապես գույնին՝ դուրս մղելով գլխարկը թե՛ անունից, թե՛ վերնագրից: Փոփոխված անունը մեկնաբանելու համար հարկ է փոքրիկ մեջբերում կատարել տեքստից. «Կարմիր շորեր էլ հագցնում են, ոտից մինչև գլուխ կարմրում է...» (Թումանյան 1958:457): Գլխարկից հրաժարվելը կարող է պայմանավորված լինել նաև բանահյուսական նյութի ազդեցությամբ, որն ակնհայտ է Թումանյանի հեքիաթներում, իսկ թարգմանություններում հանդես է գալիս քողարկված (Ջիվանյան 2013:187): «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի ֆրանսիական և հայկական բանահյուսական տարբերակներում որևէ գլխաձածկ չի նշվում: Հագուստը, եթե չունի գործառույթային կարևորություն, մասնակից չէ պատմության իրադարձություններին և սյուժետային զարգացմանը:

Ինչպես նկատում է Ա. Ջիվանյանը, Կարմիր գլխարկի փոխարինումը Կարմրիկով, գույնի մեկուսացումը «Կարմիր գլխարկ» անվան երկրորդ բաղադրիչից

նկատելիորեն փոխում է նաև կերպարի իմաստային ընկալման դաշտը: Գույնն ավելի կարևոր է, քան հագուստը. աղջիկը միայն հագուստի կարմրությամբ չէ, որ առանձնանում է, նա ինքն է «կարմիր»՝ գեղեցիկ, կատարյալ: Ավելին, հայերենում կան կարմիր ածականից կազմված մի շարք բաղադրյալ մակդիրներ՝ կարմրայտ, կարմրերես, կարմրատեսիլ, որոնք օգտագործվում են գեղեցկադեմ կնոջը նկարագրելու համար:

Գծային տեքստից նորաձևություն թարգմանելու համար «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթն ունի անհրաժեշտ նախադրյալներ: Շատերին ծանոթ և բազմիցս հետազոտված բարոյախրատական շերտերից բացի, հեքիաթը հագուստի շուրջ կառուցում է նաև մի շարք խորհրդանշական պատկերներ. հանդերձանքը դառնում է սյուժեի զարգացման կարևոր բաղադրիչ: Այստեղ հագուստը լիիրավ իմաստակիր միավոր է, և հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանություններում այն գրեթե երբեք չի անտեսվում: Հագուստ-նկարագրության առանձնահատկությունների՝ տեսակի, ձևի, գույնի մեկնության շնորհիվ թիրախ պատկերներում ընթերցողը հեշտությամբ ճանաչում է անդրադարձները «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի տեքստին:

Հենց այս հեքիաթում հագուստն իրականացնում է իրեն հատուկ բոլոր գործառույթները: Այստեղ այն, նախևառաջ, կերպարաստեղծ հնար է. պահպանելով նորաձևության ոլորտում ձեռք բերած իր հատկությունները՝ զգեստը ստեղծում է հեքիաթային մի հերոսուհու, որի սոսկ արտաքին տեսքն արդեն իսկ բավարար է լուսանկարի կամ ցուցադրության հանդիսատեսին լիարժեք հաղորդագրություն փոխանցելու համար: Ըստ այդմ՝ հագուստն այստեղ ունի նաև անվանական գործառույթ: Տարատեսակ զգեստների, աքսեսուարների, դիմահարդարման օգնությամբ հնարավոր է նորաձևային Կարմիր գլխարկին նույնացնել աղբյուր տեքստի հեքիաթային հերոսուհու հետ, հետևաբար նաև մեկնել պատկերների մեջ թաքնված (հաճախ բացակայող) մյուս հերոսներին, դրանց արկածները և վերարտադրել բնօրինակը:

Աղբյուր տեքստի մեջ կիրառված որոշ լեզվաոճական հնարներ երբեմն պահպանվում են նաև միջնշանային թարգմանության մեջ: Նորաձևության համակարգում դրանք իրականացնում են իրենց գործառույթները հագուստի

միջոցով: «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի գլխավոր կերպարը հիմնված է փոխանվանական տրոպի՝ անտոնոմասիայի վրա. երբ հերոսուհուն սկսում են կոչել ըստ իր հանդերձանքի, «ածական+հասարակ գոյական» բառակապակցությունը վերածվում է հատուկ անվան: Նույն կերպ գլխաձածկ կամ կարմրազգեստ մոդելներին անվանում են Կարմիր գլխարկ՝ նույնացնելով նրանց հեքիաթային նախատիպի հետ: Անկասկած, սա կարելի է դիտարկել որպես պատկերային վերանվանման (անտոնոմասիայի) օրինակ: Դրա ճանաչումը սերտորեն կապված է միջնշանային անդրադարձի վերծանման հետ: Համարժեք միջնշանային թարգմանության դեպքում աղբյուր տեքստի մեջ կիրառված վերանվանման հնարը չի կորչում թիրախ պատկերում:

Նորաձևության մեջ «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթը, թերևս ամենից հաճախ է մեկնվում: Դիզայներների և լուսանկարիչների համար դեռատի աղջիկն անսպառ ոգեշնչման աղբյուր է: Հեքիաթի գերակա գույնի՝ կարմիրի առկայությունը պատկերներում առաջին ակնարկն է, որ նորաձևության տվյալ ստեղծագործությունն անդրադառնում է մեզ հայտնի տեքստին: Սակայն ելնելով նորաձևության յուրահատկություններից՝ ամենից հազվադեպ կարմիր գույնի լինում են գլխարկներն ու թիկնոցները: Մոդելները հիմնականում կրում են բոսորագույն անսովոր զգեստներ և նույնիսկ կոշիկներ: Նախ, այս գույնի հագուստն ավելի արագ է գրավում ընթերցողի ուշադրությունը, ինչպես նաև հնարավորություն է տալիս դիզայներներին լավագույնս ցույց տալ իրենց ունակություններն ու երևակայության սահմանները: Կարմիր կարող են լինել նաև հերոսուհու մազերը կամ դիմահարդարումը:

2009թ. դեկտեմբերին *Vogue US*[9] ամսագրում տպագրվել է *Into the woods* ֆոտոպատումը, որը «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի միջնշանային թարգմանության հետաքրքիր նմուշ է: Ինչպես հատուկ է նորաձևության նմանատիպ նկարահանումներին, յուրաքանչյուր պատկեր ուղեկցվում է անգլերեն ծանոթագրությամբ: Թիրախ պատկերի և գծային տեքստի համադրությունը նպաստում է թարգմանական որոշակի համարժեքության հաստատմանը: Առաջին չորս լուսանկարները հակիրճ ներկայացնում են հեքիաթի սյուժեի զարգացման

նախնական փուլը: Ստորև դիտարկենք այդ լուսանկարներին համակցված անգլերեն երկրորդային տեքստերը.

Into the woods (պատկեր 1)

In a fashion fairy tale, Natalia Vodianova is Little Red Riding Hood – alluring in ***capes and coats, dresses and suits of scarlet, rose, ruby, and crimson.***

Shadowy Figure (պատկեր 1)

Her grandmother lived in the forest under three large oak trees. It was she who gave our heroine a ***red hood****, which was so becoming on her that she never wore anything else.*

Full Bloom (պատկեր 2)

She watched sunbeams streaming through the trees and smelled the fragrant wildflowers, and thought, I will gather a bouquet for Grandmother.

Once upon a time (պատկեր 3)

There's something ***very Grimm*** *about a romantic* ***ruffled jabot and cuffs*** *(Vogue 2009).*

Ծանոթագրությունները կարդալով՝ հասկանում ենք, որ մոդել Նատալիա Վոդյանովան ընթերցողին է ներկայանում նորատարազ Կարմիր գլխարկի կերպարով: Ընդ որում՝ նկատում ենք իմաստային փոխատեղում. ֆոտոպատումի ընթացքում (պատկեր 1) հերոսուհին փոխում է ալ գունապնակի (*scarlet, rose, ruby, and crimson*) զգեստներ, վերարկուներ և այլ հանդերձներ (*capes, coats, dresses, suits*), սակայն նա երբեք չի կրում որևէ գլխանոց: Պարզում ենք, որ աղջկա տատը ապրում է անտառում (պատկեր 1)՝ երեք հսկա կաղնիների տակ, ինչպես գծային բնագրի կերպարները: Լուսանկարներից մեկում հերոսուհին, տատի համար ծաղիկներ

քաղելուց հետո, մտամոլոր կանգնել է ծառի տակ (պատկեր 2): Հաջորդ պատկերին կից լեզվական տեքստի մեջ կարելի է նկատել անսովոր բառախաղ (պատկեր 3)՝ կազմված *Grimm* և *grim* համահունչ նույնանուններից: Հեքիաթագրերի ազգանունը գործածված է *grim* (տխուր, մռայլ) մակդիրի փոխարեն, ինչն ընդգծում է ոչ միայն պատկերի ընդհանուր տրամադրությունը, այլև մատնացույց է անում աղբյուր տեքստի հեղինակներին՝ բացառելով Պերրոյի բնագրային հիմքը տվյալ թարգմանության մեջ: Չմոռանանք նաև, որ մոդելի հանդերձանքը (ruffled jabot, cuffs) նույնպես բացահայտ անդրադարձ է 16-18րդ դարերի նորաձևությանը: Շարունակելով վերլուծել ֆոտոպատումի ավարտը՝ բացահայտում ենք մի շարք շեղումներ հեքիաթի գծային տեքստից.

Animal Magnetism (պատկեր 4)

The allure of lace peeping out from under a structured blazer *proved irresistible to the wolf. In her innocence, she did not know to be afraid.*

Velvet touch (պատկեր 5)

It was very peculiar that the door to Grandmother's cottage was wide open. Why am I so out of sorts? Little Red Riding Hood wondered. I usually feel happy when visiting Granny.

Swept away (պատկեր 6)

"my, ***what a long train you have****,' said the wolf. "****The better to enchant with you****", she replied.*

The end? (պատկեր 7)

Without a word, the wolf went straight to Grandmother's bed, where Little Red Riding Hood found him. We know how the original story ends, but in this rendition, ***will they live happily ever after?*** (Vogue 2009)

Այսպես, լուսանկարներում հայտնվում է հեքիաթի մյուս գլխավոր հերոսը (պատկեր 4)՝ գայլը, որը հանդես է գալիս սրտակեր տղամարդու դերում (գայլի կերպարի միջնշանային թարգմանության առանձնահատկությունները նորաձևության մեջ ավելի մանրամասն կդիտարկենք մի փոքր ուշ): Տեղի է ունենում աղբյուր տեքստի թարգմանական հավելում: Մոդելի հագուստի տակից երևացող շղարշը հրապուրում է գայլին (պատկեր 5), իսկ աղջիկն անզոր է դիմակայել կենդանու «թավշե հպմանը» (*velvet touch*): Գիշատիչի նուրբ շարժուձևը ու գեղագիտական հակումները ոճալեզվական հեգնանքի դրսևորումներ են: Իմաստային փոխատեղման է ենթարկվել նաև բնագրի հանրահայտ երկխոսությունը: Ստորև ներկայացնենք համապատասխան հատվածը Գրիմ եղբայրների տեքստից.

"Grandmother, what big arms you have!"
"All the better to hug you with, my dear."
"Grandmother, what big legs you have!"
"All the better to run with, my child."
"Grandmother, what big ears you have!"
"All the better to hear with, my child."
"Grandmother, what big eyes you have!"
"All the better to see with, my child."
"Grandmother, what big teeth you have got!"
"All the better to eat you up with." (Grimm 1884:13).

Պատկերային տարբերակում փոխատեղվել են երկխոսության խոսողն ու խոսակիցը (պատկեր 6). գայլը հիանում է աղջկա զգեստի երկար փեշով, իսկ վերջինս պատասխանում է, որ նման փեշ իրեն անհրաժեշտ է կենդանուն դյութելու համար: Վերջին ծանոթագրությունը ժխտում է հեքիաթի վերջաբանը, սակայն սա բացառիկ դեպք է, երբ հեքիաթի տեքստը եզրափակվում է հարցական նախադասությամբ (պատկեր 7): Չնայած լեզվական տեքստը ավարտվում է

հեքիաթը փակող բանաձևով (*they lived happily ever after*), այնուամենայնիվ, թիրախ պատկերների հեռացումը բնագրից ակնհայտ է: Շարքը, լինելով հեքիաթի հեղինակային յուրատիպ մեկնության արդյունք, թարգմանաբանության տեսանկյունից կարելի է բնորոշել որպես միջնշանային անհամարժեքության օրինակ:

Այստեղ հարկ է խոսել պատկերային գրաճանաչության մասին: Այն բնութագրում է հաղորդագրության հասցեատիրոջ՝ պատկերը մեկնելու, ներկայացված տեղեկությունը վերծանելու և ըմբռնելու (առնվազն նշանային կամ վերնշանային մակարդակներում) ունակությունը: Այսօր պատկերային գրաճանաչության ուսումնասիրության հիմքում ընկած են մի շարք լեզվաբանական գործոններ, ինչպիսիք են «տեքստ» եզրի իմաստային ընդլայնումը, պատկերի լեզվաբանական ընթերցումը և պատկերային ռիտորիկայի արդի հիմնադրույթները:

Բրունո Բեթելհայմը իր «Կախարդանքի կիրառություն. հեքիաթների իմաստների կարևորությունը» մենագրության մեջ վերլուծում է Կարմիր գլխարկի կերպարը: Ըստ նրա՝ աղջիկն այնքան էլ անմեղ չէ, որքան թվում է: Նա արբունքի տարիքում է, երբ իր «ծաղկող սեքսուալության» պատճառով չգիտակցված հակասություններ են ծագում հերոսուհու կենդանական բնության և ողջամտության միջև: Նա ենթագիտակցաբար դեմ չէ, որ իրեն գայթակղեն, և գայլի ախորժակը հենց այդ գայթակղման արտացոլումն է: *Little Red Riding Hood Uncloaked* աշխատության մեջ Կ. Օրենշտեյնը քննարկում է Պերրոյի ուղերձը: Ֆրանսերեն *elle avait vu le loup* արտահայտությունը բառացի թարգմանվում է «աղջիկը գայլ էր տեսել», օգտագործվում էր անմեղությունը կորցրած աղջկա մասին խոսելիս: Պերրոյի օրոք ընթերցողն առանց դժվարության վերծանում էր հեքիաթի մեջ թաքնված ներիմաստը: Տրամաբանորեն, Պերրոյի հեքիաթը նպատակ ունի զգուշացնել երիտասարդ աղջիկներին «վտանգավոր տղամարդու» մասին: Իր բարոյախրատական վերջաբանում Պերրոն պնդում է. երբ աղջիկները ուշադրություն են դարձնում անտառի գայլերին, զարմանալի չէ, որ գայլերն ուտում են նրանց. *Children, especially attractive, well bred young ladies, should never talk to strangers, for if they should do so, they may well provide dinner for a wolf* (Perrault 1901:56).

Vogue Korea ամսագրի 2010թ. դեկտեմբերյան շապիկին պատկերված է մեծ մահճակալ (պատկեր 8): Արնաթաթախ սավանների վրա Կարմիր գլխարկը գրկախառնված է իսկական գայլի հետ: Հաջորդ լուսանկարում կարմիր գլխանոցը հագին հերոսուհին կանգնած է նույն արյունոտ անկողնու վրա (պատկեր 9): Տվյալ լուսանկարի մեջ տեսնում ենք իմաստի կրճատում լրացմամբ, որն իրականանում է փոխաբերության շնորհիվ: Տվյալ տեսարանն ամենևին չի հուշում հեքիաթի վաղ եվրոպական տարբերակներում առկա մարդակերության հատվածները, քանի որ կորեացի ոճաբանները, ամենայն հավանականությամբ, իրազեկ չեն պատումի նման մեկնությանը: Տվյալ պատկերային թարգմանության մեջ առաջին պլան է մղվում աղբյուր տեքստի ներիմաստային սեռական ուղղվածությունը. դրա պատկերային փոխաբերական լուծման օրինակ է ծառայում անկողինը:

Գլխաձակ հերոսուհիները նույնպես շատ քիչ են նորաձևային մեկնությունների մեջ, որովհետև, ինչպես արդեն ասվել է, դիզայներները, ելնելով նորաձևության ընձեռած մեծ հնարավորություններից, փորձում են հնարավորինս հեռանալ բնագրի «զգեստապահարանից»: Հաճախ կարմիր գլխարկներին փոխարինում են կարմիր վարսերը կամ կարմիր դիմահարդարումը՝ շրթներկը, շպարը: Երբեմն լուսանկարում այս հատկանիշները համատեղվում են՝ դարձնելով անդրադարձը հեքիաթի տեքստին այնքան թափանցիկ և միանշանակ, որ թարգմանության հասցեատերն առանց դույզն իսկ դժվարության ընթերցում է պատկերը:

Հիշենք հեքիաթի՝ Հակոբ Պարոնյանի քչերին հայտնի փոխադրությունը: Թումանյանի նման Պարոնյանը հրաժարվում է գլխարկից՝ սևեռվելով կարմիրի վրա և պահպանելով աղջկա պչրասիրության փաստը: Գլխարկի փոխարեն վարդուկն է (Ջիվանյան 2013:187): Նորաձևության մեջ կարելի է նկատել չգիտակցված անդրադարձներ պատումի այս տարբերակին:

Այսպես, 2012թ. փարիզյան բարձր նորաձևության շաբաթվա շրջանակներում դիզայներ *Alexis Mabille* քարոզում էր խիզախ մոտեցում դեպի վառ գույները (պատկեր 10): Մոդելների գլուխները զարդարված էին ծաղկի հսկա բողբոջներով, իսկ նրանց դիմաներկերն ու զգեստի գույները համապատասխանում էին

ծաղկաթերթերի երանգին: Հերոսուհիների մարմինները վերածվել էին ցողունների, որոնք շարժում էին հաղորդում նորաձև վարդերին:

Նմանապես 2011թ. *Marie Claire Turkey* ամսագիրն առաջարկում է ծաղկազարդ Կարմիր գլխարկի իր մեկնությունը (պատկեր 11): Հերոսուհու բոսորագույն զգեստը ներդաշնակ զուգակցվում է մազերին ամրացված ահռելի վարդի հետ: Իսկ *Neiman Marcus* 2013թ. հանրախանութի ամանորյա գովազդը (պատկեր 12) ցուցադրում է, թե ինչպես կարմրազգեստ մոդելի փեշը կարող է վերածվել հսկայական ծաղկի՝ պատկերային համեմատություն ներմուծելով թիրախ լուսանկարների մեջ. մոդելների նորաոճ հագուստը նույնքան կրքոտ և գրավիչ է, որքան կարմիր վարդը:

Վիթխարի ծաղիկները պատկերներում ոճիմաստային լրացման՝ չափազանցության դրսևորում են: Այս տրոպի պատկերային տարբերակները բավականին հեշտ է ճանաչել, քանի որ լուսանկարի հարթության մեջ «ընդունված» չափերը գերազանցող առարկաներն առաջինն են աչքի զարնում: Դրանք առանձնահատուկ շեշտադրություն են հաղորդում պատկերին՝ միաժամանակ ակներև դարձնելով միջնշանային թարգմանչի մտահղացումը:

Հետաքրքիր են նաև «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթի գայլի անձնավորման օրինակները: Եթե իրապատում ժանրերում գայլը մարդուն բացահայտորեն օտար, նրան հակադրված տեսակ է, ապա հեքիաթում մարդու և գազանի միջև ստեղծվում են առանձնահատուկ հարաբերություններ. գայլն ընդգրկվում է երկխոսության մեջ՝ ժանրի բերումով ստանալով զրուցելու համար հնարավորություն: Այս երևույթը որոշ տեսաբաններ անվանում են միահարթություն (*Eindimensionalität*) և համարում հրաշապատում հեքիաթի կարևորագույն առանձնահատկություններից մեկը (Lüthi 1986:8-10):

Ինչպես արդեն ասվել է, «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթը նորաձևության համար բացում է մեկնության նոր ասպարեզներ, քանի որ հագուստը և արտաքին տեսքն ունեն վճռորոշ դերակատարություն պատումի իմաստային պլանում: Հերոսուհու զգեստապահարանից զատ՝ ուշադրության է արժանի նաև պչրասեր գայլը, որը հեշտությամբ կերպարանափոխվում է, կարող է այլակերպել՝ բարակեցնել, քաղցրացնել ձայնը: Սա անձնավորման վառ արտահայտված օրինակ է, որը

հեքիաթի գծային տեքստի մեջ ցուցադրվում է կենդանու խոսելու ունակությամբ, իսկ միջնշանային համատեքստում՝ մարդկային կազմվածքի և նորաձև հանդերձանքի միջոցով:

Պատկերային անձնավորումը այս տրոպի դրսևորման ամենացայտուն տարբերակներից է: Լուսանկարի հարթության մեջ ընթերցողի հայացքից չի կարող վրիպել կենդանուն մարմնավորող մոդելը: Ոչ մարդկային հատկանիշների պատկերումը տեղի է ունենում կենդանական տարրերի օգնությամբ՝ համապատասխան հանդերձանք, դիմահարդարում, դեկորացիաներ: Թիրախ պատկերների հասցեատերը կարող է նկատել պատկերային անձնավորման կիրառությունը նաև օժանդակ միջոցների՝ երկրորդային տեքստերի, աղբյուր տեքստից մեջբերումների, այլ կերպարների ներմուծման շնորհիվ:

Ամենից հաճախ նորաձևության ամսագրերի էջերին գայլը հանդես է գալիս սրտակեր տղամարդու կերպարով: Նրա կենդանական ծագման մասին հուշում է երբեմն միայն գայլային դիմակը կամ համապատասխան դիմահարդարումը: Նա կրում է տարբեր ձևվածքի և մուգ գույների համալիրներ, բարեկիրթ և ուշադիր զուգընկերոջ տպավորություն է թողնում: Նորաձևային գայլի շարժուձևը հիմնվում է գծային տեքստի հերոսի՝ զգույշ և նուրբ բառապաշարով օժտված կերպարի վրա:

2005թ. *Harper's Bazaar France* ամսագրում տեղ գտած նորաձևային լուսանկարներից մեկը ցուցադրում է գրավիչ կարմիր զգեստ, գլխարկ և շրթներկ կրող մոդել Դևոն Աոկիին (պատկեր 13): Ձեռքին ամուր պահած զամբյուղը՝ աղջիկը ձևացնում է, թե ցանկանում է փախչել գիշերային վտանգներից: Այսքանն արդեն բավարար էր կերպարային անդրադարձն ընթերցելու համար: Այս լուսանկարի մեջ կարելի է տեսնել անձնավորման և այլաբանության գործառույթների համաժամանկյա իրականացում, որոնք որոշ տեսաբաններ համարում են միևնույն տրոպի տարատեսակներ: Չի կարելի անտեսել լուսանկարում աղջկան հետապնդող մոտոցիկլիստին: Պատկերված կերպարը հեքիաթային գայլի անձնավորված տարբերակն է: Սակայն թիրախ լուսանկարի մեջ արական կերպարի նման պատկերումը (վտանգավոր փոխադրամիջոցի, մուգ հագուստի և հանդուգն դիմային արտահայտության ընտրությունը) անդրադարձ են բնագրի գայլի վտանգավոր էության: Կիրառված այլաբանությունն ընթերցողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է

տեքստի քողարկված, վերնշանային իմաստի վրա. այն ցուցադրում է, որ մեկնության նպատակը առաջնային՝ նշանային իմաստի բացահայտումը չէ: Մինչդեռ անձնավորումը շեշտադրում է տեսքտի «արտաքին տեսքը»՝ նշանային իմաստային շերտերը:

Վերլուծենք աղբյուր տեքստի հետևյալ հատվածը և դրա թարգմանությունները նորաձևության մեջ.

> *Little Red Riding Hood pulled the bobbin, and the door opened. The wolf, seeing her come in, said to her, hiding himself under the bedclothes, "Put the cake and the little pot of butter upon the stool, and come get into bed with me." Little Red Riding Hood took off her clothes and got into bed. She was greatly amazed to see how her grandmother looked in her nightclothes…* (Grimm 1884:11).

2014թ. փետրվարին *Interview Germany* ամսագիրը տպագրել էր *Licht! Action! Drama!* շարքը: Լուսանկարներից մեկում պատկերված է տղամարդու կիսադեմ և նրա հարդարված ձեռքը (պատկեր 14): Պատկերը ուշադիր քննելուց հետո հայտնաբերում ենք թաքնված անդրադարձ «Կարմիր գլխարկը» հեքիաթին:

Մեծ մոր հագուստի մասին չկա ոչ մի տեղեկություն ո՛չ Պերրոյի, ո՛չ Գրիմ եղբայրների տարբերակներում, չնայած այն սյուժեի զարգացման համար կարևոր բաղադրիչ է: Կնոջ արտաքին տեսքի մասին մենք պատկերացում ենք կազմում, նախևառաջ, հեքիաթի գծային տեքստն ուղեկցող նկարազարդումներից: Ամենից հայտնի են Գ. Դորեի պատկերները, որտեղ արդեն ծպտված գայլը կրում է գիշերային գլխանոց, կամ հիշենք ժամանակակից մեկնությունները, որոնք գայլին «պարգևել» են նաև երկար գիշերանոց և ակնոց:

Այս լուսանկարում տարեց կնոջ զգեստապահարանին փոխարինում են միայն ալ կարմիր հարդարված մատները, ինչը մեզ հնարավորություն է տալիս դիտարկել տեսարանը որպես պատկերային փոխանունության նմուշ: Չնայած հանդերձանքի մի քանի բաղադրիչներ փոխարինված են մեկով, այնուամենայնիվ տրոպի արտահայտչականության շնորհիվ թիրախ պատկերը չի կորցնում իր

անդրադարձային կապը աղբյուր տեքստի հետ: Այստեղ վառ կարմիր մատնահարդարումը կանացիության միակ նշանն է, սակայն սև հագուստի համադրությամբ այն չափազանց ազդեցիկ է և արագ գրավում է հանդիսատեսի ուշադրությունը: Միաժամանակ տղամարդու կարմիր եղունգները (որոնք կենդանու ճանկերի պես սրածայր են) նույնքան հակասական տեսարան են ստեղծում լուսանկարի մեջ, որքան կանացի հագուստով գայլը՝ հեքիաթում:

Նորաձևության մեջ ամենից հաճախ հնարավոր է տեսնել կերպարային անվանական անդրադարձներ «Քնած գեղեցկուհին» հեքիաթի գլխավոր հերոսուհուն: Մեր աշխատության մեջ մենք փորձ ենք zանում ուսումնասիրել հեքիաթի միջնշանային թարգմանությունները նորաձևության մեջ՝ հիմք ընդունելով հեքիաթի Գրիմ եղբայրների անգլալեզու տեքստը (*Little Briar Rose*, AT 410): Դիզայներների մեծամասնությանը ծանոթ է դիսնեյան մուլտֆիլմի հիմքում ընկած հեքիաթի այս տարբերակը, որտեղ հերոսուհին արթնանում է արքայազնի համբույրից: Ըստ այդմ՝ նորաձևության մեջ «Քնած գեղեցկուհին» հայտնվում է առավելապես միջնորդավորված մեկնությամբ:

Հեքիաթը պատմում է, թե ինչպես չար կախարդուհին անիծում է արքայադստերը. երբ իլիկը ծակի աղջկա մատը, նա հարյուր տարվա քուն կմտնի, և միայն արքայազնի համբույրը կարթնացնի նրան: Աղջկա 16 տարեկանը լրանալուն պես անեծքն իրականանում է: Հարյուր տարի անց մի արքայազն է անցնում այդ կողմերով: Արքայազնը սիրահարվում է Քնած գեղեցկուհուն, նրա համբույրը թովչազերծ է անում աղջկան: Նրանք ամուսնանում են, և հեքիաթը ստանում է իր ավանդական երջանիկ ավարտը:

Նորաձևության աշխարհում՝ հատկապես նորաձևության գովազդի ոլորտում, «Քնած գեղեցկուհու» հեքիաթը քանակապես ամենահաճախ միջնշանաբար մեկնվող պատումներից է: Ամսագրերի էջերին լուսանկարիչները իրենց «քնած գեղեցկուհիներին» մատուցում են անսպասելի մեկնությամբ: Բաժանելով աղբյուր տեքստն իմաստային բաղկացուցիչ մասերի՝ նկատում ենք, որ աղջկա առեղծվածային իրավիճակի պատճառները և նրա ազատագրման նկարագրությունները հիմք են հանդիսանում տեքստի բազմաթիվ նոր թարգմանությունների համար: Առանձնակի ուշադրության է արժանի այս հեքիաթի

իմաստային հիմնական շերտերից մեկը՝ այսպես կոչված «թալկացած աղջկա» երևույթը: Այդ պատճառով մոդելներն ընդունում են դիրքեր, որոնք հիշեցնում են քնած մարդու. պառկած են կամ աչքերը փակ են:

Բ. Բեթելհայմը Գեղեցկուհու խորը քունը դիտարկում է որպես աղջկա հասունացման և սեռական զարգացման փուլ (Bettelheim 1976:226): Հենվելով այս տեսության վրա՝ մոդելների ստեղծած ժամանակակից գեղեցկուհիները տարբերվում են առանձնահատուկ սեքսուալությամբ, ունեն անթաքույց գրավիչ հայացք, իսկ ընդունած դիրքերը երբեմն սադրիչ են:

Ուշագրավ անդրադարձ Քնած գեղեցկուհուն տեսնում ենք *CR Fashion Book 4* ամսագրում (պատկեր 15): Չնայած ֆոտոշարքը վերնագրված է *Let Your Hair Down*՝ ուղղակի մեջբերում Գրիմների «Ռապունցել» հեքիաթից, լուսանկարները պատկերում են տարբեր հրաշապատում հերոսների, որոնց հագուստները «կարված» են արհեստական վարսերից: Առաջինը նկատում ենք պատվանդանին պառկած Քնած գեղեցկուհուն: Ահա մի հատված Գրիմ եղբայրների սկզբնաղբյուր տեքստից.

> *The Prince helped the Princess to rise; she was entirely dressed, and very magnificently, but his royal highness took care not to tell her that* ***she was dressed like his great-grandmother, and had a point band peeping over a high collar;*** *she looked not a bit less charming and beautiful for all that* (Grimm 1884:124)

Հերոսուհու հագուստին հեքիաթի հեղինակներն ուշադրություն են դարձնում ընդամենը մեկ անգամ, սակայն այդ չնչին տվյալն իսկ բավարար է պատկերային անհամար թարգմանություններ ստեղծելու համար: Նշված լուսանկարի մեջ հերոսուհին ողողված է ճերմակ երկար վարսերով, որոնք բազմադարյան փոշու քուլաներ են հիշեցնում: Աղջկա արտաքին տեսքը յուրատիպ փոխաբերական անդրադարձ է հեքիաթի տեքստին. հերոսուհին երկար ժամանակ անցկացրել է միևնույն դիրքով, նրա մազերն աճել են անխնամ, իսկ շրջապատը պատվել է սարդոստայններով: Սակայն պահպանվել են *Tom Ford* երկարաճիտ կոշիկները,

որոնք աղջկա բարձր տիտղոսի և գերազանցության խորհրդանիշն են: Միջնշանային մեկնությունների մեջ առանձին առարկանները սովորաբար փոխանունության օրինակներ են: Դրանք մատնանշում են ավելի մեծ երևույթներ, որոնք, ելնելով թիրախ նշանային համակարգի առանձնահատկություններից, չեն կարող զետեղվել մեկ կամ նույնիսկ մի քանի պատկերների մեջ:

«Քնած գեղեցկուհին» հեքիաթի պատկերային մեկնության հնարավորությունները բխում են նաև «պառկել-քնել-մեռնել» բայերի իմաստային ընդհանրություններից: Դրանց հոմանիշ ներիմաստները կարելի է տեսնել թե՛ անգլերենում, թե՛ հայերենում:

1. քնել – մեռնել (Հայերէն բացատրական բառարան 1945)
2. պառկել – թաղվել (Հայոց լեզվի հոմանիշների բացատրական բառարան 2004)
3. մեռնել - աչքերը փակել, ոտքերը երկարացնել, ննջել, խոր քուն մտնել, խոր քնով քնել, երկնային քուն մտնել, հավիտենական քնով քնել (նույն տեղը)

1. Sleep – (v.) to lie in death (The Merriam - Webster Dictionary, 2000)
   (n.) rest, eternal rest, quietus (Princeton's WordNet, 2013)
   a poetic or euphemistic word for death (Collins Concise English Dictionary, 2011)
2. Lie – (v.) to be buried in a particular spot, to lodge, to sleep (The Merriam - Webster Dictionary, 2000)

2010թ. գերմանական *Tiger* ամսագրի համար լուսանկարիչ Թոմաս Լոռը նկարահանել է «Քնած գեղեցկուհին» կոնցեպտուալ ֆոտոշարքը: Լուսանկարիչը աշուն-ձմեռ հավաքածուները գովազդող մոդելին անվանել է «Քնած գեղեցկուհի»՝ փոխանվանաբար վերցնելով հեքիաթից միայն մեկ հատկանիշ՝ աղջկա փակ աչքերը (պատկեր 16): Ամսագրում պատկերների տակ մոդելը նկարագրված է որպես «մրսած որբուհի, որին ուզում ես գրկել, տաքացնել»: Այս նկարագրությունը հիշեցնում է «Քնած գեղեցկուհին» հեքիաթի հայկական տարբերակներից մեկը, որտեղ հերոսուհին ոչ թե քնած է, այլ՝ կույր (ՀԺՀ, հ. X 1967: 96): Խորթ մայրը դուրս է անում աղջկան, նրան որդեգրում է մի բարի մարդ և պահում մինչև հեքիաթի

տրամաբանական երջանիկ ավարտը: Քիչ է հավանական, որ գերմանացի լուսանկարիչը ծանոթ է եղել Մուշի գավառի հեքիաթին, սակայն նկատում ենք, որ չտեսնելու (կուրության, քնած լինելու, մահանալու) փաստը կարող է ընկալվել և մեկնվել տարբեր միջոցներով՝ անկախ տարածաժամանակային և մշակութային առանձնահատկություններից՝ բացահայտելով հեքիաթի տարբերակների միջտեքստային, երբեմն չգիտակցված կապերը:

Միջնշանային թարգմանություններում նորաձևության վարպետները, պահպանելով հեքիաթի սյուժեի հիմնական գիծը, ստեղծում են «նոր» պատմություններ ընթերցողների համար անսպասելի մեկնությամբ: Այդպիսի հետաքրքիր օրինակ է անգլիացի լրագրող Կամիլա Մորտոնի հեքիաթային գրքերի շարքը: Առաջինը վերնագրված է «Կրիստիան Լակրուան և Քնած գեղեցկուհու հեքիաթը» (*Christian Lacroix and the Tale of Sleeping Beauty*, 2011): Այն սկսվում է այսպես.

> ***Once upon a time****, as all the best stories begin, there was a small town hidden between the beaches of Camargue and the Alpilles forests. Here, on the Southern coast of France, lay the medieval kingdom of Arles. And here lived a little explorer boy, whose name was Christian Lacroix* (Morton 2009:4).

«Քնած գեղեցկուհին» հեքիաթի այս տարբերակը, հենվելով բնօրինակի կմախքի վրա, պատմում է հանրահայտ դիզայներ Լակրուայի կյանքը՝ բարձր նորաձության մեջ առաջին քայլերից մինչև համանուն նորաձևության տան ստեղծումը՝ կարծես հրաշապատում դարձնելով նրա կենսագրությունը (պատկեր 17): Գլխավոր հերոսը հենց դիզայներն է, որ փրկելու է արքայադստերը և ազատագրելու է կախարդված թագավորությունը ոչ թե համբույրի, այլ նորաձև կերպարանափոխության միջոցով (պատկեր 18): Ինչպես նկատում ենք, առաջին նախադասությունը սկսվում է հեքիաթը բացող բանաձևով (*Once upon a time*), որն անմիջապես մատնացույց է անում ստեղծագործության ժանրը: Սակայն տեսնում ենք փոխատեղում իմաստային պլանում. հեքիաթի գլխավոր հերոսը այլևս

արքայադուստրը չէ, արական կերպարը, ի տարբերություն բնագրի անդեմ նախատիպի, ստացել է հատուկ անուն, ինչը հազվադեպ է հանդիպում հրաշապատում տեքստերում:

> *Dressed from head to toe in Lacroix, the* ***Princess was more beautiful than even the most celebrated Supermodels****. As she walked the Palace runway, everyone clapped and threw flowers at her feet. It was perfect practice for when, later that season, with special security in force and her parents occupying front-row seats, Beauty sashayed down the haute couture runway of Lacroix's Paris show* (Morton, 2009:29).

Մեջբերված հատվածը աչքի է ընկնում հակաբանության (*antiphrasis*) անսովոր կիրառությամբ, որն արտահայտված է *beautiful* ածականի համեմատական աստիճանով (more beautiful than): Արքայադուստրը և մոդելը չեն կարող դրվել համեմատության մեջ, քանի որ դրանք «նույնարժեք» հասկացություններ չեն, այլ պատկանում են տարբեր տարածաժամանակային իրողությունների: Սակայն արքայադստեր առավելությունը հանրաճանաչ մոդելների՝ մերօրյա ենթադրյալ ամենագեղեցիկ աղջիկների նկատմամբ յուրօրինակ կերպով ներկայացնում է բնագրի հերոսուհու անթերի արտաքինը և առանձնահատուկ ոճական գունավորում է հաղորդում թարգմանությանը:

Հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանության հետաքրքիր օրինակներ ենք տեսնում «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» պատկերային տարբերակներում: Ալիսն այն սակավաթիվ գրական կերպարներից է, որ ճանաչելի է նաև իր հանդերձանքի շնորհիվ: Բազմաթիվ նկարիչներ փորձել են տարբեր կերպ պատկերել Ալիսին, այնուամենայնիվ Ջոն Թենելի՝ «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» գրքի առաջին նկարազարդումները համարվում են բացառիկ և հիմք են ծառայում անհամար վերահրատարակումների և մեկնությունների համար: Թենելի սև ու սպիտակ պատկերներում տեսնում ենք Ալիսին՝ մինչև ծունկը հասնող, փքված թևքերով զգեստով, վրայից կապված գոգնոցով և կոճիկներին ամրացվող

կոշիկներով: «Ալիսը հայելու աշխարհում» գրքի համար նկարիչը կերպարին ավելացնում է զուգագուլպաներ և մազակալ: Գրքի հաջողության և հանրաճանաչության շնորհիվ նմանատիպ մազակալներն այժմ երբեմն անվանվում են *Alice bands* (Ալիսի ծամթել): Չնայած առաջին գունավորման արդյունքում Ալիսի զգեստը դարձավ դեղին (այնուհետև կարմիր և նարնջագույն), 1933թ. «Մաքմիլանի» հրատարակության մեջ աղջկա զգեստը կապույտ էր, որն էլ աստիճանաբար դարձավ Ալիսի զգեստի ամենահայտնի և ընդունելի տարբերակը:

Նորաձևությունը հաճախ է անդրադառնում Ալիսի արկածներին: Չնայած օրինակները բազմաթիվ են, այնուամենայնիվ մեր ուսումնասիրության մեջ մենք վերլուծում ենք 2003թ. դեկտեմբերին *Vogue US* ամսագրում տպագրված ֆոտոշարքը, քանի որ այն պարունակում է անվանական անդրադարձներ հեքիաթի գրեթե բոլոր կերպարներին՝ զուգադրելով նրանց նորաձև արտաքինը աղբյուր տեքստի համապատասխան հատվածների կամ դրանց լեզվաոճական փոխադրությունների հետ:

Այսպես, *Vogue US* ամսագրում հրատարակված «Ալիսը հրաշքների աշխարհում» ֆոտոպատումը միավորում է Լուիս Քերոլի ալիսյան հրաշապատում վիպակները: Այն լուսանկարիչ Էնի Լեյբովիցի և նորաձևության ոճաբան Գրեյս Քոդինգտոնի համատեղ ջանքերի արդյունք է: Ֆոտոշարքը ներկայացնող նախաբանը հնարավորություն է տալիս ընթերցողին ծանոթանալ ստեղծագործական խմբի մտադրության հետ և նաև առանց դժվարության մեկնել թիրախ պատկերները.

> *Lewis Carroll dressed her as an innocent in satin and ribbons. Dinsey made her flaxen-haired and saucer eyed. In the pages of Vogue the land of merry unbirthdays and late-running rabbits shimmers to life again – as the world's most influencial designers dress the original little-girl-lost in their own vision* (Vogue 2003).

Հրավիրյալ դիզայներներից յուրաքանչյուրը ստեղծել է Ալիսի կապույտ զգեստի իր տարբերակը: Նրանք նաև անձամբ մասնակցել են նկարահանումներին՝

մարմնավորելով գրքի որևէ ճանաչելի հերոսի: Ամեն լուսանկար ուղեկցվում է տվյալ պատկերին համապատասխան լեզվական տեքստի մեջբերմամբ կամ բնագրի ոճը ընդօրինակող ծանոթագրությամբ: Ալիսը՝ մոդել Նատալիա Վոդյանովայի դերակատարմամբ, պատկերայնորեն վերապատմում է հեքիաթի սյուժեն՝ համադրելով վիպակի հանրահայտ իրադարձություններն ու նորաձևության ինքնատիպ նմուշները: Համեմատենք աղբյուր տեքստը և դրան համապատասխան թիրախ լուսանկարը (պատկեր 19).

> *Down, down, down. Would the fall never come to an end! I wonder how many miles I've fallen by this time? She said aloud 'I must be getting somewhere near the centre of the earth…I wonder if I shall fall right through the earth! How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The Antipathies, I think*…(Carroll 1984).

> *Faster, faster, faster she fell! Chasing Tom Ford's White Rabbit, our Alice disappears down the never-ending dark passage. Tom Ford's for Yves Saint Laurent Gauche sky-blue silk-satin dress* (Vogue 2003).

Հատվածը մեջբերված է հեքիաթի առաջին գլխից, որտեղ Ալիսը, հետևելով վազող ճագարին, ընկնում է նրա բույնը: Սպիտակ ճագարին մարմնավորել է Թոմ Ֆորդը: Լուսանկարում գլխիվայր ընկնող դիզայները լիակատար համապատասխանության համար նույնպես կրում է ճերմակ համալիր, իսկ մոդելի հագին *Tom Ford for Yves Saint Laurent* ապրանքանիշի երկնագույն մետաքսե զգեստ է: Քերոլի բնագրի *down, down, down* փոխատեղվել է *faster, faster, faster* ոճական կրկնությամբ: Անգլերեն տեքստում առկա *s* բաղաձայնույթի շնորհիվ առաջացնում է սլացքի պատրանք, որը ցուցադրում է լուսանկարված շարժումը լեզվաբանորեն՝ հաղորդելով անհրաժեշտ դինամիկա և պատկերայնություն ծանոթագրության տեքստին:

Դիտարկենք Քերոլի բնագրի այն հատվածները, որտեղ Ալիսը հանդիպում է Թրթուրին ու Չեսիրյան կատվին, և համադրենք գծային տեքստը թիրախ պատկերների հետ.

She stretched herself up on tiptoe, and peeped over the edge of the mushroom, and her eyes immediately met those of a large caterpillar, that was sitting on the top with its arms folded, quietly smoking a long hookah, and taking not the smallest notice of her or of anything else. The Caterpillar and Alice looked at each other for some time in silence: at last the Caterpillar took the hookah out of its mouth, and addressed her in a languid, sleepy voice…(Carroll 1984)

Advice from a Caterpillar. Clad in Marc Jacobs's ruffled chiffon minidress, Alice found herself engaged in an infuriatingly roundabout conversation with a mushroom-dweller. Where am I? She wondered… and how have I gotten here? (Vogue 2003)

Արդեն ասվել է, որ տեքստն այլևս չի համարվում սոսկ լեզվական երևույթ: Եթե մենք ընկալում ենք պատկերը որպես լիարժեք տեքստային միավոր, ապա այն պետք է ունենա իրեն հատուկ շարադասություն՝ դասավորվածության որոշակի կանոններ: Լուսանկարի մեջ յուրաքանչյուր օբյեկտ ունի իր հստակ տեղը, որը պայմանավորված է պատկերի առանձնահատկություններով, ինչպես նաև հեղինակի մտադրությամբ: Միջնշանային թարգմանության դեպքում պատկերային շարահյուսությունն ավելի կանոնակարգված երևույթ է, քանի որ դրա հիմքում ընկած են աղբյուր տեքստի արդեն ամրագրված տվյալներն ու պահանջները:

Ինչպես տեսնում ենք վերը նշված հատվածներում, աղբյուր տեքստի տվյալ գործողությունները տեղի են ունենում ստույգ նկարագրված վայրում: Թիրախ ֆոտոնկարներից մեկում դիզայներ Մարք Ջեյքոբսը ծալապատիկ նստել է հսկայական սնկի վրա (պատկեր 20): Նրա գրված դիրքի շնորհիվ բնագրին քաջատեղյակ ընթերցողը կարողանում է նույնացնել Քերոլի Թրթուրին և դիզայների

մարմնավորած կերպարին: Եթե Ջեյքոբսը հայտնվեր ցանկացած այլ դիրքում, ապա կխախտվեր աղբյուր-թիրախ կապը, իսկ կերպարային անդրադարձը բնագրի հերոսին կվերանար: Եթե գծային տեքստի մեջ շրջուն շարադասությունը նպաստում է նախադասության արտահայտչականության ուժգնացմանը, ապա պատկերային տարրերի տեղափոխության հետևանքով տեղի է ունենում իմաստի արմատական փոփոխություն: Միջնշանային թարգմանության դեպքում այն կարող է հանգեցնել աղբյուր տեքստի հետ կապի իսպառ վերացմանը:

Նույնը տեսնում ենք նաև հաջորդ լուսանկարում.

And she began thinking over other children she knew, who might do very well as pigs, and was just saying to herself, 'if one only knew the right way to change them –' when she was a little startled by seeing the Chesire Cat sittng on a bough of a tree a few yards off. The Cat only grinned when it saw Alice. It looked good-natured, she thought: still it had very long claws and a great many teeth, so she felt that it ought to be treated with respect. We're all mad here. I'm mad, you're mad." "How do you know I'm mad?" said Alice. "You must be," said the Cat, "or you wouln't have come here" (Carroll 1984).

The Chesire Cat. "Would you tell me, please, which way I ought to go from here?" Alice asked sweetly of the cat with a grin as devilish as anything she had ever seen. "That depends a good deal on where you want get to," replied our Cat, Jean Paul Gaultier. Blue silk –jersey draped dress by Gaultier Paris (Vogue 2003).

Չեշիրյան կատվին մարմնավորել է դիզայներ Ժան-Պոլ Գոտյեն (պատկեր 21): Նա թառել է բարձր ծառին և վերևից զրուցում է նորաձև Ալիսի հետ: Թիրախ պատկերներում բաղադրիչների դասավորվածությունն ավելի է ամրապնդում բնագրի ազդեցությունը լուսանկարի վրա՝ թարգմանական համարժեքություն հաստատելով տեքստային տարբեր մակարդակներում: Եթե ավելի մանրակրկիտ

քննենք թարգմանված կերպարները, ապա կտեսնենք նաև կերպարային համարժեքության բաղադրիչներ. Ջեյքոբսը ձեռքին ծխախոտ է բռնել, ինչպես իր հեքիաթային ծխող նախատիպը, իսկ Գոտյեն Չեշիրյան կատվի նման լայն ժպտում է, հագի զոլավոր շապիկը անդրադարձ է հեքիաթի դիսնեյան տարբերակին, որտեղ անիմացիոն հերոսը նույնիսկ կարող է փոխել զոլերի գույները: Անխոս, այս բոլոր թիրախ կերպարները նաև անձնավորման ցայտուն օրինակներ են պատկերային տեքստի մեջ: Վերջապես, քննենք ֆոտոշարքի վերջին պատկերը.

> *They were standing under a tree, each with an arm round the other's neck, and ALice knew which was which in a moment, because one of them had 'DUM' embroidered on his collar, and the other 'DEE'."I suppose they've each got 'TWEEDLE' round at the back of the collar, "she said to herself... "I know what you're thinking about", said Tweedledum, "but it isn't so, nohow". "Countwise," continued Tweedledee, "if it was so, it might be; and if it were so, it would be ; but as it isn't, it ain't. That's logic"* (Carroll 1984).

> *"If you think we're alive, you ought to speak", said the one marked Dee. Alice, in a Viktor & Rolf multilayered silk dress, stared as the Tweedle duo spouted nonsensical tongue twisters. Rolf Snoeren, left, and Viktor Horsting wear matching suits and bow ties of their own design* (Vogue 2003).

Գծային տեքստի մեջ պարունակվող իմաստային և ոճական ամբողջության փոխատեղումը համարժեք պատկերով նպաստում է միջնշանային անվանական անդրադարձի ճանաչմանը: Դիզայներական դուետ *Victor & Rolf*-ը ներկայանում են ընթերցողին որպես հեքիաթային երկվորյակներ՝ Չըրխկն ու Շըրխկը (պատկեր 22): Նրանք ոչ միայն համանման կոստյումներով են հիշեցնում բնագրի հերոսներին, այլև նրանց՝ Ալիսի համար ստեղծած զգեստը նույնքան բարդ կառուցվածք ունի, որքան հրաշապատում զույգի խրթին տրամաբանական դրույթները: Նման

հագուստը պատկերային համեմատության օրինակ է. մոդելի զգեստն արտառոց է, ինչպես հերոսների առաջադրած անհեթեթ գլուխկոտրուկները:

Միջնշանային թարգմանության դիտարժան օրինակներ կարելի է տեսնել Հանս Քրիստիան Անդերսենի «Արքայադուստրը սիսեռահատիկի վրա» հեքիաթի (*The Princess And The Pea)* պատկերային տարբերակներում: Հեքիաթը պատմում է փորձության միջոցով իսկական արքայադստեր հայտնաբերման մասին: Ստորև մեջբերենք աղբյուր տեքստից որոշ հատվածներ[10] և զուգադրենք դրանք համապատասխան թիրախ պատկերների հետ.

> *It was a Princess who was standing outside the door. What with the rain and the wind, she was in a sad condition; the water trickled down from her hair, and her clothes clung to her body. She said she was a real Princess* (Andersen 1914:88).

Նորաձևության մեջ բավականին հեշտ է նկատել անդրադարձներ այս հեքիաթին: Անդերսենի բնագիրը, ըստ այդմ՝ նաև հեքիաթի միջնշանային թարգմանությունները, հիմնված են չափազանցության և դրա տարբեր դրսևորումների վրա: «Արքայադուստրը սիսեռահատիկի վրա» լեզվական տեքստի պատկերային մեկնություններից գրեթե բոլորը պահպանել են ստեղծագործության ամենակարևոր տեսարանը՝ տասնյակ ներքնակների վրա պառկած աղջկան (պատկեր 23): Հեքիաթի բազմաթիվ տարբերակներում ներքնակների կամ բարձերի քանակային փոխհարաբերությունը տարբեր է, սակայն դրանց ստույգ թիվն էական չէ: Կարևոր է, որ դրանք լինեն այնքան շատ, որպեսզի պատկերը միանգամից ուշադրություն գրավի՝ ակնարկելով ընթերցողին թարգմանության աղբյուրը և հեքիաթի բնագրային իմաստը:

> *"Ah! we shall soon see that!" thought the old Queen-mother; however, she said not a word of what she was going to do; but went quietly into the bedroom, took all the bed-clothes off the bed, and put three little peas on the bedstead. She then laid twenty mattresses one upon*

another over the three peas, and put twenty feather beds over the mattresses (ibid).

Արդեն խոսվել է պատկերային չափազանցության մասին, սակայն այժմ հարկ ենք համարում ավելի ծավալուն քննել այս տրոպի առանձնահատկությունները բազմանշանային հարթության մեջ: Թե՛ լեզվական, թե՛ պատկերային չափազանցությունը նկարագրական հնար է և իր առանձնահատկությունները դրսևորում է միայն տվյալ համատեքստում: Սակայն պատկերային չափազանցությունն ավելի ցայտուն է, առավել արագ է փոխանցում տեղեկատվությունն ընթերցողին, քանի որ պատկերի մասշտաբային անհամապատասխանություններն առավել նկատելի են, քան գծային տեքստի մեջ առկա համեմատությունները:

Տարբեր ժամանակաշրջաններում կատարած նկարազարդումներում, ինչպես նաև նորաձևային լուսանկարների մեջ ներքնակների հսկայական բուրգերի կողքին առկա են երկար աստիճաններ, որոնք ավելի են ընդգծում անկողնու վիթխարի չափերը սիսեռի կամ հենց արքայադստեր համեմատ՝ բացահայտելով աղբյուրի պատկերայնության հնարավորությունները և ուժգնացնելով պատկերային չափազանցության ազդեցությունը:

The next morning she was asked how she had slept. "Oh, very badly indeed!" she replied. "I have scarcely closed my eyes the whole night through. I do not know what was in my bed, but I had something hard under me, and am all over black and blue. It has hurt me so much!" (Andersen 1914:89).

Անդերսենը չափազանցության լեզվական հնարի միջոցով պատմում է, թե ինչպես փոքր սիսեռահատիկը կապտուկներ առաջացրեց արքայադստեր մարմնի վրա՝ բացահայտելով նրա զգայունությունն ու նրբությունը: Որոշ թարգմանիչներ փորձում են յուրովի ներկայացնել այդ «սարսափազդու» տեսարանը: 2011թ. *i-D* ամսագրում տեղ գտած լուսանկարներից մեկում հերոսուհին կուչ է եկել բարձերի

կույտի վրա՝ սարսափելով իր շուրջը թափված հսկա սիսեռի հատիկներից (պատկեր 24): Պատկերը մեզ առաջարկում է հեքիաթի տրամաբանական մեկնություն. եթե սիսեռը կարող է այդպես տանջել աղջկան, ուրեմն այն պետք է լինի վիթխարի չափերի: Ըստ այդմ՝ նկարագրվող պատկերի ֆիզիկական չափերի փոփոխությունը հանգեցնում է չափազանցության չեզոքացման:

Ի տարբերություն այլ լեզվոճական հնարների՝ բառախաղն անմիջականորեն կախված է իր լեզվական կառուցվածքից: Այն իրականացնում է իր գործառույթները մեծամասամբ մեկից ավելի բառերի, բառակապակացությունների, քերականական կառույցների անսովոր համակցության կամ գործածության միջոցով: Տեսաբանները նշում են, որ բառախաղի լեզվաբանական և ոչ լեզվաբանական վերլուծությունները հանգեցնում են միևնույն եզրակացության. բառախաղն իր մեջ պարունակում է երկու իմաստ: Սակայն բոլոր լեզվական բառախաղերը հիմված են հնչյունների և հնչունական հաջորդականության նմանության վրա: Հետևաբար, տարբերակում են նույնանուն և նույնահունչ բառախաղեր: *CR Fashion Book #4* ամսագրում տպագրված պատկերը և այն ուղեկցող վերնագիրը նույնահունչ բառախաղի վառ օրինակ են, որ կիրառում է *pea* (ոլոռ) գոյականի հոգնակի ձևի և *peace* (խաղաղություն) գոյականի արտասանական նմանությունը. *Rest Not In Pea. The source of her rapt obsession: a boot, a bauble and a precious pod* (պատկեր 25). Պատկերը կրկին մեկնում է «Արքայադուստրը սիսեռահատիկի վրա» հեքիաթի առանցքային հատվածը: Թարգմանական աղբյուրի բացահայտմանը նպաստում են ոչ միայն պատկերված բազմաթիվ ներքնակները, որոնք ինչպես նշել ենք, բացահայտ անդրադարձ են բնագիր տեքստին, այլև դիպվածային բառախաղը: *Rest in peace* (խաղաղ հանգչի՛ր) արտահայտությունը գործածվում է հանգուցյալին դիմելիս, հուղարկավորման արարողությունների համատեքստում: Պատկերային մեկնության հեղինակները, հենվելով «քնել-մեռնել-պառկել» հոմանիշային շարքի իմաստային ներուժի վրա, ժխտական նախադասության միջոցով ցուցադրում են, որ նորաձևային արքայադստերը չի սպառնում խորը կամ խաղաղ քուն, ճիշտ ինչպես իր հեքաթային նախատիպին:

Մյուս հեքիաթային հերոսուհին, որը նույնպես ունի բազմաթիվ պատկերային տարբերակներ, Ձյունանույշն[11] է: Անհրաժեշտ է նշել, որ նորաձևության մեջ

թարգմանական անդրադարձները Գրիմ եղբայրների «Ձյունանույշն ու յոթ թզուկները» հեքիաթին (AT 709) հաճախ համարվում են միջնորդավորված, քանի որ նորաձևության ոլորտի ներկայացուցիչները որպես աղբյուր տեքստ հիմնականում օգտագործում են արդեն իսկ միջնշանաբար թարգմանված Ուոլթ Դիսնեյի 1937թ. մուլտֆիլմը: Շատերի և հատկապես դիզայներների երևակայության մեջ Ձյունանույշի հագուստը վերածվել է որոշակի համազգեստի՝ կարմիր ծամակալ, կապույտ շապիկ և դեղին փեշ (պատկեր 26): Սակայն Դիսնեյի ընտրած գունապնակը պատահական չէ: Բազմաթիվ վերլուծաբաններ խորհրդանշական իմաստ են փնտրում անիմացիոն Ձյունանույշի և դրա տարատեսակների արտաքին տեսքի մեջ, սակայն անտեսում են աղբյուր տեքստի մանրամասները: Ահա մի հատված Գրիմ եղբայրների հեքիաթից.

> *"Pretty things to sell, very cheap, very cheap." Little Snow-white looked out of the window and called out, "Good-day my good woman, what have you to sell?" "Good things, pretty things," she answered; "stay-laces of all colours," and she pulled out one which was braided from yellow, red, and blue silk. "I may let the worthy old woman in," thought Snow-white, and she unbolted the door and bought the pretty laces* (Grimm 1884:44).

Հեքիաթում չար կախարդուհին Ձյունանույշին սպանելու մի քանի անհաջող փորձ է կատարում: Բնագրի այս հատվածը տեղ չի գտել միջնշանային թարգմանական տարբերակում: Շրջիկ մանրավաճառի տեսքով ծպտված թագուհին աղջկան վաճառում է եռագույն՝ կարմիր, կապույտ, դեղին նախշաթելեր: Այստեղից էլ, հավանաբար, ծնվել է դիսնեյան զգեստի գունային համադրությունը, այնուհետև դարձել ճանաչելի և ընդունելի բոլոր պատկերային մեկնություններում:

2012թ. CR Fashion Book ամսագրի առաջին համարում տպագրվել է *Lucio and Juliet* անվանված Թոմ Ֆորդի խմբագրական ֆոտոշարքը, որտեղ դիզայները հանդես է եկել միաժամանակ և՛ որպես լուսանկարիչ, և՛ որպես երկրորդային տեքստի հեղինակ: Մոդելներ Ջուլիետ Ինգլբիի և Լուչիո Ջեյքոբի օգնությամբ՝ Ֆորդը թարգմանաբար պատկերել է «Ձյունանույշը» հեքիաթի հիմնական իմաստային

դրվագները՝ տեղափոխելով հերոսներին 21-րդ դարի իրականություն (պատկեր 27): Շարքի վերնագիրը բացահայտ անդրադարձ է շեքսպիրյան «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգությանը, որը հուշում է ընթերցողին ֆոտոպատումի ընթացքի և կանխատեսելի վերջաբանի մասին: Ստորև ներկայացնում ենք լուսանկարներն ուղեկցող ծանոթագրությունները, որտեղ անհնար է անտեսել Գրիմ եղբայրների բնագրային հիմքը.

> *Once upon a time, high above Manhattan, lived a Prince and a Princess of New York. The Princess was breathtakingly beautiful, and she was adored by her handsome Prince.* ***When she was good, she was very, very good but when she was bad, she was gorgeous.***
> *One day, one of the wicked queens of Park Avenue who had been spumed by the Handsome Prince while shopping at Cartier, sent the Prince a shiny, perfect* ***"Poison" apple*** *in a beautiful box of Dior. The Princess was enchanted, and, as she adored anything from Dior, she took a bite. Instantly, she fell into a sleep so deep and dark that even the passionate kisses of her handsome Prince could not awaken her* (CR Fashion Book 2011).

Կարդալով վերը բերված ծանոթագրությունները՝ հասկանում ենք, որ ֆոտոպատումը նվիրված է Նյու Յորքի արքայազնին ու նրա սիրեցյալին: Քաղաքի մյուս «թագուհիները», նախանձում են երիտասարդ զույգի երջանկությանը և որոշում բաժանել նրանց: Չար կանայք նենգորեն թունավորում են աղջկան, իսկ հերոսուհին, չհասկանալով թաքնված բառախաղը, կարծում է, թե թանկարժեք նվեր է ստացել: Բառախաղը հիմնված է «թույն» գոյականի անգլերեն [ˈpɔɪzən] և ֆրանսերեն [pwɑˈzɔ̃] տարբերակների, ինչպես նաև *Dior* ապրանքանիշի հանրահայտ *Poison* օծանելիքի համանունության վրա: Ըստ այդմ՝ ֆոտոշարքի Զյունանույշը շփոթում է օծանելիքը թունավոր խնձորի հետ: Երկրորդային տեքստի մեջ առկա բառախաղը մեկնելու համար բավարար չէ միայն ծանոթ լինել հեքիաթանյութին կամ անգլերեն-ֆրանսերեն արտասանական տարբերություններին: Անհրաժեշտ է տեղյակ լինել

նորաձևության արտադրանքի տեսականուն, այլապես գծային տեքստի մեջ կիրառված հնարը կմնա աննկատ ընթերցողի համար: Առաջին լուսանկարում պատկերված է անկողնում ծնկի իջած արքայազնը, որը սգում է իր սիրեցյալի մահը: Նրա գրկում տեսնում ենք անկենդան գեղեցկուհուն, որի ձեռքում երևում է հանրահայտ կարմիր խնձորը: Ինչպես իր բուրավետ կրկնօրինակը՝ խնձորի թույնն այնքան ուժեղ է, որ նույնիսկ արքայազնի համբույրը չի կարող արթնացնել քնած աղջկան:

> *The Prince shopped and shopped and tried what he could, as a good Prince should. He dressed her for day in Dior and for dinner in Chanel, but not even a gift from Van Cleef and Arpels could rouse his Princess from the spell…*(CR Fashion Book 2010).

Լուսանկարներում արքայազնը, հուսալով, թե նորաձևության լավագույն նմուշները կարթնացնեն իր սիրեցյալին, ջանք չի խնայում աղջկա բարձրաճաշակ արտաքինը պահպանելու համար (պատկեր 28): Իր բնագրային նախատիպի նման՝ ֆոտոշարքի կարմրայտ հերոսուհին պառկած է ապակյա դագաղի մեջ՝ զարդարված գույնզգույն վարդերով: Նրա հագուստը պարբերաբար փոփոխվում է. յուրաքանչյուր հանդերձանք լրացվում է նորաձևության պահանջների համաձայն՝ թանկարժեք զարդեղեն, նույներանգ դիմահարդարում, կոշիկներ, պայուսակ, արևային ակնոց և այլն:

> *High in the sky, they lie together still, forever in love, and visited only by their loyal personal shoppers, who live happily ever after* (CR Fashion Book 2010).

Ֆոտոպատումն ունի յուրօրինակ հեղինակային ավարտ, որը տարբերվում է աղբյուրի վերջաբանից (պատկեր 29): Զդիմանալով վշտին՝ արքայազնը նույնպես ուտում է թունավոր խնձորը և խորը քուն մտնում: Վերջին լուսանկարում տեսնում ենք պատկերային թարգմանության հերոսներին, որոնք բարձրաոճ հարսանեկան

զգեստների շնորհիվ վերածվել են հավերժ ննջեցյալ ամուսինների: Չնայած նորաձև հեքիաթն ավարտվում է ավանդական փակող բանաձևով (*who live happily ever after*), այդուհանդերձ մեկնության մյուս բաղադրիչները չեն պատկանում հրաշապատում ժանրին: Լեզվաոճական հեգնանքի (*loyal personal shoppers*) և հակաբանության (*when she was bad she was gorgeus*) կիրառության միջոցով տվյալ միջնշանային թարգմանությունը համապատասխանում է թիրախ նշանային համակարգի պահանջներին՝ միաժամանակ պահպանելով անդրադարձային կապը աղբյուր տեքստի հետ:

Հաճախ նկարահանումների համար լուսանկարիչները փորձում են պատկերել մոդելին մեկից ավելի հեքիաթային հերոսուհիների տեսքով: Ցանկացած թարգմանաբար ներկայացված կերպար, լինելով հեղինակային, ժամանակակից կամ կոնցեպտուալ, միևնույն է, պահպանում է որոշ բնագրային տարրեր, որոնց միջոցով ընթերցողը կարողանում է վերծանել պատկերային տեքստը: Նման օրինակներն ավելի են ամրապնդում աղբյուր-թիրախ անդրադարձային կապը:

2014թ. *CR Fashion Book 4* ամսագրի համար ռեժիսոր Լի Դենիելսը նկարահանել է իր առաջին ֆոտոշարքը: Ներկայացված երեք հեքիաթների համարժեք մեկնությանը նպաստում են թե՛ աղբյուր տեքստերից փոխառված բաղադրիչները, թե՛ լուսանկարների ծանոթագրությունները:

CINDERELLA

She was forced to clean the kitchen all day and all night. One evening, her evil stepmother and stepsisters headed to a club and left a sad Cinderella home alone to do her chores. Cinderella wished and wished she could go to the club, then a dove dropped off a dress and shoes to wear, but made her promise to return before midnight. A magical Cadillac appeared outside her apartment, and she headed downtown. At the club, Cinderella met the most handsome prince, and they danced all night, instantly falling in love. As they began to kiss, the clock struck twelve and Cinderella said farewell to her dear

prince. She raced out of the club, leaving one of the shoes behind (CR Fashion Book 2013).

Թիրախ լուսանկարներում դերակատարները չեն փոխվում: Եթե չլինեին որոշ ակնհայտ անդրադարձային տարրեր և դրանք ուղեկցող լեզվական տեքստեր, ապա պատկերային թարգմանության միջոցով բնագրի բացահայտումը բավականին դժվարին կլիներ: Առաջին ֆոտոշարքը առնչվում է «Մոխրոտը» հեքիաթին (պատկեր 30): Խորթ քույրերը մեկնում են պարահանդես, իսկ Մոխրոտը ստիպված է մաքրել կեղտոտ խոհանոցը: Համաձայն անգլերեն ծանոթագրության՝ հերոսուհու շապիկը աղավնու կամքով արդեն մյուս դրվագում վերածվում է շքեղ երեկոյան հագուստի: Վերջին լուսանկարում Մոխրոտը շտապ հեռանում է պարահանդեսից, իսկ նրա հետևից տեսնում ենք վազող արքայազնին: Այս միջնշանային մեկնության մեջ տեղի են ունեցել մի շարք փոխատեղումներ. հեքիաթի կառքի փոխարեն Կադիլաք ավտոմեքենա, թագավորական պալատի փոխարեն՝ ժամանցային ակումբ: Սակայն այս բոլոր փոխատեղված տարրերը ամենևին չեն խոչընդոտում պատկերային տեքստի ընթերցանությանը: Երեք լուսանկարների միջով Դենիելսը մեկնում է հեքիաթի հիմնական դրվագները՝ ենթադրելով, որ այս նորաձև թարգմանության ընթերցողը քաջատեղյակ է բնագրի իրադարձություններին և ինքնուրույն կարող է լրացնել հեղինակային բացթողումները: Պատկերներն ուղեկցող երկրորդային տեքստերը միտված են նորաձևային լուսանկարների անխոչընդոտ ընթերցմանը: Դրանք կազմված են համադաս նախադասություններից, որտեղ գրեթե չկան դերբայական կամ ստորադաս լրացումներ: Գծային տեքստի պարզությունը հավասարակշռում է թիրախ պատկերներում առկա թարգմանական կրճատումները:

Դիտարկենք ֆոտոշարքի հաջորդ հատվածը, որը մեկնում է «Քնած գեղեցկուհին» հեքիաթը.

SLEEPING BEAUTY

She was cursed. On her sixteenth birthday, it was said, she would prick her finger on a needle and drift into a forever sleep from which only the finest man's kiss could awaken her. Her three voluptuous

godmothers made a vow to look out for her, to protect her so that the curse would never come true. However, their protection was not enough; the curse prevailed. The three godmothers searched through the city for the one man who could save their Sleeping Beauty (CR Fashion Book, 2013).

Այս անգլալեզու տեքստին կից՝ ընթերցողին ներկայանում է մեկ այլ նորաձև Քնած գեղեցկուհի (պատկեր 31): Աղջիկը քնած չէ, սակայն նրա սպիտակ աչքերը, որոնք կուրության պատկերային հոմանիշն են, պատմում են հերոսուհու տեսողությունից զուրկ լինելու, այլաբանորեն նաև որոշ չափով իրականությունից կտրված լինելու մասին: Հաջորդ լուսանկարում գեղեցկուհին պառկած է դագաղի մեջ, իսկ նրա շուրջը հավաքվել են վավաշոտ (*voluptuous*) փերիները (պատկեր 32): Սա օքսիմորոնի պատկերային կիրառության ցայտուն օրինակ է: Եվրոպական հրաշապատում հեքիաթներում փերիները նրբակազմ, եթերային, գրեթե անշոշափելի գերբնական էակներ են: Ցանկասեր և անվայելուչ արտաքին ունեցող փերին անհեթեթ կերպար է տվյալ ժանրի համատեքստում: Փորձելով շարքը դարձնել առավել սադրիչ՝ հեղինակը նկարահանումների է հրավիրել գեր մոդելների, ինչը հազվադեպ է պատահում նորաձևության մեջ: Նորաձևային փերիները կրում են աչքի զարնող, կազմվածքի առանձնահատկություններն ընդգծող կիպ հագուստ: Այնուհետև, վերջապես, տեսնում ենք արքայազնին. նրա մեջքի հետևում ամրացված սպիտակ թևերը տղային վերածում են յուրօրինակ հրեշտակի (պատկեր 33): Փրկիչ-հրեշտակ հերոսը փոխաբերաբար ներկայացնում է գծային տեքստի նախատիպին. արքայազնը պետք է հարություն տա գեղեցկուհուն, արթնացնի նրան հարյուր տարվա քնից: Քննենք ֆոտոշարքի վերջին հատվածը, որտեղ ներկայացված է «Ձյունանույշը» հեքիաթի մեկ այլ մեկնություն.

SNOW WHITE

She was the fairest girl in all of Brooklyn. The Evil Queen jealous of her beauty hired a hit man to kill Miss White. But the hit man, unable to murder someone so pure and perfect, allowed her to escape, as

long as she fled to the Bronx. In the distant borough, Miss White found a small apartment with seven little sweeties. The Queen, upon finding out Snow White was still alive, sent a poisoned apple to her home. As she ate the apple, Snow fell into a deep sleep (CR Fashion Book 2013).

Առաջին պատկերում հերոսուհին չունի ոչ մի ընդհանրություն իր բնագրային համարժեքի հետ. նա սոսկ նորաձևային մեկնության արդյունք է (պատկեր 34): Ինչպես արդեն ասվել է, հեքիաթային հերոսների արտաքին նկարագրությունները վերանվանման սկզբունքով հաճախ վերածվում են հատուկ անվան: Սակայն այս թարգմանության մեջ անվան բաղադրիչների առանձին կիրառությունը հանգեցնում է անտոնոմասիայի հնարի չեզոքացման: Տվյալ համատեքստից դուրս *Snow* անունով կամ *Miss White* ազգանունով աղջիկը կորցնում է անվանական անդրադարձային կապը աղբյուր տեքստի հետ՝ դարձնելով հաղորդագրությունը դժվար ընկալելի: Մանավանդ անձնանունների բառարաններում իսկապես կա ամրագրված *White* ազգանուն: Այստեղ ընթերցողին օգնության են հասնում լեզվական լրացումները, ինչպես նաև հաջորդող լուսանկարները, որոնք պատկերում են նախ կարմիր խնձոր ուտող աղջկան, իսկ վերջին տեսարանում Ձյունանույշը կանգնած է մութ անտառի մեջտեղում՝ շրջապատված յոթ թզուկներով (պատկեր 35): Ֆոտոպատումի անսպասելի վերջաբանը և հատկապես արքայազնի բացակայությունը մատնանշում են թարգմանական տեքստի հեռացումն աղբյուրից: Պատկերային այս մեկնության ավարտը մնում է անհայտ:

2.1.2. Անանուն կերպարային անդրադարձներ

Անանուն կարելի է կոչել հեքիաթային այն հերոսներին, որոնց անձնանունը հայտնի չէ, իսկ նրանց ինքնության բացահայտումը էական չէ պատումի զարգացման համար: Հեքիաթի նման հերոսներին կարելի է բնութագրել որպես արքետիպեր կամ վաղնջատիպեր՝ բառիս յունգյան ընկալումով: Համաձայն վերջինիս՝ արքետիպերը մարդկային երևակայության արմատական նախահիմքերն

են, որոնց շուրջը ձևավորվում են առասպելներն ու կրոնները (Юнг 2004:168): Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ հեքիաթում կերպարների բնութագրումը խիստ ընդհանրական է՝ ոչ անհատական:

Վ. Պրոպը գրում է. «Կերպարի արտաքին տեսքը կամ բոլորովին չի նկարագրվում, կամ պարզապես ներկայացվում են առանձին մանրամասներ, որոնք ոչ թե բնութագրում են անհատ հերոսին, այլ ցույց են տալիս կերպարի տեսակը… Բաբա Յագայի բնորոշ գծերը հեքիաթներում ներկայացված են բավականին վառ կերպով, բայց սրանից բոլորովին չի բխում, որ հեքիաթը տիրապետում է անհատական դիմանկարի արվեստին» (Пропп 1984:308):

Մ. Լյութին նույնպես դիտարկում է հերոսների ընդհանրական կերպարները որպես հրաշապատում հեքիաթի բնութագրիչ հատկանիշ: Նրա կարծիքով՝ ժողովրդական հրաշապատում հեքիաթի գործող հերոսները ո՛չ անհատներ են, ո՛չ էլ անգամ կերպարների տեսակներ, այլ սոսկ ֆիգուրներ են, որոնք կարող են հանդես գալ տարբեր գործառույթներով: Նրանց կարելի է դիտել թե՛ որպես իրական մարդիկ, թե՛ որպես տիեզերական ու հոգեկան ուժերի մարմնավորումներ (Luthi 1986:126):

Հեքիաթային կերպարները կարող են հանդես գալ «տղան», «աղջիկը», «թագավորի տղան» կամ «թագավորի աղջիկը» անուններով առանց շփոթ առաջացնելու: Պատահական չէ, որ որոշ հեքիաթներում հերոսները տարբեր դրդապատճառներով փոխում կամ թաքցնում են իրենց անունները: Այսպես, հայկական և եվրոպական մի շարք հեքիաթներում հերոսը, հանդիպելով տարաշխարհիկ էակների, ընտրում է, որպես կանոն, անորոշ կամ ժխտական դերանուններով արտահայտված անձնանուն՝ Ոչինչ, Ոչ ոք և այլն (Ջիվանյան 2008:65):

Ըստ Մ. Լ. ֆոն Ֆրանցի՝ հեքիաթները զրույցի խտացած ու բյուրեղացած վերացարկումն են: Անանուն հերոսներով հեքիաթն ավելի հեշտ է փոխանցվում և մտապահվում, քանի որ առավել գրավիչ է մարդկանց համար: Անհատականության պակասի դրսևորում լինելով՝ հերոսների անանունությունը կարող է հանդես գալ որպես ուրույն պոետիկական հնարանք՝ հեշտացնելով ընթերցողի նույնացումը կերպարի հետ (Ջիվանյան 2008:66):

Ասվածը կիրառելի է նաև նորաձևության դաշտում: Դիզայները երբեմն չի կարող ստեղծել զգեստներ որևէ կոնկրետ հերոսուհու համար, իսկ լուսանկարիչը իրավասու չէ պատկերելու ստույգ արքայադստերը, քանի որ նրանց բոլորի նպատակն է յուրաքանչյուր սեզոն մեծացնել իրենց հաճախորդների քանակը: Հաճախ եթե նույնիսկ պատկերը ստեղծվել է որևէ հեքիաթի թեմատիկայի շուրջ, ապա տվյալ հերոսուհու անունը քողարկվում է կամ ընդհանրապես անտեսվում: Ըստ այդմ՝ հանդիսատեսին հնարավորություն է տրվում յուրովի մեկնել Կարմիր գլխարկներին, Մոխրոտներին՝ ելնելով իրենց արքետիպային պատկերացումներից:

Նորաձևության մեջ անանուն հերոսները չեն պատկանում որևէ կոնկրետ սյուժեի: Նրանց բնութագրիչ հատկանիշները վերաբերում են ոչ թե առանձին կերպարներին, այլ «ընդհանուր դասին»: Նորաձևության մեջ նման անդրադարձները մատնանշում են հեքիաթների այն գործող անձանց, որոնց նկարագրությունը լիովին կամ մասամբ բացակայում է աղբյուր տեքստի մեջ: Այդ պատճառով լուսանկարիչին տրվում է գրեթե անսահման ազատություն՝ իր կերպարները «կառուցելիս» կերտելու գործում:

Նորաձևության մեջ արքայազունները, ինչպես հեքիաթներում, անանուն կերպարներ են: Նրանց կենսագրական տվյալները սահմանափակ են: Եթե այսօր ոմանք տարբերում են արքայազուններին միմյանցից, ապա դա միայն Ուոլթ Դիսնեյի միջամտության արդյունք է: Նորաձևությունը պահպանել է հեքիաթային անդեմ «ամուսիններին», քանի որ նորաձևային պատումի ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրվում է հերոսուհու արտաքինի վրա: Այստեղ արքայազնը ընդամենը միջոց է, որը կարող է շքեղ և անհոգ կյանք ապահովել: Լուսանկարներում նրանց հիմնականում մարմնավորում են թիկնեղ կազմվածքով մոդելները, որոնք թանկարժեք նվերներ են բերում իրենց հարսնացուներին՝ նորաձև հագուստ, կոշիկներ, զարդեր:

Հեքիաթներում արքայադստերը հաճախ չունեն արատներ, նրանք գրեթե անթերի են: Վիճակված փորձությունները հաղթահարելու համար նրանք օժտված են, թերևս, անհրաժեշտ ամեն ինչով՝ գեղեցկադեմ են, խելացի, բարեկիրթ և խոնարհ: Մինչդեռ նորաձևության մեջ նրանց ծագման, բնավորության, ճակատագրի մասին մենք տեղեկանում ենք երբեմն միայն արտաքին տեսքից՝

հագուստի, զարդերի, դիմահարդարման օգնությամբ: Ըստ դիզայներների՝ հերոսուհու դրական հատկանիշները դրսևորվում են «ճշգրիտ» բրենդի ընտրության միջոցով: Մոդելները միշտ կրում են արքայադստերը վայել հանդերձանք՝ թանկարժեք զարդարանք, վառ գույներ, տարբեր նախշերի ու պատկերների համադրությամբ զգեստներ, բարձր նորաձևության լավագույն նմուշներ, որոնք ոչ միայն նորաձև են ու հետևում են վերջին ուղղություններին, այլ առաջարկում են այդ հագուստը կրողին տարբերվել մյուսներից՝ ցուցադրելով իրենց գերադասությունը:

2010թ. *Vogue Nippon* ամսագրում հայտնվել է մի ֆոտոշարք, որն անվանված է *Fun to be princess* (պատկեր 36): Լուսանկարներում իսպառ բացակայում են արքունական բեմազարդերը. կիսադատարկ լուսավոր սենյակներում հայտնվում է նորաձևային արքայադուստրն առանց արքայական աքսեսուարների (թագ, գավազան, գահ): Հագուստը բարձրատոհմիկ ծագումը փոխանվանորեն մատնանշելու լավագույն միջոցն է: Հարկ է նշել, որ միջնշանային թարգմանություններում ամենից հաճախ կիրառելի հնարը պատկերային փոխանունությունն է, քանի որ այս տրոպի գործառույթները թույլ են տալիս «խտացնել» աղբյուր տեքստը՝ մեկ լուսանկարի սահմաններում հաղորդել հնարավորինս շատ տեղեկություն:

Վերջին շրջանում զգալի քանակությամբ աշխատություններ են նվիրվում փոխանունության հնարի պատկերային դրսևորումներին: Տեսաբանները պնդում են, որ փոխանունությունը միտված է դրդել ընթերցողին քննել թիրախ վերաբերյալն աղբյուրի տեսանկյունից: Այսպես, վերնագրային մակարդակում կիրառված փոխանունության շնորհիվ ընթերցողը նորաձևային հերոսուհուն օժտում է բոլոր այն հատկանիշներով (որպես կանոն՝ դրանք միայն դրական հատկանիշներ են), որոնք հատուկ են հրաշապատում արքայադստերը:

Պատկերային փոխանունության համանման կիրառություն տեսնում ենք նաև 2009թ. *Prada* գովազդային մուլտֆիլմի մեջ: Դիզայները շահարկում է երիտասարդների՝ հեքիաթային կյանք ունենալու երազանքները: Արքայադուստրը անտառային փերիներից նվեր է ստանում նորաձև պայուսակ, և նրա կյանքն անմիջապես փոխվում է: Այս համատեքստում ընդամենը մեկ բրենդային

արտադրանքը փոխարինում է գեղեցիկ արքայազնին կամ հարուստ թագավորությանը:

2011թ. մադրիդյան նորաձևության շաբաթվա շրջանակներում դիզայներ *Samuel Cirnansck* հարսանեկան զգեստների շնորհանդեսը նվիրված էր հեքիաթային հարսնացուներին: Ամբողջ ցուցադրությունը փոխաբերական բնույթ էր կրում (պատկեր 37): Մոդելները ներկայանում էին հանդիսատեսին անսպասելի տեսքով. նրանց ձեռքերը կապված էին հաստ պարաններով մեջքի հետևում, իսկ բերաններում բռնել էին ծաղկեփնջեր: Այսպես դիզայները ցանկացել էր նորաձևության միջոցով հիշեցնել, որ հաճախ հերոսուհիների ճակատագրերը կանխորոշված են, նրանք չեն կարող չամուսնանալ: Գերիների նմանվող մոդելների կապանքները փոխաբերաբար ակնարկում էին սեփական բախտը տնօրինելու անկարողությունը: Մոդելները միմյանցից տարբերվում էին շքեղ զգեստների դիզայնով, սանրվածքներով և դիմահարդարմամբ, սակայն նրանց բոլորի շարժումներն ու ինքնաարտահայտման հնարավորությունները սահմանափակված էին:

Հեքիաթներում դրական հերոսին հակադրվում է վհուկի կերպարը: Միջնշանային թարգմանություններում հաճախ ենք հանդիպում անանուն անդրադարձներ չար կախարդուհուն կամ վհուկին: Նրա բացասական էությունն արտացոլվում է ոչ միայն բնավորության և արարքների, այլև արտաքին տեսքի նկարագրության մեջ:

Բանահյուսության մեջ վհուկների արտաքին նկարագիրը բավականին հակիրճ է. վհուկները մեծամասամբ ծեր կանայք են, որոնք ընդունակ չեն սիրել կամ աշխատել, օժտված են գերբնական հատկություններով: Նրանք հակադրվում են գեղեցիկ, բարի, պարկեշտ կնոջ կերպարին: Հրաշապատում հեքիաթում չարը հոմանիշ է տգեղին. վհուկի չար ներաշխարհն արտացոլված է նրա տձև արտաքինի մեջ, և հակառակը, նրա տգեղ տեսքը մատնանշում է չարագործ էությունը: Գրիմ եղբայրների «Հենզելն ու Գրետելը» այն քիչ հեքիաթներից է, որտեղ բավականին մանրամասն բնութագրվում է վհուկը.

Suddenly the door opened, and an ancient dame leaning on a staff hobbled out. When anyone came into her power she killed, cooked, and ate him, and held a regular feast-day for the occasion. Now witches have red eyes, and cannot see far, but, like beasts, they have a keen sense of smell, and know when human beings pass by. When Hansel and Gretel fell into her hands she laughed maliciously, and said jeeringly: "I've got them now; they shan't escape me". (Grimm 1884:36)

Թիրախ պատկերներում հերոսի արտաքին տեսքը պետք է ընթերցողին հնարավորինս շատ տեղեկատվություն հաղորդի նրա բնավորության և արարքների մասին: Գծային տեքստից պատկեր թարգմանության ընթացքում կերպարի դիմագծերը, հագուստի առանձին բաղադրիչները ստանձնում են հստակ ընդգծված բնութագրիչ հատկանիշ: Դա առավել ցայտուն երևում է հեքիաթների անիմացիոն մեկնություններում, որտեղ բացասական հերոսների դիմագծերը ցայտուն են, հանդերձանքը՝ մեծամասամբ գորշ կամ սև գույնի, զարդարված սրածայր կամ կոպիտ տարրերով, ունի անհամաչափ ձևվածք: Մինչդեռ դրական կերպարի հագուստը շոյում է հանդիսատեսի աչքը՝ մեղմ գունապնակ, նրբահյուս գործվածքներ, որոնք ստեղծում են փափկության, հարմարավետության պատրանք:

Սակայն պատկերը լիովին այլ է նորաձևության համակարգում[12]: Մութ ուժերը ոչ պակաս գրավիչ են դիզայներների համար, քան դրական հերոսները: Բազմաթիվ աշխատություններ են նվիրված սև հագուստին, դրա գեղագիտական ու մշակութային գործառույթներին: Այժմ նորաձևությունը շահարկում է օքսիմորոնային տարրերից բաղկացած վհուկի կերպարը՝ ցուցադրելով մուգ դիմաներկով գեղեցկուհիների, ում աչքերից հոսում են սևաթույր արցունքներ (պատկեր 38): Պատկերային օքսիմորոնը տարբերվում է իր գծային տարբերակից վառ ընդգծված արտահայտչականությամբ, ինչն առավել ակներև է դարձնում աղբյուր-թիրախ տեղեկատվական փոխակերպումը: Ինքնավստահ և ուժեղ վհուկը, որը լուսանկարներում հակադարձում է իր հրաշապատում նախատիպին, անչափ գրավիչ է մերօրյա հանդիսատեսի համար:

2009թ. դեկտեմբերին *Vogue US* ամսագրում տպագրվել է *Little Girl And Boy Lost* վերնագրով ֆոտոպատումը: Լուսանկարներն առաջին իսկ անգամ դիտելիս երևում է, որ դրանք վերապատմում են Գրիմ եղբայրների «Հենզելն ու Գրետելը» հեքիաթի (AT 327A) սյուժետային առանձին դրվագները: Լուսանկարներից մեկում պատկերված է հեքիաթի վերջին դրվագը. մարդակեր վհուկը պատրաստվում է ուտել անտառում մոլորված երեխաներին (պատկեր 39): Գրիմ եղբայրների հեքիաթի վհուկը կույր է, այդ պատճառով Հենզելը կարողանում է ոսկորի օգնությամբ խաբել նրան:

Արդեն խոսվել է, որ պատկերային տեքստում կուրությունը կարող է ունենալ տարբեր մեկնություններ: Տարբեր մշակույթների բանահյուսության մեջ վհուկը հաճախ կատարում է կենդանի և հանդերձյալ աշխարհների միջև միջնորդի դեր (Проппо 1984:52): Նա զուրկ է ոչ թե տեսողությունից, այլ կույր է իրեն շրջապատող աշխարհի հանդեպ: Վհուկի կուրությունը փոխաբերություն է. նա մի տձև էակ է, որը չի պատկանում այս աշխարհին: *Vogue* ամսագիրը փորձել է զարգացնել այս միտքը՝ նկարահանումների հրավիրելով երգչուհի Լեյդի Գագային: Վերջինս, պահպանելով իր բեմական կերպարը՝ արտառոց բարձրակրունկ կոշիկներն ու աչքի ընկնող զգեստները, թերևս, լավագույն ընտրությունն է այս դերակատարման համար:

Կույր կերպարին ներկայացնելու համար լուսանկարիչն օգտվել է մի հնարից, որը հաճախ է կիրառվում պատկերային արվեստի մեջ: Եթե կույր լինելը ենթադրում է տեսողության բացարձակ կամ մասնակի բացակայություն, ապա տեսնել չկարողանալու փաստը ցուցադրելու համար նկարիչները փակում են կերպարի աչքերը: Նույն տրամաբանությամբ շարժվել են նաև *Vogue* ամսագրի հեղինակները՝ ծածկելով Լեյդի Գագայի աչքերը երկար մազափնջով: Նախ, անսովոր սանրվածքը համահունչ է նորաձևության գեղեցկաբանական պահանջներին: Միևնույն ժամանակ աչքերը ծածկող մազափունջը կրում է փոխանվանական բնույթ՝ հուշելով բնագրի հերոսի տեսողական արատի մասին:

Անանուն կերպարային անդրադարձների մեջ առանձնահատուկ խումբ են կազմում գերբնական էակները, որոնց մետամորֆային հատկանիշները պահպանվում են աղբյուր տեքստից թիրախ պատկեր միջնշանային թարգմանության ընթացքում: Նման օրինակներում գործ ունենք պատկերային

կերպարանափոխության հետ: Ա. Ջիվանյանը նշում է, որ մետամորֆոզը՝ որպես ինքնուրույն լեզվաոճական հնար դեռ լիովին չի ամրագրվել ժամանակակից ռիտորիկայի համակարգում: Այն պատկանում է հրաշապատում հեքիաթի սյուժեին, որը ի տարբերություն մյուս տրոպների՝ արագացնում, առաջ է մղում պատումի ընթացքը (Jivanyan 2013:247): Մետամորֆոզի ռիտորիկ բնույթը ավելի պարզ է դառնում հեքիաթի տեքստի իմաստաբանական և նշանագիտական վերլուծության արդյունքում: Պ. Բրյունելը կարծում է, որ մետամորֆոզը փոխաբերության տեսակ է, որը համեմատության մեջ է դնում երկու տարբեր իրավիճակներ (Brunel 1974, cited in Mikkonen 1996:3): Եթե այն չի ընկալվում որպես առանձին տրոպ, ապա դա բխում է հրաշապատում տեքստին բնորոշ լեզվաոճական հնարների չեզոքացման ունակությունից:

Մետամորֆոզը ընկած է նաև նորաձևության հիմքում: Կերպարի նոր, անսպասելի մեկնությունը նորաձևության առաքելություններից մեկն է: Սակայն ի տարբերություն հրաշապատում հեքիաթի՝ այստեղ մետամորֆոզն ունի զուտ գեղագիտական ուղղվածություն: Յուրաքանչյուր հավաքածուի կամ լուսանկարի հետևում թաքնված է այն միտքը, որ կինը հագուստի միջոցով կարող է ձեռք բերել ավելի կատարյալ, նույնիսկ անթերի տեսք: Եթե հեքիաթի ժանրում գեղեցկուհին փորձանքից փրկվելու համար կարող է ծպտվել՝ վերածվելով տձև մի էակի, ապա նորաձևության մեջ մետամորֆոզի շնորհիվ տեղի է ունենում տգեղի, չարի էսթետիզացում. լուսանկարները ցուցադրում են բարձրաոճ վիուկների և նրբագեղ չարքերի, որոնք բանահյուսական հարթության մեջ անհեթեթ երևույթներ են: Այսպիսի կերպարների գոյությունը, նորաձև կերպարանափոխության միջոցով դրանց հասանելիությունը կարելի է դիտարկել որպես պատկերային հակաբանության դրսևորում:

Անդրադառնանք այն գերբնական էակների քննությանը, որոնք ենթարկվում են կերպարանափոխության աղբյուր տեքստում: Միջնշանային թարգմանության մեջ գերբնական էակների մեկնությունն իրականանում է փոխակերպված հատկանիշների շեշտադրված պատկերման միջոցով: Այդպիսի մեկնության ցայտուն օրինակ են ջրահարսի պատկերային տարբերակները նորաձևության մեջ:

Ջրահարսերը բազմադարյան պատմություն ունեցող գերբնական էակներ են, որոնք գերիշխում են եվրոպական բանահյուսության, գրականության և արվեստի պատկերային ճյուղերում: Դեռ անտիկ շրջանում ձևավորվել է ջրահարսի «դասական» արտաքինը՝ կնոջ իրանով և ձկան պոչով: Սակայն ժողովրդական պատկերացումներում ջրային հավերժահարսերը ունեն երկու արտաքին՝ մարդկային ու կենդանական, և անհրաժեշտության դեպքում կարող են հեշտությամբ փոխել դրանք: Նման կերպարների պատկերային թարգմանությունները ստեղծելիս լուսանկարիչները ցուցադրում են նորաձևային հերոսուհիների, որոնք, չունենալով որևէ «ձկնային» հատկանիշ, բնակվում են ծովի խորքում: Այսպիսի պատկերները բացահայտ կերպարային անդրադարձներ են. անհնար է չնկատել ջրասույզ մոդելի բանահյուսական ծագումը, առավել ևս երբ մինչ օրս ջրահարսը շարունակում է ծառայել որպես երազային անհաս գեղեցկուհու կերպար: Ամսագրերում հայտնվող հավերժահարսերը գրեթե նույնությամբ պահպանել են նախատիպային առանձնահատկությունները. գունատ են, առանց որևէ դիմահարդարման, ունեն երկար վարսեր, իսկ ձկան պոչը երբեմն թաքնված է նուրբ կտորներից կարված փեշի տակ:

Դիզայներներն իրենց հերոսուհիներին կերտելիս հենվում են երկու հակադիր կերպարների վրա.

- ջրահարսը ուժեղ, ազատ, զգայական կերպար ջրում,
- ջրահարսը թույլ, անօգնական, միայնակ ցամաքի վրա:

Լուսանկարչական արվեստի առաջին ամրագրված քայլերը վկայում են, որ արդեն հարյուր տարուց ավել կանայք սիրով կերպարանափոխվում են ջրահարսերի: Մինչ այժմ գրեթե յուրաքանչյուր դիզայներ այս կամ այն կերպ անդրադարձել է այսպես կոչված *Mermaid dress* - ջրահարսի զգեստին: Այն կրկնում է հեքիաթային հերոսուհու ուրվագիծը. անկախ ուսերի ձևվածքից՝ նման շորը ամուր գրկում է կնոջ իրանը, հասնում գրեթե մինչև ոտքերը, որտեղ կտրուկ լայնանում է՝ նմանվելով ձկան վերջույթային լողակների:

Ջրահարսի կերպարի պատկերային մեկնությունները հիմված են համեմատության հնարի վրա: Այն թույլ է տալիս երկու նշանային միավորներին (գծային և պատկերային) պահպանել իրենց տարբերությունները և միաժամանակ

ընդգծել միավորող ընդհանրությունները: Համեմատությունն առանցքային տրոպ է միջնշանային թարգմանության գործընթացի մեջ, քանի որ այն թույլ է տալիս տեղեկատվությունը ներկայացնել առավել հասանելի եղանակով: Ավելին, ի տարբերություն այլ լեզվաոճական հնարների՝ համեմատություն կարող է լինել այնքան ճշգրիտ և ներառել այնքան շատ հատկանիշներ, որքան ցանկացել է տեքստի հեղինակը: Ըստ այդմ՝ համեմատության կիրառությունը ոչ միայն խորություն և ոճական գունավորում է հաղորդում պատկերային տեքստին, այլև երբեմն դրա առկայությունն անհրաժեշտ պայման է անդրադարձի ճանաչման, հետևաբար նաև համարժեք թարգամանության կայացման հարցում:

Նորաձևության մեջ ջրահարսին պատկերելու մեկ այլ տարբերակ է «թեփուկապատ» հագուստը: Հիշենք 1920թ. *Mariano Fortuny*-ի *Delfos* զգեստը, որը արձագանքում էր կնոջ մարմնի յուրաքանչյուր շարժմանը (պատկեր 40): Այնուհետև 1952թ. *Christian Dior* զգեստը, որը, կարծես, կարված էր կապույտ թեփուկներից՝ եզերված փայլփլուն քարերով (պատկեր 41): Իսկ 1999թ. *Alexander McQueen for Givenchy* զգեստը գոտկատեղից ներքև ամբողջությամբ հիշեցնում է սպիտակ թեփուկներից գործված ձկան ողորկ կաշի (պատկեր 42): 2008թ. գարուն-ամառ բարձր նորաձևության շաբաթվա շրջանակներում Jean Paul Gaultier ներկայացրել էր առասպելական հավերժահարսերի իր մեկնությունը (պատկեր 43): Ինչպես նկատում ենք, մոդելների վարսերը խոնավ էին, դիմահարդարումը՝ շատ մեղմ: Բոլոր նշված օրինակները պատկերային համեմատության դրսևորումներ են: Մի դեպքում զգեստի փեշը ձևված է, ինչպես ջրահարսի լողակը, մյուս դեպքում այն փայլուն է, ինչպես ձկան կաշին և այլն: Առաջնային հատկանիշների պատկերային մեկնության շնորհիվ նորաձևային լուսանկարներն ավելի են ընդգծում հերոսուհու բացառիկ գերբնական կարողությունները՝ համարժեքություն հաղորդելով պատկերային թարգմանություններին:

Որոշ նորաձևային լուսանկարներ համադրենք կելտական՝ մասնավորապես շոտլանդական բանահյուսական հեքիաթների հետ՝ ընդունելով դրանք որպես պայմանական աղբյուր տեքստեր տվյալ թիրախ պատկերների համար.

…It was an exquisitely beautiful young woman standing there, but she was weeping so hard, it nearly caused the fisherman's heart to break. "Beautiful lady," he said, "why do you weep?" She sniffed and looked into his eyes. "Kind sir," she said, choking back tears, "you have my sealskin. Kindly give it back, for I belong to the Selkies, and I cannot live under the sea without my skin". The fisherman could not stop staring. You see, he had fallen in love at first sight, and because he was a young man, and terribly headstrong, he thought he must keep her with him. He clutched the sealskin to his chest, pressing it to his pounding heart (The Selkie Bride 2008).

Լեզվական տեքստի մեջ կիրառված որոշիչները (exquisitely beautiful young woman) կերտում են բացառիկ գեղեցկությամբ օժտված կնոջ կերպար: Պատկերային մեկնության դեպքում նորաձևային ջրահարսի մետամորֆիկ հատկանիշները երկրորդային բնույթ են կրում: Գրեթե յուրաքանչյուր գծային հեքիաթ նկարագրում է հերոսուհիների, որոնք երկկենցաղ հատկանիշներից զատ աչքի են ընկնում արտասովոր հմայքով: Դիզայներները ստեղծում են իրենց գեղեցկուհիներին՝ հենվելով հենց այս իմաստային շերտի վրա: Ջրահարսի գերբնական էությունը միայն լրացնում է նորաձևային կերպարը: *Vogue India* ամսագրում տպագրված լուսանկարների ծանոթագրությունների համաձայն՝ բոլորը կարող են կերպարանափոխվել ջրահարսի, որ նավեր է խորտակում, ջրահարսի, որ ուռկանն է ընկել և շատ ցանկալի որս է յուրաքանչյուր տղամարդու համար կամ ծովային փերու, որ խելքահան է անում միայն իր արտաքին տեսքով (պատկեր 44):

Կրքոտ, ազատ, անհաս գեղեցկուհիներին հակադրվում են այլ տիպի կերպարներ, որոնք ինչպես նշվեց, անպաշտպան են, միայնակ և անզոր: Լուսանկարիչ Զենա Հոլլոուեյը 2011թ. ներկայացրել էր նորաձևային մի ֆոտոշարք, որի նկարահանումները տեղի էին ունեցել ստորջրյա միջավայրում (պատկեր 45): Պատկերներում ուշադրություն է գրավում վանդականման կառույց ունեցող շրջազգեստը, որի մեջ «թաքնված» են կնոջ ոտքերը: Այս մոդելը չունի ձկան պոչ, սակայն «վանդակում ամփոփված ոտքերը» ձկան պոչի փոխաբերական

մեկնությունն են: Սովորաբար հեքիաթներում հերոսուհին բանտված է ջրահարսի իր մարմնի մեջ, որի յուրահատկություններն էլ խոչընդոտում են նրան լինել իր սիրեցյալի կողքին: Հարկ է նշել, որ պատկերային փոխաբերությունը, ի տարբերություն լեզվական փոխաբերության, չի ստեղծում նոր իմաստ կամ հոմանիշային նոր շարք: Այն չի կարող գործածվել տվյալ համատեքստից դուրս:

2013թ. դեկտեմբերին *W Magazine* ամսագրում տպագրված Թիմ Ուոկերի *Far, Far From Land* ֆոտոպատումը վստահորեն կարելի է համարել վերջին շրջանի ամենատպավորիչ հեքիաթային մեկնություններից մեկը: Մոդել Կրիստեն ՄակՄենամին պատկերում է մոլորված մի ջրահարսի, որն իսկական սեր փնտրելու համար հեռացել է իր բնական միջավայրից (պատկեր 46): Ամսագրի մեջ չի նշվում տվյալ պատկերային թարգմանության աղբյուրը, սակայն լուսանկարներն ուղեկցող անգլերեն տեքստերն անթաքույց մատնանշում են Անդերսենի բնագրային հիմքը: Ստորև ներկայացնում ենք Անդերսենի հեքիաթից որոշ մշակված հատվածներն այն տեսքով, ինչպես դրանք տպագրվել են ամսագրում.

> *Far, far from land, where the waters are blue as the petals of a cornflower and as clear as glass, where no anchor can reach the bottom, live the mer people* (W 2013).

Բանահյուսության երևակայական կերպարների օգնությամբ Ուոկերը գայթակղում է իր հանդիսատեսին դեպի ստորջրյա աշխարհներ: Այս բարձրաոճ ջրահարսը նախատիպային կերպարների պես հրապուրում է իր տարաաշխարհիկությամբ և զգայականությամբ:

> *That which we consider beautiful down here in the ocean, your fishtail, they find ugly up on earth. They have no sense; up there, you have to have two clumsy props, which they call legs, in order to be called beautiful (*W 2013).

Ինչպես արդեն նկատեցինք, հեքիաթային հանդերձների պատկերային մեկնության հիմքում նախևառաջ ընկած է համեմատության լեզվաոճական հնարը: Յուրաքանչյուր զգեստ պետք է բավարարի համարժեք թարգմանության պահանջներին՝ լինի հնարավորինս փայլուն, ողորկ, ինչպես ձկան կաշին (պատկեր 47): Ֆոտոշարքի համար ընտրված զգեստապահարանը միաձուլվում է հատուկ պատվերով պատրաստված ձկան պոչի հետ, և *Vivienne Westwood, Dior, Michael Kors, Balenciaga* շողշողուն զգեստները կարծես դառնում են աղջկա երկրորդ մորթը: Պատկերներում հստակ ցուցադրված են «իսկական» ջրահարսի առանձնահատկությունները. տեսնում ենք հերոսուհու արձակ երկար վարսերը, աղի ծովաջրից կարմրած աչքերը, անշպար դեմքը, կերպարը զերծ է որևէ զարդարանքից՝ բացառությամբ մարգարտե մատանիների, որոնք խորհրդանշում են հերոսուհու ստորջրյա ծագումը (պատկեր 48):

> *If you cannot make the prince fall so much in love with you that his every thought concerns only you, then, the first morning after he has married another, your heart will break and you will become foam on the ocean* (W 2013).

Արքայազնի, ինչպես նաև պատումի մյուս գործող անձանց բացակայությունը լուսանկարներում ամենևին չի խաթարում պատկերային հեքիաթի ընթերցանությունը: Կերպարային անդրադարձները բացահայտ են և միանշանակ, ինչը նպաստում է սույն միջնշանային թարգմանության համարժեքության հաստատմանը:

> *It was the last night that she would breathe the same air as he, or look out over the deep sea and up into the star-blue heaven. A dreamless, eternal night awaited her, for she had no soul and had not been able to win one* (W 2013).

Այս ավանգարդ ֆոտոպատումի հերոսուհին ունի նույն ողբերգական ճակատագիրը, ինչ իր հեքիաթային նախատիպը: Տեսնում ենք ջրահարսին ակվարիումի մեջ, երկաթե փականքների տակ, նա վերածվել է զվարճանքի ու ծաղրի առարկայի (պատկեր 49): Վերջին լուսանկարում պատկերված է մեռնող ջրահարսը, որի ձկան պոչն արդեն վերածվել է կանացի երկար ոտքերի (պատկեր 50): Ուոկերը մեկնում է ուռկանների մեջ պառկած աղջկա պատմությունը՝ շեշտադրելով, որ անկախ իր լիակատար մարդկային տեսքից՝ ջրահարսն օտար և միայնակ է ցամաքի վրա:

Կերպարանափոխության վառ օրինակ կարող ենք տեսնել նաև Գրիմ եղբայրների «Գորտ արքան» (*Frog King, or Iron Henry*, AT 333) հեքիաթում: Այն պատմում է կախարդված արքայազնի մասին, որը կարող է վերադարձնել իր մարդկային կերպարանքը միայն սիրահար գեղեցկուհու համբույրի շնորհիվ: Ստորև ներկայացնում ենք մի հատված Գրիմների աղբյուր տեքստից.

> *But when she was in bed he crept to her and said, "I am tired, I want to sleep as well as thou, lift me up or I will tell thy father." Then she was terribly angry, and took him up and threw him with all her might against the wall "Now, thou wilt be quiet, odious frog," said she. But when he fell down he was no frog but a King's son with beautiful kind eyes. He by her father's will was now her dear companion and husband. Then he told her how he had been bewitched by a wicked witch, and how no one could have delivered him from the well but herself, and that to-morrow they would go together into his kingdom (*Grimm 1884:174).

Հատվածին համապատասխան թիրախ լուսանկարում մոդել Նատալիա Վոդյանովան պատրաստվում է համբուրել գորտ-պայուսակը՝ գովազդելով *Louis Vuitton* նոր տեսականին (պատկեր 51): Դիզայներական երկկենցաղը խոստանում է պարգևել նույնպիսի երջանիկ կյանք, ինչպես իր հեքիաթային նախատիպը: Նորաձևության մեջ, ինչպես արվեստի որևէ այլ պատկերային ճյուղում, թագակիր

գորտը կերպարային մենիմաստ անդրադարձ է հեքիաթի հերոսին, որտեղ թագը փոխանվանորեն մատնանշում է հերոսի բարձր ազնվական ծագումը, հարստությունը, ելնելով ժանրի առանձնահատկություններից, նաև գեղեցիկ արտաքին տեսքը (պատկեր 52): Տեսնում ենք կրկնակի մետամորֆոզ. նախ, հեքիաթի բնագրում հերոսը վերածվում է գորտի, այնուհետև այդ հեքիաթի միջնշանային մեկնության մեջ փոխակերպվում է անշունչ առարկայի: Այսպես, երեկոյան պայուսակների վարպետ *Judith Lieber* եռաչափ դոդոշը (պատկեր 53)՝ պատված գունավոր քարերով: Այն բացելու համար անհրաժեշտ է երկու կես անել կենդանուն:

Կերպարանափոխության նմանատիպ օրինակներ տեսնում ենք Գրիմ եղբայրների «Քույր ու եղբայր» հեքիաթում (*Brother and Sister*, AT 450), որտեղ գլխավոր հերոսը փոխակերպվում է գառնուկի: Մեզ այս հեքիաթն առավել ծանոթ է «Գառնիկ ախպեր» անունով: Ահա մետամորֆոզը նկարագրող աղբյուր հատվածը.

> *"Who drinks of me will be a roe! who drinks of me will be a roe!" And she begged, "Ah! brother, don't drink yet, or you'll become a roe and run away from me."But her brother was already kneeling by the brook and bending over it to drink, and, sure enough, no sooner had his lips touched the water than he fell on the grass transformed into a little Roebuck* (Grimm 1884:99).

Այժմ քննենք համապատասխան թիրախ պատկերային մեկնությունները: Անդրադարձներն այս հեքիաթին ակնհայտ կրում են փոխանվանական բնույթ: Տրամաբանորեն, ամբողջովին փոխակերպված կենդանին չի կարող հայտնվել նորաձևության ուշադրության կենտրոնում: Մինչդեռ կճղակավոր կնոջ կերպարը բազմակողմանի մեկնելի է: Միջնշանային թարգմանության դեպքում այն պահպանում է անդրադարձային կապը աղբյուր տեքստի հետ և հստակ ցուցադրում է պատկերային մետամորֆոզի հնարավորությունները: Հիմնվելով փոխանունության հնարի վրա՝ նորաձևությունը փոխառում է մետամորֆիկ կենդանու ընդամենը մի գլխավոր հատկանիշ և առաջարկում է դրա տարատեսակները: Տվյալ դեպքում

դրանք կոշիկներ են: Այսպես, 2011թ. մի շարք բրիտանացի դիզայներներ հանդիսատեսին ներկայացնում են կճղակավոր կոշիկների հավաքածուն՝ *Horse Hooves Shoes* (պատկեր 54): Այս երկարաճիտ կոշիկները իրենց կառուցվածքով կրկնօրինակում են ձիու վերջույթները: Դրանք պատրաստված են տարբեր նյութերից և ամբողջովին պատված են ձիու մազերով: Սակայն նորաձության մեջ նման հավաքածուն հազվագյուտ դեպք չէ: Կոշիկի վիրտուալ թանգարանում ցուցադրված են *Iris Groinefeld* կոնցեպտուալ ստեղծագործությունները՝ զարդարված ոսկեզօծ կճղակներով և ատրճանակ-կրունկներով (պատկեր 55): Անխոս, այսպիսի ոտնամանները փոխում են ձևի և հարմարավետության գործնական հարաբերակցությունը՝ վերածելով յուրաքանչյուր կոշիկ արվեստի գործի, ինչպես *Maison Martin Margiela* կոշիկները (պատկեր 56), որոնք ոտնաթաթի մատները «բաժանում» են երկու կճղակների կամ *Camilla Skovskgaard* սև դասական կոշիկները (պատկեր 57)՝ զարդարված բրոնզե պայտերով:

Հեքիաթի գծային տեքստերում անպատճառ տեղի է ունենում շրջուն մետամորֆոզ. հերոսները վերագտնում են իրենց մարդկային արտաքինը: Սակայն բնագրի ավարտն ամենևին չի հետաքրքրում միջնշանային թարգմանիչներին: Երկկենցաղ հերոսի «կենդանական» հատկանիշների պատկերումը նոր հնարավորություններ է ստեղծում նորաձևության համար: Զուգադրենք Գրիմ եղբայրների «Յոթ ագռավներ» (*The Seven Ravens,* AT 451) և դրա պատկերային թարգմանության տարբերակները: Հեքիաթը պատմում է մի աղջկա մասին, ում յոթ եղբայրները հոր անեծքով կերպարանափոխվում են սև ագռավների: Ստորև մեջբերենք համապատասխան աղբյուր տեքստը.

> *As they still did not return, the father grew impatient, and said, "They have certainly forgotten it for some game, the wicked boys!" He became afraid that the girl would have to die without being baptized, and in his anger cried, "I wish the boys were all turned into ravens." Hardly was the word spoken before he heard a whirring of wings over his head in the air, looked up and saw seven coal-black ravens flying away* (Grimm 1884:156).

Գրիմ եղբայրների հեքիաթի մեջ տեսնում ենք մարդ-թռչուն-մարդ կերպարանափոխության ընթացքը: Սակայն դրա բազմանշանային մեկնության մեջ պատկերված է մետամորֆոզի միայն առաջին հատվածը: Լուսանկարներում կրճատվում է նաև եղբայրների թիվը: 2012թ. *Vogue Korea* ամսագրում տպագրված պատկերների մեջ կիրառված սինեկդոխի շնորհիվ հերոսների սակավ քանակը չի ազդում թարգմանության համարժեքության, հետևաբար նաև՝ պատկերի ընթեռնելիության վրա (պատկեր 58):

Նորաձևության զարգացման առաջին քայլերից մինչ այսօր փետուրը ծառայում է որպես թե՛ տղամարդու, թե՛ կնոջ հագուստի ձևավորման տարր: Խանութների ցուցափեղկերում հայտնվում են թևածող *Hermes* և *Lanvin* պայուսակները (պատկեր 59): Դրանք հանդիսադրում են անցորդներին իրենց խայտաբղետ փետուրները, որ կարող է ունենալ միայն անծանոթ աշխարհի հավքը: Թռչնի կերպարանափոխված կնոջ հանդիպում ենք տարբեր մշակույթների բանահյուսության մեջ: Նորաձևության մեջ անդրադարձներն այդ անանուն կերպարին տեսանելի են բազմաթիվ հավաքածուներում և լուսանկարներում: Դրանցից գրեթե բոլորը հիմնված են պատկերային համեմատության վրա. զգեստը (գլխարկը, պայուսակը) նույնքան տարաշխարհիկ ու բացառիկ է, որքան հրաշապատում հեքիաթի հավքը:

Հիշենք *Alexander McQueen* 1999/2008թթ. հավաքածուները: Որոշ մոդելների հանդերձանքը կառուցված է փոխանվանական սկզբունքով. զգեստներից մեկի պարանոցի բացվածքի հատվածում մի թռչուն տարածել է իր թևերը (պատկեր 60), իսկ ցուցադրված փայտե բաճկոնը ծածկում է մոդելի իրանի միայն առջևի մասը՝ մեջքի հետևում վերածվելով կախարդական թևերի (պատկեր 61): Հավաքածուի ստեղծման ժամանակ դիզայները համագործակցել է Ֆիլիպ Թրեյսիի հետ, ում խայտաբղետ գլխադիրները լրացնում են կես թռչուն, կես կին վայրի կերպարները: Փետրավոր գլխարկներից մեկը բաղկացած է ոչ միայն թռչնի թևերից, այլև շյուղերից հյուսված բնից, որի մեջ հստակ երևում են սպիտակ ձվեր (պատկեր 62): Մեկ այլ հավաքածուի մեջ տեղի էր ունեցել գրեթե լիակատար մետամորֆոզ. բարու և չարի հակամարտությունը մարմնավորող երկու մոդելներն ամբողջությամբ, բացի խիստ շպարված դեմքերից, պատված են համապատասխանաբար սպիտակ և սև

փետուրներով (պատկեր 63): Այս ավանգարդ զգեստները կաշկանդում են աղջիկների շարժումները և պիտանի չեն գործնական տեսակետից, սակայն դրանց զուգորդումը հստակ մեկնում է հակադիր բևեռների գաղափարը նորաձևության համակարգում:

2.2 Սյուժետային անդրադարձներ

Սյուժետային տարրերն այն դիպաշարային դրվագները կամ առարկաներն են, որոնք էական դեր են կատարում սյուժեի զարգացման, իրադարձությունների հերթագայման մեջ: Դրանք կարևոր իմաստակիր միավորներ են և չեն կարող անտեսվել միջնշանային թարգմանությունների մեջ: Դիտարկենք դրանցից մի քանիսի պատկերային մեկնության հնարավորությունները նորաձևության համակարգում:

Ելնելով մեր ուսումնասիրության հիմնական ուղղվածությունից՝ նախ քննենք սյուժետային անդրադարձները հեքիաթային հերոսի այն հագուստին, որը տարբերակիչ դեր է կատարում աղբյուր տեքստի մեջ, և որի պատկերումը նպաստում է տվյալ միջնշանային անդրադարձի ճանաչմանը:

Հեքիաթում հագուստն ունի հստակ արտահայտված գործառույթներ: Այն կարևոր է ոչ միայն հերոսի արտաքին նկարագրի մեջ, այլև հագուստը կրող անձի փոխանվանական դիմանկարի կարևոր մասն է կազմում: Հագուստի գեղեցկությունից ելնելով՝ դատում են տիրոջ բարետեսության մասին. գեղեցիկ հագուստ կամ կոշիկ կարող է կրել միայն աննման գեղեցկության տեր աղջիկը: Հերոսը կարող է նույնիսկ նոր անուն ստանալ՝ կախված հագուստից՝ Կարմիր գլխարկ, Մոխրոտ և այլն:

Հեքիաթում հագուստի իմաստային մեկ այլ էական դրսևորում է անսովոր, տարօրինակ հագուստներ կրելը: Որոշ հեքիաթներում հերոսուհին կամովին կամ հավատարիմ բարեկամի խորհրդով վճռում է հագնել ցնցոտիներ, բուսեղեն կամ մորթե շորեր: Բոլոր նմանատիպ պատումներում հերոսուհին լքված կամ մերժված է ծնողների կողմից, իսկ հագուստի ընտրությունը ցայտուն կերպով ընդգծում է նրա նվաստացուցիչ կարգավիճակը, հրաժարականը ընտանիքից, ծագումից, անունից (Ջիվանյան 2009:156): Դիտարկենք «Էշի կաշին» (*Donkeyskin,* AT 510B) հեքիաթի

այն հատվածները, որտեղ նկարագրվում են բարի փերու խորհրդով և արքայադստեր պահանջով կարված երկնային կապույտ, լուսաշող և արևաշող անհավատալի զգեստները.

> *The king, overjoyed at this answer, sent for all the choicest weavers and dressmakers in the kingdom, and commanded them to make a robe the colour of the sky without an instant's delay, or he would cut off their heads at once. Dreadfully frightened at this threat, they all began to dye and cut and sew, and in two days they brought back the dress, which looked as if it had been cut straight out of the heavens!*
>
> …
>
> *…and he ordered the dress to be ready in twenty-four hours, or every man should be hanged.They set to work with all their might, and by dawn next day, the dress of moonbeams was laid across her bed.*
>
> *The king made no difficulties about it, and even gave his finest rubies and diamonds to ornament the dress, which was so dazzling, when finished, that it could not be looked at save through smoked glasses!*
>
> (Perrault 1901:55)

Սյուժետային անդրադարձներ Պերրոյի հեքիաթին կարելի է գտնել բազմաթիվ դիզայներների հավաքածուներում, սակայն դրանք քողարկված են կամ չգիտակցված: Նման անդրադարձները հիմնվում են փոխանվանական համեմատության վրա (պատկեր 64): Հերոսի առաջին զգեստը մեկնելիս հաճախ ներկայացված հագուստը համադրում է կապույտի տարբեր երանգներ, զարդարված է ամպափետուր բոլորածալերով կամ եռաչափ նախշերով (*Alexander Mcqueen, Iris Van Herpen, Jean Louis Sabaji*): Արքայադստեր արևաշող զգեստը ցուցադրելիս մոդելները երբեմն կրում են արևի ճառագայթներ հիշեցնող գլխադիրներ (*Jean-Paul Gautier, John Galliano*), որոնք նպաստում են անդրադարձի թափանցելիությանը (պատկեր 65): Իսկ արծաթագույն կամ ոսկեգույն փայլուն քարերով կամ մետաղյա կտորտանքներով կարված հագուստը ուժգնացնում է պատկերային

համեմատության կիրառությունը. զգեստը փայլում է ինչպես արևը կամ լուսինը (պատկեր 66):

2014թ. *Van Cleef & Arpels* ոսկերչական տունը ներկայացնում է «Էշի կաշին» զարդերի հավաքածուն: Տվյալ դեպքում սյուժետային անդրադարձները Պերրոյի հեքիաթին միջնորդավորված են: Ֆրանսիացի վարպետները որպես աղբյուր օգտագործել են 1975թ. նկարահանված Ժան Կոկտոյի համանուն ֆիլմը, որը հրաշապատում հեքիաթի յուրատիպ միջնշանային մեկնության օրինակ է: Յուրաքանչյուր զարդ ներկայացնում է բնագրի առանցքային կերպարներն ու դրվագները՝ թագավորական դղյակից մինչև բարի փերու կախարդական փայտիկը (պատկեր 67): Հերոսուհու զգեստները նմանակող ճարմանդները կրկնօրինակում են ֆիլմի դերասանուհու հանդերձները, որոնք էլ իրենց հերթին արտացոլում են Պերրոյի տեքստի գունապնակը (պատկեր 68): Հավաքածուի բոլոր զարդերը անդրադարձային գործառույթներն իրականացնում են փոխանունության հնարի միջոցով: Իշվենու տակ թաքնված արքայադստերը պատկերող բրոշը դիտելիս նկատում ենք աղջկա ուսերին ամրացված միայն կենդանու երկար ականջներ, սակայն դա բավարար է տվյալ մեկնության աղբյուրի ճանաչման համար:

Նորաձևությանը սերտորեն առնչվող հեքիաթներից է Հ. Ք. Անդերսենի «Թագավորի նոր զգեստը» (*The Emperor's New Clothes)*: Անդերսենի հեքիաթն ավանդաբար ընկալվել է որպես մարդկային հիմարության և պճնամոլության մասին խրատական պատմություն, որտեղ հագուստի գերկարևորումը դիտվում է որպես արատ: Հեքիաթի պատկերային մեկնություններում տեղ են գտել յուրատիպ ընթերցումներ: Նկարիչ Հ. Ք. Տեգները թագավորի կերպարը ներկայացրել է փոխանվանական դիմանկարի միջոցով: Դիմանկարում ներկա է միայն հագուստը՝ թիկնոցը, փետրազարդ գլխարկն ու ճարմանդավոր կոշիկները, իսկ թագավորը չի երևում: Տիկնիկագործ Դ. Ժուրիլկինի նույն սկզբունքով պատրաստված է Անդերսենի թագավորի տիկնիկը: Ըստ էության, այն անմարմին է, սոսկ ձողին ամրացված թիկնոց է, թագ, կոշիկներ ու գավազան: Բերված օրինակներում հագուստի գերկարևորումն էլ ավելի է շեշտվում, հագուստը կլանում է այն կրող անձին, վերջինս աներևութանում է, ձուլվում հագուստին (Ջիվանյան 2009:159):

2013թ. *Vogue US* ամսագրի համար Մարիո Տեստինոն նկարահանել է *The Emperor's New Clothes* ֆոտաշարքը: Հեքիաթի վերնագիրը հիմք է ծառայում նոր՝ Անդերսենի համանուն տեքստի հետ գրեթե առնչություն չունեցող պատմության ստեղծման համար: Սակայն կիրառված վերնագրային բացահայտ անդրադարձն ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրում է նախ մոդելի հագուստի առկայության, այնուհետև նորաձևության ընտրյալ տեսականու վրա (պատկեր 69): Ֆոտոշարքը հիմնվում է բառախաղի հնարի վրա: Որոշ միջլեզվական թարգմանություններում *Les Habits neufs de l'empereur* ֆրանսերեն վերնագրի *l'empereur* բառը պահպանվում է, իսկ երբեմն փոխարինվում է «թագավոր» կամ «король» գոյականներով, այնուամենայնիվ, հեքիաթի լեզվական մեկնության ընթացքում «վերնագրային» միապետների միջև գոյություն ունեցող որոշ իմաստային նրբություններն անտեսվում են: Սակայն նորաձևության ամսագրի ֆոտոշարքը հիմնվում է *l'emperor* գոյականի առաջնային իմաստի վրա, այն է՝ կայսր: Շարքը նվիրված է Ճապոնիային՝ մերօրյա գրեթե միակ երկրին, որտեղ պետության դե յուրե ղեկավարն է կայսրը: Լուսանկարները ցուցադրում են անվանի դիզայներների հագուստները, որոնց համար ոգեշնչման աղբյուր են ծառայել ճապոնական տարազի տարրերը (պատկեր 70): Տվյալ վերնագրային բառախաղը ճանաչելի է, հետևաբար նաև ընթեռնելի միայն անգլալեզու հեքիաթի և պատկերի զուգադրության՝ մերկ թագավորի և հագնված մոդելի ակնբախ հակադրության շնորհիվ:

Հ. Ք. Անդերսենի այս հեքիաթի մեկ այլ յուրատիպ պատկերում տեսնում ենք *CR Fashion Book 4* ամսագրում: Ինչպես հաճախ պատահում է միջնշանային թարգմանությունների դեպքում, տեղի ունեցած իմաստային և ոճական փոփոխությունները կարելի է հայտնաբերել նախ վերնագրային մակարդակում: Ելնելով արդի նորաձևության «կանացի» ուղղվածությունից՝ ֆոտոշարքը վերանվանվում է *The Empress's New Clothes* (պատկեր 71): Գոյականի իգական տարբերակի գործածությունն իսկույն մատնանշում է կերպարի փոխատեղման մասին: Լուսանկարներն ուղեկցող երկրորդային տեքստը վկայում է. *A bin liner and scissors yield the season's most inimitable look*: Յուրաքանչյուր նկարի մեջ հերոսուհին ցուցադրում է սեզոնի ամենապահանջված աքսեսուարները, սակայն նրա բոլոր զգեստները կարված են աղբի սև տոպրակներից: Չնայած այդ «հանդերձները»

ունեն տարբեր ձևվածքներ՝ փեշի կամ թևքերի երկարություն, բացվածք, զարդարանք, այդուհանդերձ այստեղ թաքնված պատկերային փոխաբերությունը մատչելի է ընթերցողի համար. ցանկացած նոր զգեստ ժամանակի ընթացքում դառնում է հին, անպետք, դեն է նետվում աղբի նման: Այս դեպքում գործ ունենք երկու տեքստերի հետ, որոնք հականիշ են նշանային պլանում (բնագրի մերկ հերոսին թիրախ տեքստում հակադրվում է նորաձև մոդելը), սակայն գրեթե համարժեք են վերնշանային մակարդակում (երկու դեպքում էլ խոսվում է նորաձևության սնափառության մասին):

Յուրաքանչյուր զգեստապահարանի զգալի մասն են կազմում նաև կոշիկները: Անհնար է խոսել կոշիկների մասին՝ առանց վերհիշելու «Մոխրոտը» հեքիաթը: Այս հեքիաթի ամենահայտնի տարբերակներից մեկը գրի է առել Շառլ Պերրոն (*Cinderella, or The Little Glass Slipper,* AT510A): Բնագրի որոշ առաձնահատկությունների՝ դդմի, փերի կնքամոր, բյուրեղապակե կոշիկների պատկերումը ճանաչելի են դարձնում անդրադարձները բազմանշանային թարգմանությունների մեջ: Պերրոյի հեքիաթը գրեթե այն միակ հրաշապատում ստեղծագործությունն է, որտեղ ուշադրություն է դարձված հերոսուհու նորաձև հանդերձանքի մանրամասն նկարագրության վրա: Հագուստի կամ կոշիկի կատարելությունը ոգեշնչման աղբյուր է այս հեքիաթի միջնշանային տարբերակները ստեղծելու համար: Ներկայացնում ենք մեկ հատված բնագիր տեքստից.

> *It happened that the King's son gave a ball, and invited all persons of fashion to it. Our young misses were also invited, for they cut a very grand figure among the quality. They were mightily delighted at this invitation, and wonderfully busy in choosing out such* ***gowns, petticoats, and head-clothes*** *as might become them. This was a new trouble to Cinderella; for it was she who* ***ironed her sisters' linen****, and* ***plaited their ruffles;*** *they talked all day long of nothing but how they should be dressed.*

*"For my part," said the eldest, "I will wear **my red velvet suit with French trimming**."*

*"And I," said the youngest, "shall have **my usual petticoat**; but then, to make amends for that, I will put on **my gold-flowered manteau**, and **my diamond stomacher**, which is far from being the most ordinary one in the world."*

They sent for the best hairdresser they could get to make up their head-dresses and adjust their double pinners, and they had their red brushes and patches from Mademoiselle de la Poche. (Perrault 1901:77).

*Her godmother only just touched her with her wand, and, at the same instant, her clothes were turned into cloth of gold and silver, all beset with jewels. This done, she gave her **a pair of glass slippers, the prettiest in the whole world*** (ibid.)

Մոխրոտի կոշիկները նկարագրելիս Պերրոն դիմում է գերադրական համեմատությամբ արտահայտված չափազանցության հնարին՝ *prettiest in the world* (աշխարհում ամենագեղեցիկը): Հրաշապատում ժանրում հաճախ կիրառելի այս հնարը գրեթե անփոխարինելի է նաև նորաձևության մեջ: Միայն արքայազնի հարսնացուին հասու բյուրեղապակե կոշիկները[13] ցուցադրում են կնոջ նրբագեղ և եթերային էությունը, քանի որ նա պետք է դրանցով կարողանա առանց խոչընդոտների պարել ողջ երեկոյի ընթացքում:

«Թափանցիկ» կոշիկներն արդեն մի քանի տարի է, ինչ նորաձև են համարվում: Մոխրոտի կոշիկներ ստեղծել են *Marc Jacobs* և *Maison Martin Margiela* տները (պատկեր 72), սակայն ամենահայտնի զույգը պատկանում է *Christian Louboutin* նորաձևության տանը (պատկեր 73): Այս կոշիկների հիմքում նրբահյուս ցանց է, որը պատված է բարակ կաշվով և զարդարված է փայլուն քարերով ու թիթեռներով. այն բյուրեղապակյա նախատիպի պես անտեսանելի է ոտքի վրա:

Հիշատակված նմուշները պատկերային համեմատության ցայտուն օրինակներ են. տվյալ կոշիկները թափանցիկ են, նրբաոճ, թանկարժեք, հասանելի միայն ընտրյալներին, ինչպես դրանց հեքիաթային բյուրեղյա նախատիպերը:

Սյուժետային անդրադարձներ պարունակող թիրախ պատկերի և գծային աղբյուր տեքստի զուգադրական քննությունը ծառայում է նոր լեզվաոճական հնարների հայտնաբերմանը, որոնք նկատելի չեն կամ բացակայում են հեքիաթի բնագրում: Միջնշանային թարգմանություններում համըմբռնման (սինեկդոխի) պատկերային գործառույթները կարելի է դիտարկել *Hermes* ապրանքանիշի կոշիկների 2010թ. հավաքածուի գովազդի մեջ (պատկեր 74): Լուսանկարում պատկերված է կանացի ոտնաթաթ և դեպի այն մեկնած սեզոնի ամենանորաձև կոշիկը: Այս տեսարանը մեկնում է «Մոխրոտը» հեքիաթի ամենաառանցքային դրվագներից մեկը.

> *What they said was very true; for a few days after the King's son caused it to be proclaimed, by sound of trumpet, that he would marry her whose foot the slipper would just fit. They whom he employed began to try it upon the princesses, then the duchesses and all the Court, but in vain* (Perrault 1901:79).

Մեկ լուսանկարը փոխարինում է ամբողջական ֆոտոշարքին և լիովին բավարար է ընթերցողին լիարժեք տեղեկատվություն հաղորդելու համար: Ավելին, պատկերված ոտքը ինքնին սինեկդոխի օրինակ է: Պատկերում ոտնաթաթի դիրքը և կոշիկի համադրությունը մատչելի են դարձնում կիրառված պատկերային անդրադարձը Պերրոյի հերոսուհուն և նրա արկածներին, ինչի արդյունքում թարգմանության հասցեատերը կարող է ինքնուրույն վերապատմել հեքիաթը:

Այս լեզվաոճական հնարի ևս մեկ կիրառություն ենք նկատում *Louis Vuitton* ընկերության 2009թ. գովազդային լուսանկարները զննելիս (պատկեր 75): Մենք ընդամենը տեսնում ենք վազող բոբիկ ոտքեր և ժամացույց, որի սլաքները ցույց են տալիս կեսգիշեր: Առանց դժվարության գլխի ենք ընկնում, որ այստեղ ծածկագրված է Մոխրոտի կերպարը: Պարահանդեսից արագ հեռանալիս նա կորցրել է

արքայավայել *Louis Vuitton* կոշիկը: Այս պատկերները ոչ միայն սինեկդոխի ճշգրիտ գործածման, այլև համարժեք միջնշանային մեկնության նմուշներ են: Կասկած չի հարուցում, թե որ հեքիաթն է ծառայել որպես աղբյուր տեքստ տվյալ թարգմանության համար: Դրանք վերարտադրում են հեքիաթի գծային տեքստի այն հիմնասյուն հատվածը, որը ծանոթ է գրեթե յուրաքանչյուրին:

Կոշիկների պատկերման օգնությամբ մեկ այլ անդրադարձ ենք նկատում «Արքայադուստրը սիսեռահատիկի վրա» հեքիաթին: *Tatler UK* ամսագրում 2007թ. տպագրված բարձրակրունկ կոշիկների վնասների մասին պատմող հոդվածն ուղեկցվում է մի լուսանկարով (պատկեր 76): Այն հենց առաջին հայացքից հիշեցնում է Անդերսենի «իսկական» արքայադստեր մասին հեքիաթը: Մոդելը պառկած է մի քանի ներքնակների վրա, որոնց տակ դրված են ոչ թե սիսեռահատիկներ, այլ բարձրակրունկ կոշիկների տուփեր: Հեքիաթի տվյալ թարգմանությունը յուրովի է մեկնում հեքիաթը. այսօր կեղծիքը ճանաչելու համար պետք է նայել կոշիկներին, միայն իսկական արքայադուստրը կարող է հեշտությամբ քայլել բարձր կրունկների վրա՝ անտեսելով դրանց պատճառած անհարմարություններն ու վնասվածքները:

Հիշատակենք Լ. Ֆ. Բաումի «Օզի կախարդը» (*The Wonderful Wizard of Oz*) հրաշապատում հեքիաթը: Նորաձևության տեսանկյունից գլխավոր հերոսուհու՝ Դորոթիի կերպարը հետաքրքիր է նախևառաջ նրա կախարդական կոշիկների շնորհիվ: Ահա դրանք նկարագրող հատվածը Բաումի տեքստից.

> *"The Silver Shoes," said the Good Witch, "have wonderful powers. And one of the most curious things about them is that they can carry you to any place in the world in three steps, and each step will be made in the wink of an eye. All you have to do is to knock the heels together three times and command the shoes to carry you wherever you wish to go* (Baum 2008).

Երբ 1934թ. հեքիաթը վերածվեց կինոֆիլմի, հարկ եղավ որոշ փոփոխություններ կատարել: Արծաթագույն կոշիկները վերածվեցին կարմիրի, քանի

որ կարմիրը կարող էր գրավել հանդիսատեսի ուշադրությունը և հիշարժան դարձնել տեսարանը: Այժմ բոլոր դիզայներները՝ Լուբուտենից մինչև Պրադա, Դորոթիի կոշիկները կարմիր են ներկում: Ըստ էության, դրանք բոլորը միջնորդավորված պատկերման օրինակներ են:

Սակայն կոշիկների ընտրությունն անսպասելի և անբացատրելի չէ նաև միջտեքստայնության տեսանկյունից: Կարմիր կոշիկները կարելի է դիտարկել որպես չգիտակցված անդրադարձներ նաև Հ. Ք. Անդերսենի համանուն ստեղծագործությանը (*The Red Shoes*): Ի տարբերություն Բաումի հանդերձների՝ Անդերսենի կոշիկները չարիք են: Հերոսուհին, նվեր ստանալով գեղեցիկ կարմիր կոշիկներ, դառնում է պարծենկոտ ու եսասեր, ինչի համար էլ հրեշտակը պատժում է աղջկան. կոշիկները սկսում են չենթարկվել նրան, աղջիկն ակամա անդադար պարում է: Կարմիր «աղետից» փրկվելու համար դահիճը կտրում է աղջկա ոտքերը:

Չնայած երկու հեքիաթների միջև միջտեքստային կապերն ակնհայտ են, սակայն դրանց իմաստային հակադրությունը պայմանավորված է, թերևս, կարմիր գույնի հակասական բնույթով, հետևաբար նաև տվյալ նշանակյալի տարբեր մեկնումներով: Կարմիրը սիրո, կրքի, կանացիության գույնն է, միաժամանակ այն արգելքի, արյան, մահվան խորհրդանիշ է: Այս բոլոր իմաստային երանգներն արտացոլվել են նաև նորաձևության մեջ: Կարելի է եզրակացնել, որ եթե լեզվական թարգմանության ընթացքում բառի թիրախ համարժեքի հայտնաբերումը ճշգրիտ թարգմանության գրավականն է, ապա միջնշանային թարգմանչի առջև նման խնդիր չի ծառանում: Նրա ստեղծարարական ազատությունը սահմանափակված է միայն թիրախ նշանային համակարգի առանձնահատկություններով: Պատկերի մեջ բառի բազմիմաստությունը երևան է գալիս իր ողջ ծավալով, կարելի է հայտնաբերել միևնույն նշանի մեկից ավելի իմաստների համաժամանակյա կիրառություն, ինչը թույլ է տալիս հայտնաբերել բնագրերի միջտեքստային կապերը:

Հաջորդ սյուժետային տարրերի խումբը, որը հաճախ է հայտնվում հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանությունների մեջ, սնունդն է՝ մասնավորապես խնձորը: Բուն խնձորի իմաստային և խորհրդանշային դաշտը չափազանց ընդգրկուն է: Այն երկարակեցություն և անմահություն հաղորդող պտուղ է, նաև ամուսնության, կանացի հասունության խորհրդանիշ և այլն:

Քննենք «Ձյունանույշը և յոթ թզուկները» հեքիաթի միջնշանային թարգմանությունները, որտեղ խնձորը կարևոր իմաստակիր տարր է: Նորաձևության համակարգում այն հաճախ լիովին ալ կարմիր է, ևս մեկ փոխառություն անիմացիոն տարբերակից, քանի որ գծային հեքիաթի մեջ չար կախարդուհին խաբում է Ձյունանույշին. երկգույն խնձորի թունավոր կարմիր մասը տալիս է աղջկան, իսկ ինքն ուտում է ապահով սպիտակ կեսը:

Միջնշանային թարգմանության տեսական առանձնահատկությունները դիտարկելիս արդեն նշել ենք, որ թարգմանիչն ընդամենը մի քանի իմաստակիր բաղադրիչների շնորհիվ կարող է ստեղծել բնագրի պատկերային տարբերակները: Լուսանկարներում առկա տարբերակիչ տարրերի՝ առավել հաճախ խնձորի, հազվադեպ յոթ մահճակալների, հայելու կամ երկրորդային կերպարների շնորհիվ է, որ Ձյունանույշի միջնշանային թարգմանությունները նորաձևության մեջ առանձնացնում են նրան մյուս հեքիաթային հերոսուհիներից: Երբեմն պատկերն ուսումնասիրելիս Ձյունանույշի հեքիաթն առաջինը չէ, որ մտաբերում ենք: Մոդելները նաև հիշեցնում են մեկ այլ հանրահայտ հերոսուհու՝ Քնած գեղեցկուհուն, որը մինչև արքայազնի հայտնվելը նույնպես կիսամեռ պառկած էր անտառի խորքում: Անհնար է պարզել մոդելի հեքիաթային ծագումը, եթե չլինեն լրացուցիչ առարկաներ կամ ուղեկցող ծանոթագրություններ: Հետազոտելով մի շարք բանագիտական աշխատություններ՝ պարզում ենք, որ տվյալ ընդհանրությունը ոչ թե նորաձևային «թյուրիմացություն» է, այլ երկու հեքիաթների միևնույն ծագումը մատնանշող փաստ: Այսպես՝ «Քնած գեղեցկուհին» և «Ձյունանույշը» հեքիաթները մեկ նախատեքստի տարածաժամանակային տարբերակներն են, որը կարելի է բացահայտել հեքիաթների միջնշանային թարգմանությունները զուգադրելիս: Բազմանշանային պատկերներում խնձորը ձեռք է բերում իմաստային գերբեռնվածություն: Մոդելի կողքին ընկած կարմիր խնձորը ցրում է թարգմանության աղբյուրին վերաբերող բոլոր կասկածները:

Թունավոր խնձորը կարող է վերածվել նաև թանկարժեք զարդի: *Chopard* և *De Grisogono* ապրանքանիշերն առաջարկում են կծած խնձորի տեսքով մատանիներ և ականջօղեր (պատկեր 77): Դրանց տեսքը հուշում է, թե ինչ բաղադրություն ունի այդ ցանկալի միրգը, և ինչ կարող է պատահել հետագա համտեսման դեպքում:

Յուրաքանչյուր նման զարդ փոխանվանորեն պարունակում է բացահայտ անդրադարձ հեքիաթի հերոսուհուն և նրա արկածներին: Իհարկե, այս դեպքում միջնշանային թարգմանիչը հենվում է պատկերային տեքստի հասցեատիրոջ (ամսագրի ընթերցողի, նորաձևության սպառողի) հենքային գիտելիքների վրա, առանց որոնց տվյալ զարդերը կորցնում են իրենց անդրադարձային կապը աղբյուր տեքստի հետ:

Red Valentino Resort 2013թ. հավաքածուն նվիրված է Ձյունանույշի կերպարին: Լուսանկարներում որպես հերոսուհու տարբերակիչ տարր ծառայում է խնձորը, որը հիպերբոլիզացված պատկերված է սենյակի պատին կամ պարզապես հայտնվել է մոդելի ձեռքում (պատկեր 78): Մեկնության անդրադարձային ուժգնացումը տեղի է ունենում նաև պայուսակների վրա գրված հեքիաթի բացող բանաձևի (*Once upon a time…*) և մոդելի կարմիր ծամթելի միջոցով, որը միջնորդավորման սկզբունքով փոխառնված է դիսնեյան Ձյունանույշի զգեստապահարանից:

Անշուշտ, խնձորը միակ սննդամթերքը չէ, որ հայտնվում է հեքիաթի լեզվական տեքստի մեջ և այնուհետև տեղափոխվում բազմանշանային հարթություն: Ահա մի հատված Գրիմ եղբայրների «Հենզելը և Գրետելը» հեքիաթից.

> *They followed it and came to a little house, on the roof of which it perched; and when they came quite near they saw that the cottage was made of bread and roofed with cakes, while the window was made of transparent sugar. "Now we'll set to," said Hansel, "and have a regular blow-out. I'll eat a bit of the roof, and you, Gretel, can eat some of the window, which you'll find a sweet morsel." Hansel stretched up his hand and broke off a little bit of the roof to see what it was like, and Gretel went to the casement and began to nibble at it (Grimm 1884:36).*

Հրաշապատում սննդի միջնշանային մեկնությունները հիմնված են երկու ոճական հնարների՝ պատկերային մետամորֆոզի և համեմատության վրա: Այսպես՝

2012 թ. ամանորի նախօրեին լոնդոնյան *Selfridges* հանրախանութի ցուցափեղկերում տեղադրվել էր հեքիաթի տնակը կրկնօրինակող մի շինություն՝ լի նորաձև նվերներով (պատկեր 79): Այն կառուցված էր պատկերային համեմատության սկզբունքով. ինչպես վհուկի քաղցր խրճիթն էր ցանկալի սոված երեխաների համար, այնպես էլ նորաձև տնակը հաճելի անակնկալ է խանութի այցելուների համար: Այն հրավիրում է մոտակայքում շրջող անցորդներին:

Հիշենք նաև *Bracciallini* պայուսակը, որը «կառուցված» էր տնակի տեսքով և զարդարված էր զանազան կոնֆետներով ու քաղցրավենիքով (պատկեր 80): Պատկերային մեկնության մեջ տեղի է ունեցել չափային մետամորֆոզ՝ խրճիթը փոքրացել է մինչև պայուսակ: Սակայն պահպանելով իր «համեղ արտաքինը»՝ այն նույնքան գրավիչ է դիտորդի աչքին, որքան բնագրի հրաշապատում շինությունը:

Հեքիաթների բնագրային սարսափելի հատվածները հազվադեպ են պահպանվում դրանց միջնշանային թարգմանություններում՝ բացառությամբ այն դեպքերի, երբ պատկերային տարբերակը նպատակ ունի ցնցելու կամ ահաբեկելու հանդիսատեսին: Այդպիսին է նաև սննդի կամ խոհանոցի թեմատիկան, որը մեղմվել է կամ իսպառ անտեսվել նկարազարդումների, սեղմատեքստերի և անիմացիոն մեկնությունների մեջ:

Գրիմ եղբայրների «Ռապունցել» հեքիաթում հերոսուհու մայրը չի կարողանում դիմադրել հարևան այգում աճող զանգակ (*rampion*) բույսի ախորժելի տեսքին, ինչն էլ դառնում է հետագա դժբախտ իրադարձությունների պատճառը: Պատումի ֆրանսիական տարբերակում հերոսուհու անունը *Parcellia* է, որը ծագում է *persil* - մաղադանոս կանաչու անվանումից: Սրան զուգադրենք լուսանկարիչ *Nick Knight* «Նորաձև սնունդ» (*Fashion Food*) ֆոտոշարքը, որտեղ մոդելներից մեկը ցուցադրում է վարսերի կանաչ խուրձը (պատկեր 81):

2.3. Անդրադարձներ միջավայրին

Հեքիաթների գծային տեքստերում նկարագրվում են այն տեղանքները, որոնք ոչ միայն մատնանշում են իրադարձությունների ընթացքի վայրը, այլև հուշում են ընթերցողին տվյալ միջավայրի նշանակությունն ու դերը սյուժեի զարգացման մեջ:

Չնայած հրաշապատում տեքստի սուղ բնատեսարանային տվյալներին՝ ցանկացած փոփոխություն շրջապատում անջնջելի հետք է թողնում հերոսի ճակատագրի վրա: Երբեմն միջնշանային թարգմանության արդյունքում աղբյուր տեքստից կարող է պահպանվել միջավայրը՝ առանց գործող անձանց, սակայն այդ պատկերումն այնքան դիպուկ է, որ ընթերցողն առանց դժվարության «հայտնվում» է այնտեղ, ուր իրենց ցանկացել են տեղափոխել նորաձևության վարպետները:

Տվյալ պատումի միջավայրը որոշ դեպքերում սահմանվում է հենց հեքիաթի վերնագրում: Օր.՝ «Քնած գեղեցկուհին» հեքիաթի՝ Պերրոյի տարբերակը վերնագրված է «Անտառի Քնած գեղեցկուհին» (*La Belle au bois dormant*): Ահա հերոսուհուն շրջապատող անտառի նկարագրությունը.

> *This, however, was not necessary, for in a quarter of an hour's time there grew up all round about the park such a vast number of trees, great and small, bushes and brambles, twining one within another, that neither man nor beast could pass through; so that nothing could be seen but the very top of the towers of the palace; and that, too, not unless it was a good way off* (Perrault 1901:55).

Որպես տվյալ հատվածի միջնշանային թարգմանության օրինակ դիտարկենք 2012թ. մարտի *Vogue US* ամսագրի համար երգչուհի Ադելի նկարահանումները (պատկեր 82): Հերոսուհին, որը կրում է *Oscar de la Renta* կամ *Givenchy* ապրանքանիշերի հագուստ, քնած է ձևանում կամ պարզապես պառկած է կախարդական անտառ հիշեցնող տեղանքում: Քանի որ բնագրի հերոսուհին մեկ դար խորը քնից հետո չի կորցնում իր գեղեցկությունը, ապա լուսանկարների խորհրդավոր մշուշի մեջ շարունակում են աճել երփներանգ վարդեր՝ որպես անկենդան միջավայրում կյանքի գոյության փոխանվանական վկայություն:

Անտեսելով որոշ տեղագրական մանրամասներ՝ հատկապես յուրատիպ մթնոլորտ պահանջող նորաձևային լուսանկարներում բնագրին հատուկ տեղանքի գործածությունը միմիայն ուժգնացնում է թիրախ տեքստի ազդեցությունը: Տվյալ դեպքում պատկերային տեքստը իրականացնում է իր գործառույթները

փոխանունության շնորհիվ. նորաձևային լուսանկարում մի քանի դեկորացիաները կամ արհեստական ետնապատկերը գծային անտառի բազմանշանային համարժեքներն են:

Քննենք 2012թ. աշնանային *Giambattista Valli Haute Couture* հավաքածուն, որն ամբողջությամբ փոխառնված է կախարդական անտառի մասին հեքիաթներից (պատկեր 83): Միջավայրի առանձնահատկությունները հնարավորինս ճշգրիտ փոխանցելու նպատակով դիզայները փոխանվանորեն օգտագործել է այն գունային երանգները, որոնք կարելի է գտնել վայրի բնության մեջ՝ խոտի կանաչ, ծաղկային կարմիր ու մանուշակագույն: Նորաձևային փերիները զարդարված են ոսկյա թիթեռներով ու տերևներով:

Բանահյուսության մեջ անտառը մի կախարդական ու վտանգավոր վայր է: Անտառային առեղծվածները հետաքրքիր են արվեստի տարբեր ճյուղերի համար, և նորաձևությունը բացառություն չէ: Դիզայներները փորձում են յուրովի ներկայացնել հեքիաթային անտառի հրաշքները: Նրանք ոչ միայն անձնավորում են կախարդական անտառի բնակիչներին՝ զուգելով նրանց ամենանորաձև հագուստով, այլև օգտագործում են հեքիաթային բազմագույն բուսականությունը թե՛ որպես ոգեշնչման աղբյուր, թե՛ որպես հավաքածուների նյութական բաղադրիչ:

Նույն կերպ 2013թ. փետրվարին *Chanel* նորաձևության տան պատվերով փարիզյան Գրան Պալե սրահը վերածվել էր անտառային ամֆիթատրոնի: Ծառերից դուրս էին գալիս կախարդական անտառի բնակիչները, երկար ժանյակե թարթիչները և ծաղկապատ զգեստներից թափվող տերևները հուշում էին հավերժահարսերի ծագման մասին (պատկեր 84): Մինչդեռ *Dior* նորաձևության տան դիզայներ Ռաֆ Սիմոնսը և իր թիմը *Թյուիլրի* թանգարանի դահլիճում կառուցել էին մեկ այլ հեքիաթային անտառ՝ այս անգամ գարնանային ծաղկունքի մեջ: Հագուստը կարծես հյուսված էր մանր ծաղիկներից, որոնք փթթել էին զգեստների փեշերին (պատկեր 85): Նշված օրինակներից յուրաքանչյուրը փոխանվանորեն օգտագործում է անտառային բնատեսարանի տարրերը՝ պատկերներին հաղորդելով հնչեղություն, ստեղծելով անհրաժեշտ տրամադրություն և համատեքստ՝ հեշտացնելով բազմանշանային տեքստի ընթերցումը:

Նորաձևությունը հաճախ նորովի է պատկերում որոշ հեքիաթային դրվագներ, և գրեթե բոլոր ամսագրերում կարելի է գտնել անտառում մոլորված կամ ապաստանած հերոսուհիների լուսանկարներ, որտեղ շեշտը տրամաբանորեն դրվում է մոդելների նորաձև արտաքին տեսքի վրա: Սակայն հեքիաթային անտառի պատկերումը նորաձևության մեջ հակաբանության օրինակ է: Եթե հրաշապատում տեքստում անտառը վտանգավոր վայր է, հաճախ անհրաժեշտ է խուսափել անտառ գնալուց, ապա նորաձևության մեկնության դեպքում թիրախ պատկերները շրջում են բնագրի ուղերձը. դրանք դրդում են ընթերցողին անպատճառ այցելել այդ խորհրդավոր վայրը, քանի որ միայն այնտեղ կարելի է գտնել անզուգական զգեստներ, աննկարագրելի զարդեր, այդքան ցանկալի նորաձև հարստություն:

Երբեմն լուսանկարներում մոդելները հայտնվում են արահետների առջև, որոնք տանում են դեպի մութ անտառի խորքը: Ինչպես իրենց բնագրային նախատիպերը, նրանք անծանոթ են տեղանքին: Նման տեսարաններ կարելի է տեսնել հատկապես այն հեքիաթների միջնշանային թարգմանություններում, որտեղ հերոսի անցած ուղին կրում է փոխաբերական բնույթ: Հերոսները, հաղթահարելով անխուսափելի փորձություններ, կերպարանափոխվում են, ձեռք են բերում նոր գիտելիքներ և գտնում են իրենց երջանիկ ավարտը միայն ճանապարհի վերջում: Անտառում սպասվող վտանգները որոշ չափով նկարագրված են Գրիմ եղբայրների «Հենզելն ու Գրետելը» հեքիաթում: Ստորև ներկայացնենք աղբյուր տեքստի համապատասխան հատվածները.

> *"I'll tell you what, husband," answered the woman; "early tomorrow morning we'll take the children out into the thickest part of the wood; there we shall light a fire for them and give them each a piece of bread; then we'll go on to our work and leave them alone. They won't be able to find their way home, and we shall thus be rid of them". "No, wife," said her husband, "that I won't do; how could I find it in my heart to leave my children alone in the wood? The wild beasts would soon come and tear them to pieces"* (Grimm 1884:35).

But now the poor child was all alone in the great forest, and so terrified that she looked at every leaf of every tree, and did not know what to do. Then she began to run, and ran over sharp stones and through thorns, and the wild beasts ran past her, but did her no harm (ibid).

Արդեն խոսել ենք *Vogue US* ամսագրում հայտնված *Little girl and boy lost* նկարահանումների մասին: Սակայն հարկ է հիշել շարքի լուսանկարներից մեկը: Այս հրաշապատում ֆոտոպատմության մեջ մեծ տեղ է գրավում անձնավորումը և դրա պատկերային լուծումները՝ ձուկ սպասավորներ կամ կենդանի անտառ: Պատկերների մեջ Հենզելը և Գրետելը փախչում են անտառային սարսափներից. նրանց հետապնդում են սևազգեստ ծառեր (պատկեր 86): Այսպես նորաձևության ամսագիրը հագուստի միջոցով անձնավորում է անտառի սարսափելի բնակիչներին՝ ներկայացնելով նրանց որպես դաժան, անկարեկից և անգութ արարածներ:

Ծովային տիրույթը մեկ այլ հրաշապատում միջավայր է, որ նորաձևությունը փոխանվանորեն կիրառում է իր մեկնումներում: Ջրային տեղանքները վերարտադրող լուսանկարներն անդրադարձ են ծովի հատակին բնակվող գերբնական էակներին: Որպես պայմանական աղբյուր տեքստ վերցնենք շոտլանդական հեքիաթներից մեկը՝ *The Seal Catcher and the Merman* և դիտարկենք ծովային միջավայրը նկարագրող հատվածը.

Down and down they went, nobody knows how far, till at last they came to a huge arched door, which appeared to be made of pink coral, studded over with cockle-shells. It opened, of its own accord, and when they entered they found themselves in a huge hall, the walls of which were formed of mother-of-pearl, and the floor of which was of sea sand, smooth, and firm, and yellow (Grierson 1992:20).

Յուրաքանչյուր նմանատիպ տեքստի պատկերային մեկնություն հիմնվում է համեմատության վրա: Գծային հեքիաթի ստույգ տվյալների պահպանումը

միջնշանային տարբերակում էական չէ: Կարևորն այն է, որ բոլոր լուսանկարներում տեղանքը լինի նույնքան անհավատալի, գունեղ, հրաշապատում, ինչպես հասարակ մահկանացուներին անհասանելի անդրծովյան աշխարհը: Նորաձևային ջրահարսերի նկարահանումները կարող են տեղի ունենալ ցանկացած տիպի ջրային ավազաններում՝ օվկիանոսյան ափամերձ վայրերից մինչև անգամ ջրի տակն անցած սենյակներ: Երբեմն դիզայներները դիմում են լրացուցիչ առարկաների օգնության՝ իրենց ջրահարսի կերպարը ամբողջացնելու համար: Այսպես է վարվել Կառլ Լագերֆելդը *Chanel Resort* 2009թ. հավաքածուի շնորհանդեսին: Փոխանվանորեն լրացնելով հրաշապատում համատեքստը՝ մոդելները կրում էին ստորջրյա ծագում ունեցող առարկաներ՝ տարբեր չափերի մարգարտե զարդեր և ծովային խեցիների նմանվող պայուսակներ: Անհրաժեշտ մթնոլորտ կարող են ապահովել հիպերբոլիզացված ջրիմուռների, խեցիների, ժայռաբեկորների քանդակները (պատկեր 87):

Հեքիաթային պալատներն ու դղյակները նույնպես հաճախ ներկայացվում են նորաձևային տեքստերում: Ընթերցողների երևակայության մեջ ապարանքները զուգակցվում են գեղեցկուհիների, նրանց սիրո համար պայքարող արքայազունների, հարսանեկան պարահանդեսների հետ: Քանի որ հեքիաթների մեծ մասը պայմանականորեն տեղի է ունենում միջնադարում, ապա տրամաբանորեն ապարանքները հեքիաթային կարևոր իրադարձությունների կենտրոնն են: Լուսանկարիչները հաճախ են նկարահանում նորատարազ արքայադստերին հինավուրց ամրոցներում կամ շքեղ դղյակներում՝ հաղորդելով իրենց ֆոտոպատումներին անհրաժեշտ հեքիաթային մթնոլորտ: Գրեթե բոլոր «արքայական» պատկերներում դղյակի աստիճաններից իջնող, երբեմն նույնիսկ վազող մոդելը բացահայտ անդրադարձ է «Մոխրոտը» հեքիաթին, իսկ ավելի ստույգ այն դրվագին, երբ պարահանդեսից հեռացող հերոսուհին կորցնում է բյուրեղապակյա կոշիկը (պատկեր 88): Բոլոր Մոխրոտները կրում են բարձրաոճ զգեստներ, որոնք հաճախ երկրորդ պլան են մղում կոշիկի առկայությունը: Փոխանունության ոճային հնարի կիրառությամբ դղյակից դուրս վազող աղջկան պատկերող մեկ դրվագը փոխարինում է ողջ գծային հեքիաթին: Փոխանունության պատկերային տարբերակը բավականին տարածված հնար է նորաձևային

լուսանկարչության՝ հատկապես գովազդի մեջ: Այստեղ չկա անհրաժեշտություն ցուցադրելու գործող անձանց ամբողջովին, քանի որ հարկ է սևեռել հանդիսատեսի ուշադրությունը գովազդվող արտադրանքի վրա: Նման պատկերներում գործում են նույն սկզբունքները, ինչ հեքիաթների նկարազարդումների մեջ: Թիրախ լուսանկարների նպատակն է լուսաբանել գծային տեքստի առանցքային հատվածները՝ միջնշանային մեկնության ընձեռած լայն հնարավորությունների շնորհիվ:

ԳԼՈՒԽ 3

ՆՈՐԱՁԵՎՈՒԹՅՈՒՆ-ՀԵՔԻԱԹ ՄԻՋՆՇԱՆԱՅԻՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁՆԵՐԻ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԸՍՏ ԱՂԲՅՈՒՐ-ԹԻՐԱԽ ՏԵՔՍՏԵՐԻ ՀԱՐԱԲԵՐԱԿՑՈՒԹՅԱՆ

Ինչպես արդեն ներկայացրել ենք նախորդ գլուխներում, միջնշանային թարգմանության դեպքում բնագիրը թիրախ պատկերներում ենթարկվում է նախ զգալի ծավալային, այնուհետև իմաստային և ոճական փոփոխությունների: Ելնելով նորաձևության համակարգի առանձնահատկություններից՝ աղբյուր տեքստը կրճատվում է, իսկ երկրորդային տվյալներն անտեսվում են կամ ներկայացվում թարգմանչի նոր, երբեմն անսպասելի մեկնությամբ: Միջնշանային թարգմանության գործառույթների իրականացման հիմքում ընկած անդրադարձները կարելի է դասակարգել նաև ըստ աղբյուր-թիրախ տեքստերի հարաբերակցության և խմբավորել հետևյալ կերպ.

- ըստ միջնորդավորվածության աստիճանի,
- ըստ իմաստային բնութագրի,
- ըստ բնօրինակի թափանցելիության:

3.1 Անդրադարձների դասակարգումն ըստ միջնորդավորվածության աստիճանի

3.1.1 Ուղղակի անդրադարձներ

Ուղղակի կամ չմիջնորդավորված անդրադարձների օրինակները կարելի է հեշտությամբ հայտնաբերել՝ համեմատելով հեքիաթի գծային տեքստը և դրա պատկերային տարբերակը: Վերջինիս ստեղծման համար թարգմանիչը հենվում է միայն բնագրի վրա՝ բացառելով որևէ այլ միջանկյալ տեքստի ազդեցությունը թարգմանության վրա: Վերլուծենք *Louis Vuitton* նորաձևության տան 2006թ. պայուսակների գովազդը: Ֆոտոշարքը մեզ ներկայացնում է «Ձյունանույշն ու յոթ թզուկները» հեքիաթի միջնշանային մեկնությունը: Թարգմանական չմիջնորդավորված անդրադարձների առանձնահատկությունները բացահայտելու

համար անհրաժեշտ է զուգադրել Գրիմ եղբայրների գծային տեքստի որոշ հատվածներ և համապատասխան թիրախ պատկերները:

Անվանական կերպարային անդրադարձները Ձյունանույշին ուսումնասիրելիս արդեն նշվել է, որ այս հերոսուհին նորաձևության մեջ հայտնվում է հիմնականում միջնորդավորված տարբերակով: Սակայն տվյալ միջնշանային թարգմանության համար անմիջական աղբյուր տեքստ է ծառայել Գրիմ եղբայրների հեքիաթը: Շարքի առաջին լուսանկարում տեսնում ենք Ձյունանույշին (պատկեր 89): Ուշադրություն դարձնենք աղջկա զգեստին, որը տարբերվում է անիմացիոն մեկնության խայտաբղետ հանդերձներից: Մոդելի արտաքին տեսքը հիմնված է բնագրում կիրառվող գունապնակի վրա: Ստորև ներկայացնում ենք մի հատված «Ձյունանույշը և յոթ թզուկները» հեքիաթի անգլերեն տեքստից.

> *Once upon a time in the middle of winter, when the flakes of snow were falling like feathers from the sky, a queen sat at a window sewing, and the frame of the window was made of black ebony. And whilst she was sewing and looking out of the window at the snow, she pricked her finger with the needle, and three drops of blood fell upon the snow. And the red looked pretty upon the white snow, and she thought to herself, "Would that I had a child as white as snow, as red as blood, and as black as the wood of the window-frame"* (Grimm 1884:33).

Ֆոտոշարքի արքայադստեր հագուկապը համարժեք միջնշանային մեկնության նմուշ է: Ինչպես բնագրային հերոսուհին՝ նա նույնպես սևահեր է, կրում է ճերմակ շապիկ, իսկ բոսորագույն շրթներկը համահունչ լրացնում է հեքիաթային կերպարը: Լուսանկարում նրա հետևից քայլում են թզուկները, որոնք մեծ դժվարությամբ տեղափոխում են *Louis Vuitton* ապրանքանիշի հայտնի ճամպրուկների նոր տեսականին: Այս հերոսները նույնպես ուղղակի անդրադարձներ են Գրիմ եղբայրների տեքստին: Գծային հեքիաթում թզուկները

անանուն, մանկատես տղամարդիկ են, որոնք զբաղվում են հանքափորի մրոտ, կեղտոտ աշխատանքով:

> *When it was quite dark the owners of the cottage came back; they were seven dwarfs who dug and delved in the mountains for ore. They lit their seven candles, and as it was now light within the cottage they saw that someone had been there, for everything was not in the same order in which they had left it* (Grimm 1884:35).

Ի տարբերություն դիսնեյան անիմացիոն տարբերակի, որտեղ թզուկները վառ ընդգծված անհատականություններ են, ֆոտոշարքի հերոսները բնագրի նախատիպերի պես կրում են հանքափորի «համազգեստ» և չեն տարբերվում միմյանցից: Միևնույն ժամանակ թզուկներին մարմնավորող երեխաների սևաթույր հագուստը չի շեղում ընթերցողի ուշադրությունը գլխավոր հերոսուհուց և գովազդվող պայուսակներից: Ավելին, շարունակելով զուգադրել աղբյուր տեքստը և մյուս թիրախ տեքստերը՝ գտնում ենք թարգմանական համարժեքության այլ օրինակներ.

> *Thereupon she went into a quite secret, lonely room, where no one ever came, and there she made a very poisonous apple. Outside it looked pretty, white with a red cheek, so that everyone who saw it longed for it; but whoever ate a piece of it must surely die* (Grimm1884:37).

Հաջորդ լուսանկարում հերոսուհուն մարմնավորող մոդելը կիսամեռ ընկած է գետնին, շուրջը թափված են կարմիր խնձորներ (պատկեր 90): Դրանց կողքին տեսնում ենք պայուսակը, որը պատկերային համեմատություն է. ինչպես խնձորը փոխեց հերոսուհու կյանքը, ճիշտ այդպես էլ կարմիր պայուսակը կփոխի ձերը: Նույն տրոպի կիրառությունը նկատում ենք նաև բնագրի և շարքի վերջին դրվագի զուգադրության ընթացքում.

She had a wonderful looking-glass, and when she stood in front of it and looked at herself in it, and said -"Looking-glass, Looking-glass, on the wall, Who in this land is the fairest of all?"- the looking-glass answered -"Thou, O Queen, art the fairest of all!" (Grimm 1884:37).

Լուսանկարում պատկերված է կախարդական հայելին, որի մեջ արտացոլվում է *Louis Vuitton* նոր պայուսակը (պատկեր 91): Այս տեսարանը ոչ միայն հնարամիտ գովազդի, այլև համարժեք միջնշանային թարգմանության օրինակ է: Պատկերը ստեղծելիս լուսանկարիչը օգտագործել է հեքիաթի այն դրվագը, որն առանցքային է սյուժեի հետագա զարգացման համար, և ըստ այդմ՝ այն կարելի է տեսնել հեքիաթի բոլոր բազմանշանային մեկնություններում: Այստեղ գործ ունենք գերադրական համեմատության հետ. պայուսակի յուրատիպ լինելը չի կարող կասկած հարուցել, այն նույնքան բացառիկ է, որքան հեքիաթային հայելու մեջ իրենով զմայլվող Ձյունանույշի մայրացուն:

3.1.2 Անուղղակի անդրադարձներ

Այն պահից, երբ բանավոր հեքիաթները սկսեցին գրի առնվել, դրանք ենթարկվեցին զգալի փոփոխությունների՝ վերածվելով բարեպաշտ պատմությունների, որոնց նպատակն է խրատել երեխաներին՝ հատկապես երիտասարդ աղջիկներին: Գրական հեքիաթների այս միտումը պահպանվել է բնագրի միջլեզվական և միջնշանային բազմաթիվ մեկնություններում: Հավանաբար, ամենաճանաչելի և տարածված հեքիաթային պատկերումները կարելի է համարել Ուոլթ Դիսնեյի ստեղծագործությունները: Չնայած բանագետները դժգոհում են, թե հեքիաթների ժամանակակից մեկնությունները, հեռանալով նախատեքստից, աղճատում են բնագիրը և վերջինիս մեջ ամփոփված ուղերձը, այնուամենայնիվ, այսօր անիմացիոն մեկնությունների հերոսներն առավել ծանոթ են մանուկներին, քան արդեն դասական դարձած նկարազարդումները: Որոշ դիսնեյան արքայադստերի արտաքին տեսքը՝ հագուստն ու սանրվածքը, այնքան

հանրաճանաչ են, որ ծառայում են որպես կաղապար հետագա փոխակերպումների՝ նորաձևային ցուցադրությունների և նկարահանումների համար:

Ուղղակի (չմիջնորդավորված) և անուղղակի (միջնորդավորված) անդրադարձների հակադրությունն ավելի հստակ ընդգծելու նպատակով այստեղ նույնպես առաջարկում ենք քննել Գրիմ եղբայրների «Ձյունանույշը և յոթ թզուկներ» հեքիաթի պատկերային որոշ մեկնություններ: Աղբյուրի դիսնեյան թարգմանությունը, տրամաբանորեն, չի կարող պահպանել գծային տեքստի բովանդակությունն ամբողջությամբ: Իրենց հերթին դիզայներները, ներկայացնելով անիմացոն տարբերակի իմաստային բաղադրիչները նորաձևության համակարգում, արդեն նկատելիորեն հեռանում են բնագրից: Ահա Գրիմների հեքիաթի այն հատվածը, որը ենթարկվել է կրճատման կամ իմաստային փոխատեղման գրեթե բոլոր միջնշանային թարգմանություններում.

> *And now the King's son had it carried away by his servants on their shoulders. And it happened that they stumbled over a tree-stump, and with the shock the poisonous piece of apple which Snow-white had bitten off came out of her throat. And before long she opened her eyes, lifted up the lid of the coffin, sat up, and was once more alive. "Oh, heavens, where am I?" she cried. The King's son, full of joy, said, "You are with me," and told her what had happened, and said, "I love you more than everything in the world; come with me to my father's palace, you shall be my wife"* (Grimm 1884:38).

Հեքիաթի Գրիմ եղբայրների տարբերակում հերոսուհու անկենդան մարմինը տեղափոխելիս սայլը պատահաբար հարվածում է ծառին, և թունավոր խնձորի կտորը դուրս է թռչում աղջկա կոկորդից: Սակայն քանի որ դիզայներների մեծամասնությունը որպես աղբյուր տեքստ օգտագործում է հեքիաթի անիմացիոն մեկնությունը, ապա նորաձևային Ձյունանույշը, դիսնեյան հերոսուհու նման, խորը քնից արթնանում է արքայազնի համբույրի շնորհիվ: Ստորև ներկայացնում ենք անիմացիոն տարբերակի սցենարի համապատասխան հատվածը.

Tears were trickling down the dwarfs' faces again, and the eyes of the watching birds and animals were misty. However, the Prince had a faint smile on his face, and, leaning forward he kissed Snow White full on her rosy red lips. 'Tain't no use', Doc murmured as the dwarfs all knelt in a circle around the coffin. The animals' heads were bowed also. But while they watched, Snow White very gently stirred. Just a faint movement at first, as though she was awakening from a long, deep sleep. One eyelid flickered open; then the other. And then she smiled (Smith 1975:35).

Առանձին դեպքերում Ձյունանույշը կենդանանում է ոչ միայն բարետես արքայազնի շնորհիվ, այլև նրա բերած ընծաների: Այս բոլոր գովազդվող առարկաները պատկերային համբույրի միջնորդավորված փոխատեղման օրինակներ են: Միջնորդավորված անդրադարձները Ձյունանույշին երբեմն այնքան մատչելի են թիրախ տեքստի ընթերցողի համար, որ նույնիսկ էական շեղումները բնագիր հեքիաթից չեն խաթարում տվյալ թարգմանության աղբյուրի ճանաչումը: Դիտարկենք Ուջ. Ռեխուենկոյի պատկերային մեկնությունը (պատկեր 92): Տեսնում ենք քնած հերոսուհուն, կողքին ընկած կարմիր խնձորը: Տվյալ թիրախ պատկերը բավականին դյուրընթեռնելի է. արքայադստեր կողքին կանգնած ընդամենը մեկ թզուկ արդեն իսկ բավարար է աղբյուր-թիրախ անդրադարձային կապը ամրագրելու համար: Մինչդեռ յոթի փոխարեն մեկ թզուկի առկայությունը լուսանկարներում պատկերային համըմբնման օրինակ է, ինչը որոշակի ոճական գունավորում է հաղորդում միջնշանային մեկնությանը՝ միաժամանակ չհերքելով թարգմանական համարժեքության փաստը:

3.2 Անդրադարձների դասակարգումն ըստ իմաստային բնութագրի

3.2.1 Մենիմաստ անդրադարձներ

Մենիմաստ անդրադարձներ, որպես կանոն, պարունակում են այն թիրախ պատկերները, որոնց հիմքում ընկած է ընդամենը մեկ աղբյուր տեքստ: Հետևաբար,

ընթերցողը, ճանաչելով թարգմանության աղբյուրը, կարող է առաջ ընկնել ֆոտոշարքի բնականոն ընթացքից՝ ենթադրելով իր հենքային գիտելիքների և տվյալ միջնշանային մեկնության մասնակի կամ ամբողջական համապատասխանություն: Ասվածը կիրառելի է նաև այն անդրադարձային խմբերի դեպքում, որտեղ բազմանշանային հաղորդագրությունը հասանելի է հասցեատիրոջն առանց օժանդակ հնարների կամ երկրորդային տեքստերի: Մենիմաստ անդրադարձներ պարունակում են «Գեղեցկուհին և հրեշը» հեքիաթի որոշ միջնշանային թարգմանություններ նորաձևության համակարգում: Ստորև ներկայացնում ենք հեքիաթի ամենից հաճախ մեկնվող աղբյուր հատվածները.

> *Beauty found her supper served just at the time she preferred to have it, but she did not see anyone or hear a sound, and, though her father had warned her that she would be alone, she began to find it rather dull. But presently she heard the Beast coming, and wondered tremblingly if he meant to eat her up now. However, as he did not seem at all ferocious, and only said gruffly: "Good-evening, Beauty," she answered cheerfully and managed to conceal her terror* (Beaumont 1977:13).

Այսպես, *CR Fashion Book 4* ամսագրի նախաձեռնությամբ Կարլ Լագերֆելդը նկարահանել է «Գեղեցկուհին և հրեշը» հեքիաթի պատկերային մեկնության իր տարբերակը: Ֆոտոշարքի խորագիրը պնդում է. *Once upon a time Beauty met the Beast and she liked it*: Հրաշապատում հեքիաթի համակարգում նման նախադասությունը կարելի է դիտարկել որպես հակաբանության դրսևորում. հրեշի հետ հանդիպումը ենթադրաբար չի կարող հաճելի լինել, առավել ևս դուր գալ Գեղեցկուհուն:

Պատկերներում գործողություններ տեղի չեն ունենում, կրկին պատկերված է ընդամենը մեկ դրվագ, երբ Գեղեցկուհին ընթրելիս առաջին անգամ հանդիպում է հրեշին (պատկեր 93): Մոդել Քեյթ Ապթոնը մեկը մյուսի հետևից ցուցադրում է իր նորաձև հանդերձները: Անխոս, տեղի է ունեցել իմաստային հավելում, որը բխում է

թիրախ նշանային համակարգի պահանջներից: Գծային տեքստում ավելի կարևորվում է հագուստի ծիսական նշանակությունը, սակայն դրա նորաձևային լինելը էական և շեշտադրված տեղեկություն է բազմանշանային տեքստի իրացման համար: Այս ֆոտոպատումը կարելի է դիտարկել որպես լիտոտի օրինակ: Հրեշին մարմնավորող Մարլոն Տեշեյրան ամենևին սարսափելի չի թվում՝ ի տարբերություն իր բնագրային նախատիպի: Հերոսը հեքիաթի անգլալեզու տեքստում նկարագրվում է հետևյալ կերպ.

> *The merchant knew that this was meant for them, and Beauty, who was rather less frightened now that she had passed through so many rooms and seen nothing of the Beast, was quite willing to begin, for her long ride had made her very hungry. But they had hardly finished their meal when the noise of the Beast's footsteps was heard approaching, and Beauty clung to her father in terror, which became all the greater when she saw how frightened he was. But when the Beast really appeared, though* ***she trembled at the sight of him, she made a great effort to hide her terror****, and saluted him respectfully* (Beaumont 1977:14).

Թիրախ պատկերներում այս բոլոր հատկանիշներն իսպառ բացակայում են: Տեղի է ունեցել կերպարի նվազեցում: Պատկերային լիտոտը ճանաչելի է ընթերցողի համար, եթե նվազեցման հետևանքները տեսանելի են տվյալ պատկերի տիրույթում. տեղի է ունեցել մեկնության օբյեկտի չափերի և հատկանիշների ֆիզիկական փոքրացում կամ մեղմացում: Պատկերային լիտոտը մատչելի է նաև այն դեպքերում, երբ թիրախ տեքստի հասցեատերը տրոպը վերծանելու համար դիմում է իր հենքային գիտելիքների կամ օժանդակ միջոցների օգնությանը: Թիրախ պատկերի լեզվականացման դեպքում չեն կարող կիրառվել գոյականներ կամ ածականներ (հրեշ, սարսափելի, զարհուրելի, վախենալու, տձև և այլն), որոնք հարիր են աղբյուր տեքստի կերպարին նկարագրելիս և իսպառ բացակայում են նորաձևային լուսանկարում:

Գեղեցիկ երիտասարդը, ում «հրեշային» արտաքինը ներկայացված է միայն սև հագուստի և մի փոքր դիմահարդարման միջոցով, ավելի հրապուրիչ է ամսագրի ընթերցողների աչքերում, առավել ևս, երբ պատկերային տեքստի իմաստային կենտրոնը ոչ թե հրեշի տեսքն է, այլ Գեղեցկուհու զգեստապահարանը (պատկեր 94): Լուսանկարների վերնագիրը մատնացույց է անում թարգմանության աղբյուրը, և ընթերցողը կարող է ինքնուրույն գլխի ընկնել գործող անձանց հարաբերությունների, իրադարձությունների հետագա զարգացման մասին:

3.2.2 Բազմիմաստ անդրադարձներ

Բազմիմաստ անդրադարձներ պարունակում են այն միջնշանային թարգմանությունները, որոնք հիմնված են մեկից ավելի աղբյուր տեքստերի վրա: Մի քանի բնագրերի համաժամանակյա մեկնությունը կարելի է տեսնել 2004թ. *Vogue UK* ամսագրում հրատարակված Թիմ Ուոկերի լուսանկարներից մեկում (պատկեր 95): Պատկերված են պտուտաձև աստիճաններ, բազրիքին նստած է մի աղջիկ՝ հագին նուրբ կտորից կարված զգեստ: Փեշն այնքան երկար է, որ իջնում է սանդուղքից ներքև և փռվում հատակին: Այս դեպքում ներակա աղբյուր տեքստերի բացահայտումը տեղի է ունենում պատկերված սակավաթիվ տարրերի բազմիմաստության վերծանման շնորհիվ: Այսպես՝ վերևից թափվող փեշի օգնությամբ լուսանկարիչը ցանկացել է զուգահեռ անցկացնել մոդելի և հեքիաթային հերոսուհի Ռապունցելի միջև: Հեքիաթը (AT 310) պատմում է կախարդական վարսերով օժտված արքայադստեր մասին, ում մանուկ հասակում գողացել էր չար կախարդուհին և բանտարկել բարձր աշտարակում: Աղջկա մոտ բարձրանալու միակ ճանապարհը նրա երկար մազերն էին, որոնք նա պատուհանից դուրս էր իջեցնում՝ լսելով կախարդուհու կանչը:

When the old Witch wanted to get in she stood underneath and called out: "Rapunzel, Rapunzel, Let down your golden hair," for Rapunzel had wonderful long hair, and it was as fine as spun gold. Whenever she heard the Witch's voice she unloosed her ***plaits****, and let her hair*

fall down out of the window about twenty yards below, and the old Witch climbed up by it (Grimm 1884:55).

Լուսանկարում մոդելն ունի կարճ սանրվածք, սակայն նրա զգեստի թափվող փեշը Ռապունցելի վարսերի ժամանակակից համարժեքն է. մազերը հեքիաթային հերոսուհուն ամենից լավ նկարագրող հատկանիշն են, իսկ պատկերի վրա առաջինն աչքի է զարնում հենց զգեստը: Տեղի է ունենում պատկերային համեմատություն. փեշը նույնքան երկար է, որքան աղջկա մազերը: Հեքիաթի անգլերեն տարբերակի մեջ գործածվում է *plait* գոյականը, որը նշանակում է մազի հյուսք, ինչպես նաև հագուստի ծոպք: Լուսանկարիչը, օգտվելով բառի բազմիմաստությունից, յուրովի է ներկայացնում հեքիաթի բնագիրը. Ռապունցելը փրկության համար արձակում է ոչ թե իր հյուսքերը, այլ զգեստի ծոպավոր փեշերը:

Այնուհետև ուշադրությունը գրավում է սենյակի մեջ վեր բարձրացող սանդուղքը: Նախ, սանդուղքի ձևը հիշեցնում է աշտարակ: Այն ամբողջովին պատված է բուսեղեն զարդանախշերով, որոնք, կարծես, փոխանվանորեն կազմում են հեքիաթային անտառի մի մասնիկը: Խոսվել է, որ բանահյուսության մեջ անտառը կարևոր դեր է կատարում: Գրիմ եղբայրների այս հեքիաթում անտառը ծառայում է որպես բնական պատնեշ Ռապունցելի և արտաքին աշխարհի միջև: Լուսանկարիչը դատարկ սենյակում վերարտադրում է հեքիաթի սյուժեն՝ յուրովի պատկերելով «անտառի մեջ աշտարակ և այնտեղ բանտարկված աղջկան»:

Այդուհանդերձ, միջնշանային թարգմանության հիմնական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ, ի տարբերություն գծային թարգմանության, որտեղ յուրաքանչյուր նիշ ունի համեմատաբար հստակ իմաստ տվյալ համատեքստում, ոչ լեզվական նշանները կարող են մեկնվել տարբեր կերպ և ընթերցողին հաղորդել տարբեր տեղեկություններ:

Միևնույն պատկերի բաղադրիչները առանձին զննելիս կարող ենք ստանալ այլ տեքստ: Թիմ Ուոկերի նույն նկարում պատկերված հերոսուհին ավելի խորքային մեկնության դեպքում հիշեցնում է մեկ այլ հեքիաթի հերոսուհու՝ Անդերսենի Ջրահարսին: Մեկ անգամ ևս քննենք մոդելի զգեստի գույնն ու ձևը: Անդերսենի հեքիաթի մեջ կապույտը գերիշխող գույնն է: Բացի ստորջրյա թագավորությունից,

կապույտ են նաև Ջրահարսի աչքերը: Քննենք հերոսուհուն նկարագրող աղբյուր հատվածները հեքիաթի անգլալեզու տեքստից.

> *They were six beautiful children; but the youngest was the prettiest of them all; her skin was as clear and delicate as a rose-leaf, and her eyes as blue as the deepest sea; but, like all the others, she had no feet, and her body ended in a* ***fish's tail*** (Andersen 1914:64).
>
> ***Your fish's tail****, which amongst us is considered so beautiful, is thought on earth to be quite ugly; they do not know any better, and they think it necessary to have two stout props, which they call legs, in order to be handsome* (ibid.)

Անդերսենի հեքիաթի մեջ հերոսուհու պոչը կարևոր իմաստային տարր է: Փոխակերպելով գծային տեքստը ֆոտոպատկերի՝ միջնշանային թարգմանիչն հմտորեն օգտագործում է բառերի իմաստային ներուժը: Անգլերեն *tail* գոյականը նշանակում է թե՛ կենդանու պոչ, թե՛ զգեստի երկար փեշ: Լուսանկարին ուշադիր նայելիս հերոսուհու ոտքերը գրեթե չեն երևում, և այդ պատճառով մենք հնարավորություն ենք ստանում մոդելին նույնացնել հեքիաթային ջրահարսի հետ, որը փռել է իր երկար պոչը: Պատկերային համեմատության մեկ այլ օրինակ. փեշը նույնքան երկար և գեղեցիկ է, որքան ջրահարսի պոչը:

Հետևյալ լուսանկարը պատկերային բազմաձայնության դրսևորման ուշագրավ նմուշ է: Բազմաձայնությունը գեղարվեստական բառի իմաստային, հարիմաստային և զուգորդական ունակությունների միաժամանակյա առկայացումն է, որը որոշակիորեն դրսևորվում է նաև նրա հնչողությամբ: «Բազմաձայնություն» հասկացությունը բանասիրության ոլորտ է ներմուծվել Մ. Բախտինի կողմից (Бахтин 1979:81): Ավելի ուշ Ս. Գասպարյանը ներմուծեց «բառի բազմաձայնություն» եզրույթը: Լեզվաոճական այս հնարը բնութագրում է բառի լրացուցիչ խորություն և տարողունակություն ձեռք բերելու կարողությունը, որը զուգակցվում է բառի հնչյունային հայեցակերպի հետ (Гаспарян 1983):

Պետք է նշել, որ բազմիմաստությունն ու բազմաձայնությունը հիմնականում համարվում են լեզվական երևույթներ[14]: Սակայն ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ միջնշանային թարգմանության ընթացքում լեզվական իմաստակիր միավորը «կենդանանում» է, երբեմն նույնիսկ վերաիմաստավորվում: Տվյալ օրինակում միաժամանակ առկայանում են պատկերային տեքստի կարևոր բաղադրիչի՝ մոդելի երկար փեշի մի քանի իմաստներ:

Հեքիաթներում ֆիզիկական պատնեշների՝ պատերի, պատուհանների, կողպեքների, դարպասների առկայությունը և դրանց խորհրդանշական իմաստը հաճախ պահպանվում է նաև միջնշանային մեկնությունների մեջ: Այսպիսի շինությունները միաժամանակ տարանջատում կամ միավորում են հակադիր բևեռները՝ հողեղեն ու տարաշխարհիկ տիրույթները: Ուոկերի պատկերը քննելիս անհնար է չնկատել բարձր պատուհանները, որոնք, ըստ երևույթին, սենյակի լուսավորման միակ միջոցն են: Պատուհաններն առանձնահատուկ դեր են կատարում թե՛ Ռապունցելի, թե՛ Ջրահարսի հեքիաթներում:

> *One day the woman stood at the window overlooking the garden, and saw there a bed full of the finest rampion: the leaves looked so fresh and green that she longed to eat them. The desire grew day by day, and just because she knew she couldn't possibly get any, she pined away and became quite pale and wretched* (Grimm 1884:77).

Երբ Ռապունցելի մայրը հղի էր, նա պատուհանից դուրս էր նայում կախարդուհու այգուն՝ չգիտակցելով, որ այդ պատուհանից երևացող տեսարանը հետագայում կդառնա իր դժբախտության սկիզբը: Մինչդեռ, հետագայում բանտարկված Ռապունցելի համար աշտարակի պատուհանը կլինի արտաքին աշխարհի հետ գոյություն ունեցող միակ կապը:

Գրեթե նույն տեսարանը նկատում ենք նաև Անդերսենի հեքիաթի մեջ: Չնայած որ Ջրահարսն ապրում է շքեղ դղյակում, որտեղ պատուհանները միշտ բաց էին, սակայն ապակիների հետևում նա առաջին անգամ տեսնում է

արքայազնին: Ապակու հետևում գոյություն ունեցող «մարդկային» միջավայրը դառնում է հերոսուհու կործանման հիմքը:

> *The little mermaid swam close to the cabin windows; and now and then, as the waves lifted her up, she could look in through clear glass window-panes, and see a number of well-dressed people within. Among them was a young prince, the most beautiful of all…* (ibid.)

Հեքիաթային հերոսուհիների համար լուսամուտների ապակիներն այն պատնեշն են, որոնք ժամանակավորապես բաժանում են նրանց տարբեր, բայց անխուսափելի ճակատագրերից: Լուսանկարիչը թարգմանաբար փոխանցել է այն միտքը, որ բանտարկված լինելով ստորջրյա դղյակում, բարձր աշտարակում, թե դատարկ սենյակում՝ հերոսուհիներին պատուհանից այն կողմ սպասում է անհավանական այլաշխարհք:

3.3. Անդրադարձների դասակարգումն ըստ բնօրինակի թափանցելիության

3.3.1 Բացահայտ անդրադարձներ[15]

Միջնշանային թարգմանության մեջ բացահայտ անդրադարձները ճանաչելու համար անհրաժեշտ չեն հեքիաթագիտական խորը գիտելիքներ: Մանկուց ծանոթ լինելով հեքիաթներին՝ ոչ մասնագետ ընթերցողը հեշտությամբ ընկալում է հաղորդվող տեղեկատվությունը:

2006 թ. *Vogue Spain* ամսագրի համար պատրաստած Ուջենիո Ռեխուենկոյի ֆոտոպատումներից մեկը նվիրված էր «Քնած գեղեցկուհին» հեքիաթին (պատկեր 96): Զուգադրենք տվյալ լուսանկարը և աղբյուր տեքստից որոշ հատվածներ, որոնք քաղված են Գրիմ եղբայրների հեքիաթի անգլալեզու տեքստից.

> *The old Fairy's turn coming next, with a head shaking more with spite than age, she said that the Princess should have her hand pierced*

with a spindle and die of the wound. This terrible gift made the whole company tremble, and everybody fell a-crying (Grimm 1884:38).

Ռեխուենկոյի լուսանկարը ֆոտոտեքստի հիանալի օրինակ է: Պատկերը ուսումնասիրելիս տեսնում ենք հերոսուհու գլխին թագ, իսկ մահճակալի կողքին ճախարակ, ինչը մատնացույց է անում, թե որ արքայադստեր մասին է խոսվում, և ինչու է նա քնած: Աղբյուր տեքստի իլիկի փոխարեն թիրախ լուսանկարում տեսնում ենք ճախարակ, որն իր ծավալի բերումով նախընտրելի է թիրախ նշանային համակարգում: Տեղի է ունեցել պատկերային փոխատեղում՝ նպատակ ունենալով ընթերցողի աչքին ավելի մատչելի դարձնել բնագրի անդրադարձվող այն տարրերը, որոնք պահպանվել են, հետևաբար նաև որոշակի էական դեր են կատարում տվյալ միջնշանային թարգմանության մեջ: Այնուհետև նկատում ենք, որ ամբողջ տեղանքը պատված է սարդոստայններով: Այսինքն՝ տեսնում ենք սյուժեի ընթացքը.

"Assure yourselves, O King and Queen, that your daughter shall not die of this disaster. It is true, I have no power to undo entirely what my elder has done. The Princess shall indeed pierce her hand with a spindle; but, instead of dying, she shall only fall into a profound sleep, which shall last a hundred years, at the expiration of which a king's son shall come and awake her." (ibid.)

Վերջիվերջո, մոդելի ճերմակ մազերը և կնճռոտված դեմքը մեզ հուշում են ֆոտոհեքիաթի ավարտը: Ալեհեր, զառամյալ արքայադուստրը օքսիմորոնի անսպասելի օրինակ է: Հրաշապատում ժանրի կանոնների համաձայն՝ վտանգված արքայադստերը միշտ փրկության են հասնում. նա չի կարող ծերանալ միայնակ և լքված. սա հեքիաթի պոետիկայի պահանջների խախտում է: Սակայն տվյալ հերոսուհին պատկերային նորամուծության դրսևորում է: Նայելով նկարին հասկանում ենք, որ այս Քնած գեղեցկուհուն ոչ ոք չի փրկելու: Պատկերի լեզվականացման դեպքում կիրառելի են որոշիչներ (ծեր, ալեհեր, կնճռոտված), որոնք գրեթե անհնար է հանդիպել աղբյուր տեքստի մեջ, ինչպես նաև չեն կարող

օգտագործվել հրաշապատում տեքստում՝ որևէ արքայադստեր նկարագրության մեջ:Թեև կիրառված բացահայտ անդրադարձների շնորհիվ լուսանկարը մատնանշում է տվյալ մեկնության աղբյուրը, այդուհանդերձ, բնագրից ակնհայտ շեղումների արդյունքում նկատելի են միջնշանային թարգմանական անհամարժեքությունները:

3.3.2. Քողարկված անդրադարձներ

Քողարկված անդրադարձները մատչելի են միայն հեքիաթանյութին ծանոթ և պատրաստված ընթերցողներին: Ավելացնենք, որ հաճախ միջնշանային թարգմանիչները՝ դիզայներներն ու լուսանկարիչները չեն ընդունում, երբեմն նաև չեն գիտակցում իրենց ստեղծագործությունների մեջ առկա անդրադարձները նախատեքստին:

Այստեղ մեր ուսումնասիրության առարկան կրկին 2009թ. դեկտեմբերին *Vogue US* ամսագրում տպագրված *Little Girl And Boy Lost* վերնագրով ֆոտոպատումն է: Լուսանկարներն առաջին իսկ անգամ դիտելիս երևում է, որ դրանք վերապատմում են Գրիմ եղբայրների «Հենզելն ու Գրետելը» հեքիաթի սյուժետային առանձին դրվագներ: Նշենք սակայն, որ լուսանկարներում որոշ տարրեր անհասկանալի են ինչպես սովորական, այնպես էլ մասնագետ ընթերցողի համար: Էննի Լեյբովիցի նկարահանած ֆոտոշարքը մեզ հետաքրքրում է նաև որպես միջնորդավորված միջնշանային թարգմանության վառ օրինակ: Համեմատենք հեքիաթի տեքստի համապատասխան դրվագները Լեյբովիցի լուսանկարների հետ.

> *Once upon a time there dwelt on the outskirts of a large forest a poor woodcutter with his wife and two children; the boy was called Hansel and the girl Gretel. He had always little enough to live on, and once, when there was a great famine in the land, he couldn't even provide them with daily bread* (Grimm 1884:101).

Առաջին լուսանկարում պատկերված է անտառի խորքում թաքնված խրճիթը, որտեղ ապրում են երեխաները (մոդել՝ Լիլի Քոուլի և դերասան Էնդրյու Գարֆիլդի դերակատարմամբ): Պայմանականորեն պատկերված տան մեջ կանգնած մանուկ հերոսները պատմում են իրենց ծայրահեղ աղքատ ու դժվարին կյանքի մասին (պատկեր 97): Այնուհետև սկսվում են մեզ հայտնի արկածները.

> *They wandered about the whole night, and the next day, from morning till evening, but they could not find a path out of the wood. They were very hungry, too, for they had nothing to eat but a few berries they found growing on the ground. And at last they were so tired that their legs refused to carry them any longer, so they lay down under a tree and fell fast asleep* (Grimm 1884:102).

Երկրորդ լուսանկարը մեկնաբանելու համար բավարար չէ միայն հեքիաթի տեքստին ծանոթ լինելը. հայտնվում են կերպարներ, որոնք բացակայում են բնագրում (պատկեր 98): Այսպես, լուսանկարի անտառում երեխաները պառկել են ծառի տակ, իսկ ճյուղերին թառել է Ավազե մարդը: Սկանդինավյան բանահյուսության մեջ Ավազե մարդն առասպելական կերպար է, որը բարի երազներ է բերում քնած երեխաներին ՝ նրանց վրա շաղ տալով ոսկե ավազ: Առավել հայտնի է Հ. Ք. Անդերսենի Օլե Լուկոյե անունով քնաբեր կերպարը: Մինչդեռ Գրիմ եղբայրների տեքստում նման հերոս չի հիշատակվում: Լուսանկարում ավելանում են նաև ձկան գլխով տարօրինակ սպասավորն ու զգեստավորված ծառերը: Նշված բոլոր գործող անձինք պատկերային հավելման ուշագրավ օրինակներ են: Նման լրացման բացատրությունը պետք է փնտրել հեքիաթի տեքստային տարածքից դուրս:

Կարդալով ֆոտոպատմության ծանոթագրությունները՝ տեղեկանում ենք, որ լուսանկարներն առնչվում են Նյու Յորքի *Մետրոպոլիտեն* թատրոնում բեմադրվող «Հենզելն ու Գրետելը» օպերային: Վերջինս 1891-92 թթ. գրել է գերմանացի երգահան Էնգելբերտ Հումպերդինքը: Գրական տեքստի վրա հիմնված ցանկացած երաժշտական ստեղծագործություն միջնշանային թարգմանության նմուշ է, իսկ այս

օպերայի ժամանակակից բեմադրությունը գծային հեքիաթի իմաստային հենքի վրա կառուցում է նոր ստեղծագործություն՝ յուրովի տեղադրելով իմաստային շեշտերը: Լուսանկարները գրեթե նույնությամբ կրկնօրինակում են բեմադրության դեկորացիները: Ըստ էության՝ խոսում ենք քողարկված միջնշանային թարգմանության մասին, քանի որ լուսանկարչական տարբերակը ձևավորվել է Գրիմների բնագիր տեքստի օպերային բեմադրությամբ միջնորդավորված հեղինակային մեկնության շնորհիվ: Երաժշտական թարգմանության մեջ սյուժետային դրվագները ուղեկցվում են ձայնային պատկերներով, հերոսները դինամիկ են՝ շարժունակ, իսկ ֆոտոպատումում համարժեք պատկերներն անշարժ են, հասանելի են միայն առանձին դրվագներ, որոնք արտահայտում են առանցքային թեմատիկ հատվածները:

Հեքիաթի գլխավոր թեման սովն է և հերոսների՝ դրան առնչվող փորձությունները: Ուստի քաղցի գաղափարն ակնհայտ է նաև հեքիաթի միջնշանային թարգմանական տարբերակներում՝ հատկապես օպերային բեմադրության մեջ: Ինչպես բեմին, այնպես էլ ամսագրի էջերին հայտնվող սննդի հետ կապված բոլոր կերպարներն ու առարկաները յուրօրինակ փոխանուններ են: Թարգմանիչն ունկնդրին կամ ամսագրի ընթերցողին պարբերաբար հիշեցնում է երեխաներին տանջող քաղցի մասին: Նախերգանքի ժամանակ բեմի կենտրոնում դատարկ մեծ ափսե է: Ավելի ուշ կախարդված անտառում ափսեն փոխարինվում է հսկայական երախով, որն արյան պահանջ է զգում: Անտառում երեխաներն աղոթում են, ոչ թե որպեսզի հրեշտակները պաշտպանեն իրենց, այլ որպեսզի խոհարարները ճոխ ընթրիք պատրաստեն: Ավազե մարդու պարգևած երազի մեջ նրանց սպասարկում են ձկան գլխով սեղանապետն ու մատուցողները:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Գոտլիբն օգտագործում է «պայմանականացված» և «ազատ» եզրերը, որպեսզի մի կողմից ընդգծի երկու երևույթների տարբերությունը, մյուս կողմից ավելի լայն հնարավորություններ ստեղծի «թարգմանություն» հասկացույթի մեկնության համար, քան այժմ կարելի է նկատել «ավանդական» թարգմանության և հարմարեցման զուգադրման դեպքում: Ֆրանսալեզու գրականության մեջ առաջարկվել է *tradaptaion* եզրը՝ որպես լեզվական կամուրջ այդ երկու երևույթների միջև (Gambie, 2004:179-180):

2. Միջտեքստայնության գաղափարը մեզ հուշում է, որ տեքստերը փոխկապակցված են միմյանց հետ: Ինչպես գրում է Միշել Ֆուկոն. «Գրքի սահմանները երբեք հստակ չեն. գրքի վերնագրից, առաջին տողերից ու վերջին վերջակետից, ներքին կառուցվածքից և ինքնավար ձևից վեր՝ այն մյուս գրքերի, տեքստերի, նախադասությունների անդրադարձային համակարգի մի մասնիկն է: Գիրքը պարզապես առարկա չէ ինչ-որ մեկի ձեռքին: Նրա էությունը անկայուն է և հարաբերական» (Фуко 1996:55): Կլոդ Լևի-Ստրոսը պնդում է. «Ես չունեմ այն զգացումը, որ ես եմ գրում իմ գրքերը, ինձ թվում է իմ գրքերը գրվում են իմ միջոցով… Ես հայտնվել եմ մի վայրում, որտեղ ինչ-որ բան է տեղի ունենում, բայց այնտեղ ես չունեմ ինքնություն» (Levi-Stauss 2000:77):

3. Անտոն Պոպովիչը զարգացրել է մետատեքստերի տեսությունը, որը նույնպես քննում է բոլոր երկրորդային տեքստերը որպես միացյալ վերհաղորդակցական համակարգ: Համակցելով հաղորդակցումն ու մետահաղորդակցումը՝ Պոպովիչը ստեղծում է մշակութաբանական իր տեսությունը (Попович 1980:130):

4. Փարիզը դառնում է համաշխարհային նորաձևության մայրաքաղաք 19-րդ դարի սկզբներից: Հենց այնտեղ է առաջին անգամ ձևավորվում հաճախորդին արդեն պատրաստի հագուստ ցուցադրելու երևույթը, ինչպես նաև առաջին նորաձևության տներ, որոնք իրենց ստեղծած զգեստներին փակցնում են անվանական պիտակներ: Դառնալով հեղինակային՝ նորաձևությունը վերածվում է արվեստի լիարժեք ճյուղի, որտեղ յուրաքանչյուր ստեղծագործություն ոչ միայն ոգեշնչվում, այլև համարձակ օգտվում է մշակութային մյուս արժեքներից: Ավելի

մանրամասն տե՛ս Ch. Seeling, Fashion - 150 Years of Couturiers, Designers, Labels, 2010:

5. Ճանաչողական ունակությունները և լեզվական հնարավորությունները առաջնորդվում են նույն սկզբունքներով՝ զգայական ընկալում, հիշողություն, պատճառաբանում, դասակարգում և այլն (Croft and Cruse 2004:2): Գիտական նվաճումներն այլ գիտակարգերում, ինչպիսիք են հոգեբանությունը, ճանաչողական ֆենոմենոլոգիան, կիրառելի են ու օգտակար լեզվաբանության ոլորտում, և հակառակը:

6. Միջնշանային թարգմանության արդյունքում ստեղծվող դիզայնի հնարամտության սահմանները քննող հարցերի պատասխանները կարելի է գտնել ամերիկացի արվեստագետ Էռնստ Գոմբրիքի «Մեդիտացիաներ փայտե ձիու վրա» հոդվածի մեջ: Մինչդեռ երեխաներն ընկալում են խաղալիք փայտե ձին որպես իսկական, քանի որ խաղալիքը պահպանել է բնօրինակի անհրաժեշտ հատկանիշները. Այն ունի «մեջք» և թույլ է տալիս երեխաներին վարգել: Այս ամենը ճիշտ է նաև հաջողված միջնշանային թարգմանության դեպքում: Թարգմանությունը պետք է վերարտադրի նախատիպի այն բոլոր հատկանիշները, որոնք պահանջվում են տվյալ գործաբանական համատեքստի մեջ:

7. Շառլ Պերրոյի հեքիաթների բոլոր անգլալեզու տարբերակները ներկայացված են Չարլզ Ուելշի թարգմանությամբ:

8. Գրիմ եղբայրների հեքիաթների բոլոր անգլալեզու տարբերակները ներկայացված են Մարգարեթ Հանթի թարգմանությամբ:

9. Ատենախոսության մեջ նորաձևության տների, ապրանքանիշերի, ամսագրերի, հանրախանութների անվանումները պահպանվել են լատինատառ՝ տառադարձման արդյունքում առաջ եկած արտասանական խնդիրներից խուսափելու նպատակով:

10. Հանս Քրիստիան Անդերսենի հեքիաթների բոլոր անգլալեզու տարբերակները ներկայացված են Ջենի Սթիքնիի թարգմանությամբ:

11. Տե՛ս Ալվարդ Ջիվանյան, «Մանկական գրականության ներմշակութային և միջմշակութային փոխակերպումները», Հասկեր 1, 2010, էջ 93-104:

12. Լինելով սգի և մահվան խորհրդանիշ՝ սև զգեստը 20-րդ դարում դիզայներ և համաշխարհային նորաձևության առաջատար Կոկո Շանելի նախաձեռնությամբ ստանում է նոր հնչեղություն՝ վերածվելով նրբաճաշակության և վայելչագեղության հոմանիշի:

13. Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե որ նյութից են պատրաստված Մոխրոտի կոշիկները, ապա ստույգ բացատրություն չկա: Մեկ այլ տարածված վարկածի համաձայն՝ կոշիկը պատրաստված էր սկյուռի մորթուց (*vair*): Այս բառն այժմ ֆրանսերենում գրեթե կորսված է, այդ պատճառով հեքիաթի բնագիրը վերարտադրողները փոխարինել են այն առավել ծանոթ *verre* (ապակի) գոյականով: Այսօր որոշ նորաձևության տներ առաջարկում են կենդանու բրդոտ թաթեր հիշեցնող գույնզգույն մորթուց կարված կոշիկներ, սակայն դրանք չեն կապակցում նմանատիպ ոտնամանները Մոխրոտի հեքիաթի հետ:

14. Ինչպես նշում է Ս. Գասպարյանը, բազմաձայնությունը քերթողական արվեստում բառի իմաստային, հարիմաստային և զուգորդական ունակությունների միաժամանակյա առկայացումն է, որը որոշակիորեն դրսևորվում է նաև նրա հնչողությամբ: Բառը, ընդլայնելով իր առաջնային իմաստը, իրացնում է նորանոր իմաստային երանգներ՝ դրանով իսկ նպաստելով ստեղծագործության գեղագիտական ազդեցության ուժեղացմանը: Ավելի մանրամասն տե՛ս Гаспарян С.К., Полифония слова в составе фигуры сравнения, 1983:

15. «Բացահայտ» և «քողարկված» եզրերի ընտրությունը կատարված է «բաց/փակ» (*overt/covert*) թարգմանության տեսակների նմանակմամբ: Ինչպես նշում է Ջ. Հաուսը, թարգմանության շնորհիվ տեքստը, հաղթահարելով տարածաժամանակային խոչընդոտները, դառնում է այլ՝ բնագրից տարբերվող սոցիալ-մշակութային իրականության մի մասը: Բաց կարելի է անվանել այն թարգմանությունը, որտեղ թիրախ տեքստը դիտարկվում է որպես աղբյուրի համարժեք դրսևորում թիրախ լեզվական հարթության մեջ: Մինչդեռ փակ թարգմանությունը չի ընկալվում որպես այդպիսին. թարգմանիչը և թարգմանության ընթացքը քողարկված են թիրախ լեզվակիրներից: Այն ներկայանում է որպես ինքնուրույն ստեղծագործություն՝ երբեմն մեկնելով աղբյուր տեքստի միայն առանձին հատվածները (House 2009:36-37):

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Պատկերային նշանագիտության՝ որպես ինքնուրույն գիտակարգի կայացումը անխուսափելի էր 21-րդ դարում: Հաղորդակցության ժամանակակից ձևերը ենթադրում են, երբեմն նույնիսկ պահանջում հաղորդակցության մասնակիցներից մի քանի նշանային համակարգերի իմացություն և կիրառություն՝ փոխանցվող տեղեկատվությունն ապակոդավորելու, մեկնելու, պատասխան հաղորդագրություն ուղարկելու համար:

Արդեն մոտ երեք տասնամյակ է, ինչ նորաձևությունը դարձել է բազմաթիվ լեզվաբանական և նշանագիտական վերլուծությունների առարկա: Ռ. Բարտի աշխատությունների շնորհիվ նորաձևությունը սկսել է դիտարկվել որպես ինքնուրույն, լիարժեք նշանային համակարգ: Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի նորաձևային լուսանկարչությանը նվիրված հետազոտությունները, որոնց քանակը տարեցտարի ավելանում է:

Ուսումնասիրության արդյունքները թույլ են տալիս եզրակացնել.

1. Տարբեր նշանային համակարգերի միջև ընթացող տեղեկատվական տեղաշարժերը թույլ են տալիս եզրակացնել, որ Ռ. Յակոբսոնի առաջ քաշած միջնշանային թարգմանության տեսությունն այսօր ձեռք է բերել ընդգծված գործնական արժեք: Միջնշանային թարգմանության խորքային ընկալումը հնարավորություն է ընձեռում նորովի մեկնել պատկերային տեքստը:

2. Հաղորդակցության ձևերի փոփոխությունն ու զարգացումը տրամաբանորեն հանգեցնում են արդեն մշակված և ամրագրված լեզվական երևույթների վերանայմանը: Վերասահմանվում է «տեքստ» հասկացությունը: Այն այլևս չի կարող դիտարկվել որպես սոսկ գծային երևույթ, քանի որ, ելնելով նշանագիտության արդի դրույթներից, ցանկացած ոչ լեզվական նշանների փոխկապակցված իմաստակիր խումբ կարող է համարվել «տեքստ»: Այս սահմանումը լայնացնում է ուսումնասիրության շրջանակները՝ ներառելով պատկերային նշանային համակարգեր, որոնց քննությունն անընդունելի էր համարվում դասական լեզվաբանության տեսանկյունից:

3. Նորաձևության մեջ հեքիաթային մոտիվների առկայությունը, հագուստի և նորաձևային լուսանկարչության բազում անդրադարձները հրաշապատում դիպաշարերին օգնում են բացահայտել այն փաստը, որ այս երկու նշանային համակարգերը բավարարում են թարգմանական գործընթացների կատարման պահանջները: Ըստ այդմ՝ ներկա աշխատության մեջ գծային հեքիաթը քննվում է որպես աղբյուր տեքստ, իսկ նորաձևությունը՝ որպես պատկերային թիրախ:

4. Հեքիաթ-նորաձևություն միջնշանային թարգմանությունները և դրանց առանցքային մաս կազմող անդրադարձները կարելի է քննել երկու տեսանկյունից: Առաջին դեպքում ուսումնասիրվում են նորաձևություն-հեքիաթ միջնշանային անդրադարձները՝ ըստ դրանց թեմատիկ առնչությունների: Աղբյուր տեքստի յուրաքանչյուր մեկնվելիք բաղադրիչ ստանում է իր պատկերային համարժեքը՝ ելնելով թարգմանչի մտադրությունից և գեղագիտական հայացքներից: Երկրորդ դեպքում քննվում են նորաձևություն-հեքիաթ միջնշանային անդրադարձները՝ ըստ աղբյուր-թիրախ տեքստերի հարաբերակցության: Պատկերային մեկնության մեջ առկա անդրադարձների օգնությամբ հնարավոր է դառնում համեմատության մեջ դնել աղբյուր և թիրախ տեքստերն ու միջնշանային թարգմանության արդյունքում առաջ եկած փոխակերպումները:

5. Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ միջնշանային թարգմանության մեջ կիրառված անդրադարձների ճանաչումն ու ընկալումը կախված է մի քանի գործոններից՝ բնագրային նմանությունից, վերաբերյալի մատչելիությունից, հեղինակային մտադրությունից և այլն: Սակայն ամենաէական գործոնը անդրադարձի մերձավորության աստիճանն է աղբյուր տեքստի վերաբերյալին: Վերջինս ունի իր առանցքային դերը միջնշանային թարգմանության թիրախ պատկերների ընթերցանության մեջ:

6. Միջնշանային թարգմանության դեպքում աղբյուր և թիրախ տեքստերը պատկանում են տարբեր նշանային համակարգերի: Քանի որ դեռևս գոյություն չունեն գնահատման համընդհանուր չափորոշիչներ, որոնց միջոցով հնարավոր կլինի դատել պատկերային թարգմանության համարժեքության մասին, առաջարկվում է ուսումնասիրել գծային և պատկերային տեքստերը իմաստային

համարժեքության տեսանկյունից՝ զուգադրական վերլուծության շնորհիվ երևան հանելով բնագրի իմաստային փոխակերպումները թիրախ պատկերներում: Բնագրի պատկերային մեկնության շնորհիվ հաճախ հնարավորություն է ընձեռվում դիտարկել բնագրի իմաստային շերտերը:

7. Լեզվական և պատկերային տեքստերի վերլուծության դեպքում ձևավորվում են որոշ լեզվաոճական հնարներ, որոնք տեսանելի են միայն բնագրի և թիրախ տեքստի համադրության դեպքում: Պատկերային տրոպի գործառույթները ճանաչելու և ընթերցելու համար անհրաժեշտ է բացահայտել բնագրի գաղտնիմաստները և լեզվաոճական շերտերը: Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ նորաձևային տեքստերում առավել հաճախ կիրառվում է պատկերային փոխանունությունը, քանի որ այս հնարի՝ մասի և ամբողջի հարաբերակցությունը մատնանշելու գործառույթը լավագույնս է ծառայում միջնշանային թարգմանության նպատակին, այն է՝ բնագրի միայն մի քանի բաղադրիչների մեկնության միջոցով հաղորդել հնարավորինս լիարժեք տեղեկատվություն:

8. Որոշ տրոպների (չափազանցություն, անձնավորում, համըմբռնում) պատկերային տարբերակները ոչ միայն ավելի ակնհայտ են դարձնում թիրախ տեքստի հաղորդագրությունը, այլև դրդում են հասցեատիրոջը վերանայել թարգմանության բնագիրը՝ դարձնելով այն թարգմանվածքի անբաժան մասը: Այսպիսով միայն աղբյուր և թիրախ տեքստերի համադրական ընթերցումը կարող է նպաստել թարգմանվածքի ողջ ներուժի բացահայտմանը:

9. Դիտարկելով հեքիաթների անգլալեզու տեքստերը որպես թարգմանության աղբյուր, իսկ նորաձևության նմուշները՝ որպես թիրախ պատկերներ՝ նշենք, որ այս երկու նշանային համակարգերի միջև միջնշանային փոխակերպումներ չեն հանգեցնում բնագրի խեղաթյուրման: Գծային տեքստի և թիրախ պատկերի համադրության արդյունքում հնարավոր է դառնում վերլուծել նորաձևությունը տարբեր մակարդակներում և բացահայտել, որ այս նշանային համակարգը բավարարում է բոլոր անհրաժեշտ պահանջները համարժեք միջնշանային թարգմանություն իրականացնելու համար:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. Աթայան Է., Լեզվական աշխարհի նեքին կերպավորումը և արտաքին վերաբերությունը, Երևան, ԵՊՀ, 1981, 388 էջ:
2. Գիրունյան Գ.,Գրական անդրադարձի մեկնողական ընդգրկումը, Երևան, Հեղ. Հրատ., 2014, 210 էջ:
3. Թումանյան Հ., Կարմրիկը, Երկեր, Հատոր երկրորդ, Երևան, Հայպետհրատ, 1958, 457-462 էջ:
4. ՀԺՀ, հատ. X, կազմ. Ս. Տարոնցի, Երևանի, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. , 1967, 636 էջ:
5. Պերրո Շ., Կարմիր Վարդուկը, փոխադր.՝ Հակոբ Պարոնյանի, Ոսկե Դիվան, Պրակ 2, Երևան, Հովհաննես Թումանյանի թանգարան, 2010, 41-42 էջ:
6. Ջիվանյան Ա., Մարգարիտներ հայ թարգմանական հեքիաթագիտության, Երևան, Հովհ. Թումանյանի թանգարան, 2013, 254 էջ:
7. Ջիվանյան Ա., Հեքիաթը բարձր նորաձևության համատեքստում, Ոսկե Դիվան, պրակ 1, դեկտեմբեր, Հովհաննես Թումանայանի թանգարան, Երևան, 2003, 155-167 էջ:
8. Ջիվանյան Ա., «Երկնքից ընկավ երեք խնձոր»-Հրաշապատում հեքիաթը որպես արքիտեքստ, Երևան, Զանգակ-97, 2008, 88 էջ:
9. Ջիվանյան Ա., Մանկական գրականության ներմշակութային և միջմշակութային փոխակերպումներ, Հասկեր – մանկական գրականության և բանահյուսության տարեգիրք 1, Երևան, Հովհաննես Թումանյան թանգարան, 2010, էջ 96-104:
10. Баранова Л. Некоторые особенности вторичных текстов и образы персонажей в интерсемиотическом контексте (на примере произведений О. Уайльда И Дж. Остен), Вестник Томского Государственного Университета, Томск, Сентябрь, 2011, 69-73 стр.
11. Бахтин М. Эстетика Словесного Творчества, Москва, Художественная Литература, 1979, 412 стр.

12. Библер В. Михаил Михайлович Бахтин или поэтика культуры, Москва, Прогресс, 1991, 176 стр.

13. Васильев А. Искусство Одевания, Egoist Generation N4, 2004, 71-74 стр.

14. Вербицкая М. Теория Вторичных Текстов, Москва, МГУ, 2000, 220 стр.

15. Виноградов В. О языке художественной литературы, Москав, Гослитиздат, 1944, 360 стр.

16. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования, Москва, Наука, 1981, 139 стр.

17. Гаспарян С. Полифония слова в составе фигуры сравнения, Москва, МГУ, 1983, 190 стр.

18. Дюбуа Ж. Пир Ф., Тринон А. и др. Общая риторика, Москва, Прогресс, 1986, 392 стр.

19. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов, Москва, Intrada, 2001, 384 стр.

20. Лидергос Н. Человек среди декораций: Маски и метаморфозы в романе Кребийона-сына “Софа”, Актуальные проблемы литературы и культуры (Вопросы филологии вып. 3), Ереван, Лингва, 2008, стр. 231-240.

21. Лотман Ю. Семиосфера, Москва, СПб.: Искусство-СПб, 2003, 704 стр.

22. Наер Н. Краткий стилистический лексикон, Москва, Приметей, 2013, 72 стр.

23. Попович А. Проблемы художественного перевода, Москва, Вышая школа, 1980, 200 стр.

24. Пропп В. Морфология Сказки, Москва, Наука, 1984, 144 стр.

25. Фуко М. Слова и Вещи, Санкт-Петербург, A-Cad, 1994, 408 стр.

26. Эко У. Сказать почти тоже самое. Опыты о переводе Москва, Симпозиум, 2006, 576 стр.

27. Юнг К. Феноменология духа в сказках. душа и миф, Шесть архетипов, Минск, Харвест 2004, 384 стр.

28. Andersen H. Ch. Fairy Tales, Ginn and Company - Boston; New York; Chicago; London 1914, 312 p.

29. Barthes R. The Fashion System, Berkeley, University Of California Press, 1999, 351 p.

30. Barthes R. Death Of The Author, Translated By: Howard, R. in Aspen 5+6: The Minimalism Issue, New York, Roaring Fork Press, 1969, 5 p.

31. Barthes R. The Pleasure Of The Text, Trans. Richard Miller, New York, Hill and Wang, 2000, 96 p.

32. Baum F. The Wonderful Wizard Of Oz, London, Dover Publishing, 1996, 144 p.

33. Bettelheim B. The Uses Of Enchantment: The Meaning And Importance Of Fairy Tales, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1976, 352 p.

34. Beaugrande de R. A, Dressler W. U. Text, Discourse and Process: Toward a Multidisciplinary Science of Texts, Norwood, N.J.: Ablex, 1981, 354 p.

35. Beaumont L. Beauty And The Beast, Trans. Diane Goode, Scarsdale, Bradbury Press, 1978, 36 p.

36. Carroll L. Alice in Wonderland, Illust. By Lewis Carroll, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd., 1985, 192 p.

37. CR Fashion Book #1, New York, Heart Magazines, 2012, 220 p.

38. CR Fashion Book #4, New York, Heart Magazines, 2014, 270 p.

39. Derrida J. Writing and Difference, Chicago, University of Chicago Press, 1978, 362 p.

40. Douglas M. The World of Goods, London, Routledge, 1999, 200p.

41. Gambier Y. Tradaptation Cinématographique, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2004, 169-181 p.

42. Genette G. Narrative Discourse: An Essay In Method, Ithaca, Cornell University Press, 1983, 288 p.

43. Gottlieb H. Gambier Y., (Multi) Media Translation, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2001, 298 p.

44. Gottlieb H. Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics, Challenges Of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 2005, 29 p.

45. Griersen E. Scottish Folk And Fairy Tales, Chosen and Edited by Gordon Jarvie, Penguin Books, London, 1992, 20-26 p.

46. Grimm J. And W. Household Tales, George Bell and Sons, London 1884, 464 p.

47. Halliday M., Hasan R. Cohesion in English, London, Longman, 1976, 420 p.

48. Hatim B., Mason I. Discourse and the translator. Language in Social Life Series, London, Longman, 1990, 258 p.

49. Harper's Bazaar France, Paris, Hearst Magazines, May 2005, 280 p.

50. Holmes, J. S. The Name And Nature Of Translation Studies, Ed. Lawrence Venuti, The Translation Studies Reader, 2nd edition, London, Routledge, 1988, 356 p.

51. House J. Translation, Oxford Introduction To Language Studies, Oxford University Press, 2009, 296 p.

52. Interview Germany, Berlin, Brant Publications, January, 2013, 420 p.

53. Jacobson R., On Language, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 769p

54. Jakobson R. On Linguistic Aspects Of Translation. In Selected Writings, Vol. 2, The Hague: Mouton, 1961, 260 p.

55. Jivanyan A. Ireland And Armenia. Studies In Lnaguage, History And Narrative, Journal of Indo-European Studies: Monograph Series 61, Wasington D. C., Institute for the Studies of Man, 2012, 247-263 p.

56. Kawamura Y. Fashion-Ology. An Introduction To Fashion Studies. Oxford, Berg Publishers, 2006, 192 p.

57. Kress G., Van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar Of Visual Design (2nd Ed.), London, Routledge, 1996, 291 p.

58. Kristeva Y. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, New York, Columbia University Press, 1990, 305 p.

59. Lepilova K. The Acceleration of Linguistic Communication, Non-readership and the Multimedia Sphere (The Addressee – Text and Picture – Translatology). In: Perspectives on Interpreting. Ed. by Giuliana Garzone, Peter Mead, Maurizio Viezzi, Forli, Biblioteca della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, 2002, 162 p.

60. Leppihalme R. Culture Bumps. On the Translation of Allusions. Helsinki, University of Helsinki, 1994, 193 p.

61. Lévi-Strauss C. Structural Anthropology, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, 410 p.

62. LOVE #6, London, Condé Nast, 2011, 360 p.

63. Lüthi M. The European Folktale: Form And Nature. Folklore Studies In Translation, Bloomington, Indiana University Press, 1986, 200 p.

64. Marie Claire Turkey, Istanbul, Hearst Magazines, November, 2011,2 59 p.

65. Mikkonen K. Theories Of Metamorphosis: From Metatrope To Textual Revision, Style, Vol. 30, No. 2, 1996, 1-20 p.

66. Morton C. Christian Lacroix and the Tale of Sleeping Beauty, New York, HarperCollins Publishers, 2011, 105 p.

67. Naylor M., Ball R. Form Follows Idea: An Introduction to Design Poetics, London, Black Dog Publishing, 2005, 127 p.

68. Orenstein C. Little Red Riding Hood Uncloaked, New York, Basic Books, 2002, 304 p.

69. Oropeza B.J. Intertextuality, In The Oxford Encyclopedia Of Biblical Interpretation, New York, Oxford University Press, 2013, Vol. 1, 453-463 p.

70. Pereeira N. Book Illustration As Intersemiotic Translation: The Case Of Alice In Wonderland In Brazil, Across Boundaries: International Perspectives On Translation Studies, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, 45-58 p.

71. Perrault Ch. The Tales of Mother Goose, New York; Chicago, C. Heath & Co. 1901, 76 p.

72. Petrilli S. Translation Translation, Approaches To Translation Studies 21, Amsterdam and New York, Rodopi, 2003, 660 p.

73. Peirce, Ch. S. The Collected Papers Of Charles Sanders Peirce .Vols. I–VI, Cambridge, Harvard University Press 1977, 554 p.

74. Saussure F. de Course in General Linguistics, London, Peter Owen, 1996 (1916), 260 p.

75. Seeling Ch. Fashion - 150 Years of Couturiers, Designers, Labels, Beijing, H.F. Ullman Publishing Gbmh, 2012, 512 p.

76. Smith G. Snow White And The Seven Dwarfs, Based On Walt Disney Productions' Full Length Cartoon Feature Film, New English Library, London 1980, 40 p.

77. Swendsen L. Fashion: A Philosophy, Reaktion Books, 2006, 188 p.

78. Tabakowska E. Cognitive Linguistics And Poetics Of Translation, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, 146 p.

79. Torop P. Intersemiosis And Intersemiotic Translation, Amsterdam/New York, Rodopi, 1995, 283 p.

80. Torop P. Translation As Translating As Culture, Sign System Studies 30 (2), Tartu, Tartu University Press, 2003, 605 p.

81. Toury G. Descriptive Translation Studies And Beyond, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing 1995, 366 p.

82. Van Leeuwen T. Towards a Semiotics Of Typography, Information Design Journal And Document Design 14(2), John Benjamin, 2006, 139–155 p.

83. Vogue España, Madrid, Condé Nast, December, 2006, 350 p.

84. Vogue India, Mumbai, Condé Nast, May, 2012, 340 p.

85. Vogue Korea, Seul, Condé Nast, December, 2010, 280 p.

86. Vogue Nippon, Tokyo, Condé Nast, September, 2010, 240 p.

87. Vogue UK, London, Condé Nast, May, 2010, 420 p.

88. Vogue US, New York, Condé Nast, December, 2003, 380 p.

89. Vogue US, New York, Condé Nast, December, 2005, 450 p.

90. Vogue US, New York, Condé Nast, September, 2009, 496 p.

91. Vogue US, New York, Condé Nast, March, 2012, 570 p.

92. W Magazine, New York, Condé Nast, January, 2014, 275 p.

93. Zipes J. Spells Of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales Of Western Culture, New York, Viking 1991, 848 p.

94. Lever J. Histoire de la mode et du costume, Paris, Nouvelle, 2003, 304 p.

95. Lipovetsky G. L'Empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes, Gallimard 1994, 348 p.

ԲԱՌԱՐԱՆՆԵՐ

1. Աղայան Է., Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, «Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան, 1976, Հատոր 1, 929 էջ,
2. Աղայան Է., Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, «Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան, 1976, Հատոր 2, 1615 էջ:
3. Գաբամաճեան Ս., Նոր բառագիրք հայերեն լեզուի, Կ. Պոլիս, Տպագրութիւն Ռ. Սագաեան 1910, 1414 էջ:
4. Գայայեան Յ., Բառարան գանձարան հայերէն լեզուի, Գահիրէ, Տպագրութիւն Գալֆա 1938, 550 էջ:
5. Ճիզմէճեան Պ., Հայերէն աշխարհաբար լեզուի լիակատար բառարան, Հալէպ, Տպարան Անի, 1954, 2224 էջ:
6. Մալխասեանց Ս., Հայերէն բացատրական բառարան, Երևան, Հայկական ՍՍՌ Պետական Հրատարակչութիւն 1944:
7. Նավոյան Ռ., Ակնարկներ 19րդ դարի 50-80-ական թթ. աշխարհաբարյան նորակազմության ուսումնասիրության բառարան, Երևան, Լիմուշ, 2011, 309 էջ:
8. Սուքիասյան Ա., Հայոց լեզվի հոմանիշների բացատրական բառարան, Երևան, ԵՊՀ, 2009, 1242 էջ:
9. Ахманова О. Словарь Лингвистических Терминов. Москва, Советская Энциклопедия, 1966, 608 стр.
10. Collins Concise English Dictionary, HarperCollins Publishers, 2011, 1824 p.
11. The Merriam-Webster Dictionary, Springfield, Merriam-Webster Mass Market, 2004, 939 p.
12. Paperback Oxford English Dictionary, Oxford University Press, 2013, 1056 p.
13. Aquien M., Molinie G. Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Paris, Le Livre de Poche 1996, 757 p.