

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ ИМ.А.РУДАКИ



На правах рукописи

Назарова Рамзия Саъдуллоевна

**ПРОБЛЕМЫ ВОССОЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
М.Ю.ЛЕРМОНТОВА В ТАДЖИКСКИХ ПЕРЕВОДАХ**

Специальность 10.01.08. – Теория литературы. Текстология

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:

Доктор филологических наук,
профессор Муллоев Абдусамад

Душанбе – 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3 - 11
ГЛАВА I. О некоторых особенностях перевода произведений М.Ю. Лермонтова на таджикский язык.....	11 - 60
1.1. Проблема воссоздания жанрово-тематических и стилистических особенностей поэзии М.Ю. Лермонтова в переводах на таджикский язык.....	12 - 23
1.2. Проблемы воспроизведения рифмы и метрико-интонационных особенностей поэзии М.Ю. Лермонтова на таджикский язык.....	24 - 42
1.3. Проблемы воспроизведения рифмы, стиля и метрико-интонационных особенностей поэзии М.Ю. Лермонтова на таджикский язык.....	43 - 60
ГЛАВА II Характеристика особенностей перевода эпических произведений М.Ю. Лермонтова на таджикский язык	61 - 137
2.1. Проблема переводческих интерпретаций поэмы Лермонтова «Демон».....	61 - 110
2.2. Своеобразие перевода поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри»...111 - 127	
2.3. Трансформация строфики поэзии М.Лермонтова в таджикских переводах.....	128 - 137
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	138 - 144
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	145 - 161

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В современном мире возрастает научный интерес к проблемам художественного перевода как к феномену межкультурной коммуникации, одному из важнейших путей к сближению и взаимопониманию носителей разных культур. Тенденции взаимопроникновения культур облегчают преодоление различий в языковых картинах мира и в то же время актуализируют проблему межнациональных литературных связей, когда перевод рассматривается как межкультурное событие. В этом контексте особую значимость приобретают те образцы русской классической поэзии, которые и сегодня являются неотъемлемой частью другого национального сознания, хранят бесценную историко-культурную информацию, требующую декодирования в других языковых системах.

Перевод является одним из важнейших способов вхождения художественного произведения в другую культуру, но он не может существовать без опосредованности переводческой интерпретации. Подобные трактовки существуют вне зависимости от того, насколько мы считаем их приемлемыми и оправданными. Гораздо продуктивнее не отвергать их категорически, а попробовать понять причины переводческих трансформаций, расценив перевод как форму бытования произведения во времени, пространстве и сознании людей. На современном этапе изучения перевода вопрос о том, хорош он или плох, точен или неточен, менее значим, чем осознание того, что переводное произведение является версией подлинника, занимающей с ним подчас равноправное место в мировой литературе. Поэтому главными становятся следующие вопросы: каким произведение предстает читателям перевода, в чем его трактовки отличаются от тех, что приняты в культуре оригинала, и каковы причины изменений?

Актуальность исследования заключается также в том, что на сегодняшний день теория литературы уделяет недостаточное внимание

художественному переводу, а принципы его анализа, выработанные отечественными литературоведами еще в первой половине XX века, серьезно не пересматривались в силу того, что в 50-е годы инициатива в изучении перевода перешла в рамки лингвистики.

Именно поэтому одной из главных задач современного литературоведения является комплексное изучение литературных связей, а также творчества выдающихся представителей различных культур, их роли в этом благотворном процессе. Перевод обеспечивает немедленный и долгосрочный контакт между людьми и способствует обмену информацией различного характера.

Проблемам художественного перевода в таджикской и зарубежной науке переводоведения посвящено огромное количество исследований, что говорит о многогранности этого явления, неисчерпаемости его проблематики. В рамках этих работ значительный пласт составляют исследования, посвященные переводу поэзии М.Ю.Лермонтова на таджикский язык.

Восприятие и переводы произведений М.Ю.Лермонтова в таджикской литературе мало изученная проблема в нашем литературоведении. Следует признать, что выявлению закономерностей и рассмотрению общих черт инонационального восприятия произведений М.Лермонтова, сравнительному изучению переводов произведений русского классика на таджикский язык современное литературоведение уделяет недостаточное внимание. Вместе с тем в науке существуют отдельные исследования, дающие значительные представления о том, как жила поэзия М.Лермонтова в инонациональном читательском сознании, в культурной и литературной жизни таджикского народа.

Сравнивая то, как жило творчество Лермонтова в межкультурном пространстве, можно утверждать, что первыми на таджикский язык переводились те его произведения, в которых центральное место отводится образу восточного человека и миру восточной культуры в целом. Именно

данные образы и представления оказались наиболее созвучными таджикским поэтам, их поэтики, художественным традициям, жанровой специфике восточной поэзии.

Вхождение русской поэзии, в нашем случае М.Ю. Лермонтова в контекст таджикской переводной литературы сопрягается с вхождением ее в многонациональный культурный комплекс; одновременно достижения таджикской и других культур становятся достижением многонациональной художественной мысли.

Перевод художественных произведений великого русского поэта, предоставляет большой материал для наблюдения, нежели прозаические переводы.

Степень изученности проблемы. История таджикской школы художественного перевода и в связи с ней проблема взаимосвязи, взаимодействия и взаимообогащения родственных или инонациональных литератур, в нашем случае - многовековые контакты между таджикской и русской литературой - до настоящего времени малоисследованная тема в отечественном литературоведении.

Таджикское литературоведение располагает достаточно обширным корпусом трудов, в которых данная проблема рассматривалась и на примере перевода произведений М.Ю.Лермонтова. Вместе с тем здесь еще немало пробелов, все еще не достигнуты уровень изучения вопроса в комплексе, например, по этапам возникновения, становления, совершенствования и обновления контактов в контексте происходящих перемен и преобразований в обществе и самой природе литературных взаимоотношений, особенностей вхождения и восприятия творчества М.Ю.Лермонтова в таджикскую литературу.

По всей видимости, к таким поискам литературоведение пока не приступило по причине отсутствия надлежащей научной базы. Наука все ещё

остается во власти синхронного изучения истории художественно-эстетических связей, занята локальными проблемами.

В последнее десятилетие одной из ведущих в исследованиях литературоведов стала проблема литературного взаимодействия через призму творчества отдельных писателей. Особое внимание уделяется проблемам освоения творчества русских писателей и их влияния на национальные литературы.

Вопросам творческой личности и индивидуального стиля М.Ю.Лермонтова, его места и роли в таджикской литературе посвящено немало научных и научно-популярных статей, информационных сообщений. Свидетельством тому могут служить работы таких отечественных писателей и ученых, как С.Айни, А.Лахути, М.Турсунзаде, Х.Юсуфи, Дж.Икрами, Р.Джалил, Х.Карим, П.Толис, М.Шукуров, А.Сайфуллаев, А.Демидчик, С.Табаров, Р.Хошим, В.Асрори, Х.Шодикулов, Р.Мусулмонкулов, В.Самад, М.Имомов, З.Муллоджанова, А.Давронов, М.Абдуллоев, А.Аминов и мн.др.). Примечательно, что практически никто из русских классиков в их взаимосвязях с литературой Европы не обойден вниманием таджикских литературоведов, но особое место и роль, по праву принадлежащие М. Ю. Лермонтову, к сожалению, до сих пор, за исключением нескольких статей Х. Шодикулова так и не стали предметом отдельного исследования в монографическом формате.

Цель диссертационной работы заключается в исследовании принципов перевода поэзии М.Ю.Лермонтова таджикскими поэтами; сопоставительно-типологический анализ их произведений в контексте особенностей творчества М.Ю.Лермонтова в русско-таджикском литературном синтезе, а также анализ переводов произведений русского поэта, как и определение степени их близости оригиналу, позволит выявить весь комплекс проблем, возникших на современном этапе развития школы таджикского перевода, проследить пути и формы влияния М.Ю. Лермонтова

на таджикских поэтов, а также причины повышенного интереса к произведениям М.Ю.Лермонтова, его литературному мастерству в Таджикистане.

В соответствии с поставленной целью в исследовании решаются **следующие задачи:**

- обобщить опыт отечественных и зарубежных исследователей в области перевода форм поэтических и прозаических текстов и использовать его при исследовании поставленной проблемы;
- рассмотрев историю переводов М.Ю.Лермонтова на таджикский язык,
- выявить материалы, используемые при сравнительном анализе и оценке разновременных переводов;
- установить закономерности в переводе лексико-стилистических особенностей языка М.Ю.Лермонтова на таджикский язык;
- определить специфику переводов произведений М.Ю.Лермонтова на таджикский язык;
- проследить в стихотворениях и поэмах процесс эволюции художественного взгляда писателя на Восток;

Объектом исследования являются научные и научно-популярные статьи о М.Ю.Лермонтове, переводы его произведений на таджикский язык поэтами и профессиональными переводчиками.

Предметом исследования являются проблемы перевода поэзии М.Ю.Лермонтова на таджикский язык.

Научное осмысление материала способствует выявлению новых аспектов творческой биографии таджикских поэтов, одновременно раскрывая роль художественного перевода как одного из основных факторов литературного влияния.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в монографическом плане проводится анализ многостороннего системного осмысления произведений М.Ю.Лермонтова в таджикском литературоведении. Новым подходом является также осмысление художественного перевода в качестве одного из важнейших путей литературного восприятия. Привлекаемый по этому разделу фактический материал в большинстве своем ранее не анализировался или же рассматривался выборочно. При изучении переводов произведений М.Ю.Лермонтова, наряду с оригиналом, использованы подстрочные переводы, рассмотрены и сопоставлены многообразные сходства и созвучия между произведениями русского поэта и произведениями представителей таджикской литературы.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Достигнутые в диссертации научные результаты и практические рекомендации могут быть применены в дальнейшей практике перевода русской литературы в более широком масштабе, в последующих исследованиях по таджикско-русским литературным связям, в том числе в аспекте сравнительного анализа русской художественной прозы и ее перевода на таджикский язык. Материалы диссертации могут быть использованы в высших учебных заведениях на спецкурсах и спецсеминарах по истории современной литературы, художественному переводу, литературным связям.

Методологическую основу исследования составили сравнительно-типологические методы перевода и сравнительного литературоведения, лингвистический метод стилистического анализа, общепризнанные достижения и приемы, обоснованные в трудах ведущих отечественных и зарубежных теоретиков перевода, литературы и сравнительного литературоведения: Г.Р. Гачечиладзе, А.В. Федорова, К. И. Чуковского, В. Шора, М.Л. Гаспарова, А.Поповича, О. Паса, Ю.Д. Левина.

В данном исследовании отражены те основополагающие принципы в теории художественного перевода, которые содержатся в трудах различных теоретиков перевода.

Основным теоретическим материалом для анализа перевода и его сравнения с оригиналом в аспекте эквивалентности, неизбежных переводческих трансформаций послужили работы таджикских ученых М.Шакури, А.Сайфуллоева, Ш.Мухтора, З.Муллоджановой, М.Ходжаевой, А.Аминова, А.Азимова и др.

С методологическими основами образной адекватности связано сохранение национального своеобразия подлинника. Здесь остается актуальной проблема передачи и сохранения в переводе соответствующих реалий.

В исследовании использованы метод сравнительного литературоведения, сопоставительный и интерпретационный методы.

Сопоставление художественных текстов переводов и оригиналов проводится с различных точек зрения: сохранения национально-художественного своеобразия, воссоздания образной системы, влияния стиля переводчиков на идейно-художественную целостность оригинала.

Немаловажным аспектом при сопоставлении переводов с оригиналами стало использование подстрочника, выполняющего вспомогательную функцию и выступающего в роли посредника между текстом подлинника и перевода. В значительной мере актуальной представляется проблема создания качественных подстрочных переводов и анализ их влияния на адекватное восприятие переводчиком. В этом направлении уже имеется достаточно исследований. В целом, данный вопрос выходит за рамки исследования и нуждается в детальном рассмотрении.

Основные положения, выносимые на защиту:

- В развитии таджикского переводоведения и таджикской литературы значительную роль играет русско-таджикская и таджикско-русская переводческие традиции.

- При переводе происходит не только контакт двух языков, но и соприкосновение двух культур. Знание языка и культуры текста оригинала направляют процесс перевода. Перевод текста на другой язык подразумевает не только передачу смысла текста средствами данного языка, но и передачу национально-культурных особенностей народа.

- Таджикское переводоведение имеет, с одной стороны, свои специфические формы развития, с другой – повторяет вехи развития переводческого искусства русской и зарубежной литературы.

- Литературный анализ художественных произведений, так же как и перевод, должен предприниматься вновь на более качественном уровне, что будет способствовать развитию, как литературоведения, так и переводоведения в Таджикистане.

-Необходима дальнейшая работа по совершенствованию переводческого искусства в Таджикистане в области перевода художественных произведений русского поэта М.Ю.Лермонтова на таджикский язык, а также оптимизация процесса изучения творческого наследия русского поэта в целом.

- Каждый персонаж М.Ю.Лермонтова говорит своим неповторимым языком, речь персонажа – важнейший характеризующий признак в произведениях. В отдельных переводах произведений М.Ю. Лермонтова персонажи говорят одинаковым нивелированным языком, что нейтрализует важнейшую отличительную особенность поэзии данного русского поэта.

- Особую роль в оригиналах анализируемых произведений играет просторечие, которое также нивелируется в переводе.

Личный вклад соискателя ученой степени. Результат диссертации является самостоятельным исследованием. Диссертантом проанализированны работы таджикских и русских ученых по вопросам жанра лирики, поэзии, стихотворении М.Ю. Лермонтова. Выполнен перевод из художественной поэзии и поэмы русского поэта на таджикский язык. Предпринято попытка анализа переводов М.Ю. Лермонтова на таджикский язык. Статьи написаны без соавторов.

Апробация работы. Диссертация обсуждена на объединённом заседании кафедры русской и мировой литературы Таджикского государственного педагогического университета им. С.Айни от 14.06.2019 года, протокол №7. Основные положения диссертации нашли своё отражение в выступлениях на научных конференциях, а также в статьях, опубликованных в республиканской печати.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав и заключения. К ней приложена библиография использованной литературы.

ГЛАВА I. О некоторых особенностях перевода произведений М.Ю. Лермонтова на таджикский язык

1.1. Проблема воссоздания жанрово - тематических и стилистических особенностей поэзии М.Ю. Лермонтова в переводах на таджикский язык

У каждого большого писателя — свой мир идей и образов, свой «магический кристалл», следовательно, и свой стиль. Работая над переводом литературного произведения, чрезвычайно важно воссоздать стиль писателя, т. е. донести до читателя его индивидуальную творческую манеру.

В данной главе мы попытаемся охарактеризовать наиболее существенные стороны поэтического языка М.Ю. Лермонтова, проследить, как воспроизводятся они таджикскими переводчиками.

Верное воспроизведение стиля - одна из главных задач переводчика, ибо индивидуальный стиль писателя и составляет, как правило, то неповторимое, что есть в каждом произведении. Произведение, лишённое в переводе индивидуальных черт, в огромной степени теряет эстетическую ценность. Вот почему реалистический перевод предполагает сохранение характерных черт оригинала, его своеобразия.

Стихотворение «Смерть поэта» подняло имя молодого поэта М.Ю. Лермонтова на огромную высоту. Стихотворение не осталось неоценённым современниками. Позднее А. В. Дружинин скажет: «Когда погиб Пушкин, перенесший столько неотразимых обид от общества, ещё не дозревшего до его понимания, — мальчик М.Ю. Лермонтов в жгучем поэтическом ямбе первый оплакал поэта, первый кинул железный стих в лицо тем, которые надругались над памятью великого человека. Немилость и изгнание, последовавшие за первым подвигом поэта, М.Ю. Лермонтов, едва вышедший из детства, вынес так, как переносятся

житейские невзгоды людьми железного характера, предназначенными на борьбу и владычество». [52, с.376].

Вызвавшие горячий отклик стихи М.Ю. Лермонтова повторялись из уст в уста, переписывались и расходились в многочисленных списках. Такой общественный резонанс не мог не встревожить царя и не вызвать его ответной реакции: автор крамольных стихов был сослан на Кавказ, подвергались наказанию и люди, популяризовавшие лермонтовские стихи. Одним из них был близкий друг молодого поэта С. А. Раевский.

Стихотворение начинается простой констатацией смерти Пушкина. Дальше говорится о причине смерти и отдается дань благородству, чести и гордости поэта:

Оригинал:

Погиб Поэт! — невольник чести -
 Пал, оклеветанный молвой,
 С свинцом в груди и жаждой мести,
 Поникнув гордой головой!..
 Не вынесла душа поэта
 Позора мелочных обид,
 Восстал он против мнений света
 Один, как прежде... и убит!

[100, с.84.]

Вот как звучат эти строки в переводе известного таджикского поэта Хаба Юсуфи:

Шоир ҳалок гашт – ба номус буд ғулом,
 Афтодаи шикояту бухтони кина шуд,
 Дар сина сурб, ташна дил аз баҳри интиқом,
 Хам гашта бо хамон сари пурифтихори худ!
 Н-овард тоб рухи баланди суҳансаро,
 Бар айбҷӯию ситами хурдагириҳо,

Шӯриш намуд мукобили афкори ашрафон,
Танҳо худаи чу пештар... аммо ки кушта шуд.

[189, с.350.]

Этот перевод показывает, что таджикский поэт Хабиб Юсуфи использовал при переводе различные варианты, характерные для таджикской поэзии, но, к огромному сожалению, оказался несколько слабым и неврным прочтением оригинала, иначе говоря, явил собой холоную копию, претендующую на ответ.

В следующих строках Михаил Юрьевич Лермонтов с обидой и гневом обращается ко всем, кто участвовал в травле поэта, кто распускал грязные слухи о его жене, а теперь присутствует на похоронах и высказывает «пустых похвал ненужный хор и жалкий лепет оправданья».

Презрение автора обращено к Дантесу, который недостойн великого поэта, «дивного гения», — он всего лишь жалкий иностранец, «подобный сотням беглецов, на ловлю счастья и чинов заброшен к нам по воле рока». Удивление вызывает у поэта то, как могли соотечественники принять сторону человека, презирающего их быт, нравы и культуру: Смеясь, он дерзко презирал Земли чужой язык и нравы; Не мог щадить он нашей славы; Не мог понять, в сей миг кровавый, На что он руку поднимал!.. Все строки лермонтовского стихотворения проникнуты неподдельной любовью к «дивному гению», любовью младшего брата. Не зря в третьей части Лермонтов, как часто случается, начинает предполагать, как можно было бы изменить ход событий и избежать смерти родного человека:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной,
Вступил он в этот свет, завистливый и душный.
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным...

[100, с.84.]

И снова — обличение обществу, где царят зависть, лицемерие, предательство, подлость и обман, где друзья оказываются врагами, где не хватает воздуха певцам воли и свободы, воспетые в поэзии гениального поэта:

Вы, жадною толпой, стоящие у трона, Свободы, Гения и Славы палачи!

В последних строках стихотворения автор, обращаясь к виновникам смерти основоположника русской классической литературы, великого Пушкина, к «наперсникам разврата», выносит им строгий и страшный приговор — предстать перед Божьим судом, который «не доступен звону злата, и мысли и дела он знает наперед». Если от общественного суда можно откупиться богатством, если людей можно обмануть новой ложью, говорит автор, то от суда Божьего не откупишься ничем, а он настанет непременно:

Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:

Оно вам не поможет вновь,

И вы не смоете всей вашей черной кровью

Поэта праведную кровь!

[100, с.84.]

Это стихотворение посвящено трагической гибели Пушкина. В нем говорится о травле поэта светским обществом. Повествование в высшей степени эмоционально: оно пронизано болью, вызванной безвременной утратой, и ненавистью к «палачам», которые совершили это злодеяние.

Особенно гневно звучат последние 16 строк, в которых поэт страстно жаждет справедливого суда и отмщения ненавистникам. Это переплетение чувств, мыслей, образов сопровождается сменой интонаций, основанных на своеобразном синтаксисе, риторических вопросах, обращениях. Язык стихотворения неимоверно богат и выразителен: эпитеты, сравнения, метафоры поражают читателя меткостью и отточенностью. Особую выразительность стихотворению придает прием контраста, широко использовавшийся поэтом. Все это

составляет неповторимое своеобразие анализируемого произведения. Его-то и должны воссоздать мастерски таджикские переводчики.

Примечательно, что стихотворение «На смерть поэта» дважды переводилось на таджикский язык: в 1940 году Хабибом Юсуфи (журнал «Шарки Сурх», № 3), в 1961 году А. Шукухи (М. Ю. Лермонтов, «Избранные произведения»).

Все переводчики правильно воспроизвели содержание стихотворения, хотя в передаче смысловой нагрузки отдельных слов и словосочетаний оригинала, к сожалению, налюдаются неточности и несоответствие оригиналу.

Так, в оригинале:

И прежний сняв венок,— они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело.

[100, с.84.]

В переводе Хабиба Юсуфи:

Гулдасти ифтихор гирифтанд аз сараш,
Як точи хорбун биниходанд чои ӯ,
Он хор мехалад ниҳон бар сару ба рӯ,
Мачруҳ карда гӯшакии чамъи аблахон.

[189, с.350.]

В переводе А.Шукухи:

Пешина басти гул бигирифтанду чойи он,
Бигзоштанд бар сари ӯ точи хоргин:
Аммо хамеша ништари пурзахри вай ниҳон,
Мекард захрнок дар у номвар - чабин

[122, с.319.]

Эти два переводчика в недостаточной степени поняли суть художественного пафоса этого отрывка и перевели его в духе требований и мировоззрения своего времени. А. Шукухи, в основном, подражая Х.Юсуфи, приводит свой перевод с незначительными изменениями. Оба переводчика пропустили определение «увитый лаврами» как незначительную деталь. Кроме этого слово, слово «венки» также не нашло своего адекватного смыслового звучания в переводе гулчамбар. Оба поэта перевели его как букет – «гудаст», в то время следовало перевести имеющимся в таджикском языке словом гулчамбар или, прибегнув к трансформации, перевести новым словом «точи гулчамбар».

А между тем, эта деталь чрезвычайно важна. Она заключает мысль, что светское общество не решалось, открыто торжествовать по поводу гибели поэта, что злобная радость была скрыта под елейными фразами, ибо слишком сильна была общенародная любовь к Пушкину.

Перевод Хабиба Юсуфи сравнительно ближе к оригиналу, чем перевод А. Шукухи и он сохраняет способ рифмовки, рифмуя слова «чамбар — гудаста», что сближает и выделяет эти два слова, несущие большую смысловую нагрузку.

Погиб поэт! Невольник чести...

В переводе Х.Юсуфи и А.Шукухи :

Шоир халок гашт! – ба номус буд ғулом— т. е. «был рабом чести».

Такое толкование несколько ближе к оригиналу, нежели в переводе А. Шукухи:

Шоир мурд! — бо номуси худ т. е. «со своей честью».

Приведенный отрывок не передает смысл подлинника.

Так, в строке из оригинала:

И он убит — и взят могилой,

Как тот певец, неведомый, но милый,

Добыча ревности глухой,
 Воспетый им с такою чудной силой,
 Сражѣнный, как и он, безжалостной рукой.

[100, с.84.]

Перевод Х.Юсуфи:

Вай кушта гашт – дар бағали қабр чо гирифт,
 Чун он сухансарой, ки маҷхулу меҳрубон,
 Курбони як рақобати ноида гашту рафт,
 К-онро хуаш ба таъби, аҷоиб суруда буд,
 К-у ҳам зи дасти як каси бераҳм мурда буд.

[189, с.350.]

Здесь переводы и Хабиба Юсуфи и Аминджона Шукухи мало блещут подлинным художественным вкусом и мастерством. Переводчики в недостаточной степени истолковывают образы стихотворения. Язык не отличается лаконизмом и богатством красок, только главное, к радости, им удается сохранить гневную интонацию подлинника.

Х.Юсуфи скрупулезно работает над каждым словом. Так, он отказывается от слова «счастье», считая, что оно придает образу иное освещение. Определив главное в характере Дантеса — корыстолюбие, карьеризм, презрение ко всему русскому, переводчик акцентирует эти качества. Слово «безродный» переведено переводчиком неверно — «беватан», а на самом деле было необходимо перевести это слово правильно - беавлод, которое наблюдается в подлиннике, но оно логически обусловлено ранее сказанным о Дантесе. Поэтому удивительно верно и точно оно сказано в духе оригинала и точно определяет убийцу. Остается лишь вынуждённо признать, что «беватан» — «безродный», хотя этот перевод неточен, ведь называя человека безродным подчеркивается его нечеловеческая сущность, неизвестность его происхождения, а не то, что у него нет родины.

Так, уловив главное, переводчик в какой-то мере сумел приблизиться к подлиннику. А такие неправильные переводы, как «беватан», «сухансарой», «ракобат», делают повествование субъективно-лирически не завершённым, придавая ему не в полной мере ту эмоциональность, которую нельзя считать характерной чертой лирики М.Ю. Лермонтова.

В стихотворении «Смерть поэта» выражена боль и беспредельная скорбь в связи с гибелью Пушкина, презрение и ненависть к убийце. Говоря о травле и последовавшем за ней убийстве, М.Ю. Лермонтов нарушает хронологию (стихотворение начинается с гибели Пушкина, т. е. с развязки, и лишь потом излагается предыстория). Повествование то и дело перебивается обличительными тирадами, скорбными восклицаниями и горестными сетованиями.

Дословный перевод лишь отдаляет от оригинала, а поиски эквивалента не образу, а каждому слову, без учета их экспрессивной окраски, всегда приводит к творческой неудаче. Еще В. Г. Белинский писал: «Близость к подлиннику состоит в передании не буквы, а духа создания. Каждый язык имеет свои, ему принадлежащие средства, особенности и свойства до такой степени, что для того, чтобы передать верно, образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ так же, как соответствующая фраза, состоит не всегда в видимой соответствии слов: надо, чтобы внутренние слова переводного выражения соответствовали внутренней жизни оригинала» [16, с.76].

В стихотворении «Смерть поэта» М.Ю. Лермонтов использует такой эффективный поэтический прием, как контраст. Светлый образ Пушкина противопоставлен образу его убийцы. Свойственны, контрастны и лексические срезы: образ Пушкина воплощен в словах «высокого стиля - «дивный гений», «светоч», «праведная кровь». Убийцы Пушкина обрисованы словами «пустое слово, «надменные потомки известной подлости прославленных отцов», «черная кровь». Эту

поэтическую особенность стихотворения Х.Юсуфи передал не очень удачно.

В лермонтовском языке, особенно в первой части произведения, встречаются архаизмы, связанные с приемом контраста.

Вот как решил эту задачу Х.Юсуфи по степени знания русского языка в своё время.

В оригинале:

Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар?

Перевод:

Оё шумо наед, ки бо кинаву чафо
Рондаед қобиляти пуркудрати варо!

Архаизмы наблюдаются в приведенных стихах оригинала. По мнению Хабиба Юсуфи — архаичность характерна для всей первой части стихотворения. Она ощущается в торжественно-эпической манере повествования.

А.Шукухи пошел по другому пути:

Он шумо нестед, ки бо қахру ғазаб
Вайро пеш кардед бо қобиляташ

[122, с.319.]

Замена образа удачна, она несколько точнее передает мысль оригинала. Однако торжественность, архаичность стиля здесь не сохранена.

Х.Юсуфи, будучи умелым художником, улавливает особенности языка переводимого произведения со свойственным ему восприятием. Иногда язык его перевода предельно приближается к лермонтовским воззрениям.

Например, в переводе:

Вы, жадною толпой, стоящие у трона,
Свободы, гения и славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Перед вами суд и правда — все молчи! ...

[100, с.84.]

Превод Хабиба Юсуфи:

Истода пуртамаъ хама дар гирди тахти шох,
Эй, қотилони шавқату озодии даҳо!
Ҳоло ба зери пардаи қонун ниҳон шавед.
Суду ҳақиқат аст ба пеши шумо ҳамуш!

[189, с.350.]

В этом отрывке, как и во многих других местах перевода, лермонтовский язык воссоздан в силу степени знания русского языка и возможностей переводчика и приятно то, что в нём чувствуется энергия, сжатость, лаконизм.

Однако, у другого таджикского переводчика А.Шукухи, несмотря на отдельные, удачно переведенные места, общее звучание перевода весьма далеко от оригинала с точки зрения сохранения стиля.

Стихотворение написано М.Ю. Лермонтовым разноstopным ямбом. Вариации стихотворного размера служат в нем средством художественной выразительности. Стихотворение «Смерть поэта» пронизано болью и гневом. Вся эта сложная симфония чувств, смена впечатлений сопровождается ритмическим богатством, сменой интонаций. Чередуются четырехstopный, пятиstopный и трехstopный ямбы, причем одинаковые с точки зрения стоп стихи группируются по смыслу. Четырехstopным ямбом написано начало стихотворения — первые 33 строки, где говорится о трагической гибели поэта. Но вот мысль Лермонтова обращается к образу Пушкина, и четырехstopный ямб сменяется строфами пяти- и шестиstopного ямба. Ритм стиха

становится замедленным, автор как бы вспоминает любимого поэта, сопоставляя его гибель с гибелью его героя — Ленского. Здесь чувствуется, что интонация предельно взволнованная, в безысходной тоске поэт повторяет: «и он убит, и взят могилой...» — как будто ему не хватает слов выразить душевную боль. Этот прием повтора он применяет довольно часто: «Но есть, есть божий суд...», «Есть грозный судия», «Он ждет — он недоступен звону злата, и мысли, и дела он знает наперед». Аллитерация делает эти строки особенно выразительными.

Далее поэт говорит о том, что Пушкин не мог порвать со светским обществом. Интонация стиха становится замедленной, сетования напоминают монотонный плач. Затем идет нарастание, — и в последней, шестой строке, ритм падает, — так замолкает голос отчаявшегося певца. Разностопные строки с большой выразительностью воспроизводят интонацию гнева и ненависти. В дальнейшем каждый образ, каждая мысль ведут к изменению ритма.

Концовка стихотворения звучит особенно грозно, ее революционность в свое время поразила современников поэта. Здесь ритм с поразительной гибкостью меняется вслед за развитием мысли. Эмоциональный поток речи укладывается то в длинные, то в короткие строки. Короткая строка в конце (четырехстопный ямб) звучит на этом фоне особенно резко.

Таким образом, форма поэтического произведения образуется из нескольких взаимодействующих элементов. Это, прежде всего, язык и ритмический рисунок. Большое значение имеют поэтический синтаксис и звукопись. Этот комплекс элементов, сочетаясь, воплощает идею стихотворения. В подлинном поэтическом произведении эти элементы теснейшим образом связаны и взаимно обусловлены. Эту же цель преследует и перевод: без воспроизведения названных элементов в их единстве, т. е. без воспроизведения стиля, перевод мертв.

При попытке отделить содержание от формы художественное произведение перестает существовать как единство. Анализируя

произведение и его перевод на другой язык, мы должны как бы анатомировать его целостный организм. Это свойство науки, ибо только таким путём можно установить закономерности перевода оригинала на другой язык. Но, условно расчлняя произведение на части, следует помнить о его идее, звучании в целом,— только тогда анализ будет полноценным. Примерно тот же процесс происходит и при переводе произведения на другой язык. Обычно переводчик знакомится с произведением целиком. Затем он выделяет для себя главное, что важно для воссоздания идеи произведения, устанавливает особенности и своеобразие переводимого автора. Это не что иное, как анализ, притом самый детальный. Чем подробнее будет этот анализ, чем лучше знает переводчик особенности стиля подлинника, тем больше гарантии в успехе перевода.

В лирической поэзии содержанием является не столько сам предмет, сколько отношение к нему лирического героя. Эмоциональный строй, настроение — вот что должен воспроизвести переводчик. Проникнуться лермонтовским настроением, передать его средствами иного языка — для этого требуется не только мастерство, но и близость духовного склада переводчика и поэта, т. е. то, что мы называем духовным сродством. Мы рассмотрим и этот вопрос.

Итак, язык, ритмический рисунок, поэтический синтаксис — вот наиболее существенные компоненты стиля, требующие их воссоздания в переводе.

1.2. Проблемы воспроизведения рифмы и метрико-интонационных особенностей поэзии М.Ю. Лермонтова на таджикский язык

Многие теоретические работы выдвигают верное, на первый взгляд, требование—размер оригинала при переводе следует сохранять. Этому мнению придерживался и В. Г. Белинский. Он писал: «Так как форма всегда соответствует идее, то размер отнюдь не есть случайное дело, и изменить его в переводе - значит, поступить произвольно» [16, с.45]. Но если учесть непреодолимые языковые различия и исходящие из этого различия в стихосложении, остается признать, что это требование трудно исполнимо. М.П. Штокмар — современный теоретик поэзии, пишет: «Нет на свете двух самостоятельных языков, фонетическая структура которых оказалась бы вполне равнозначущей, а следовательно, отсутствуют и условия для буквальных совпадений в области стиховой структуры» [188, с.387].

Теоретики, принадлежащие к другому направлению, считают, что для воспроизведения интонации оригинала в поэтическом переводе не требуется соблюдение размера оригинала, так как он сам по себе, вне других факторов стиха, не закрепляет за собой какого-либо эстетического эффекта. Это положение открывает путь к переводческому произволу. Тем более, традиция лучших переводчиков, в частности русских, сохранять по возможности ритм и характер рифмы оригинала. Стало быть, эта важная проблема остается все еще нерешенной. В этой части мы поставили себе целью исследовать переводы произведений Михаила Юрьевича Лермонтова на таджикский язык со стороны их ритмических соответствий и выяснить, на чем основывается переводчик, выбирая тот или иной размер.

О значимости исследования данной проблемы говорил в свое время казахский поэт Мухтар Ауэзов. Выступая на региональном совещании в 1957 г. в Алма-Ате, он особое внимание обратил на способ передачи

тонического стиха силлабическим, призывал изучать сложные проблемы стихосложения, возникающие при переводе на другие языки.

Проанализировав некоторые явления в передаче ритмики произведений Михаила Юрьевича Лермонтова, мы не случайно сказали «ритмики», так как ритм теснее связан с содержанием, чем размер. Что же касается размера, то, на наш взгляд, при переводе передача размера важна лишь постольку, поскольку важна передача ритма, и сделаем выводы относительно передачи силлабо-тонического стиха средствами силлабического.

Всем известно, что многие переводчики руководствуются в работе, только собственным мнением. Бесспорно, перед переводчиком для выбора открыты большие возможности деятельности для эксперимента. Переводчик самостоятельно работает над подбором аналогов, сопоставляет стихотворные системы и, на это потребуется значительное время. Наряду с этим, теоретическая работа в этой области освобождает его от случайных, иногда от ошибочных выводов и открытий.

На наш взгляд, было бы весьма плодотворным составить таблицу сопоставленных национальных версификационных систем. В Таджикистане до сих пор не существуют рекомендации, где предлагалось бы сравнение национальных систем стихосложения. Правда, вопросы передачи размера и ритма при переводе с русского на таджикский язык рассматривались в диссертационной работе Н.У. Валиева «В.В. Маяковский и таджикская гражданская лирика» [27, с.87], который решал данную сложность на примере переводов произведений В.В. Маяковского. Доказано, что стих Маяковского — преимущественно тонический. Он всесторонне отличается от русского классического стиха, каким является стих Михаила Юрьевича Лермонтова, поэтому естественно, что принципы и установки у него совершенно иные.

Мы предполагаем, что есть необходимость выявить определенные закономерности в передаче тех или иных размеров русского стиха размерами таджикского.

Существует известная традиция при переводе с некоторых западноевропейских и других языков. Например, французский александрийский стих принято воссоздавать при помощи шестистопного ямба, стих грузинского поэта Шота Руставели стал правилом передавать восьмистопным усеченным хореем и т. д. Эта установившаяся норма заметно облегчает работу переводчика. Было бы похвально, если такие традиции в передаче русских размеров были разработаны и для таджикских переводчиков.

Системы таджикского и русского стихосложения заметно отличаются друг от друга. Найти такой ритмический адекват, который передал бы, хотя бы приблизительно, ритм подлинника — это уже работа исследователя. Для установления такого адекватa необходимо, в первую очередь, учитывать достижения лучших переводчиков, которые, быть может, лишь благодаря своей поэтической интуиции нашли верные решения.

Опыт и практика многих талантливых переводчиков, которые тонко чувствуют особенности двух языков, опережают и направляют работу теоретиков литературы. Неслучайно, наиболее интересными и ценными являются теоретические труды писателей, которые сами занимаются переводческой практикой. Так, В. Ковалевский в своей статье «...Размером подлинника» пишет: «Когда Гнедич практически находил нормы русского гекзаметра, еще существовал более чем полувековой теоретический спор о размере, который был пригодным для перевода поэм Гомера. Этот спор так и остался незавершенным, потому что сама жизнь перенесла решение в совершенно иную плоскость: поэты подхватили стих Гнедича, стих этот оброс в сознании читателей особыми ассоциациями и представлениями и утвердили его нормы и превратили новый размер в истинный аналог размера подлинника» [72, с.136].

Необходимо обратиться к практике переводчиков Михаила Юрьевича Лермонтова и их иных ритмов, точнее определить

стихотворные размеры, которые соответствуют в таджикской поэзии тому или иному размеру русского стихосложения.

Сложность перевода произведений Михаила Юрьевича Лермонтова, как в целом всей русской классической поэзии, на таджикский язык заключается в том, что русская и таджикская системы стихосложений разительно отличаются друг от друга. Это и понятно, ведь стихосложение самым тесным образом связано со всем строем национального языка.

В стихе, как правило, находит свое выражение многообразие интонационных возможностей языка.

Самым важным ритмообразующим элементом таджикского стихосложения является, во-первых, строка — количество слогов в стихе.

Рифма и строфа также являются ритмическими определителями силлабического стиха. Благодаря характеру группировки слогов в таджикском стихе равносложные строки могут иметь различный ритмический рисунок. Слоговые группы могут быть двух-, трех-, четырех- и пятисложными, слоговая группа играет в стихе ритмообразующую роль.

Главным образом в основе русского стихосложения лежит правильное чередование ударных и безударных слогов, хотя и количество безударных небезразлично для звучания стиха. Его ритмы являются чрезвычайно разнообразными и гибкими.

Русская и таджикская метрики настолько различны, что о полном совпадении ритмического рисунка не может быть и речи. Безусловно, это осложняет работу таджикского переводчика. Многие переводы дают только самое общее представление о ритмике стихотворений русского поэта. Некоторые переводчики стремятся воссоздать характер ритма, приблизиться к нему. Делая вывод из их опыта, мы хотим найти такой элемент таджикского стиха, который может послужить основой для создания ритмического рисунка, близкого к оригиналу, определить пути и способы для нахождения адекватного ритмического рисунка.

Следует уточнить понятие адекватный размер, прежде чем приступить к анализу переводов, точнее, адекватный ритм. На наш взгляд, воссоздание ритма важно лишь постольку, так как он играет существенную роль в создании настроения, эмоционального звучания произведения, в создании, наряду с другими факторами стиха, определенной поэтической интонации. Переводчик, который вопреки нормам родного языка всесторонне передает движение стиха оригинала, будет весьма далек от поэтической истины, потому что ритм важен лишь в той мере, в которой действительно помогает раскрытию содержания.

У таджикского читателя механически воссозданный ямб вызывает вовсе не те эмоции, которые вызывает тот же ямб у русского читателя. Важен конечный эффект, т.е. перевод должен звучать естественно, как оригинал, а ритм должен соответствовать данному содержанию. Такой ритм считается адекватным.

Несомненно, в произведениях Михаила Юрьевича Лермонтова поражает удивительное срастание ритма произведения с его содержанием. Трудно себе представить поэму «Демон», написанную в плавном ритме стихотворения «Прощальная». Во многом созданию тревожной атмосферы, образа героя — мятежного, стремящегося к свободе способствует мужественный стих этой поэмы.

Исследователь поэзии Михаила Юрьевича Лермонтова — С.И. Иконников пишет: «...Имеется определенная закономерность, в силу которой ораторские стихи Михаила Юрьевича Лермонтова написаны ямбом, а балладные и пейзажные аллегории, отличающиеся песенно-мелодической интонацией, трехсложными размерами» [56, с.154].

Трехсложные размеры и ямб невозможно воссоздать средствами таджикского стиха и, можно сказать, этого и не требуется. Необходимо воспроизвести функции и характер этих размеров. Такой перевод может дать таджикскому читателю ясное представление, если не о конкретном ритмическом звучании произведений великого поэта, то, по крайней мере, о характере его связи с содержанием и интонацией.

Стих М. Ю. Лермонтова имеет ряд особенностей, которые присущи только ему одному. Вволнованность, страстность интонации иногда ломали традиционные формы стиха, даже разрушали его спокойную размеренность. Отсюда ритмическое разнообразие, разноstopные ямбы, его «железный стих», оставшийся непревзойденным. Поэту присущи ритмические поиски, которые могут находить свое выражение не только в появлении новых размеров, но и рифм, и стрóf.

Исследователь Л. П. Гроссман отмечает: «Юношеские произведения Михаила Юрьевича Лермонтова поражают читателя разнообразием размеров, жанров, стрóфических типов, тонких и сложных приемов гармонизации поэтического богатства. Не говоря уже о его поразительных по своей смелости ритмических опытах и приемах звукописи, изумляет даже при сопоставлении с творческой историей самых великих поэтов». [45, с.133].

Михаилом Юрьевичем Лермонтовым были широко использованы почти все размеры русского стихосложения. Поэтом создано поразительное разнообразие ритмов — от плавного, тягучего в «Смерти поэта» до стремительного, безостановочного в его произведении «Ужасная судьба отца и сына...». Несомненно, исключительное развитие получили в творчестве поэта разнообразные виды ямба («железный стих», по определению самого поэта). Поэтом написана большая часть поэтических произведений, поэтому естественно, объектом нашего исследования стали именно ямбические стихи. Действительно, в ходе исследований были затронуты и другие размеры.

Переводчик остановится на некоторых ямбических стихотворениях русского поэта и на способах воссоздания их ритмического звучания при переводе на таджикский язык.

В стихах Михаила Юрьевича Лермонтова широко представлен четырехstopный ямб. Почти все поэмы М.Ю. Лермонтова написаны этим размером «Черноокой», «Стансы», «Она не гордой красотой», «Выхожу один я на дорогу» и многие другие стихотворения.

Переводы этих произведений на таджикский язык (многие произведения переводились многократно) дают весьма богатый материал для исследования. Проанализировать все ритмические варианты четырехстопного ямба при их воссоздании на таджикском языке мы не можем, поэтому рассмотрим только некоторые, наиболее характерные решения.

Гениальное стихотворение поэта «Узник» переводил на таджикский язык известный поэт Хабиб Юсуфи.

Первый перевод был сделан Хабибом Юсуфи в 1941 году.

Обратите внимание:

Оригинал:

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном,
Клюет, и бросает, и смотрит окно,
Как будто со мною задумал одно.

[100, с.276.]

Бандӣ

Бикушоедам ин дари зиндон,
Бидихедам шуои меҳри ҷаҳон.
Нозанини сиёҳчаши чу моҳ,
Аспи чолок гарди ёлсиёҳ!
Аввалин бор ёри барноро,
Мекунам бўсаҳои гарм, он гоҳ.
Менишинам ба аспу бодосо,
Мепарам, меравам сӯи саҳро.

[189, с.252.]

В этом переводе автор показывает различные варианты, которые развивают успех таджикского поэта Хабиба

Весной 1831 года свет увидел дебютный сборник молодого Михаила Юрьевича Лермонтова. Книга пользовалась у читателей невероятной, головокружительной популярностью. В сборник вошло около пятидесяти стихотворений, разбитых на три раздела. Во время пребывания поэта на Кавказе, им был написан роман «Герой нашего времени», который состоит из пяти частей: «Бэла», «Максим Максимыч», «Фаталист», «Тамань», «Княжна Мэри».

Значительная часть стихотворений «Земля и небо» посвящена трагической любви. В переводе таджикской поэтессы «дыханьем» переводится словом «хоки сард», тогда как «хоки сард» означает «холодная земля».

Рассмотрим эти переводы с позиций их формального соответствия подлиннику. В переводе Фарзоны Худжанди выдержан размер $4 + 2 + 3 = 9$ или $4 + 3 + 2 = 9$. Стих звучит мелодично (за исключением последних строк, где неудачно рифмован «про мою весну»).

В переводе размер выбран правильно, однако верное определение размера не исчерпывает творческой задачи. Метрика - это всего лишь костяк, приобретающий в каждом отдельном случае новый облик. Размер, не закрепляя за собой какого-либо эмоционального эффекта, получает конкретное звучание лишь в ритме. Именно ритм, его характер, должен присутствовать в переводе.

Каковы ритмические особенности стихотворения «Земля и небо»? По наблюдению Л. И. Тимофеева, в нем присутствуют два плана: первый, любовь к земле; второй, окружающий нас мир — состояние человеческой души. Это противопоставление внутреннего и внешнего плана достигается изменением ритма, который переносит нас в иную эмоциональную атмосферу. Таким путем усиливается выразительность стихотворения.

Изменение ритмики основано на следующем принципе: те строки, которые повествуют о любви к Родине, построены так, что 1 и 2 стопы

объединяются одним сильным ударением, и образуют двойную ямбическую стопу, которая называется диподией.

Другое дело - переводчик. Стремясь воссоздать произведение на другом языке, переводчику необходимо обратить внимание на все элементы оригинала, в частности, и на движение ритма, которые являются важнейшим средством для раскрытия идеи.

Однако возникает вопрос: мог ли переводчик передать движение ритма вслед за изменением характера повествования? Без всяких сомнений в таджикском стихосложении диподия и монополия невозможны. Но ведь ритмический рисунок, взятый отдельно, не предполагает какого-либо смысла или эмоции вне других элементов стиха.

Важен ритмический рисунок не сам по себе, а лишь в той степени, в какой он отражает содержание. И если бы поэт-переводчик, ломая нормы национального стихосложения и языка, сумел бы скопировать диподию, т. е. воссоздать ее механически, то он был бы бесконечно далек от поэтической истины. Очевидно, переводчику следует вести поиски в сфере таджикского стихосложения. Таджикская стихотворная речь мелодична и выразительна, она обладает богатейшими возможностями для воспроизведения различных ритмических вариантов. Таджикские переводчики должны донести до читателя особое ритмическое своеобразие подлинника. Однако с решением переводчиков, мы не можем согласиться, ибо в нем утрачивается эстетическая ценность перевода, как явления таджикской литературы.

Чтобы оценить большие возможности таджикского стихосложения, достаточно проанализировать один из лучших переводов Михаила Юрьевича Лермонтова на таджикский язык.

В процессе анализа стихотворений Михаила Юрьевича Лермонтова и их сопоставления с переводами на таджикский язык становится очевидным, что глубокие размышления и переживания русского поэта, процесс уничтожения прошлого и нравственный перелом в жизни

Михаила Юрьевича Лермонтова, отраженные в его стихотворениях, лучше других смогла передать на таджикском языке Фарзона Худжанди.

Надо отметить, что основным фактором успеха Фарзоны Худжанди в переводе стихотворений Михаила Юрьевича Лермонтова является близость художественного мышления и психологии художественного творчества этих двух поэтов.

Одной из важнейших в творчестве русского поэта становится тема природы. Уже ранние стихи Лермонтова, в которых он наследует традиции пушкинской лирики, наполнены яркими реалистическими зарисовками русской природы в разные времена года.

Поэт беспрдельно любил Родину, русский народ, патриотически тонко чувствовал красоту русской природы. Неудивительно, что пейзажные зарисовки являются неотъемлемой частью лирических и прозаических произведений Лермонтова. С одной стороны, картины природы в лирике Лермонтова выполняют служебную функцию: они либо выступают фоном, на котором разворачивается действие стихотворения, либо служат метафорой, сравнением и помогают раскрыть образ лирического героя, выявить те или иные оттенки его переживаний. Это проявляется в таких стихотворениях, как “Выхожу один я на дорогу...”, “Горные вершины”, “Три пальмы”, и в других.

С другой стороны, мир природы обладает самостоятельностью, и мир этот дисгармоничен, расколот на землю и небо, низ и верх. С землей связано все конечное, преходящее, временное. Небо воплощает в себе вечность. Горы выступают своеобразным связующим звеном между землей и небом. Они незыблемы, не подвластны разрушениям. Именно здесь возможно достижение гармонии.

Такие мысли характерны для раннего периода творчества поэта. В молодости М. Ю. Лермонтов описывает “бури шумные”, величественные явления природы:

Ревет гроза, дымятся тучи,
 Над темной бездною морской.
 И хлещут пеною кипучей,
 Толпяся, волны меж собой.

[100, с.97.]

В лирике зрелых лет картины природы как бы очищены от эмоциональных словесных украшений и преувеличений: в них все просто, правдиво и точно. Поэт редко употребляет метафоры, метафорические сравнения, отвлеченные эпитеты. По словам Белинского, в стихотворениях Лермонтова “говорит чувство, которое так полно, что не требует поэтических образов для своего выражения: ему не нужны убранства, не нужны украшения”.

Так же беспредельно любят природу и романтические герои произведений Лермонтова. Герой поэмы “Измаил-Бей”, “как невесту в час свиданья, душой природу обнимал. «Мцыри», “как брат обняться с бурей был бы рад”.

М. Ю. Лермонтов утверждает свою любовь к русской природе, к русской земле, возделанной народным трудом. Здесь можно проследить связь темы природы с темой Родины.

Тема Родины проходит через все творчество Лермонтова. Воплощение этой темы в лермонтовских произведениях связано с художественным методом. Лермонтов — романтик, поэтому помимо конкретного образа России в его лирике появляется обобщенно-символический образ Родины. Лермонтов называет свою любовь к отчизне “странной”. “Странность” заключалась в двойственном отношении поэта к Родине. М. Ю. Лермонтов осуждает казенный официальный патриотизм, и в то же время “с отрадой, многим незнакомой”, поэт смотрит на безбрежные леса и нивы, на степи и реки:

Но я люблю — за что, не знаю сам —
 Ее степей холодное молчанье,
 Ее лесов безбрежных колыханье...

[100, с.177.]

Любовь к Родине означает у Лермонтова и любовь к природе. В стихотворении “Как часто, пестрою толпою окружен...” природа названа “царством дивным”:

Зеленой сенью трав подернут спящий пруд,
 А за прудом село дымится — и встают
 Вдали туманы над полями.
 В аллею темную вхожу я; сквозь кусты,
 Глядит вечерний луч, и желтые листья.
 Шумят под робкими шагами.

В стихотворении “Когда волнуется желтеющая нива...” для создания картины идеальной красоты поэт использует эмоциональные эпитеты: “сладостный листок”, “душистая роса”, “таинственная сага”, “мирный край”. Все средства направлены на то, чтобы показать поэтичность и вместе с тем успокоительное воздействие природы на человека:

Тогда смирятся души моей тревога,
 Тогда расходятся морщины на челе,
 И счастье я могу постигнуть на земле,
 И в небесах я вижу бога...

По своему настроению стихотворение перекликается с описанием “природы голосов” в поэме “Мцыри”:

Кругом меня цвел божий сад,
 Растений радужных наряд.
 Хранил следы небесных слез,

И кудри виноградных лоз
Вились, красуясь меж дерев...

Природа в поэме Лермонтова одушевлена, полна огромной таинственной жизнью.

“Волшебные, странные” голоса природы “речь свою вели о тайнах неба и земли”; все вокруг Мцыри сливалось воедино хвалебных одах создателю, но не человеку не раздался

В торжественный хваленя час
Лишь человека гордый глас.

Сознавая трагичный характер своего одиночества, поэт не может ощутить полного слияния с природой. С особенной выразительностью это раскрывается в стихотворении “Выхожу один я на дорогу...”, принадлежащем к числу наиболее проникновенных созданий лермонтовской лирики. Блаженству умиротворения, которое царствует в природе, тихой беседе звезд, спокойному сну земли “в сиянье голубом” Лермонтов противопоставляет взволнованный мир человеческих чувств, муку неустанных вопросов, входящих в противоречие с гармонией вселенной:

Жду ль чего? жалею ли о чем?
Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть.

Казалось бы, слова, звучащие безнадежно, не означают отказа от жизни. При всей тяжести существования, при всех ударах судьбы поэт противится холодному сну могилы. М.Ю. Лермонтов воспекает торжественную и чудную тишину небес, вечный сон, который ему словно предлагается природой.

Эта мысль о разобщенности природы и человека остро выражена и в стихотворении “Три пальмы”, где человек предстает как разрушитель: он вносит в мир страдания и гибель:

По корням упругим топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий.

Завершается произведение и вовсе апокалипсической картиной:
И ныне все дико и пусто кругом...

Это является закономерным итогом вражды человека с природой. В этом противостоянии М. Ю. Лермонтов на стороне природы, он не может понять человека, осуждает его:

Я думал: “Жалкий человек,
Чего он хочет!., небо ясно.
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?”

(Валерик)

[100, с.166.]

Тема природы многообразно раскрывается в лирике М. Ю. Лермонтова. Один из величайших критиков русской литературы В. Г. Белинский увидел в стихотворениях поэта “все силы, все элементы, из которых слагается жизнь и поэзия”. Лермонтов, по словам Белинского “поэт русский в душе — в нем живет прошлое и настоящее русской жизни”. Несомненно, в творчестве гениального поэта, природа занимает большое место.

Другим стихотворением М.Ю.Лермонтова, посвященным природе является «Ель».

Приведем небольшой его отрывок:

Перевод стихотворение «Ель»

Перевод на русский язык

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна.
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет.

Это стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова в 1938 году перевел на таджикский язык Хабиб Юсуфи. Оно в его переводе, звучит следующим образом:

Ситода дар шимоли ваҳшӣ, бар як қуллаи урьён
Дарахти коч танҳо,
 мехӯрад алвонҷ хоболуд.
Либоси барфие пӯшида сар то пой чисми он,
Ҳамеша хоб мебинад, ки дар саҳрои бас дуре
- Дар он ҷониб, ки з-он ҷо мешавад меҳри ҷаҳон
 рахшон.
Ҳамесабзад дарахти нахли зебо яккаву ғамнок,
Ба як девораи кӯҳе, ки бошад санги он сӯзон.

[189, c.262.]

Действительно, в третьей книге на передний план выдвигается осмысление перемен, которые происходят в людских сердцах и умах под влиянием сильнейших исторических потрясений. Меняется и отношение к любовной тематике, теперь лирическая героиня не столько надеется быть понятой мужчиной, сколько пытается понять его.

Хабиб Юсуфи хорошо содержание стихотворения, его внешнюю образность, но упустил, как нам кажется, вулканическую мощь мысли, глубину печали и боли, из которых созданы строки этого стихотворения. Его поэзия полна глубины и непостижимой тайны внутреннего воздействия на психику читателя, на его внутренний мир. Его стихи выражены простым, певучим, образным и красочным языком, глубоки

по содержанию и мысли, динамизм её стихотворении овладела и заняла особенное место в сердцах таджикских читателей. Хабиб Юсуфи стал первым таджикским поэтом, который своим переводам открыл таджикскому читателю и всем персоязычным народам поэзии русского поэта М.Ю.Лермонтова.

Художественный перевод, будучи наиболее действенной и наиболее результативной формой взаимоузнавания и обмена эстетическим опытом между народами, не только призывам сохранять и восстанавливать утраченные за последние десятилетия позиции, но и обретать новые оттенки и качества.

Анализируя перевод таджикского поэта, мы определили, что он при переводе некоторых слов из оригинала поэт допустил пропуски, но при этом старался передать эмоции, и те события, которые автор с помощью своих творении хотел передать. Но он несколько перестарался и добавил свои эмоции. Нетрудно заметить некоторое различие даже простому читателю. Мы подчёркиваем, что таджикский поэт очень изящно и поэтично перевёл анализируемое стихотворение «Парус», хотя оно обрело несколько другое звучание. Для подтверждения этих выводов обратимся к этому стихотворению из переведённого таджикским поэтом и сопоставим это же с оригиналом.

Например, знаменитое стихотворение русского поэта «Парус»:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?..
Что кинул он в краю родном?

Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы, он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
 Над ним луч солнце золотой...
 А он, мятежный, просит бури,
 Как будто в бурях есть покой!

Перевод Хабиба Юсуфи

Бодбоне сафед метобад,
 Дар туман, дар миёни бахри кабуд –
 Чӣ гузорида дар диёри худ?
 Кишвари дурро чӣ мекобад?
 Мевазад боду мавҷ мебозад,
 Тири он бо фишору нола равон,
 Ҳон, ачаб ки на бахт мекобад
 Ва на аз бахт даргурезад он! –
 Дар таги ўстмавчи пурчараён,
 Бар сарашмехр нур мепошад –
 Вай дар исёну хохишаш бўрон,
 Гӯй осоише дар он бошад.

[189, с.262.]

Во вторую часть сборника вошло стихотворение «Не могу на родине томиться», датированное 1830 годом. В произведении, относящемся к любовной поэзии, создается особый интимный мир, принадлежащий только двоим людям. Делается это при помощи употребления личного местоимения «мы» и разных форм притяжательного местоимения «наш» – «мы любим», «наши разлуки», «наша жизнь», «обручивший нас». Кажется, у влюбленных нет ничего, что принадлежало бы только одному из них: и радостями, и горестями готовы делиться они друг с другом. В последней строфе говорится о некоем городе, названном строгим, многоводным, темным, со стопроцентной уверенностью можно утверждать, что Михаил Юрьевич

Лермонтов здесь имел в виду бесконечно дорогой ее сердцу Петербург. Эту версию подтверждает и упоминание во втором четверостишии чугунной ограды.

Отношения лирической героини с возлюбленным – то, что приходится скрывать от широкой общественности. Обратите внимание на первые строки стихотворения – ангел обручил их тайно, при этом любовь им дарована свыше, символический брак заключен на небесах. Подобное осмысление любовного чувства нередко встречается в «Благодаряю!». Его можно заметить в стихотворениях «Расстались мы но твой портрет» (1832), «Нет, не тебя так пылко я люблю» (1833), «Я не унижусь пред тобою...» (1832).

В его стихотворении мы видим такие на первый взгляд прозаические, но овеянные авторским лиризмом детали русского пейзажа, как «тонкий воздух», «свежий ветер», «чернеющие ветки».

Судя по подстрочному переводу, таджикская поэтесса Фарзона Худжанди только в некоторых случаях сохранила слова подлинника. Например: «Тонкий воздух, свежий ветер...» (Мафтуни боди тозаи атрогин). «И чернеющие ветки» (Масти фуруғи шохай шомогуш), «Божий Ангел, зимним утром» (Оҳ, он малак, ки сӯбхи зимистони).

Можно заметить, что художественный перевод похож на подстрочник, который таджикская поэтесса Фарзонаи Худжанди постаралась сделать максимально приближенным к подлиннику. Конечно, есть и добавления со стороны таджикской поэтессы, так как она старалась не только передать в точности стихотворение, но и добавить немного своей фантазии. Но, по-нашему мнению, стихотворение от этого не пострадало, так как переводчица нашла очень поэтичные средства передачи смысла и образов стихотворения: тонкий воздух, свежий ветер, чернеющие ветки, зимнее утро, божий Ангел и др.

Таким образом, Фарзонаи Худжанди профессионально передаёт ситуацию. Известный таджикский поэт Мирзо Турсунзаде отмечал следующее по поводу подобного способа перевода: « Так должен ли

переводчик скрупулезно точно переводить произведения писателей на другие языки? Зачем писателю создавать свои произведения, если в будущем другие будут понимать это совершенно по-другому? Но литература – это не математика, которая с помощью формул передает предмет своего изучения. Литература – это зеркало души, благодаря синонимам или другим, похожим по смыслу словам, переводчик может безошибочно передать идею автора, его чувства, даже если перевод слово в слово не соответствует подлиннику» [177, с.106].

Необходимо еще оценить труд переводчиков, поскольку это нелегкое дело. Найти в другом языке слова, которые подойдут по смыслу и по рифме – задача не из простых. Нас радует тот факт, что таджикские читатели, прочитав стихотворения русского поэта Михаила Юрьевича Лермонтова на своем родном языке, смогут по достоинству оценить его творчество.

1.3. Проблемы воспроизведения рифмы, стиля и метрико-нтонационных особенностей поэзии М.Ю. Лермонтова на таджикский язык

С. Я. Маршак писал, что в лирической поэзии слова «говорят не только своим значением, но и всеми гласными и согласными, и своей протяженностью, и весом, и окраской, дающей нам ощущение эпохи, местности, быта» [120, с.234]. Иначе говоря, слово в лирическом произведении должно отвечать множеству требований, в частности, оно должно помогать раскрытию идеи и своим звуковым оформлением.

Вся поэзия Михаила Юрьевича Лермонтова зиждется на звуковой выразительности. Его речь всегда инструментована, ее эмоциональная сила проявляется в аллитерациях и изысканных ритмо-синтаксических ходах. Ясно, что задача переводчика — сохранить это качество лермонтовской поэзии. Однако не всегда это требование выполняется таджикскими переводчиками. Один из исследователей поэзии Михаила Юрьевича Лермонтова Ю. Дурылин писал: «Его стихи необыкновенно богаты по своему звучанию. Он — великолепный гармонизатор и инструментатор стиха: тайнами ассонансов, консонансов, внутренних рифм, аллитераций он владеет, как никто из русских поэтов». [53, с.432]. Что это за внутренние рифмы, о которых говорит исследователь, и как они передаются нашими переводчиками? Внутренняя рифма, которую правильнее было бы назвать внутренним созвучием, или, как любил говорить сам Михаил Юрьевич Лермонтов, тройственным созвучием,— излюбленный поэтический прием поэта.

Вот стихотворение «Тучки»:

Тучки небесные, вечные странники!
 Степью лазурною, цепью жемчужною
 Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники,
 С милого севера в сторону южную.

[100, с.165.]

Это стихотворение переводилось на таджикский язык поэтом Асламом Адхамом. Перевод был сделан в 1981 г.

Абракони осмони, доимо сайёҳхо!
 Бо сафи марвориди аз даштҳои каб - кабуд
 Тез метозад, ҳамчун ман, бадарға – рондахо,
 Аз шимоли меҳрубон сӯи чануби беҳудуд.

[190, с.49.]

Здесь налицо внутренние созвучия. Правда, рифмовка — сайёҳхо — каб-кабуд — рондахо, — не лермонтовская. У него рифма всегда музыкальна. Это скорее от Маяковского. Интересен сам метод тогда еще молодого переводчика, его попытка сохранить особенность подлинника. К сожалению, последующие переводчики не развили этот принцип.

Попытка сохранить внутренние созвучия сделана в переводе «Счастливый миг»:

Не робей, краса младая,
 Хоть со мной наедине;
 Стыд ненужный отгоняя,
 Подойди – дай руку мне.
 Не тепла твоя светлица,
 Не мягка постель твоя,
 Но к устам твоим, девица,
 Я прильну – согреюсь я.

[100, с.218.]

Перевод А.Адхама:

Макеб, эй ҳусни рӯзафзун,
 Зи ман, к-ин танҳоем;
 Ҳаёи нокиро ғун кун,
 Биё, дастат бидех, ойим,
 Набошад манзилат гармак,
 Набошад бистарат нармак,

Ба лабҳои ҳаёдорат
 Ниҳам лабро мани зорат.

[189, с.13.]

Переводчик в этом стихотворении не воспроизводит ни лермонтовской музыкальности, ни выразительной созвучности слов: молодая - отгоняя, наедине — мне. У него нет даже ни одной сколько-нибудь богатой рифмы — рузафзун — кун — это очень приблизительная рифма, тогда как в оригинале:— отгоняя — молодая.

Тройственные созвучия — излюбленный поэтический приём Михаила Юрьевича Лермонтова. Они встречаются в стихотворениях «Бородино», «На смерть поэта», «Желание», в поэмах «Мцыри» и «Демон». Однако переводчики, как правило, не используют этот прием.

Очарование и сила лирических стихотворений Михаила Юрьевича Лермонтова в деталях. Звукопись Михаила Юрьевича Лермонтова создает определенную эмоциональную настроенность. Перевод, не сохранивший этой особенности, не может воспроизвести лермонтовский образ во всей его полноте. Подобные переводы уничтожают своеобразие и прелесть оригинала, делают поэтические произведения похожими друг на друга.

Нельзя переносить механически звукопись стихотворения. Надо, основываясь на свойствах родного языка, найти нужный эквивалент. Таджикские поэты могут это сделать, так как их родная литература дала таких мастеров поэтического слова, как Хабиб Юсуфи, Боки Рахимзода, Мухиддин Фархад, Мاستон Шерали, Кутби Киром и другие, в произведениях которых звукопись поражает своим богатством и разнообразием. Нам могут возразить, что звукопись присуща далеко не каждому произведению, что надо родиться Михаилом Юрьевичем Лермонтовым, чтобы так виртуозно владеть стихом. Безусловно, индивидуальность поэта, его одаренность играют первостепенную роль, но это не может оправдать плохие переводы — стихотворной технике

следует учиться. Однако многие переводчики до сих пор пренебрегают стихотворной техникой, считая, что достаточно владеть языком и уметь рифмовать. Пренебрежением к форме можно в какой-то мере объяснить и некоторый застой, и косность, наблюдавшиеся в переводческой практике. Только в последние годы в таджикском литературоведении стали появляться работы, в которых поднимаются проблемы переводческого мастерства, техники стиха и формы. Но не во всех литературоведческих работах дается правильная оценка роли и значения стихотворной техники. Так, Е. Ландау в своей работе «Песни Джамбула на русском языке» пишет: «Невозможно представить себе поэта, производящим лабораторные эксперименты над размером, рифмой и т. д.». Далее он говорит о «схоластическом стиховедении, которое у нас ведет начало от Андрея Белого и видит свою задачу в статистическом учете пиррихий и спондеев, каталектик и гиперкаталектик, отрывая стихотворную форму от поэтического стиля в целом, и, конечно, от содержания» [99, с.18].

Разумеется, стихотворная форма не может существовать в отрыве от содержания. Однако исследователь, поэт и переводчик иногда вынуждены выделять элементы формы, рассматривать ее, отвлекаясь от других элементов стихотворения,— иначе анализ невыносим.

Что же касается «стиховедения», о котором так пренебрежительно отзывается Ландау, то вдумчивый переводчик должен владеть им в совершенстве.

«Поэту-переводчику приходится сочетать — и в этом одна из важнейших особенностей его работы — самое чистое и самое высокое вдохновение художника с самым точным, скрупулезным, педантичным трудом исследователя». Только такое соединение искусства и науки, гармонии и алгебры сулит переводчику подлинный успех»,— пишет Е. Эткинд [187, с.153].

Об этом же говорит и В. Брюсов: «...Каждое искусство имеет две стороны: творческую и техническую... [26, с.356] .

Странно было бы допустить, что поэзия составляет исключение в ряду других искусств. Почему художники кисти и скульптуры учатся по несколько лет в Академии художеств или в школах живописи, изучая перспективу, теорию теней, упражняясь в этюдах с гипса и с натуры? Почему никому не приходит на мысль написать симфонию или оперу без соответствующих знаний и почему никто не поручит строить собор или дворец человеку, не знакомому с законами архитектуры? Между тем, чтобы писать драму или поэму, многие считают достаточным знакомство с правилами грамматики. Неужели техника поэзии, в частности, стихотворства, настолько проще технической стороны в музыке, живописи, ваянии, зодчестве?».

Это высказывание Брюсова в полной мере относится и к переводческой практике. Техника в переводе имеет огромное значение. А. Жовтис, например, пишет: «...Если мы говорим об огромных преимуществах переводчика, владеющего языком оригинала, можно говорить о преимуществе поэта, умеющего теоретически осмыслить существенные явления иноязычного стиха». [54, с.426] .

Переводчик должен уметь пользоваться теми средствами, при помощи которых создается то или иное произведение, ясно представлять себе, что важно воссоздать в переводе, что следует опустить, ибо без жертв и необходимых преобразований поэтический перевод невозможен. Только в этом случае переводчик может освободиться от скованности и свободно обращаться с материалом.

Для того, чтобы суметь выделить и различить художественные средства и приемы переводимого поэта, переводчику следует подвергнуть анализу всю его поэзию и в каждом конкретном случае выяснить, что является основой в произведении и на чем оно держится. Иногда у одного и того же поэта произведения построены по разным принципам. Например, произведения Михаила Юрьевича Лермонтова

«На смерть поэта» и «Дары Терека». Стихотворение «На смерть поэта» — это пламенный протест против самодержавия, политический памфлет, стих здесь стремительный, прерывистый. В этом гневном монологе важны все образы, мысли, интонации. Переводчик, передающий разностопную ритмику этого стихотворения равносложным монотонным бармаком, не может рассчитывать на успех. Другое дело стихотворение «Дары Терека». Оно построено на выразительной звукописи, богатейших аллитерациях и ассонансах. Поэтический перевод может быть удачен только в том случае, если переводчик сумеет распознать и воссоздать языковыми средствами звуковую сторону стихотворения.

Умение выделить наиболее важный элемент в переводимом произведении предопределяет успех перевода. Однако большинство переводчиков, не умея выбрать нужный ключ, определить для себя, что же самое главное в переводимом произведении, не доносят до читателя все своеобразие авторской манеры. Их переводы при чисто внешней близости производят впечатление пересказа. Эмоциональный эффект подобного перевода сильно ослаблен. «Часто необдуманная верность оказывается предательством», — говорит В. Брюсов. [26, с.356]. Об этом же в свое время писал и Белинский: «Близость к подлиннику состоит в передании не буквы, а духа создания...» И далее: «Иногда отдаляясь от подлинника, он (переводчик, — Н.Р.) этим самым верно выражает его: в этом и заключается тайна переводов». [16, с.162].

«Тайна того впечатления, какое производит создание поэзии, не только в идеях, в чувствах, в образах, но раньше того в языке, — именно потому мы и называем данное произведение созданием поэзии, а не скульптуры или музыки. Поэт находит возможным воплотить что-то важное, бесконечно для него важное — в словах...» [26, с.88], — так определяет В. Брюсов значение языка поэтического произведения.

В поэтическом произведении язык приобретает особую значимость, ибо оно, как правило, невелико по объему и каждое слово в нем несет

смысловую нагрузку. Вот почему чрезвычайно важно в переводе сохранить особенности языка подлинника. Без передачи языкового своеобразия невозможно воссоздать жизнь, заключенную в произведении.

Выбор и расстановка слов сообщают стиху не только тот или иной оттенок, и напряженность мысли, но ритм и внутреннее движение.

Александр Блок сравнивал стихотворение с покрывалом, растянутым на остриях нескольких слов. «Эти слова светятся как звезды, из-за них существует стихотворение» [18, с.60].

П. Топер пишет: «Вопрос о языке перевода, - то есть его форме, — неразрывно связан с проблемой передачи идейного содержания, воспроизведения национальной специфики переводимого произведения, со всей совокупностью проблем переводческого творчества. Короче, - это один из самых основных вопросов переводческого мастерства. Между тем, он, по существу, почти совсем не разработан, и в этом еще раз сказалось отставание литературоведческой науки, до сих пор уделявшей мало внимания вопросам языка и стиля писателя». [178, с.77].

Воспроизвести в переводе поэтический язык Михаила Юрьевича Лермонтова - задача поистине сложная. Таджикские переводчики создали целый ряд высокохудожественных переводов, вошедших в их родную литературу и обогативших ее новыми идеями и образами.

Переводя художественное произведение, переводчик должен правильно выбрать стилистический ключ, позаботиться о сохранении интонационного своеобразия произведения, о значимости и смысловой нагрузке слова. Ведь каждое слово имеет в разных языках различный эмоциональный вес и звучит по-разному. Очевидно, это в какой-то степени связано с восприятием мира и образным мышлением различных народов, и переводчику необходимо помнить об этом. Известно, что не все переводы произведений таджикских поэтов звучат на русском языке равноценно оригиналу. Некоторые из них кажутся сентиментальными и приторными. В русском же переводе слащавость и сюсюканье

совершенно обесценивают его. Очевидно, переводчик избрал не тот ключ, отчего произведение утратило свою самобытность.

Правильно подобранный стилистический ключ, поможет переводчику избежать двух крайностей: заземленного стиля и его гиперболизации и напыщенности.

Примером может послужить стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова «Песня» в переводе Гулрухсора Сафиевой. Образ оторванного ветром и гонимого бурей появляется у Михаила Юрьевича Лермонтова уже в 1833 г. и проходит через все его творчество как один из основных мотивов. Наиболее полное свое воплощение этот образ нашел в стихотворении «Песня». Михаил Юрьевич Лермонтов в этом стихотворении добился предельной точности и выразительности языка. Чтобы передать глубокий философский смысл стихотворения, поэт прибегает к приподнято-торжественному стилю, спокойно-горестной интонации. К чести Гулрухсор надо сказать, что она передает лермонтовскую отрешенность.

Таджикская поэтесса делает попытку воспроизвести особенность формы и интонационное своеобразие этого стихотворения. По наблюдениям акад. В. В. Виноградова, «мотив лишенности, обреченности, обездоленности связан в языке Михаила Юрьевича Лермонтова с своеобразным тяготением к частому употреблению предлога «без» в анафорической цепи однородных членов» [28, с.848].

Оригинал:

Колокол стонет,
 Девушка плачет,
 И слезы по четкам бегут.
 Насильно,
 Насильно
 От мира в обители скрыта она,
 Где жизнь без надежды и ночи без сна.

[100, с.300.]

В переводе Г.Сафиевой мы читаем:

Зангула нолад,
 Духтар бигиряд,
 Ашки қатора
 Резон-резон,
 Аз қисмати бад.

[122, с.56.]

В целом, перевод Г.Сафиевой — несомненная удача. Тем более досадна небрежность, которую допускает переводчик при переводе следующих стихов:

От мира в обители скрыта она,
 Где жизнь без надежды и ночи без сна.
 Дар кунци хона ҳайрону нолон,
 Биншаста дар ин шоми ғарибон

Подчеркнутое выражение выпадает из торжественно - приподнятого стиля данного стихотворения.

Обратимся к другому примеру: Г.Сафиева перевела стихотворение «Нищий» Михаила Юрьевича Лермонтова. Стихотворение написано в лирической тональности, в нем встречается большое количество архаизмов, подчеркивающих значительность и важность темы, сообщающих стиху пафос и величавость.

Оригинал:

У врат обители святой
 Стоял просящий подаянья
 Бедняк иссохший, чуть живой,
 От глада, жажды и страданья.

[100, с.149.]

В переводе Г.Сафиевой:

Зор местод бо дасти дароз
 Дар хамии дарвозае рахми худо.
 Лоғару бечорае, талбандае,
 Нимчон аз гушнагиву дардхо

[122, с.56.]

Таким образом, в переводческой практике любая деталь, даже на первый взгляд незначительная, имеет большое значение. Ведь иногда достаточно только одного штриха, чтобы дать полное представление о предмете.

Сильнейшим изобразительным средством является стилистическая окраска слова. В. Виноградов пишет по этому поводу: «Смешение или соединение выражений, принадлежащих к разным стилям литературного языка, в составе художественного произведения должно быть оправдано или мотивировано. Иначе возникает комическое столкновение или переплетение разных стилей, свидетельствующее (если оно не является целенаправленным) о недостатке речевой культуры у автора» [28, с.97].

Зачастую переводимые произведения страдают витиеватыми оборотами, стремлением к ложной красивости и украшательству.

А ведь Михаилу Юрьевичу Лермонтову присуща благородная простота и сжатость языка, когда словам тесно, а мыслям просторно. В немногих словах он умеет сказать очень многое. К сожалению, переводы, в большинстве случаев, не передают афористичности лермонтовского языка.

Приведем несколько примеров.

У Лермонтова:

Отделкой золотой блистает мой кинжал;
 Клинок надежный, без порока;
 Булат его хранит таинственный закал –
 Наследье бранного востока.

[100, с.27.]

В переводе Бахрома Фируза:

Теги он рахшанда чун зарринкамон,
Ханчари бенукси ман – Боэътимод;
Сири обут оби пулодаш нихон –
Донад онро Шарқи чанговарниход.

[122, с.319.]

В этом переводе слова, не имеющие прямой смысловой нагрузки, «разбавляют» текст оригинала, переводчик здесь утратил литературную интонацию.

Определения Михаила Юрьевича Лермонтова точны и эмоционально насыщены. А переводчик пользуется определениями, ставшими поэтическим штампом. Они не могут запомниться читателю, задержать его внимание. Так, фраза «Теги он рахшанда бенукси ман - боэътимод» не имеет ничего общего с экспрессивным, емким и гибким стихом Михаила Юрьевича Лермонтова.

И далее в том же самом стихотворении:

Увы! Бесславный и безвредный!

Эта строчка в переводе Бахрома Фируза выглядит так:

Безиён, аз номи худ огоҳ нест.

Все эти примеры свидетельствуют о том, что богатый поэтический язык Михаила Юрьевича Лермонтова несколько обеднен в интерпретации некоторых таджикских переводчиков, он частично потерял свою энергию, емкость и выразительность.

Надо сказать, многословие — едва ли не самый распространенный недостаток, наблюдаемый в переводах стихотворений Михаила Юрьевича Лермонтова. В «многословных» переводах, как правило, совершенно растворяется тот «лермонтовский элемент» (выражение В. Г. Белинского), который делает его произведения неповторимыми.

Переводчик Михаила Юрьевича Лермонтова должен не только передать основное содержание переводимого произведения, но донести до читателя богатый лермонтовский подтекст, составляющий

органическую сторону его художественной системы. В произведениях Михаила Юрьевича Лермонтова часто присутствует не мысль, а намек, не чувство, а лишь его оттенок.

Так, психологическая и философская глубина ряда его произведений нередко скрыта под горькой иронией. Часто именно этот подтекст, второй смысл и является основным в произведении Михаила Юрьевича Лермонтова.

Надо сказать, что смысловая емкость, раздвигающая содержание произведения, является характернейшей чертой не только лермонтовской поэзии, но и всей русской литературы 30—40-х годов прошлого века.

Величайшие образцы реалистической литературы дают возможность двояко толковать заключенные в них морально-философские идеи и образы. В предшествующей Михаилу Юрьевичу Лермонтову поэзии существовали различные виды иносказательного стиля. Система политических намеков - отличительная особенность поэзии декабристов. Ряд произведений Пушкина 20-х и 30-х годов XIX века таили в себе иносказательный смысл. Например, «Кто волны, вас остановил», «Телега жизни», «Аквилон», «В степи мирской», «Арион», «Анчар».

Но кроме этих аллегорических произведений, у Пушкина есть произведения, имеющие как бы второй план. Это «Медный всадник», «Маленькие трагедии», «Борис Годунов» и др.

Подтекст и символика присуща и большинству произведений Лермонтова. «Читая строки, читаешь и между строками, - писал Белинский в рецензии 1841 г. на второе издание «Героя нашего времени»,— понимая все сказанное автором, понимаешь еще и то, что он не хотел говорить, опасаясь быть многоречивым» [16, с.45].

В стихотворении «Последний сын вольности» заключен скрытый политический намек. В «Жалобах турка», «Утесе», «Пире Асмодея», «Парусе», «Двух великанов», «Трех пальмах», «На севере диком» и в других стихотворениях широко использована аллегория.

Подтекст еще более характерен для лермонтовской лирики. «Желанье», «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь», «Кинжал», «Тучки», «Горные вершины», «Дары Терека» — все эти стихотворения для правильного и наиболее полного восприятия требуют экскурса в мир общеромантических идей о земном и небесном, о вечном покое и вечной жизни, о добре и зле. Образы природы — свирепый Терек и тихие долины, полуночное небо и тучи — это отражение природы и вместе с тем определенное душевное состояние лирического героя.

Переводчик должен воссоздать во всей полноте этот сложный психологический мир, эту многоплановость языка Михаила Юрьевича Лермонтова. Передать средствами другого языка аллегории и иносказания Михаила Юрьевича Лермонтова — задача не из простых. Переводчик должен проявить чувство такта, тонкое понимание поэзии Михаила Юрьевича Лермонтова. На наш взгляд, он должен особо бережно отнестись к тем строкам, в которых мысль и образы как бы раздваиваются, где появляется второй план.

Как работает переводчик? Вначале он анализирует произведение, определяя идею, выявляя особенности формы, языка; затем делает подстрочный перевод. При этом он должен интересоваться не столько значением отдельных слов и словосочетаний, сколько их переносным смыслом, их эмоциональным весом. Чем обстоятельнее будет анализ, предшествующий переводу (на деле он не только предшествует, но и сопутствует ему), тем будет удачнее сам перевод.

Проанализируем с этих позиций перевод стихотворения «Сосед» Михаила Юрьевича Лермонтова. Первый перевод его появился в 1939 г. в пятой книжке журнала «Шарки Сурх» (переводчик Боки Рахимзода). Передний план стихотворения — сосед, который занимается работой. Но в нем есть и второй план — негодующий протест автора против тирании, мотив одиночества в холодном, равнодушном мире.

В 30—40-е годы XIX века в русской поэзии существовали понятия, которые имели, помимо прямого значения, более широкое — скрытое,

второе. Такими понятиями были «родина», «отчизна милая». В этом стихотворении так же, как впоследствии в «Мцыри», слово Родина употребляется в переносном смысле, обозначая идеальное место вообще. В данном случае важен этот дополнительный смысл, выходящий за рамки прямого значения слова.

У Лермонтова:

Погаснул день на вышинах небесных,
 Звезда вечерняя лиет свой тихий свет;
 Чем занят бедный мой сосед?
 Чрез садик небольшой, между ветвей древесных,
 Могу заметить я в его окне
 Блестит огонь; его простая келья,
 Чужда забот и светского веселья,
 И этим нравится он мне.

[100, с.315.]

Перевод Боки Рахимзода:

Гарди рӯз хомӯш дар авчи осмонҳо,
 Ором нурпошӣ доранд ахтарон ҳам;
 Машғул бо чи бошад ҳамсои ман ин дам?
 Аз байни шоҳсорон бинмоямаш тамошо:

Бинам зи шӯълаи шамъ тирезааш мунаввар,
 Дар боғи хурд ҷо-ҷо акси зиё фитода.
 Берун зи хучраи ӯ андӯх рӯ нихода.
 Бо ин ба ман писанд аст ҳамсоиям мукаррар.

[22, с.236.]

В этом переводе опущены как раз те детали, которые указывают на традиции политической лирики декабристов. Из них явствует, что

«старая» тема лишь прикрывает новые идеи — протест против тирании и деспотизма.

Легче переводить иносказательные, символические произведения. Иносказательность, двуплановость воспроизводится обычно при помощи всей системы стилистических средств подлинника. Особых трудностей при этом, как правило, не возникает. Однако, чтобы справиться с этой задачей, переводчик должен обладать незаурядным языковым чутьем, а главное, правильно понять идейно-художественный смысл оригинала. Переводы таких произведений, как «Сосна», «Парус», «Дары Терека», свидетельствуют о мастерстве таджикских переводчиков, об их умении проникнуться лермонтовской системой образов.

Многоплановость слова тесно примыкает к такому его свойству, как многозначность, что особенно затрудняет работу переводчика. В практике перевода известны случаи, когда, переводя буквально какое-либо слово, переводчик искажал его смысл, что пагубно сказывалось на звучании всего произведения. Например, такие слова, как «божественный», «небесный», в русском языке имеют двоякое значение. В прямом своем значении они относятся к религии, к богу, а в переносном смысле обозначают высшую степень совершенства (бесподобный, дивный).

Некоторые переводчики, не учитывая такого явления как многозначность слова, переводят Михаила Юрьевича Лермонтова буквально и дословно. Так, в большинстве переводов слово «божественный» толкуется как «илоҳи», т. е. имеющий отношение к богу. Получается полнейшая бессмыслица. В произведениях Михаила Юрьевича Лермонтова слово это встречается довольно часто, и оно везде переведено неверно.

У Лермонтова:

Там видел я пару божественных глаз.

[100, с.74.]

Перевод М.Хотам:

Дар ончо ман дидам ду чашмони илоҳӣ.

[190, с.49.]

У Лермонтова:

Хранил следы небесных глаз.

Перевод М.Шерали:

Нигоҳ доштам изи чашмони илоҳӣ.

[190, с.49.]

Надо сказать, перевод М.Шерали ближе к оригиналу, он точнее передает лермонтовскую мысль.

Это явление, когда одни и те же слова и выражения в разных языках несут различные функции и имеют разное звучание, распространено довольно широко. Так, у Михаила Юрьевича Лермонтова в «Мцыри» читаем:

И повесть горьких мук моих
Не призовет меж стен глухих
Вниманье скорбное ничье
На имя темное мое.

[100, с.613.]

Слово «темное», в данном случае означающее «неизвестное», М.Хотам переводит как «На нишоне, на номе аз мани зор!..», т. е. «Никто не вспомнит мое имя».

Это пример того, как слова, механически перенесенные из одного языка в другой, придают произведению совершенно иное толкование. Подобная же ошибка была допущена и при переводе на таджикский язык названия комедии гениального итальянского поэта Данте. Известно, что комедия еще при жизни поэта за свои высокие художественные

достоинства получила эпитет «божественная», т. е. совершенная. В переводе же на таджикский язык она названа «Мазхакаи илохи», т. е. комедия о боге.

Это — грубая ошибка, вводящая в заблуждение таджикского читателя. И таких примеров можно привести множество. Возникает вопрос: как могло случиться, что такие талантливые поэты, как Боки Рахимзода, например, делают неудачные переводы? На этот вопрос возможен лишь один ответ: все дело в методе. Метод переводчиков во всех вышеприведенных случаях можно охарактеризовать как буквалистический, потому что они переводят каждое слово оригинала в отдельности, не заботясь о смысле в целом.

Буквалистический перевод наносит большой ущерб художественному произведению. В таких переводах сплошь и рядом встречаются строчки, которые ломают нормы таджикского языка, звучат искусственно, не передают всего своеобразия оригинала. Например, у Лермонтова:

Боюсь сказать — душа дрожит!

В переводе Б.Рахимзода:

Метарсам гӯям — меларзад қалбам.

[22, с.236.]

Правильный, недословный перевод Ш.Мастона:

Хомӯшам нагӯям — қалбам гӯёст.

[189, с.350.]

Лермонтов часто употреблял это слово в значении «неизвестный, неведомый, загадочный». Ср. в «Демоне»:

Но темен, как сама могила,

Печальный смысл улыбки той!

[101, с.29.]

Буквализм засоряет таджикский язык, привносит чуждые ему словосочетания. При таком методе утрачивается художественная сила произведения.

У Лермонтова:

Куска лишь хлеба он просил.

И взор являл живую муку

«Живая мука» — устойчивое фразеологическое сочетание, вероятно, созданное Михаилом Юрьевичем Лермонтовым по аналогии с «живой раной». Но в таджикском языке не существует такого словосочетания, поэтому оно звучит весьма искусственно.

Перевод М. Шерали:

Нигоҳаш нишод дод азобашро.

[190, с.49.]

Очевидно, переводчику нужно было идти другим путем, а не следовать слепо оригиналу, механически перенося чуждое таджикскому языку выражение.

И хотя на первый взгляд перевод этот весьма далек от подлинника, он точнее раскрывает авторскую мысль и понятнее таджикскому читателю.

Таким образом, переводчик Михаила Юрьевича Лермонтова не должен искать какого-либо стандартного правила на любой случай. Успех придет только при творческом отношении к делу, за счет расширения круга синонимов. А главное, переводчик должен придерживаться правильного метода. Опираясь на него, он получает возможность творить, а не быть копировальщиком.

ГЛАВА II . Характеристика особенностей перевода эпических произведений М.Ю. Лермонтова на таджикский язык

2.1. Проблема переводческих интерпретаций поэмы Лермонтова «Демон»

Художественный перевод — это вид литературного творчества, в процессе которого произведение, существующее на одном языке, воссоздается на другом. Литература, в силу своей словесной природы, единственное из искусства, замкнутое национальными, языковыми границами. Литературное произведение в полной мере понятно только тем, кто знает язык, на котором оно написано, тогда как музыка, живопись, скульптура, танец, даже театр и кино (в той мере, в какой они не связаны с текстом) доступны непосредств. восприятию любого зрителя или слушателя. Распространение искусства слова за пределы той языковой среды, в которой оно создано, а тем самым взаимовлияние и взаимообогащение литератур, становится возможным благодаря переводу, одному из главных проводников культурного обмена между народами, ибо словами А.М.Горького «...литература всего легче и лучше знакомит народ с народом» . [37, с.447].

Специфика художественного перевода определяется, с одной стороны, его местом среди других видов перевода, а с другой — его соотношением с оригинальным литературным творчеством. Переводческая деятельность проникает буквально во все сферы общественной жизни; современное общество нельзя представить себе без перевода сообщений телеграфных агентств, газетных текстов, технич. и науч. информации, без устного («синхронного») перевода и т. д. В любом из этих случаев за понятием «перевод» стоит тот факт, что высказывание, существующее на одном языке, доводится до восприятия читателя (слушателя), этим языком не владеющего. Качественное отличие художественного перевода, резко обособляющее его проблематику, заключается в том, что он имеет дело с языком не просто в его коммуникативной (общественно-связующей) функции; слово выступает

здесь как «первоэлемент» литературы, т. е. в функции эстетической. Художественное слово не тождественно слову в обыденной речи; с его помощью создается особая «художественная действительность». В системе образного мышления каждый элемент языка на основе тончайших ассоциативных связей участвует в создании конкретно-чувственного образа и не может быть сведен к своему семантич. «зерну». При переводе — в силу различий между языками — сложившиеся ассоциативные связи в значительной мере разрушаются и неизбежно возникают новые, свойственные языку, на который сделан перевод; чтобы литературное произведение на этом языке стало жить как произведение искусства, переводчик художественной литературы должен как бы повторить творческий процесс его создания. Поскольку образность в той или иной мере присуща человеческую мышлению и речи вообще, вопрос о ее передаче может возникнуть не только при художественном переводе, в реальной практике существует множество смежных и переходных случаев, точно также мы не можем строго отграничить весь поток печатного слова от той его части, которая относится к искусству.)

Как доказывает многовековая переводческая практика, искусство слова столь неразрывно связано со стихией родного языка, что оторвать литературное произведение от взрастившей его языковой среды, просто «пересадить» его на другую почву невозможно. Оно должно возродиться на другом языке заново, силою таланта переводчика. Начало и конец переводческого творчества лежат в области словесной формы — написанное на одном языке переводчик передает на другом. Однако между исходной точкой и результатом художественного перевода лежит сложный психологический процесс «перевыражения» (слово, употребленное А. С. Пушкиным и приобретающее ныне права термина) той жизни, которая закреплена в образной ткани произведения. Именно поэтому проблематика художественного перевода лежит в сфере искусства и подчиняется его специфическим законам.

От оригинального творчества художественного перевода отличается зависимостью от объекта перевода; переводчик дает новую жизнь — в иной социально-исторической и национальной среде — уже существующему произведению. В живом литературном процессе границу между художественного перевода и всей остальной художественной литературой нельзя провести отчетливо; есть немало случаев, когда произведение, не являясь переводом в прямом смысле этого слова, не может быть без оговорок причислено и к оригинальному творчеству. Для обозначения таких случаев в каждом языке есть множество определений: «вольный (свободный) перевод», «подражание», «из», «по мотивам» и т. д. Конкретное содержание этих выражений в разных языках не совпадает и меняется в ходе времени. Перевод — понятие историческое; разные эпохи вкладывают в него разное содержание и по-разному понимают его взаимоотношение с оригинальной литературой. Для современных взглядов определяющим является требование максимально бережного подхода к объекту перевода и воссоздания его как произведение искусства в единстве содержания и формы, в национальном и индивидуальном своеобразии. Чем последовательнее проводится этот принцип, тем яснее выступает диалектически противоречивая природа художественного перевода, который должен сделать иноязычное произведение, фактом родной литературы, оставив его творением другого народа.

Поэма Михаила Юрьевича Лермонтова «Демон» известна таджикскому читателю по переводам замечательного таджикского поэта Х. Юсуфи.

Впервые эта поэма была переведена на таджикский язык в 1940 году Хабибом Юсуфи. Она печаталась в отрывках в периодических изданиях, вошла в избранное сочинение Лермонтова, изданное в 1951 г.

Поэма «Демон» по праву занимает видное место не только в творческом наследии Михаила Юрьевича Лермонтова, но и во всей

русской литературе XIX века. Именно в «Демоне» - любимом детище поэта - нашли свое отражение его мятежные и свободолюбивые устремления. Вот почему поэма Лермонтова имеет такое большое значение для таджикской литературы, вобравшей в себя опыт великой русской литературы.

Эту особенность русского поэта мы встречаем в творчестве великих таджикских поэтов.

Художественное совершенство поэмы достигается многими средствами: органическим единством содержания и формы повествования, удивительным по выразительности ритмическим рисунком. В свою очередь, ритм влияет на слово, как бы оттачивая его, придавая ему новый блеск и силу. Воспроизвести на таджикском языке богатейшее содержание поэмы в единстве с совершенной формой — задача очень трудная для переводчика. Особенно важно правильно избрать ритмический рисунок — организующее начало поэтического произведения. Это поможет воссоздать целостный организм поэмы.

Этот вопрос можно решить по-разному. Хабиб Юсуфи избрал размером перевода девятисложный. Приводим начало поэмы:

Печальный Демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей.
И лучших дней воспоминанья,
Перед ним теснились толпой.

[100, с.29.]

Перевод Х.Юсуфи:

Гамин Иблис, рухи рондагашта,
Парида бар сари дахри гунаҳкор
Ба пешаш хотироти тозадамҳо
Кашида саф, шуда як-як намудор;

[189, с.294.]

Проанализируем этот перевод со стороны его ритмического соответствия оригиналу. Поэма «Демон» написан четырехстопным ямбом. Чередование строк с мужской рифмой придает поэме своеобразное легкое звучание, многочисленные пиррихии, преимущественно на 2-й и 3-й стопах, делают эти стихи легкими, как бы летящими. В произведении нет строгого строфического деления, что придает его стиху свободу, гибкость, живость.

Стихи Хабиба Юсуфи также легки и лаконичны. Какими способами и средствами достигает этого переводчик?

Удлинение стиха проявляется в замедлении ритма. Соответственно, изменяется лексический состав: появляются слова, которые необходимы переводчику лишь для заполнения выбранного ритмического русла. В самом деле, для чего, например, понадобилось переводчику вместо «тозадамха» — писать «гузаштахо», вместо «сархели» — «туманхо» и т. д. И таких лишних слов в переводе таджикского переводчика много. Это делает стих вялым и монотонным.

Бесспорно, средствами таджикского стиха трудно воссоздать абсолютно точное звучание лермонтовского ямба. Да это и не нужно. Для воспроизведения интонации оригинала не обязательно точное повторение его размера, потому что тот же ямб, скопированный точно, может вызвать в таджикском читателе отрицательные эмоции. Переводчику необходимо подобрать соответствующий содержанию размер в таджикском стихосложении.

Компактный, легкий стих «Демона» требует воссоздания его на другом языке также легким, энергичным, коротким стихом. В этом смысле девятисложный размер по своему звучанию ближе к четырехстопному ямбу, нежели одиннадцатисложный. Очевидно, длина стихотворной строки, как один из ритмообразующих элементов, играет заметную роль в общем звучании стихотворного произведения, и сохранение ее позволит переводчику воспроизвести интонацию оригинала.

Стих Х.Юсуфи ближе к лермонтовскому не только по протяженности строки, но и по силе звучания. Ритмическая пауза его стиха совпадает с ритмической паузой стиха-оригинала, проходящей после второй стопы. Этим Х.Юсуфи приближается к интонации подлинника, что является основным в переводе. Стих в его переводе с удивительной гибкостью следует за изменением мысли и характера повествования оригинала.

Внутри выбранного размера переводчик дает большое разнообразие ритмов. Так, клятва Демона произнесена как бы на едином дыхании. Нас покоряет взволнованная речь Тамары. В ее словах слышится порывистое дыхание, упрасивающая мольба. Переводчику удалось воссоздать яркость и неповторимость лермонтовских образцов, глубину авторской мысли при сжатости изложения, неповторимую красоту и изящество его стиха.

Из всех рассмотренных примерах наиболее близким четырехстопному ямбу нам представляется девятисложный размер. В таджикской литературе этим размером переведена большая часть произведений, которые написаны четырехстопным ямбом. К примеру, поэма Лермонтова «Черкесы» в переводе Хабиба Юсуфи, стихи «Весна» - перевод Боки Рахимзода, «Кавказ» - перевод Мухиддина Фархада, «Баллада» - перевод Ш.Мастона, «Две невольницы» - перевод Кутби Киромы, «Исповедь» перевод Эргаша, «Черные глаза» - перевод Гулрухсор Сафиевой, «Солнце» - перевод Гулназара, «Поэт» - перевод Бахрома Фируза, «Монолог» - перевод Мухтарама Хатама. Этим же размером для передачи четырехстопного ямба пользовались такие опытные переводчики, как Зиё Абдулло «Тучи» Пушкина и Аслам Адхам «Романс».

Благодаря опыту талантливых таджикских переводчиков этот размер закрепил за собой право на соответствие русскому четырехстопному ямбу. Разумеется, четырехстопный ямб не может звучать всегда одинаково. Он предполагает большое богатство ритмов и

интонаций. Но, тем не менее, размер стиха является как бы канвой, и от правильности его выбора нередко зависит судьба произведения.

Сделаем некоторые выводы относительно размера подлинника и размера переводов: нельзя из-за особенностей стихосложения в точности воспроизвести размеры русского стиха средствами стиха таджикского. Однако возможно передать общий характер размера: для этого следует сохранить длину стиха и место большой цезуры.

Как уже отмечалось, в теории перевода существует мнение, что переводчики должны исходить лишь из общего содержания произведения, не обращая внимания на ритм подлинника, поскольку все равно нельзя его передать. Конечно, точно передать ритм оригинала трудно, но можно максимально приблизиться к нему, воссоздать функции ритма средствами таджикского стиха. Для этого важно воспроизвести общий характер ритмического движения — ритм у настоящего поэта тесно связан с содержанием.

Таким образом, при переводе русских стихов на таджикский язык переводчик должен принимать во внимание длину стиха, памятуя, что она является основной ритмической единицей, а также учитывать ритмические паузы, стремясь воссоздать их характер при помощи слоговых групп.

Это явление можно обосновать научно. Силлабо-тоническое стихосложение предполагает правильное чередование стоп, состоящих из ударного и определенного количества безударных. Это означает, что хотя русская метрика в основном опирается на ударные, но имеет значение и количество безударных (на это указывает название стихосложения). Важное ритмообразующее значение строки отмечали многие исследователи. Так, Б. В. Томашевский, говоря о ритме, пишет: Маяковский, например, отмечал значение длины строки... С этим наблюдением, в общем, совпадает и практика всей русской поэзии». Но обратимся прежде к переводу Аслама Адхама: он выбрал

одиннадцатисложный размер в стихотворении Михаила Юрьевича Лермонтова «Бородино» на таджикский язык:

Оригинал:

-Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!

[100, с.80.]

Перевод А.Адхама:

- Ҳикоят кун, амакҷон, бегап охир
Набуд сӯзондани Маскав сарсар,
Супурдан бар фарангӣ.
Буд он ҷо ҷангҷӯши мушту шамшер,
Нашуд, гӯянд, хок аз хунашон сер!
На беҳуда ба хотир дошт Рус дер
Бородинои ҷангӣ!

[122, с.335.]

В таджикском стихосложении количество слогов в строке, состав и размещение слоговых групп являются важнейшими ритмообразующими элементами. Совпадение хотя бы одного из ритмообразующих факторов, а именно: количество слогов, позволит приблизиться к общему звучанию стиха подлинника.

Однако нахождение нужного размера - это только начало поисков, потому что метр - всего лишь схема, приобретающая в каждом

отдельном случае новый облик. Сопоставим два произведения - «Мцыри» и «Ветка палестины».

Четырехстопной ямб «Мцыри» с его стройным мужественным звучанием сильно отличается от напевной мелодичности «Ветки Палестины». Он имеет множество вариаций — в нем чрезвычайно редки стихи, совпадающие по ритму. И, тем не менее, переводчик должен отталкиваться от размера как от основы и вести поиски интонации, соответствующей переводимому произведению, варьируя ритм при помощи слоговых группировок. Ведь, хотя все строки «Мцыри» звучат по-разному, поэма имеет общую тональность, определяемую размером и характером рифмовки, а многообразие ритмов — суть видоизменения четырехстопного ямба.

Универсального правила для передачи конкретного ритма нет и быть не может, потому что каждый частный случай имеет свое собственное решение. При переводе «Мцыри» переводчику необходимо воссоздать общее звучание поэмы, а не воспроизводить механически ритм каждой строки. Чтобы найти соответствующий оригиналу ритм, следует определить его внутренний характер, уловить связанную с ним интонацию, вытекающую из содержания произведения.

Непреодолимые языковые различия не дают возможности повторить и размер оригинала. Поэтому создается лишь его подобие, исходя из смысла, характера и размера подлинника. Переводческий опыт поэтов разных эпох и народов подтверждает это положение. Грузинский теоретик перевода Г. Гачечиладзе пишет: «Так, если в оригинале в танцевальном ритме описано пиршество, то мы постараемся передать ту же картину аналогичным размером и ритмом» [30, с.637].

Однако одного размера недостаточно, чтобы воспроизвести ритм переводимого произведения. Стоит лишь прочесть отрывок из «Мцыри» или из любого другого произведения Михаила Юрьевича Лермонтова, написанного четырехстопным ямбом, чтобы убедиться в совершенно различном звучании стихов. Очевидно, есть иные элементы,

иные факторы, преобразующие четырехстопный ямб в ту или иную сторону. Вот отрывок из «Мцыри»:

Мне стало страшно: на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутясь, сердитый вал;
Туда вели ступени скал;
Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.

[100, с.613.]

Нетрудно заметить, что в мужественном, упругом звучании этого отрывка громадную роль играет рифма. Ее однообразно настойчивое повторение придает лермонтовскому стиху неповторимое своеобразие. Об этих смежных мужских рифмах в «Мцыри» Белинский писал: «Этот четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями...звучит отрывисто и падает, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергий и звучное, однообразное падение его удивительно гармонирует с сосредоточенным чувством, несокрушимой силой могучей природы и трагическим положением героя поэмы» [16, с.104].

И. С. Тургенев в предисловии к французскому переводу «Мцыри» сравнил стих этой поэмы «с работой заключенного, который неустанно стучит двойным стуком в стену своего каземата». Таким образом, стих здесь выполняет важную функцию — он активно участвует в создании волевого, героического характера Мцыри.

Как в этом случае быть переводчику? Что касается размера, то воссоздание его не представляет особой трудности. Оба переводчика этой поэмы — Хабиб Юсуфи и Боки Рахимзода — остановились на девятисложном размере, как на наиболее соответствующем четырехстопному ямбу подлинника.

Приводим перевод Хабиба Юсуфи:

Дар ҳамон ҷо, ки як шуда бо шур
 Обҳои ду нахр – Арагваю Кур,
 Ба мисоли думехрубон хохар
 Ҳамдигарро гирифтанд ба бар,
 Пеш аз ин чанд сол дар он ҷо
 Буд якдаври кӯҳнае барпо,
 Аз паси кӯҳ, то кунун, аз дур
 Ба мусофир ҳамешавад манзур
 Току ҳам гумбази шикастай он,
 Бурҷҳои ба таҳ нишастай он.

[189, с.329.]

Отрывок этот переведен в общем неплохо, но звучит он не полермонтовски. В нем нет могучего, «страстного напора», энергии и экспансивности, присущих оригиналу. А ведь переводчик имел возможность сохранить, если уж не характер рифмы, то хотя бы способ рифмовки. Это тем более досадно, потому что в некоторых местах Х. Юсуфи добивается подлинного совершенства. Стих его приобретает мужественность и энергию.

Боре сардори рус зи кӯхистон
 Шуд равона ба хоки Гурчистон.
 Кӯдакero, ки буд хеле хурд.
 Карда бандӣба хештан мебурд.
 Тифлак аз шиддати азоби сафар
 Гашта ранчуру зору ҳам абтар;
 Синни ӯ менамуд шаш ба назар,
 Буд афсурда, нотавон музтар;
 Ҳамчу оху рамандаву хайрон,
 Ҳамчу най ҳамшавандаву ларзон,

Лек ин дарду хасрати бисёр
 Менамуд он замон бар ӯизхор
 Рӯхи пуриктидори ачдодаш
 Падарони диловару родаш
 Бе шикоят кашида ранчу чафо,
 Дуди оҳе надошт бар лабҳо.

[189, с.329.]

В этом отрывке подкупает образность языка, богатая и выразительная рифма. К сожалению, имеются и досадные просчеты. Так, переводчик лермонтовское «как будто надписью золотой покрытый донизу клинок» воспроизводит как «хамчун хат дар шамшер бо нукра то охир». Эта замена золота серебром ничем необоснована—ведь Михаил Юрьевич Лермонтов рисует жаркий полдень, и золотистая змея сливается с желтым песком. В остальном отрывок переведен безупречно.

Большинство зрелых произведений Михаила Юрьевича Лермонтова написано разностопным ямбом, сообщающим взволнованную интонацию. Смена чувств и интонаций отражается на форме стиха, на его ритме. Разностопным ямбом написаны «Смерть поэта», «Дума», «На буйном пиршестве задумчив он сидел», «Элегия», «Жалобы турка», «Наполеон», «Монолог», «Родина», «Бородино», «Кинжал», «Поэт».

Существовало мнение, что размер обязательно должен быть разносложным, но оно давно опровергнуто. Большинство таджикских переводчиков широко пользуются разносложным размером. Так, таджикская поэтесса Гулрухсор Сафиева разносложным размером перевела стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова «Черные глаза» «Чашмони сиёх». Чередование интонаций — обличительной, когда поэт клеймит светское общество, и печальной — в тех строчках, где говорится о черных глазах, воспроизводится в значительной степени сменой стихотворного размера и ритма. И хотя Гулрухсор использует в переводе этого стихотворения разностопные строки (чередуются слоговые группы

6+5; 6+6; 5+5; 7+5), она добивается удачи. Смена ритма в переводе Гулрухсора определяется изменением мыслей и образов. Перевод показывает стремительную напряженность подлинника. Особенно хороши последние строки этого стихотворения. Здесь, на наш взгляд, уместны переносы, которые делают интонацию почти разговорной и дают стиху силы и выразительности.

Например, перевод Гулрухсора Сафиевой:

Оригинал:

Черные очи

Много звёзд у летней ночи;
Отчего же только две у вас,
Очи юга! Черные очи!
Нашей встречи был недобрый час.

Кто ни спросит, звезды ночи
Лишь о райском счастье говорят;
В ваших звездах, черные очи,
Я нашел для сердца рай и ад.

Очи юга, черные очи,
В вас любви прочел я приговор,
Звезды дня и звёзды ночи
Для меня вы стали с этих пор!

[100, с.216.]

Чашмони сиёҳ

Шабҳои гармо пур аз ситора,
Аз чи шуморо танҳо ду пора.
Чашми сиёҳе, чашми ҷанубӣ,
Сӯзанда кисмат, тобанда хубӣ.

Гар аз ситора фарде бипурсад,
 Посух дихад аз рӯзи бихиштӣ,
 Аз ду ситора – аз ду сияҳчашм
 Дарёфтам ман хубиву зиштӣ.
 Чашми чанубӣ, чашми сиёҳе,
 Хукми шумо шуд хукми мураккаб.
 3-он лаҳза бар ман гаштед як умр
 Истораи рӯз, истораи шаб!

[189, с.56.]

Стих Гулрухсора, хотя и разносложный, весь перевод оставляет впечатление монотонного.

Таджикская поэтесса переводит это стихотворение в старой традиции, сочетая равносложные строки (размер 6+5). Одиннадцатисложный размер (широкоупотребляемый размер таджикской поэзии) звучит у нее иногда довольно выразительно, хотя ритмические переходы оригинала полностью игнорируются. Особенно удачно переведен конец стихотворения, последние строки.

Оригинал:

Звезды дня и звезды ночи

[100, с.216.]

Перевод:

Истораи рӯз, истораи шаб!

[189, с.56.]

Талант и вкус переводчицы проявились здесь во всей полноте и силе. Несомненно, если бы таджикской поэтессе удалось воспроизвести ритмическое богатство подлинника, ее перевод максимально приблизился бы к оригиналу.

Другой таджикский поэт, автор гимна Республики Таджикистан Гулназар Келди уделяет большое внимание ритмике стихотворения. Он пытается воспроизвести эту особенность лермонтовского стиха и кое-где варьирует размер (встречаются группы слогов 6 + 5, 3 + 3 + 5, 7 + 5). Строфу, написанную шестистопным ямбом в стихотворении Михаила Юревича Лермонтова « Кавказу», Гулназар передает размером 4+4+5.

"Кавказу"

Кавказ! далекая страна!
 Жилище вольности простой!
 И ты несчастьями полна
 И окровавлена войной!..
 Ужель пещеры и скалы
 Под дикой пеленою мглы
 Услышат также крик страстей,
 Звон славы, злата и цепей?..
 Нет! прошлых лет не ожидай,
 Черкес, в отечество свое:
 Свободе прежде милый край
 Приметно гибнет для нее

[100, с.36.]

Перевод Гулназара Келдиева:

Ба Кавказ

Кавказ, эй кишвари дури зебо,
 Мулки озодии оддии касон!
 Ту ҳам аз бахти бадат пурсавдо,
 Ту ҳам аз чанг шудӣ хуношом!
 Магар он ғору шахистони махуф,
 Ки асиранд ба доми зулмат,
 Бишнаванд оҳи дили бандаи мол,
 Занги тиллову талоши шуҳрат?..

Дигар,эй черкаси озодаманиш,
 Ту дар он ҷой маҷу нақши куҳан.
 Мулки озодипарастат имрӯз
 Баҳри озоди бимирад чун ман...

[189, с.36.]

Эта строфа отличается своим элегическим звучанием, что достигается увеличением общей стопности, уменьшением стопного контраста между строками (чередуются 13—13—12, 13—13—10-сложные строки) и характерными повторами.

Перевод М.Фархата воссоздает интонацию горького сожаления и сетования:

Агарчи, куҳсорони чанубӣ, аз шумо тақдир
 Маро аз хурдсолӣдур медорад дар ин дунё,
 Ба хотир ҷовидон монад, шавӣ як бор дар он ҷо:
 Ба монанди суруди кишварам, бо ишқи оламгир
 Бидорам дӯст Кавказро.

Ба синни кӯдакӣ аз модари мушфик чудо гаштам,
 Валекин, бар хаёлам, доимо бегоҳирӯзиҳо
 Садои ошно меомад аз он кӯҳу з-он саҳро
 Аз инрӯ ҳам ба ҷон дилдодаи он қуллаҳо гаштам,
 Бидорам дӯст Кавказро.

Аҷаб хушбахт будам бо шумо, эй дарраҳои кӯх;
 Бирафт ин панҷ сол, аммо нарафтадам зи ёд асло,
 Дар он ҷо дида будам як замон ду наргиси шахло,
 Ки холо ҳам дилам бо ёдашон дар ҳасрату андӯх;
 Бидорам дӯст Кавказро!..

[22, с.236.]

Эта строфа так же, как и в оригинале, выделяется из общего звучания произведения увеличением стопности.

Как видим, М. Фархат соблюдает количество стоп. Он сумел воспроизвести характер изменения ритма, передавая смену интонации, движение лермонтовской мысли. Это явление весьма отрадно. Ведь, воспроизводя ритм стихотворения, переводчик стремится выполнить более широкую задачу: передать функцию ритма. М.Фархат не избегает резких ритмических переходов, он ломает стих, если этого требует живое течение речи или смена образов. Смена ритмов неразрывно связана у Михаила Юрьевича Лермонтова с развитием темы и образов. Ритмическое разнообразие, вносимое М.Фархатом в стих, — характернейшая черта его переводческого метода.

Сжатый, емкий стих М.Фархата прекрасно передает упругую напряженность подлинника. Благодаря воспроизведению ритма ему удается передать дух оригинала: бурный поток негодования, горе, боль утраты.

М. Фархат, по-видимому, ставил своей задачей дать такой перевод, который стал бы явлением таджикской литературы. Со свойственным ему художественным вкусом он воссоздает поэтический язык Лермонтова.

Общеизвестно, что качество перевода оценивается в зависимости от того, стало ли переводимое произведение явлением литературы того народа, на язык которого делается перевод. Стихи «Кавказ», «Горные вершины», «Встреча», «Гость», «Вечером после дождя» стали явлением в русской поэзии. И в этом заключается их главное достоинство. В этом смысле, перевод М. Фархата безупречен. Однако следует учитывать и то, что перевод, не сохраняющий национального колорита подлинника, его индивидуальных особенностей, не может быть адекватом оригинала. А ведь именно к этому сводится задача современного перевода.

Есть известное противоречие в стремлении сохранить особенности подлинника и в то же время создать произведение, которое станет явлением родной литературы. В этом и заключается основная трудность переводческого искусства. Однако не следует делать пессимистических

выводов о невозможности адекватного перевода вообще, распространенных в настоящее время на Западе.

Качество перевода во многом зависит от мастерства и вкуса переводчика, от его умения вчитаться в оригинал. По-разному поняли свою творческую задачу таджикские поэты М.Фархат, К.Киром, Ш.Мастон, сделали хороший перевод, но в нем утрачено художественное своеобразие подлинника. Х.Юсуфи более точно перевел отдельные стихи, ему удалось воспроизвести ритмическое многообразие оригинала, являющееся его важнейшей художественной особенностью. Его перевод — это полноценное, законченное поэтическое произведение. Пусть в некоторых местах стихи звучат «негладко», непривычно для слуха таджикского читателя. Однако этот прием дает возможность переводчику максимально приблизиться к лермонтовскому стиху.

Анализ показал, что во многих переводах таджикских переводчиков, даже отличных переводах, встречается эта «негладкость» звучания. Вот отрывок из стихотворения «Прощанье» (перевод М.Хотама):

Оригинал:

Не уезжай, лезгинец молодой;
 Зачем спешить на родину свою?
 Твой конь устал, в горах туман сырой;
 А здесь тебе и кровля и покой —
 И я тебя люблю!..
 Ужели унесла заря одна
 Воспоминанье райских двух ночей;
 Нет у меня подарков; я бедна,
 Но мне душа создателем дана
 Подобная твоей.

Перевод М.Хотама

Ту, эй лазғи-чавон, маштоб, маштоб,
 Чаро бар мулки худ биштобӣ ин дам?
 Шуд аспат хаставу роҳаст нобоб;
 Шавӣ осуда ин чову фараҳёб
 Ва ҳам ман дӯстат дорам!..
 Магар бурдаст анвори сахаргоҳ
 Зи ёдат он ду шомӣ чун бихиште;
 Надорам тӯхфае аз моли дунё,
 Худоям лек доди чону онро
 Ба ту ҳамранг бисриштӣ.

[22, с.236.]

В этих стихах заметна некоторая необычность поэтической речи. С точки зрения ценности перевода, это может быть и недостаток. Тем не менее, этот прием позволяет сохранить национальный колорит. Также необычно звучит и следующий отрывок:

Оригинал:

В ненастный день заехал ты сюда;
 Под мокрой буркой, с горестным лицом;
 Ужели для меня сей день, когда
 Так ярко солнце, хочешь навсегда
 Ты мрачным сделать днем;

Взгляни: вокруг синеют цепи гор,
 Как великаны, грозною толпой;
 Лучи зари с кустами – их убор;
 Мы вольны и добры; зачем твой взор
 Летит к стране другой?

[100, с.11.]

Перевод М. Хотамы:

Ба рӯзи пур зи борон омадӣ ту;
 Будӣ ошуфтаҳолу бурқаат тар...
 Магар хоҳӣ маро ин рӯзи дилчӯ,
 Ки хуршед аст тобону дилафрӯз;
 Шавад чун шомӣ беахтар?

Бубин: занчири сабзи куххоро
 Мисоли тӯдаи пурхашму хашмат;
 Кабопушанд аз нури сахаргоҳ:
 Чу мо шодем, аз чӣ бар дигар чо
 Ту барбастӣ нигохат?

[189, с.65.]

Для таджикского читателя непривычно здесь все: и отчасти нерифмованные стихи — явление относительно редкое в таджикской поэзии, и поэтические сравнения женщины с лебедью и голубкой. А между тем, это образец реалистического перевода. Былинный стиль поэмы, не свойственный таджикской поэзии, заставил М.Хотаму искать для ее перевода соответствующую форму, близкую к оригиналу и в то же время доступную таджикскому читателю. Работу над переводом осложнял и образный язык стихотворения. Переводчику пришлось приложить немало труда, чтобы отыскать в таджикском поэтическом лексиконе слова, которые воплотили бы и смысловое содержание, и эмоциональную силу образных выражений Лермонтова.

Переводчика не смутили необычные синтаксис и поэтические образы. Он нигде не пытался подлаживаться к таджикскому читателю, смягчить непривычность и угловатость былинного стиля, он не боялся остаться ему непонятным. Однако это не пренебрежение его вкусами, а признание его начитанности, способности понять и оценить чуждую образность, неведомые ранее поэтические формы. Тем самым он

эстетически воспитывает своего читателя, учит его понимать сложное и многоликое реалистическое искусство. Но это не значит, что переводчику следует, прежде всего, делать упор на воссоздании формальных элементов. На наш взгляд, сохранять их нужно лишь там, где они подчинены содержанию, став важнейшей частью художественной системы. В произведениях же, где форма не является сугубо национальной или подчеркнута индивидуальной, задача переводчика значительно облегчается. Однако это не типично для переводческой практики. В основном все художественные произведения глубоко национальны, и потеря в переводе этого качества снижает его эстетические достоинства. Да и наше понимание перевода как «акта самой высокой дружбы между народами» исключает подчинение произведения чуждым ему формам. По образному выражению И. Кашкина, «перевод должен быть живым деревом, пересаженным на наш язык, а не обструганным бревном» [67, с.74.]

Переводчику следует проявлять известную творческую смелость, не чураться нового. Не нужно бояться ломать национальные формы стихосложения, тем более что они не являются чем-то неизменным, застывшим. История литературы свидетельствует, что национальное стихосложение — плод долголетнего развития, и складывалось оно в известной степени под влиянием переводческого труда. Переводы произведений В. Маяковского, сделанные в 30-е годы, в значительной мере способствовали тому, что размер стал разносложным. Благодаря переводам русской классической поэзии значительно обогатилась строфика таджикского стиха. Таким образом, переводчики расширяют пределы родного искусства и кругозор своего народа. Сопоставляя первый перевод «Смерть поэта» с последним переводом этого стихотворения, мы видим, какой громадный путь развития за сравнительно короткий срок прошло таджикское стихосложение.

Наш размер закрепил за собой право на разносложность. Трудно сейчас сказать, в каком направлении будет развиваться он далее, ясно

лишь одно — развиваться он будет, ибо его возможности еще не исчерпаны.

На наш взгляд, путь, по которому пошли Х.Юсуфи и Б.Рахимзода,— проявлять максимум уважения к индивидуальной манере переводимого автора и к национальному своеобразию его произведения — наиболее правильный. Это требование особенно важно соблюдать сейчас, когда переводная литература составляет большую часть всей издающейся книжной продукции, а на таджикский язык переводится огромное количество произведений.

Перевод поэтов различных национальностей и сохранение индивидуального своеобразия подлинника важно еще и потому, что национальные литературы взаимно обогащают друг друга. О каком же обогащении можно говорить, если наши переводы будут иметь облик таджикских произведений? Ведь обогащение должно происходить за счет Михаила Юрьевича Лермонтова и русской литературы, к которой он принадлежит, а не за счет индивидуальной поэтической манеры переводчика. Только сохранение национального колорита может дать жизнь переводному произведению. Эту мысль Самед Вургун выразил так: «Я силу нашел у струны, чтобы с сазом в симфонию мира войти». [29, с.187.]

Большая часть наших переводов воспроизводит не только содержание переводимого произведения, но и его индивидуальные черты. В то же время в таких переводах заметна власть над подлинником, позволяющая избежать искусственности и буквализма. Рецептов, как сохранить стиль переводимого произведения нет и быть не может. Ясно одно — поиски наиболее верного решения должны вестись в направлении дальнейшего развития национальной формы и индивидуального облика переводимого произведения, а не растворения его в привычных формах.

Таким образом, разностопный ямб Михаила Юрьевича Лермонтова передается с помощью разностопного бармака. Иначе

говоря, в переводе сохранена длина стиха, что является важнейшим фактором для воссоздания ритма подлинника. Однако ритм важен лишь постольку, поскольку он способствует верной передаче интонации. Интонация — это ритмико-мелодический строй речи, в ее образовании участвуют помимо ритма все средства синтаксиса: повторы, переносы и т. д. Интонация всегда подчинена смыслу. Отсюда понятно, как важно сохранить в переводе интонацию переводимого произведения.

Приведем примеры: «Романс» — одно из лучших произведений русской поэзии. Отличительной чертой этого стихотворения является его песенность. С. Я. Маршак так охарактеризовал его: «Как чудесно соответствуют ритму нашего дыхания сосредоточенные, неторопливые строки с теми равномерными паузами внутри стиха, позволяющие нам дышать легко и свободно» [120, с.234.]

Оригинал:

Коварной жизнью недовольный,
 Обманут низкой клеветой,
 Летел изгнанник самовольный
 В страну Италии златой.
 Забуду ль вас, - сказал он, - други?
 Тебя, осевера вино?
 Забуду ль, в мирные досуги
 Как веселило нас оно?
 Снега и вихрь зимы холодной,
 Горячий взор московских дев,
 И балалайки звук народный,
 И томный вечера припев?
 Душа души моей! Тебя ли
 Заглядят в памяти моей
 Страна далекая, печали,
 Язык презрительных людей?

[100, с.14.]

Перевод Шерали Масто́на:

Озурда зи макри зиндагонӣ,
 Бар тӯхмати ногумон гирифтор,
 Мерафт баихтиёр матруд
 Бар мулки Итолиёи зардор.

Меғуфт: «Магар барам ман аз ёд.
 Он лаззати бодаи шимолӣ,
 Аз он ки баҷӯш будаму шод
 Айёми шабобу неқфоли!
 Меғуфт: «Магар барорам аз ёд –
 Он барфи даю навои сардаш,
 Сӯзанда ду чашми духтаронаш,
 Маскаву ҳавои бурду бардаш?
 Эй чони азиз! Дар ту бинанд
 Оё ҳама хотироти манро _
 З-андӯху диёри дурдасте,
 В-аз шеваи мардуме зи дунё?

[122, с.319.]

«Читая последние строки этого четверостишия, вы спокойно переводите дыхание, будто наполняя легкие свежим и чистым воздухом».
 [120, с.15.]

Далее С.Маршак пишет о «неразрывной песенной вязи», которая образуется тем, что первая строка третьей строфы подхватывает последнюю строку второй строфы. И не случайно стихотворение «Романс» стало популярной народной песней.

Перевод Шерали Масто́на не самостоятелен.

В переводе таджикского поэта потеряна песенная интонация, т. е. то, что составляет неповторимую прелесть подлинника. В нем пауза после слов «меғуфт» разделяет мысль на две строки, разрывает ее на две

части. Эта пауза, не существующая в оригинале, придает стихотворению отрывистость, почти грубость, она чужда ему и нарушает не только песенный ритм, в какой-то мере и логику, потому что в хорошей песне мысль укладывается в музыкальную фразу и произносится плавно без всякого напряжения. Так, на первый взгляд, такая незначительная деталь, как перенос, совершенно меняет интонацию.

В переводе Шерали Мастона авторская мысль без всяких усилий укладывается в строку.

Особый интерес представляют перевод стихотворения Михаила Юрьевича Лермонтова «Тучи» на таджикский язык. Существует также два перевода, и оба принадлежат перу Аслама Адхама. Первый, сделанный в 1965 году, представляет собой довольно вольное переложение лермонтовского стихотворения. В нем заметно подчинение таджикской поэтике:

Оригинал:

Тучки небесные, вечные странники!
 Степью лазурною, цепь жемчужною
 Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники,
 С милого севера в сторону южную.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
 Зависть ли тайная? Злоба ль открытая?
 Или на вас тяготит преступление?
 Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
 Чужды вам страсти и чужды страдания;
 Вечно холодные, вечно свободные,
 Нет у вас родины, нет вам изгнания.

[100, с.165.]

Перевод Аслама Адхама:**Абрҳо**

Абракони осмонӣ, доимӣ сайёҳҳо!
 Ба сафи марвориди аз даштҳои каб-кабуд
 Тез метозед, ҳамчун ман, бадарға –рондаҳо,
 Аз шимоли меҳрубон сӯи ҷануби беҳудуд.
 Кист меронад шуморо?
 Ҳукми тақдир аст ё?
 Ё ҳасуди рустие?
 Ё душманин рӯйрост?
 Ё ҷинойтҳо зи ҳар сӯ оварад тазйиқҳо?
 Ё ки бӯхтонҳои зишти дустон ин ҳол хост?
 На, шуморо сабззори бесамар зик қардааст...
 Бо шумо не завқи дуред аз ҳама ҷавру ҷафо;
 Доими дар осмонҳосарду озодед, бас,
 Ҳам ватан не бар шумо, ҳам рондагӣҳо доимо.

[189, с.13.]

Через несколько лет (в 1981 г.) А.Адхам снова обратился к этому произведению, и оно выходит в книге Михаила Юрьевича Лермонтова «Избранные произведения в двух томах». Но на этот раз он приложил усилия для сохранения всех особенностей подлинника. Хотя полного тождества размера перевода с размером оригинала нет и здесь, этот перевод следует признать удачным, потому что одиннадцатисложный таджикский стих, по единодушному утверждению исследователей таджикской поэзии, является самым распространенным песенным размером. А.Адхаму удалось сохранить главный признак оригинала — его песенность, что является чрезвычайно важным.

Мы уже говорили, что интонация формируется, прежде всего, взаимодействием ритма и синтаксиса. Благодаря этому образуется ритмико-интонационное единство, воплощающее смысл произведения.

Если переводчик сможет передать характер этого единства — перевод его, при удачном воссоздании других факторов стиха, будет правильным. Сохранение синтаксиса подлинника приобретает, таким образом, важнейшее значение. Например, стихотворение «Ты помнишь ли», являющееся вольным, переводом произведения английского романтика Томаса Мура (на таджикский язык перевел Бахром Фируз). В целом, перевод довольно правильно передает содержание стихотворения, но художественно он очень слаб. Переводчику в некоторых случаях не хватает ни мастерства, ни вкуса. В оригинале первые же строки подкупают задушевностью интонаций и простотой языка:

Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете.

К чему глубокие познания, жажды славы,

Талант и пылкая любовь свободы,

Когда мы их употребить не можем?

[100, с.57.]

Раздумчивый, удивительно мягкий, теплый тон. Эти строки по своему настрою напоминают сонеты Шекспира — в них та же таинственность, недоговоренность. Вот уже несколько веков человечество разгадывает, кому посвящены сонеты Шекспира. Точно так же стихи Лермонтова можно отнести и к женщине, и к другу, так сдержанно и скупое проявил в них поэт свое чувство. Однако перевод воспроизводит эти строки; в самых избитых, банальных выражениях:

Перевод Бахром Фируза:

Чоҳилу номард даврон мекунад,

Донишу фарханги мо даркор нест.

Аз хунар, аз шавқи озоди чӣ суд,

Ин матоъ аз баҳри ин бозор нест!

[189, с.65.]

Здесь все упрощено, обедненно, не остается и тени сомнения. А главное, в переводе утрачен задушевный, печальный лермонтовский тон. Особенно, неудачно сделана концовка перевода.

У Лермонтова:

Мы, дети севера, как здешнее растье,
 Цветем недолго, быстро увядаем...
 Как солнце зимнее на сером небосконе,
 Так пасмурна жизнь наша. Так недолго
 Ее однообразное течение...
 И душно кажется на родине,
 И сердце тяжело, и душа тоскует...
 Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
 Средь бурь пустых томится юность наша,
 И быстро злобы яд ее мрачит.
 Окончив труд дневных работ,
 И нам горька остылой жизни чаша,
 И уж ничто души не веселит.

[100, с.57.]

И в переводе:

Чун гиёху сабзай мулки шимол
 Зуд мо гул карда мегардем хазон...
 Мисли хуршеди зимистон хира аст
 Рӯзгори тираи мо, дӯстон.
 Кӯтах аст ин зиндагии якнавохт,
 Дар диёри хеш дилгирем мо
 Бе мухаббат, бе рафокат, бе бахор
 Дар ҷавони мурдадил пирем мо.
 Меравад беҳуда ин умри азиз,
 Дар талоши гирудори нокиро.
 Умр захролудаи кину ғазаб,

Талх чоми зиндагии бабако;
 Ҳеч хушнуди намеояд ба дил.

[122, с.65.]

Переводчик смысл этого стихотворения не понял до конца: у Лермонтова лирический герой хочет пылкую любовь, а у переводчика — с «материалами» (вместо седых) волнами. Это следствие первой ошибки. Далее, у Михаила Юрьевича Лермонтова: «однообразное течение» — и душно кажется на родине». Однако это не столь важно (хотя при этом теряется длительность переживания героя) и на этом необязательно было бы даже не останавливаться. Гораздо важнее другое, в переводе утрачена интонация подлинника. Благодаря повторам в оригинале дается как бы нарастающая, все более и более усиливающаяся тоска, и концовка — «я умереть желаю с ними» — звучит как наивысшая точка напряжения. В переводе этого постепенного нарастания настроения при помощи повторов нет, и поэтому последние строки звучат несколько неожиданно. Это придает стихотворению в целом совершенно чуждый ему пошлый мелодраматический оттенок — в нем нет ничего от Михаила Юрьевича Лермонтова.

Как мы уже отмечали, в создании нужной интонации большая роль принадлежит синтаксису. Поэтический синтаксис Михаила Юрьевича Лермонтова является важным компонентом его художественной системы. Он имеет ряд особенностей. Остановимся на некоторых из них: огромный интерес и большую художественную ценность представляет сложная синтаксическая конструкция, именуемая периодом, которую Михаил Юрьевич Лермонтов искусно разрабатывал. Лермонтовские речевые периоды обладают огромной эмоциональной силой. Под термином «период» принято понимать синтаксическую конструкцию, «построенную на принципе кругообразно замыкающихся и гармонически организованных частей, образующих в логическом и интонационном отношениях вполне законченную единицу речи. В

переводе на понятия синтаксиса период—это преимущественно сложное предложение, в котором несколько придаточных, как правило, однотипных, как бы замыкаются. Главные, или же несколько равноценных главных, соединенных по способу сочинения, образуют цельную в смысловом отношении и интонационно законченную единицу. Периоды Михаила Юрьевича Лермонтова отличаются логической завершенностью и стройностью композиции. Как правило, Михаил Юрьевич Лермонтов пользуется придаточными, соединенными по способу сочинения. Главное предложение обычно завершает период и композиционно, и логически.

Посмотрим, как удалось переводчику сохранить эту особенность художественной системы Михаила Юрьевича Лермонтова. К чести таджикских переводчиков надо оказать, что они никогда, или почти никогда не ломали композицию лермонтовских произведений.

Стихотворение «Кладбище» переведено Кутби Киромом. Переводчик бережно отнесся к лермонтовскому синтаксису. Для этого он избрал правильный путь: вместо союзного слова «когда», таджикский поэт использует вспомогательный глагол «вакте», который в сочетании с основным глаголом достаточно полно передает значение этого союза.

В оригинале:

Вчера до самой ночи просидел,
Я на кладбище, все смотрел, смотрел.
Вокруг себя; полстертые слова,
Я разбирал. Невольно голова.

[100, с.126]

В переводе К. Киром:

Дишаб хама шаб, ба сугворӣ
Биншаста ба гӯшае мазоре.
Чашмам зи катибаҳо накандам,
Ҳар лавҳа ба хеш кард бандам.

[122, с.335]

Умело воссоздав образ оригинала (там, где можно, несколько отступая от подлинника) переводчик сохраняет композиционно построение стихотворения.

У Михаила Юрьевича Лермонтова четвертая строфа (заключение) звучит особенно сильно благодаря постепенному интонационно-смысловому нарастанию. Она как бы подводит итог всему стихотворению. Союз «чем» — это ответ на «когда» первых трех строф. В переводе мы видим ту же стройность композиции и логическую последовательность:

У Лермонтова:

Наполнилась мечтами; вновь очей
Я не был в силах оторвать с камней.
Один ушел уж в землю, и на нем
Все стерлося... там крест к кресту челом

[100, с.126.]

Перевод:

Дидам, ки яке мазори тира,
Бо лавхаю бо салиби хира.
Он хуфта ба хокро чӣ парво,
Ки лавҳи мазори ўст бечо.

[122, с.335].

«Мазор» (кладбище) — это то же завершение, то же ответ. Кутби Киром не отступил от композиции оригинала (очевидно, трудно вообразить более стройную и логическую композицию) и вместе с тем в переводе не чувствуется натяжки — стихи свободны и легки. Сохранил переводчик и другую особенность лермонтовского стиха — однородность придаточных предложений. Так, во всех трех строфах мы видим однородные вспомогательные глаголы: биншаста, накандам, бандам, дидам.

Эта однородность еще более усиливает и без того четкий ритм стихотворения. Каждая строфа перевода — законченная ритмическая единица и вместе с тем это одна фраза, построенная строго логично. Превосходным образцом лермонтовского периода может служить следующий известный отрывок из поэмы «Демон»:

Печальный Демон, дух изгнания,
 Летал над грешною землей,
 И лучших дней воспоминанья
 Пред ним теснились толпой;
 Тех дней, когда в жилище света
 Блистал он, чистый херувим,
 Когда бегущая комета
 Улыбкой ласковой привета
 Любила поменяться с ним,
 Когда сквозь вечные туманы
 Познания жадный, он следил
 Кочующие караваны
 В пространстве брошенных светил;
 Когда он верил и любил,
 Счастливый первенец творенья!
 Не знал низлобы, ни сомненья,
 И не грозил уму его
 Веков бесплодных ряд унылый...
 И много, много... и всего
 Припомнить не имел он силы!

[100, с.29.]

В этом периоде оригинальна не только сама композиция частей, но и их внутренняя организация. Первые два придаточных предложения почти одинакового объема, третье более распространено, что, естественно, гармонирует с заметным усилением интонации. Наконец,

четвертое (последнее), хотя вдвое меньше третьего, но в интонационном отношении оно акцентируется не слабее первых и главного.

В переводе Хабиба Юсуфи:

Гамин Иблис, рӯхи рондагашта,
 Парида бар сари даҳри гунаҳгор.
 Ба пешаш хотироти тозадамҳо,
 Кашида саф, шуда як-як намудор.
 Ҳамон дамҳо, ки дар бошишгаҳи пур,
 Чи сархели малоик буд дурахшон.
 Саломи меҳрубонӣ менамуданд,
 Ба вай сайёраҳо бо рӯи хандон.
 Ҳамон дамҳо, ки аз байни туманҳо,
 Ба дониш ташнаву мекард таъкиб.
 Шукӯҳи олами сайёрахоро,
 Ки рӯи осмонро дода буд зебо.
 Ҳамон дамҳо, ки бар зоти илоҳӣ,
 Итоат менамуду дӯст медошт!
 Намедонист шакку кинахоҳӣ,
 Зи фармони худо сар барнаметофт.
 Ва фикрашро намеандохт даҳшат,
 Парешинии чандин асри бебор.
 Буд ин сон хотироташ гарчи бисёр,
 Ба ёд ори набудаш лек қувват!

[189, с.294.]

Сохраняя композицию речевого периода, переводчик утрачивает анафоричные союзы, однородные придаточные союзные слова. Но это не снижает художественных достоинств перевода, ибо в нем сохранена стройность композиции.

Перевод Хабиба Юсуфи в этом отношении нам представляется еще более удачным, так как в нем сохранена не только композиция речевого

периода, но и найдены однородные обстоятельственные слова: «намудор», «хандон» и т. д.

Для сохранения интонации подлинника большое значение имеет воспроизведение его строфики, характера строфического деления, так как определяющим признаком строфы является ее ритмико-интонационная замкнутость.

Поэма «Демон» известна таджикскому читателю в переводе таджикского поэта Хабиба Юсуфи. Проанализируя его, сосредотачивая внимание на том, как таджикский переводчик сумел воспроизвести образное и эмоциональное содержание поэмы, а также ее язык.

В начале 1939 года таджикский поэт приступил к переводу второй поэмы М.Ю.Лермонтова, и через год перевод вышел в свет. На этом работа над произведениями М.Ю.Лермонтова не кончилась. Поэма «Демон», как известно, была опубликована в 1947 году и тогда же была переведена на таджикский язык. Стиль переводчика страдал именно тем недостатком, о котором я только что говорил,— для него характерны чрезмерная литературность языка, пренебрежение «вторым слоем». Поэма - монолог главной героини бесхитростна, рассказана словами именно человека из народа. Переводчик же, вложив ему в уста лексику посредственного журналиста, начисто снял эту народность.

Помнится, каждое фальшивое слово больно било по моему слуху. Наверно, эту фальшь заметил не только читатель.

Поэма «Демон» — единственное из художественных произведений М.Ю.Лермонтова, в котором нет ни одного слова из «иностранного языка». Демон повествует о своей печальной жизни на чистом русском языке, ничуть не искаженном какими-либо слишком вычурными «народными» словами. Но тональность этого рассказа чисто народная, и ее надо было такой же сохранить в переводе. В этом вся суть вся поэма великого русского поэта. Была она, правда, и в другом. Не трудно заметить, что в поэме М.Ю.Лермонтов остается самим собой от первого до последнего слова. Поэт

чувствуется в каждой строке, в каждом слове, как почерк, как походка, как тембр голоса. И задача перевода поэмы «Демон» заключалась в том, чтобы сохранить эту неповторимую индивидуальность стиля Михаила Юрьевича Лермонтова. Насколько это удалось — судить, разумеется, таджикскому читателю, и он испытывает огромное удовлетворение от того, что посчастливилось оказаться сопричастным к великим творениям великого русского поэта и писателя. У каждого переводчика, сколько бы он ни переводил, один какой-то автор остается самым любимым, «созвучным» его творческой манере.

Мы видели, что перевод Хабиба Юсуфи сильно отличается своей содержательностью и разнообразием. Это впечатление создается тем, что переводчики пользуются различными методами: Х.Юсуфи стремится, не отступая от подлинника, в точности воспроизвести его содержание. Х.Юсуфи старается сохранить эмоциональный строй и творческую манеру Лермонтова, воссоздать его систему образов. В переводе Хабиба Юсуфи иногда заметна тенденция переводить буквально, но проявляется творческий подход. Он сумел постичь философское содержание поэмы, проникнуться ее мыслями и образами, понять и передать характернейшую черту Михаила Юрьевича Лермонтова — ярко выраженную эмоциональность. Это достигается разными способами, нередко даже ценой отступления от оригинала.

У Лермонтова:

В последний раз она плясала
 Увы! Заутра ожидала
 Ее, наследницу Гудала,
 Свободы резвую дитя,
 Судьба печальная рабыни...

[100, с.317.]

В переводе Хабиба Юсуфи:

Бирақсад охирин бор он паризод.
 Ҳамон фарзанди шуҳи хурриятро-
 Валиаҳди Гудал, он маҳсифатро
 Пагоҳи мунтазир буданд... Ҳайҳот! –
 Алам-ангез тақдири ғуломӣ.

[189, с.294.]

Таким образом, переводчик становится как бы действующим лицом поэмы, соучастником и очевидцем ее событий. Но мы не ощущаем здесь ничего, что бы противоречило духу подлинника, ибо вся поэзия Михаила Юрьевича Лермонтова проникнута глубокой субъективной эмоциональностью. Это добавление не противоречит духу поэмы. Х.Юсуфи как бы усугубляет эмоциональность повествования, но в то же время его перевод глубоко реалистический, он производит на читателя впечатление подлинника.

Этот перевод достаточно верно передают авторскую мысль: Демон отныне не может жить без любви, жизнь без любви кажется ему пустой и бессмысленной. Но как говорит об этом Михаил Юрьевич Лермонтов! «Пустые, звучные слова!» — как много сказано этим и как важно было сохранить в переводе это редчайшее по силе сравнение. Ведь Михаил Юрьевич Лермонтов, так ненавидевший мишуру и ложный блеск, много раз декларировавший в своих лучших произведениях («Кинжал», «Поэт») простоту и силу языка, не случайно употребил это сравнение. Х.Юсуфи пытался сохранить его - «калимахои зиёдати», но сумел передать только одну его сторону - «пустые слова». Он ввел новое сравнение «ибораҳои зиёд», однако замена неудачна, потому что она не в духе Михаила Юрьевича Лермонтова. Пожалуй, это единственный случай, когда чувство стиля изменило переводчику.

Язык Лермонтова в интерпретации Х.Юсуфи зачастую теряет свою поэтичность: у Лермонтова Демон говорит Тамаре:

О! Если б ты могла понять,
 Какое горькое томленье
 Жить для себя, скучать собой
 И этой долгою борьбой
 Без торжества, без примиренья;
 [100, с.317.]

Перевод Х.Юсуфи:

Агар инро ту фахмидан тавонӣ,
 Чисон сахт ин укубат пас бидонӣ:
 Тамоми умр – чандин аср танҳо
 Намудан завқ, ҳам захмат кашидан,
 Ба бадкорӣ ситоиш ношунидан.
 [189, с.294.]

В этом переводе выражения «ношунидан», «захмат кашидан» не имеют ничего общего с языком Михаила Юрьевича Лермонтова. И хотя смысл отрывка сохранен, в нем нет поэзии, нет очарования лермонтовского стиха.

В оригинале:

Я тот, которому внимала
 Ты в полуночной тишине,
 Чья мысль душе твоей шептала,
 Чью грусть ты смутно отгадала.
 [100, с.317.]

Перевод Х.Юсуфи:

Ман онам, ки маро дар ними шаб
 Намудӣ гӯш ту бо ларзишу таб
 Хаёлам бод дили ту гуфтугӯ кард,
 Туро андӯхи ман дар шӯриш овард.
 [189, с.294.]

Он ввел новое сравнение «намуди», однако замена неудачна, потому что она не в духе Михаила Юрьевича Лермонтова. Пожалуй, это единственный случай, когда чувство стиля изменило переводчику.

Х.Юсуфи отбросил его совершенно, заменив словами «ба ларзишу таб». Слово «харом» означает, во-первых, запрещенный, недозволенный с религиозной точки зрения; во-вторых, нечистый, загрязненный. Как видим, перевод сделан не только неудачно с точки зрения близости к художественной системе Михаила Юрьевича Лермонтова, но и неправильно. Второе сравнение более удачно передано переводчиком.

В этом переводе выражения «доимий равишда», «яна шу огирки» не имеют ничего общего с языком Михаила Юрьевича Лермонтова. И хотя смысл отрывка сохранен, в нем нет поэзии, нет очарования лермонтовского стиха.

Надо сказать, Х.Юсуфи часто постигает неудача при переводе типично лермонтовских выражений.

В оригинале:

Но, полно думою преступной,
Тамары сердце недоступно
Восторгам чистым. Перед ней
Весь мир одет угрюмой тенью;

[100, с.317.]

Перевод Х.Юсуфи:

Дили духтар пур аз фикри чинойт.
Дар ū раҳ нест баҳри айшу роҳат.
Ба чашми ū тамоми рӯи олам
Ба сар пӯшида гуё чодири ғам

[189, с.294.]

Здесь вместо яркой образности лермонтовского языка — штамп, встречающийся в стихотворениях рядовых поэтов.

Хотя это выражение и неточно воспроизводит оригинал, в нем, однако, сохранена лермонтовская манера словоупотребления, проглядывает то главное, что составляет сущность его языка, его отличительную черту — необычность поэтической манеры. Отдельные фрагменты переводов представляют интерес в том отношении, что характеризуют работу переводчиков, иллюстрируют их понимание лермонтовского текста.

В оригинале:

И Демон видел... На мгновенье
 Незыяснимое волненье
 В себе почувствовал он вдруг,
 Немой души его пустыню
 Наполнил благодатный звук -

[100, с.317.]

Перевод Х.Юсуфи:

Бидид Иблис хангоми паридан...
 Ба худ хис кард ӯ дидан хамоно
 Ачаб як изтироби номуайян,
 Ва сахрои дили хомӯши вайро
 Лаболаб кард пурнеъмат садоҳо-

[189, с.294.]

Здесь сохранена особенность лермонтовского словоупотребления. «Ачаб як изтироби номуайян» — более точной и поэтичной передачи мысли нельзя и требовать от переводчика. Он донес все своеобразие лермонтовских эпитетов, выгодно отличающих его поэтический язык.

Однако переводчик злоупотребляет синонимами. Об этом свидетельствует следующий пример.

У Лермонтова:

Я тот, чей взор надежду губит:
 Я тот, кого никто не любит;

Я бич рабов моих земных,
 Я царь познания и свободы,
 Я враг небес, я зло природы.
 И, видишь,—я у ног твоих!

[100, с.317.]

Перевод Х.Юсуфи:

Ҳамонам ман – нигоҳам захри уммед,
 Қасам дар рӯи олам дӯст нодид,
 Балои бандағони оламиам,
 Шаҳи дониш, шаҳи озодиям ман,
 Бади дунёву хасми осмонам,
 Бубин дар зери пот афтодам ман!

[189, с.294.]

В этом отрывке язык перевода почти совершенен, если не считать неудачного «захри уммед»,— «Яд — надежды». В его переводе каждая строка дышит силой и энергией. Он не сохранил синтаксиса подлинника, но зато сумел передать его поэзию. Для этого переводчику понадобилось ввести новый образ и пожертвовать лермонтовским «я тот, чей взор надежду губит». Эти преобразования были нужны Х.Юсуфи для того, чтобы максимально приблизиться к оригиналу.

Выражение «зло природы» Х.Юсуфи перенес в свой перевод чисто механически, и получилась бессмыслица — «природное зло». В переводе это словосочетание истолковано правильно. Особенно удались ему такие типично лермонтовские выражения, как «царь познания и свободы», (шоҳи дониш ва озоди) и др. Верный своему принципу, Х.Юсуфи сохраняет эквилинеарность и даже архитектонику строфы. Но это не спасает положения. Приведенный отрывок чрезвычайно характерен для работы Х.Юсуфи как переводчика в том отношении, что в нем все или почти все слова имеют синонимы: «азоб ва кулфат» (тогда как в оригинале «бич»). В этой же строке слово «хасми» — ничего не

прибавляет к сказанному. Оно нужно переводчику лишь для заполнения выбранного ритмического русла и для рифмы.

Таким образом, в жертву рифме приносится смысл, тогда как рифма должна сближать далекие по смыслу слова, создавать между ними логическую связь; поэтому нужно рифмовать слова, несущие важную смысловую нагрузку. Сдвоение слов совершенно недопустимо при переводе произведений Михаила Юрьевича Лермонтова, ибо лаконичность и сжатость — неотъемлемые качества его поэтического языка.

У Лермонтова:

О, только выслушай, молю,—
Я раб твой,— я тебя люблю!

[100, с.317.]

В переводе Х.Юсуфи:

Шунав, хайхот! Ман зорй намоям,
Фуломат ман, туро ман дӯст медорам!

[189, с.294.]

Стих поэмы энергичный, как бы летящий, — это достигается напряженной сжатостью языка в сочетании с ритмом (в четырехстопном ямбе почти повсюду лишь 2-3 ударения и поэтому стих звучит особенно сжато), в интерпретации переводчика становится замедленным, а во многих местах — вялым и невыразительным.

Известно, что острота и напряженность стиха достигаются Лермонтовым с помощью чрезвычайно точного слова, незаменимого в этом контексте: монолог Демона льется стремительным, безостановочным потоком, лишь иногда прерываясь, словно бы для вдоха. Взмолнованный, эмоциональный характер его речи исключает наличие слов, не несущих смысловой нагрузки, лишаящих язык упругости и мешающих воссоздать общую эмоциональную тональность поэмы, ее патетичность.

Совершенно хорошее впечатление оставляет перевод Х.Юсуфи. Для его работы в целом характерен следующий пример:

В оригинале:

И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра,
И мыслит он, что жизни новой,
Пришла желанная пора.

[100, с.317.]

Перевод Х.Юсуфи:

Даромад бо дили пур аз мухаббат,
Пур аз хиссу хаёли некхохӣ,
Ба худ мегуфт, ки дар бепаноҳӣ
Расидам бар хаёти тоза фурсат

[189, с.294.]

Здесь опущено определение «готовый», однако переводчик компенсирует его другими средствами: «Даромад бо дили пур аз мухаббат», что придает повествованию яркость и остроту.

В переводе есть добавления, но они не идут вразрез с замыслом и художественными приемами М.Ю. Лермонтова и поэтому не являются «отсебятиной». Вообще говоря, редкий переводчик, если он стоит на правильных теоретических позициях, обходится без подобного изменения авторского текста. Он отбирает наиболее существенное и характерное, отвлекаясь от второстепенного. Но чрезвычайно важно, чтобы эти добавления были сделаны в духе подлинника. Определяющим принципом при этом должен быть принцип соответствия, верности авторскому замыслу, его художественным приемам. Так, определения, с помощью которых Х.Юсуфи описывает скачущего коня, хотя и отсутствуют в данном отрывке, могли быть несколькими строками выше, или вовсе в других кавказских поэмах Михаила Юрьевича Лермонтова.

Важно то, что эти определения находятся в пределах лермонтовской художественной системы, в них чувствуется его поэтическая стихия.

Наша критика зачастую находит «отсебятину» там, где перевод сохранил дух подлинника именно благодаря такому «расширению» рамок произведения. А ведь К. Симонов в своем переводе повести таджикского писателя Фазлиддина Мухаммадиева «На том свете» был достаточно свободен. Но ему удалось ухватить главное у таджикского писателя — живость интонации и искрящийся национальный юмор. Какими путями шел к этому переводчик, какие детали он отбирал и что добавлял — все это важно лишь постольку, поскольку важен конечный результат. Требования же не отступать ни в чем от оригинала, связывают переводчика по рукам и ногам, заставляют слепо следовать за подлинником.

Основное условие, предъявляемое к переводу художественного произведения, заключается в том, что он, сохраняя свое национальное своеобразие, должен стать достоянием литературы того народа, на язык которого переводится произведение, должен быть явлением, имеющим самостоятельную художественную ценность. Переводы Александра Сергеевича Пушкина и Михаила Юрьевича Лермонтова потому и обладают для нас огромной эстетической ценностью, что они неотделимы от их творчества. На этих переводах лежит печать вдохновения. Это не ремесленные подделки — и в этом их художественная сила. А для этого переводчик должен располагать определенной творческой свободой, иначе он рискует оказаться в положении копировальщика. «Искусство поэтического перевода — в большей степени искусство нести потери и допускать преобразования. Не решаясь на потери и преобразования, нельзя вступить в единоборство с иноязычной поэзией. И самое главное для переводчика стихов — твердо знать в каждом конкретном случае, какие именно потери допустимы и в каком именно направлении можно преобразовать текст» [32, с.76.]

Это знание и даст переводчику вышеуказанную творческую, свободу.

Как мы уже отмечали, в переводе больше строк, нежели в оригинале. Однако это вызвано самой техникой перевода и особенностями языка. Воссоздавая романтические образы поэмы, ее эмоциональное содержание, Х.Юсуфи вполне оправданно отходит от строки, он вдохновенно творит. Более того, это умение свободно распоряжаться оригиналом и обеспечивает ему подлинный успех.

Очевидно, здесь мы столкнулись с тем явлением, о котором С. Я. Маршак говорил: «Настоящий перевод не только подчинение, но и соперничество. Когда я переводил Шекспира, я думал, воображал вместе с ним и даже порой независимо от него. Часто я поступал так: переведя первую строчку, закрывал ладонью следующее, чтобы, следуя воображением за Шекспиром, не смущать вольный ход своих мыслей и только потом сверял и корректировал» [120, с.98.]

Знакомясь с переводом Хабиба Юсуфи впервые, можно подумать, что переводчик слишком далеко отошел от оригинала, заботясь лишь об яркости и эмоциональности описаний. Но это лишь на первый взгляд. На самом деле, таджикский поэт очень бережно относится к лермонтовскому тексту. Он заботится о том, чтобы каждое слово перевода звучало по лермонтовски, несло в себе эмоциональный заряд, соответствовало бы его поэтической стихии. Заботится он и о качестве стиха. В его переводе подкупает удивительное сочетание мастерства и безыскусственности. Ведь мастерство тогда является мастерством, когда оно незаметно. В переводе Х.Юсуфи читатель не чувствует той огромной черновой работы, которая находится за пределами художественного текста и неизменно сопутствует всякому творчеству. Его перевод — это свободный, раскованный стих. Хабиб Юсуфи сумел объять поэзию Лермонтова во всей ее полноте и с подлинным талантом пересказать ее на родном языке.

Сущность поэмы Михаила Юрьевича Лермонтова не только в философской глубине и величии образов, но и в романтической настроенности, которая в значительной степени создается отношением автора к изображаемому. В «Демоне» хотя и нет лирического героя, тем не менее, при помощи интонационных средств создается определенная эмоциональная атмосфера.

Буквализм в переводе нередко не только обесцвечивает художественное произведение, но и искажает смысл. Иногда метод буквального перевода распространяется не только на перевод отдельных слов или выражений, но и целых строф.

Переводя строку за строкой, переводчик озабочен лишь звучанием каждой отдельно взятой фразы, а не всего произведения в целом. В этом случае происходит смещение акцентов, стих становится бесцветным, интонация неестественной. Именно поэтому у многих читателей понятие «переводные стихи» ассоциируется с чем-то серым, безжизненным, хотя переводчик и постарался сохранить смысл переводимого произведения и был достаточно точен и добросовестен. Но разве смысл лермонтовской поэмы можно отделить от глубокого лиризма, мелодичности стиха?

Итак, самая мастерская передача компонентов подлинника не даст нужного результата, если в переводе не будет сохранен дух произведения, организующий его в единое целое и создающий известную эмоциональную настроенность. Так, переводя «Демона», можно верно воссоздать характеры поэмы, язык, даже своеобразный ритмический строй. Но переводчик не достигнет цели, если в его переводе не будет эмоционального настроения, проникновенного лиризма, составляющих своеобразие поэмы.

Никакие правила и теории не могут научить эмоциональности и лиризму. Очевидно, переводчик должен сам обладать этими качествами, и только тогда он сумеет сохранить все особенности подлинника.

Известный русский художник К. Коровин в своей книге приводит мысли великого русского певца Ф. И. Шаляпина об искусстве: «Это надо

чувствовать. Понимаешь, все хорошо, а запаха цветка нет. Ты сам часто говоришь, когда смотришь картину, — не то. Все сделано, все выписано, нарисовано, — а не то. Цветок-то отсутствует. Можно уважать работу, удивляться труду, а любить нельзя. Работать, говорят, нужно. Но вот бык трудится, работает двадцать часов, а он не артист. Артист думает всю жизнь, а работает иной раз полчаса. И выходит — если он артист. А как? — Неизвестно» [79, с.104.] .

Это высказывание великого артиста удивительно верно показывает разницу между трудом ремесленника и творца, трудом прилежного копировальщика и вдохновенного поэта, воссоздающего чужое произведение средствами своего языка.

В той же книге К. Коровин приводит выражение Шаляпина, с помощью которого он определял подлинное искусство: «есть чуть-чуть». «Если это «чуть-чуть» не сделать, то нет искусства, выходит около». [79, с.544.]

В переводе Х.Юсуфи мы встречаем это столь ценное для искусства очень много.

Сама психология творческого процесса Х.Юсуфи отличается от психологии копировальщика: он не переводит стих за стихом, слово за словом, а средствами таджикского языка воссоздает образы и мысли Михаила Юрьевича Лермонтова. Точность для Х.Юсуфи — это, прежде всего, верность духу оригинала. Для его сохранения переводчик зачастую отходит от прямого значения слова, воспроизводя не столько его смысл, сколько поэтические образы оригинала. В образе же он выделяет главное, наиболее существенное. Такой сугубо творческий метод позволяет ему сохранить обаяние и своеобразие подлинника, его силу, избежать буквального перевода, проявить самостоятельность в решении трудных стилистических задач. Самостоятельность, активность переводчика имеют немаловажное значение в художественном переводе. Скованность, подавление своей творческой индивидуальности всегда отрицательно сказывается на качестве переводного произведения. Как

гениальная живопись отличается от фотографии тем, что в ней всегда присутствует отношение художника к изображаемому, и это-то и составляет ее ценность и делает неповторимой, точно так же талантливый перевод всегда несет на себе печать индивидуальности переводчика.

В литературе уже не раз отмечалось, что искусство переводчика в какой-то мере сродни искусству актера. Но эти сравнения обычно приводят для подкрепления мысли, что переводчик, подобно актеру, должен быть талантливым интерпретатором. Однако это сравнение можно толковать иначе. У В. Пудовкина есть мысль о том, что в процессе работы актер опирается на себя как на определенную личность со всеми своими определенными свойствами. Это означает, что каждый актер играет по-своему, вкладывая в роль свое индивидуальное понимание, талант, наконец, личное обаяние и темперамент. Но при этом он ни на минуту не забывает об образе, в который перевоплотился по воле драматурга, и увлекается именно в этих границах. И так же, как успех пьесы во многом зависит от искусства актера, точно так же качество перевода зависит от таланта переводчика. Самое совершенное произведение, самые благородные идеи и самые сильные характеры могут потерять всякую ценность, если переводчик оказался недостаточно искусным и вдохновенным. Не случайно Н. Заболоцкий, один из видных мастеров советской школы перевода, писал: «Если ты равнодушен, переводя строку за строчкой, почему думаешь, что читатель будет читать твой перевод с волнением?». [55,с. 217.]

Все это приводит к убеждению что перевод — это то же творчество, отличие его от оригинального поэтического труда состоит лишь в том, что это творчество по заранее заданной теме. Вот почему мы говорим, что поэт, лишенный ярко выраженной творческой индивидуальности, самобытности, и в то же время хороший переводчик — чрезвычайно редкое явление. Посредственный поэт способен точно воспроизвести оригинал, ни в чем, не отступая от него, но этого мало для создания

подлинно художественного произведения. По словам одного английского исследователя, теоретика перевода, такого поэта можно сравнить не со звездами, но с планетами, которые блещут лишь отраженным светом.

Такие переводчики могут дать лишь фотографии, т. е, бледные копии оригинала. А между тем, перевод должен оказывать то же эмоциональное воздействие, что и оригинал, — иначе задача его не будет выполнена.

Но как быть переводчику, который сам наделен незаурядным талантом, а ему нужно воспроизвести в переводе «чужой» стиль, «чужой» язык, «чужую» поэтическую манеру? Это противоречие между стилем переводимого автора и творческой индивидуальностью переводчика, неизбежно вступающей в борьбу со стилем подлинника, составляет одну из основных трудностей в работе переводчика. Эта проблема, на наш взгляд, прекрасно разрешена Хабибом Юсуфи на практике перевода поэмы Михаила Юрьевича Лермонтова «Демона».

Успешной работе таджикского поэта и переводчика способствовало то, что Михаил Юрьевич Лермонтов с его революционным романтизмом, ярко выраженным субъективным лиризмом был ему по - настоящему близок и понятен. Х.Юсуфи в своих собственных произведениях подкупает нас романтической приподнятостью и эмоциональностью, что сближает его с Лермонтовым. Следует отметить, что Х.Юсуфи испытал на себе благотворное влияние великого русского поэта. Оно сказалось на всей системе его идейно-эстетических представлений, на его поэтической манере.

Удача Х.Юсуфи как переводчика, таким образом, объясняется не только его недюжинным поэтическим талантом, но и духовным сродством с Лермонтовым, близостью их эстетических вкусов и взглядов. Это, видимо, наиболее важное условие для хорошего перевода. При таком подходе к переводу возникает самая тесная, самая глубокая связь между автором и переводчиком.

Переводческое искусство, как и всякое искусство вообще, субъективно по своей природе. В «Демоне» (в переводе Х.Юсуфи) мы узнаем автора «Мцыри» и «Смерть поэта». Но мы явственно ощущаем и почерк самого переводчика. Однако индивидуальность переводчика не вступает в борьбу с подлинником, не подавляет его, а созвучна ему. Субъективный вымысел, который, как в каждом хорошем переводе, есть и в «Демоне», не ощущается нами как что-то привнесенное извне, он органически сливается с подлинником. В переводе почти всюду чувствуется отношение переводчика к переводимому материалу. Возможно, вследствие этого хороший переводчик играет определенную роль в литературном процессе, и его деятельность не проходит бесследно. И в этом смысле Хабиб Юсуфи не является исключением.

Таджикский поэт Хабиб Юсуфи снискал славу первоклассного переводчика еще в 30-е годы. По мнению современников, его переводы производили впечатление «оригинальных таджикских произведений». Но такое определение его как переводчика кажется нам несколько односторонним, хотя, вероятно, тогда оно означало самую высокую похвалу. На самом же деле, заслуга Х.Юсуфи состоит в том, что его перевод не только высокохудожественен, но и верен оригиналу, и это верность творческая. Переводчик не только до конца понял сокровенный смысл поэмы Михаила Юрьевича Лермонтова, ее образный и эмоциональный строй, но он сумел оценить сущность образа Демона как носителя идеи революционного отрицания, его философию.

Демон — это титан духа, любовь его всепоглощающая и безгранична, как ненависть и презрение. И так же безгранично его страдание, как бы очеловечивающее Демона. Это понял Хабиб Юсуфи. И поэтому в его переводе Демон велик и в то же время почеловечески обаятелен. Его монологи поражают своим мужественным и печальным строем.

Х.Юсуфи сумел воссоздать эмоциональный строй поэмы — бурный поток любви и ненависти, богатство и глубину образов.

Очевидно, переводчику следует брать для перевода лишь близкие ему произведения, отвечающие характеру его художественного дарования, иначе он неизменно вступит в поединок с автором.

Некоторые поэты-переводчики придавали исключительно большое значение этому вопросу. Так, А. Блок, отмечая заслуги переводчика Гейне М. И. Михайлова, писал: «М. И. Михайлов выбрал из Гейне наиболее созвучные своему таланту произведения — с гуманной и социальной тенденцией». Или, критикуя переводы Майкова: «Майков слишком чужой Гейне». [17,с.60.] Характеризуя переводы К. Д. Бальмонта из Эдгара По, А. Блок писал: «Эдгар потребует переводчика, близкого его душе, непременно поэта, очень чуткого к музыке слов и к стилю». [17,с.63.]

Таким образом, опыт таджикских переводчиков также показывает, что только в тех случаях может быть эстетически равноценный подлиннику перевод, когда переводчик, будучи одаренным художником, близок к переводимому автору характером своего дарования.

2.2. Своеобразие перевода поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри»

Поэма «Мцыри» - одно из самых совершенных поэтических творений Михаила Юрьевича Лермонтова. В этой поэме стремление к свободе, торжество жизни и борьбы показаны с поразительной поэтической силой.

«Мцыри», пожалуй, наиболее исследованная вещь Михаила Юрьевича Лермонтова. По поводу этой поэмы, начиная от Белинского, было высказано немало глубоких суждений и мнений.

Интересные мысли принадлежат В. М. Фишеру, С. В. Шувалову, С. Н. Дурылину, Б. М. Эйхенбауму, Д. А. Гирееву и др. Тщательно проанализирована образная система поэмы, ее стиль, ритм и т. д. Все исследователи отмечают высокие художественные достоинства поэмы. Белинский следующим образом характеризует ее язык: «Можно сказать без преувеличения, что поэт брал цвета у радуги, лучи у солнца, блеск у молнии, грохот у громов, гул у ветра — что вся природа сама несла и подавала ему материалы, когда писал он эту поэму» [16, с.53.]

С. Дурылин, один из лучших исследователей поэзии Лермонтова, писал: «Поэма исполнена высокой, исключительной эмоциональной силы... В русской поэзии нет другого произведения, столь насыщенного стихийным устремлением к свободе, как «Мцыри» [53, с.432.]

Язык поэмы в высшей степени выразительный, эмоциональный. А главное, в стиле поэмы, как нигде в других произведениях, ощущается «лермонтовский элемент», который и придает ей необычайную художественную силу.

Неудивительно, что поэма пользуется в Таджикистане большой популярностью. Она дважды переводилась на таджикский язык. Однако первый перевод Хабиба Юсуфи, выполненный в 1941 г., не был опубликован. Второй перевод, сделанный Хабибом Юсуфи, публикуется во всех указанных ранее изданиях М.Ю. Лермонтова на таджикском языке.

Хабиб Юсуфи является одним из первых интерпретаторов поэзии Михаила Юрьевича Лермонтова на таджикском языке. Хабиба Юсуфи, талантливый поэт, по праву можно считать одним из лучших переводчиков Михаила Юрьевича Лермонтова. Сравним работу переводчика с тем, чтобы выяснить, как он сумел вернее воссоздать на таджикском языке лермонтовскую поэму, ее романтический мятежный дух. Нас интересует также, каким образом переводчик воспроизвел стилистические особенности поэмы, в частности, ее богатый красками язык.

У Михаила Юрьевича Лермонтова есть строки, которые нам особенно дороги. Они навсегда вошли в нашу жизнь своей правдой и взволнованной искренностью:

Ты слушать исповедь мою
 Сюда пришел, благодарю.
 Все лучше перед кем-нибудь
 Словами облегчить мне грудь;
 Но людям я не делал зла,
 И потому мои дела
 Немного пользы вам узнать,—
 А душу можно ль рассказать?

[100,с.83.]

Только Михаила Юрьевича Лермонтов с присущей ему гибкостью языка и образностью мышления мог так написать: «А душу можно ль рассказать?». Он сам в своей поэзии только и стремился к этому — раскрыть свою душу перед читателем. В этом небольшом отрывке заложен драгоценный для нас «лермонтовский элемент».

Перевод Хабиба Юсуфи:

Ту зи бахри насихат омадай,
 То бигирӣ инобат – омадай;

Гар туро ҳаст инчунин нийят,
 Хеле ман розиам зи омаданат,
 Хеле хуб аст назди ту холи
 Дили худро кунам зи ғам холи.
 Ба касе ман бади накардам ҳеч;
 Паи кори хато нарафтам ҳеч;

[189,с.350.]

И хотя перевод Хабиба Юсуфи подкупает своей внешней близостью к оригиналу, он в чем-то отходит от него. На первый взгляд этот отход почти незаметен. Но Мцыри у Михаила Юрьевича Лермонтова не стремился «раскрыть душу» так, как это представлено у Хабиба Юсуфи. Он убежден, что душу нельзя «рассказать», а лишь можно «словами... облегчить грудь».

В этом смысле перевод таджикского поэта гораздо ближе к оригиналу.

Сохранил звучание подлинника Х.Юсуфи и в следующем отрывке.

У Лермонтова:

Я знал одной лишь думы власть,
 Одну — но пламенную страсть...

У Х.Юсуфи этот отрывок выглядит так:

Хеле кам будааст сабовати ман,
 Хеле дуру дароз асорати ман.

Но в том-то и дело, что Мцыри владела лишь одна единственная мечта, одна страсть, а не «много мечтаний», как у Хабиба Юсуфи. Как видим, достаточно лишь незначительно отступить от оригинала и происходит искажение лермонтовской мысли, пропадает тема одержимости. По-видимому, Х.Юсуфи не до конца проникся

лермонтовской системой образов и мыслей, хотя в отдельных местах его стих приближается к лермонтовскому.

В оригинале:

Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.
Она мечты мои звала
От келий душных и молитв
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.
Я эту страсть во тьме ночной
Вскормил слезами и тоской-

Перевод Х. Юсуфи:

Ду чунин умр додами альюн,
Ба чуноне ки пур бувад хар он, -
Пур зи чушу хурушу хам хаячон,
Пур зи дахшат ва изтироби чаҳон.
Буд ҳоким ба манн яке хулё
Оташиншавк, оташинсавдо.
Токқат аз дасту ақл бурда зи сар,
Сухта-сухта маро як сар,
Ў зи хучра маро канор кашид

Перевод этого отрывка, хотя в нем и встречаются случайные слова и неточные образы, отражает эмоциональную насыщенность и стремительность лермонтовского стиха. Правда, Хабибу Юсуфи потребовалось несколько больше строк, чтобы вместить в них содержание подлинника. При этом переводчик сумел сохранить лаконизм лермонтовского языка, его гибкость и ясность. Надо сказать,

легкость и свобода стиха сочетаются у Хабиба Юсуфи с естественностью интонации. Это, на первый взгляд кажущееся не столь значительным условие чрезвычайно важно, и далеко не всем переводчикам удастся добиться его. Так, Хабиб Юсуфи, стремясь к максимальной близости с оригиналом, стихи Лермонтова:

Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны, как орлы.

переводит эквилинеарным способом:

Хама чинси башар уқобосо
Гардад озоду хурру бепарво.

Второй стих звучит у него безупречно, но в первом ощущается натянутость, корявость и неясность мысли.

Для Хабиба Юсуфи ясность языка важнее, чем формальная близость к подлиннику. Лермонтовское сравнение он растягивает на четыре стиха:

Ман чунин орзу ба зулмати шаб,
Бо хазорон азобу ранчу тааб,
Бо ғаму ашки дида парвардам,
То ба ичрову феъл овардам.

Как видим, рамки оригинала оказались тесными, и переводчик расширил их, но сделал это так умело и тактично, что в его переводе мы не чувствуем «растянутости». Напротив, благодаря легкости и свободе языка воспроизведена достаточно точно естественность и живость лермонтовской интонации. Четырехстопной ямб «Мцыри» с его стройным мужественным звучанием сильно отличается от напевной мелодичности «Ветки Палестины». Он имеет множество вариаций — в нем чрезвычайно редки стихи, совпадающие по ритму. И, тем не менее, переводчик должен отталкиваться от размера как от основы и вести

поиски интонации, соответствующей переводимому произведению, варьируя ритм при помощи слоговых группировок. Ведь, хотя все строки «Мцыри» звучат по-разному, поэма имеет общую тональность, определяемую размером и характером рифмовки, а многообразие ритмов — суть видоизменения четырехстопного ямба.

Универсального правила для передачи конкретного ритма нет и быть не может, потому что каждый частный случай имеет свое собственное решение. При переводе «Мцыри» переводчику необходимо воссоздать общее звучание поэмы, а не воспроизводить механически ритм каждой строки. Чтобы найти соответствующий оригиналу ритм, следует определить его внутренний характер, уловить связанную с ним интонацию, вытекающую из содержания произведения.

Непреодолимые языковые различия не дают возможности повторить и размер оригинала. Поэтому создается лишь его подобие, исходя из смысла, характера и размера подлинника. Переводческий опыт поэтов разных эпох и народов подтверждает это положение. Грузинский теоретик перевода Г. Гачечиладзе пишет: «Так, если в оригинале в танцевальном ритме описано пиршество, то мы постараемся передать ту же картину аналогичным размером и ритмом» [30, с.637.]

Однако одного размера недостаточно, чтобы воспроизвести ритм переводимого произведения. Стоит лишь прочесть отрывок из «Мцыри» или из любого другого произведения Михаила Юрьевича Лермонтова, написанного четырехстопным ямбом, чтобы убедиться в совершенно различном звучании стихов. Очевидно, есть иные элементы, иные факторы, преобразующие четырехстопный ямб в ту или иную сторону. Вот отрывок из «Мцыри»:

Мне стало страшно: на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутясь, сердитый вал;

Туда вели ступени скал;
 Но лишь злой дух по ним шагал,
 Когда, низверженный с небес,
 В подземной пропасти исчез.

[100,с. 613.]

Нетрудно заметить, что в мужественном, упругом звучании этого отрывка громадную роль играет рифма. Ее однообразно настойчивое повторение придает лермонтовскому стиху неповторимое своеобразие. Об этих смежных мужских рифмах в «Мцыри» Белинский писал: «Этот четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями...звучит отрывисто и падает, как удар меча, поражающего свою жертву. Упругость, энергий и звучное, однообразное падение его удивительно гармонирует с сосредоточенным чувством, несокрушимой силой могучей природы и трагическим положением героя поэмы» [16, с.104.]

И. С. Тургенев в предисловии к французскому переводу «Мцыри» сравнил стих этой поэмы «с работой заключенного, который неустанно стучит двойным стуком в стену своего каземата». Таким образом, стих здесь выполняет важную функцию — он активно участвует в создании волевого, героического характера Мцыри.

Как в этом случае быть переводчику? Что касается размера, то воссоздание его не представляет особой трудности. Оба переводчика этой поэмы — Хабиб Юсуфи и Боки Рахимзода — остановились на девятисложном размере, как на наиболее соответствующем четырехстопному ямбу подлинника.

Приводим перевод Хабиба Юсуфи:

Дар хамон чо, ки як шуда бо шур
 Обҳои ду нахр – Арагваю Кур,
 Ба мисоли думехрубон хоҳар
 Ҳамдигарро гирифтанд ба бар,
 Пеш аз ин чанд сол дар он чо

Буд якдайри куҳнае барпо,
 Аз паси кӯҳ, то кунун, аз дур
 Ба мусофир ҳамешавад манзур
 Току ҳам гумбази шикастай он,
 Бурҷҳои ба таҳ нишастай он.

[189,с.329.]

Отрывок этот переведен в общем неплохо, но звучит он не полермонтовски. В нем нет могучего, «страстного напора», энергии и экспансивности, присущих оригиналу. А ведь переводчик имел возможность сохранить, если уж не характер рифмы, то хотя бы способ рифмовки. Это тем более досадно, потому что в некоторых местах Х. Юсуфи добивается подлинного совершенства. Стих его приобретает мужественность и энергию.

Боре сардори рус зи кӯхистон
 Шуд равона ба хоки Гурчистон.
 Кӯдакero, ки буд хеле хурд.
 Карда бандӣба хештан мебурд.
 Тифлак аз шиддати азоби сафар
 Гашта ранчуру зору ҳам абтар;
 Синни ӯ менамуд шаш ба назар,
 Буд афсурда, нотавон музтар;
 Ҳамчу оху рамандаву хайрон,
 Ҳамчу най хамшавандаву ларзон,
 Лек ин дарду ҳасрати бисёр
 Менамуд он замон бар ӯизхор
 Рӯхи пуриктидори ачдодаш
 Падарони диловару родаш
 Бе шикоят кашида ранчу чафо,
 Дуди оҳе надошт бар лабҳо.

[189,с.329.]

В этом отрывке подкупает образность языка, богатая и выразительная рифма. К сожалению, имеются и досадные просчеты. Так, переводчик лермонтовское «как будто надписью златой покрытый донизу клинок» воспроизводит как «хамчун хат дар шамшер бо нукра то охир». Эта замена золота серебром ничем необоснована—ведь Михаил Юрьевич Лермонтов рисует жаркий полдень, и золотистая змея сливается с желтым песком. В остальном отрывок переведен безупречно.

Большинство зрелых произведений Михаила Юрьевича Лермонтова написано разностопным ямбом, сообщающим взволнованную интонацию.

Но не всегда Хабибу Юсуфи удастся передать характерные особенности языка Михаила Юрьевича Лермонтова, хотя он иногда и образует для этого новые словосочетания. Такой неудачей переводчика является, например, выражение «бо хазорон азобу ранчу тааб», которое, отнюдь, не передает характера лермонтовского «чудный мир тревог и битв». Эпитета «зинда» — «живой» — нет вообще в оригинале, переводчик добавил его от себя, очевидно, компенсируя пропуск слова «тревог» и понимая, что «дилбар» (прекрасный) в восприятии восточного читателя никак не ассоциируется с грозной битвой. Видимо, переводчику хотелось сохранить все своеобразие лермонтовского словоупотребления. Из этих соображений он и создал свое определение, которое не является большой удачей, потому что лермонтовское «чудный», хотя и означает нечто притягательное, прекрасное, но содержит в себе и что-то таинственное и грозное, как определение битвы. Приведем несколько примеров. Мцыри говорит монаху:

Когда я стану умирать,
И, верь, тебе не долго ждать,
Ты перенести меня вели
В наш сад, в то место, где цвели
Акаций белых два куста...

Трава меж ними так густа,
 И свежий воздух так душист,
 И так прозоачно-золотист
 Играющий на солнце лист!

Уже один этот отрывок может дать полное представление о Лермонтове-поэте: взволнованная, приподнятая интонация, характерная для романтических произведений, неудержимая жажда свободы, язык отточенный, предельно лаконичный и выразительный. Повторы усиливают эмоциональность речи Мцыри.

В переводе Хабиба Юсуфи:

Он замон, ки маро ачал зад чанг,
 Дон, ки он ваكترو намонда даранг,
 Ту бифармой, то маро бубаранд
 Дар хамон чой боғ дафн кунанд.
 Дар хамон чо, ки гул кушода суман,
 Алафи сабз раста тарфи чаман,
 Ки ба хар дам вазида боди бахор
 Атри гулро кунад ба дахр нисор;
 Барги зарину дилбару алвон.

Перевод значительно слабее подлинника. Он не воссоздает того эмоционального богатства и разнообразия интонаций, которые присущи страстной речи Мцыри. Причина неудачи переводчика, на наш взгляд, и в случайном выборе слов. Михаил Юрьевич Лермонтов, как известно, много работал над языком. Об этом свидетельствуют его черновики. Он мучительно искал наиболее емкое и точное слово, переделывал, зачеркивал. Только тщательный отбор лексических средств может привести к конкретизации образа, точному и яркому эпитету, запоминающемуся сравнению.

В приведенном отрывке все слова те самые, что мы употребляем в повседневной жизни. Михаил Юрьевич Лермонтов не выдумывает новых

слов. Он может достигнуть высокой художественности сочетанием слов давно известных. Всего двумя-тремя словами дан образ отшельника, но в нем схвачено главное.

Очень характерны для лермонтовского стиха повторы. Они воссоздают в нашем воображении пылкого, страстного Мцыри, самозабвенно преданного своей мечте.

В переводе есть повторения, рассчитанные на эмоциональное восприятие читателя, но это не Михаил Юрьевич Лермонтов. Утрачен дух поэмы, ее своеобразие.

«Тебе есть в мире что забыть», - говорит Мцыри. В этих простых словах заключен глубокий смысл. Богатая, интересная жизнь была у того, о ком так сказано. В переводе же мы читаем: «Дар ту хаст ин чaxon, ки фаромуш куни», «у тебя есть возможность забыть». Здесь явно искажен смысл, да и сам строй речи несколько искусственный.

У Михаила Юрьевича Лермонтова: «Ты жил — я также мог бы жить!». Лаконизм и безыскусственность этой фразы изумительны. В переводе: «Ту зиндаи - ман хам мехохам зинда монам!». Здесь отсутствует свежесть и сила оригинала, фраза растянутая, вялая. Очарование поэмы Михаила Юрьевича Лермонтова потеряно, пропала интонация подлинника, взволнованность заменила риторичность, приводящая к искажению центрального образа.

В поисках наиболее удачного решения мы обратились к переводу «Боярина Орши». Из этой поэмы некоторые стихи попали в «Мцыри». Вот отрывок в переводе Хабиба Юсуфи:

Дид вай хавлии қадимашро,
Тира оромгохҳояшро,
Дод бо нукраву тилло оро;
Дода бутро ба чавҳари қимат,

Но ведь главное в характере Мцыри — жажда жизни, деятельной, мятежной, полной тревог. В переводе же эта мысль не прозвучала, а она очень важна.

Поэма «Боярин Орша» впервые была издана в переводе Хабиба Юсуфи. Обратимся к его переводу:

Дар лабони гулом шуд пайдо
 Беибо як табассуме, гӯё
 Ки дар он буд мубориза пинхон
 Интихо ёфт бо хаман суханон,

Этот перевод наиболее удачен, в нем, верно, передан образ Мцыри, его стремление к вольной жизни, полной опасностей и тревог. Х.Юсуфи сохранил простоту и энергичность языка оригинала — «беибо як табассуме, гӯё». Все здесь правдиво, без риторических восклицаний, и в то же время достаточно близко воссоздается настроение оригинала.

Сжатость и напряженность языка особенно характерны для следующего отрывка:

Ты хочешь знать, что делал я
 На воле? Жил— и жизнь моя
 Без этих трех блаженных дней
 Была б печальней и мрачней
 Бессильной старости твоей.
 Давным-давно задумал я
 Взглянуть на дальние поля,
 Узнать, прекрасна ли земля,
 Узнать, для воли иль тюрьмы
 На этот свет родимся мы.

Перевод Х. Юсуфи:

Ту хамепурсӣ аз ман, эй ходӣ,
 Ки чиҳо кардам ба озодӣ?
 Ман дар он се рӯзи бо рохат

Бурдаам аз хаёти худ лаззат.
 Гар набуд он се рузи шодии ман,
 Гу, чи мемонд аз ин хаёт ба ман?
 Вақти пири мисоли ту ман ҳам
 Хору афтода, дастгири алам,
 Бекасу зору мубтало шудаме,
 Хостам, то ки сайри боғ кунам

В первых же строках переводчик искажает мысль оригинала. Вопрос Мцыри чисто риторический. Он задается лишь для того, чтобы ответ на него прозвучал более убедительно. Логическое ударение здесь падает на слова «что делал». Ведь Мцыри исповедуется перед смертью, раскрывая все свое духовное богатство.

Таджикский переводчик акцентирует внимание читателя на совершенно другом слове, что передвигает логическое ударение и тем самым изменяет смысл.

Перевод, верно, передает мысль оригинала, логически выделяя слово «хамепурси». И как оправдан ответ на этот вопрос: «чихо кардам ба озоди», который и по содержанию, и по звучанию вполне лермонтовский. В нем сохранен тот глубокий смысл, который автор вложил в слово «жизнь». Мцыри не мыслит себе жизни без свободы, в стенах монастыря, и эту мысль сохранил в своем переводе таджикский поэт.

Следует, однако, отметить, что Хабиб Юсуфи в отдельных отрывках показывает себя мастером стиха.

В то утро был небесный свод
 Так чист, что ангела полет
 Прилежный взор следить бы мог;
 Он так прозрачно был глубок.
 Так полон ровной синевой!

Я в нем глазами и душой
 Тонул, пока полдневный зной
 Мои мечты не разогнал,
 И жаждой я томиться стал.

Перевод Х. Юсуфи:

Он сахар гумбази кабуди само
 Буд бас бегубору бе оло,
 Ки ба як атфаи назар манзур
 Буд тайри фаришта хам аз дур,
 Бо хама аклу хушу чашми қон
 Ман будам ғарқи сайри ину он.
 Гармии руз ногаҳон шиддат
 Карду манро фиканд аз қувват
 К-он замон ташнаги шуд ғолиб.
 Дили ман баҳри об шуд толиб.

В этом отрывке стих у таджикского поэта по-лермонтовски свободный, гибкий и сильный. Слова располагаются легко, без напряжения. Особенно хорошо, естественно и без нажима звучат последние два стиха. Это достигается тем, что переводчик использует тот же прием, который применяется Лермонтовым в этом отрывке: повторение, усиливающее впечатление прекрасного утра.

Хабиб Юсуфи писал: «Мне довелось перевести на таджикский язык все основные произведения М.Ю.Лермонтова — «Мцыри», «Демон», главы из романа «Герой нашего времени». Нам, переводчикам, известно чувство сопричастности к великому творению, которое переводишь, поэтому в своей творческой деятельности я считаю работу над переводом произведений М.Ю.Лермонтова счастливой удачей.

Каждое более или менее заметное произведение русской литературы обычно переводилось и переводится на таджикский язык. Естественно, и

первая поэма «Мцыри», которая сразу стала литературным событием, сразу же переведена была на таджикский язык, а остальные книги также переводились по мере их выхода в свет.

Таджикских переводов первых книг «Мцыри» я поначалу не знал и, откровенно говоря, ими не интересовался, так как в то время далек еще был от теоретических изысканий, а поэма прочел в оригинале. Но вот в 1939 году вышла четвертая, завершающая книга «Мцыри», и Таджикгослит - издат предложил мне ее перевести. Это было для меня приятной неожиданностью, и я с радостью согласился». [189, с.17.]

Как мы уже отмечали, перевод Х. Юсуфи содержит больше строк, чем оригинал. Там, где это обусловлено свойствами таджикского языка, где не чувствуется растянутости и многословия, это явление не может вызвать порицания. Лермонтовская яркая строка «когда я стану умирать...» переведена Х. Юсуфи так:

Вакте ки ман мемурам.

Здесь переводчику явно изменило чувство меры и вкуса. В упрек переводчикам «Мцыри» следует поставить и то, что они не всегда стремятся сохранить особенности стиля поэмы.

Литературовед Д. Максимов пишет: «В ряде случаев лирическая и музыкальная тема поэмы... сосредотачивается и обнажается, выбрасывается на поверхность с помощью почти назойливого, необычайно значительного здесь слова так». [120, с.187.]

...Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Произносить был приучен.

[100,с.613.]

Можно представить себе, до чего было дорого автору это поставленное на глубоком дыхании слово так, если он решился столько раз повторить его в сравнительно небольшой поэме...». Переводчики не сохранили эту ее особенность.

Мы проанализировали два перевода поэмы «Мцыри» на таджикский язык. Следует отметить, что оба они в основном правильно воссоздают содержание и образы поэмы. В отдельных случаях переводчикам удается даже сохранить стилистические особенности оригинала. Следует отметить, что перевод Халида Расула в смысловом отношении более близок к оригиналу, нежели перевод Карима Хусейна, хотя последний лучше владеет стихом. Однако перевод Халида Расула не всегда доносит до читателя ту страстность, эмоциональное напряжение, которые присущи языку Михаила Юрьевича Лермонтова, а следовательно, эстетическое воздействие его значительно слабее.

Вообще, сохранить в переводе «лермонтовский элемент» не под силу даже зрелым переводчикам (за редким исключением). И дело тут не столько в недостатке мастерства, сколько в том, что искусство, как правило, сопротивляется неизбежно обедняющему его анализу. А что такое перевод, как не анализ, и притом самый детальный? Только после этого воспроизводятся мысли и образы средствами другого языка. Вот из-за этого «сопротивления искусства», на которое обычно жалуются переводчики, трудно перевыразить лермонтовский или пушкинский «элемент». Но означает ли это, что перевод, доносящий до читателя эмоциональную жизнь подлинника, невозможен? Иначе говоря, возможен ли перевод, который вызывал бы такое же эстетическое впечатление, как и оригинал? Теоретически возможен. Практически же достижение такого перевода связано с необычайными трудностями. Разумеется, переводчик должен тщательно изучить поэтику подлинника, вдумчиво вчитываться в содержание и смысл переводимого. Но этого мало. Для того чтобы переводить поэтическое произведение, надо

самому быть поэтом и поэтом незаурядным. Н. Чуковский писал: «Если автор, которого ты переводишь, изображает грозу так, что у читателя дух захватывает от страха, то ты должен перевести так, чтобы и у твоего читателя дух захватывало, и это является основным мерилom удачи или неудачи твоего перевода... Яркость, жизненность, эмоциональная напряженность изображения — главная примета всякого таланта. И если ты произведение яркое, полное жизни, смеха, боли, страсти передаешь бледно и вяло, то, как бы ты ни педанствовал над словами, ты только машинка, только усовершенствованная жестянка, а не писатель»

[186,с.61.]

Итак, переводчик должен быть талантливym писателем, и чем крупнее и ярче индивидуальность переводчика, чем самостоятельнее он как художник, тем лучше будет его перевод. Вот тут и возникает проблема творческой близости переводчика и переводимого автора, ибо подлинное творчество предполагает, прежде всего, определенную свободу. Но переводчик, далекий от переводимого поэта по складу художественного дарования, может невольно исказить подлинник.

Итак, адекватный перевод возможен в том идеальном случае, когда переводчик талантлив, обладает сильной творческой индивидуальностью и при этом характером дарования близок индивидуальности автора подлинника. Это умозрительное положение нуждается в доказательстве.

2.3. Трансформация строфики поэзии М.Лермонтова в таджикских переводах

Понятие переводческой трансформации является одним из ключевых в науке о переводе. Переводческие трансформации — это приемы перевода, подразумевающие необходимые для сохранения цели коммуникации отступления от структуры и семантики оригинала. Применение переводческих трансформаций при соблюдении принципа их адекватной меры позволяет переводчику достичь эквивалентности текстов оригинала и перевода.

В силу особенностей художественного стиля речи перевод художественной литературы, как ничто другое, требует от переводчика изобретательности и умения творить, а значит, и использовать переводческие трансформации.

Вопрос о причинах и мере переводческих трансформаций подводит нас к вопросу о степени эквивалентности текста перевода и тексту оригинала, которая может быть с помощью этих трансформаций достигнута.

Об особенностях поэтического текста и сложности его перевода Л. С. Бархударов писал так: «Вопрос о средствах и путях достижения адекватности поэтических произведений – один из наименее разработанных в теории художественного перевода. Строгие ограничения, налагаемые на поэтические произведения, в силу специфики самого жанра, необходимость передать в переводе не только содержание, но и ритмико-мелодическую и композиционно-структурную сторону подлинника, больше, чем в прозе, зависимость поэтического произведения от особенностей языка, на котором оно написано, – все это делает перевод поэзии одной из наиболее трудных областей переводческой деятельности. Тем более важно представлять с точки зрения, как теории, так и практики перевода анализ лучших образцов перевода поэтических произведений с целью установления путей и средств достижения адекватности, применяемых опытными и талантливыми

переводчиками» [15,с. 24.]

В процессе перевода могут возникнуть такие сложности, как расхождение систем стихосложения языков оригинала и перевода, а также их фонетических, лексико-стилистических и грамматических структур.

Михаил Юрьевич Лермонтов был большим мастером поэтической строфы. Он находил новые строфы и умело использовал старые. Созданные им строфы всегда оригинальны, музыкальны и многообразны: здесь и классические четверостишия с самыми разнообразными сочетаниями рифм, и онегинская строфа («Тамбовская казначейша» и «Моряк»), и восьмистишие («У ног других не забывал»), и шестистишие — балладные строфы. Для М.Ю. Лермонтова наиболее характерны такие виды строф: шестистишие с чередованием ав ав сс («Не смейся над моей пророческой тоской», «Итак, прощай»), восьмистишие с рифмовкой ав ав ав сс — октава («Бульвар», «Чума», «Арфа»), восьмистишие с рифмовкой ав ав сс («1831 года 11-го июня») и т. д.

Рассмотрим для примера балладу «Дары Терека» в переводах на таджикский язык.

Стих баллады отличается исключительной инструментовкой. Он богат внутренними рифмами, созвучиями, звуковыми повторами. На таджикский язык эту балладу перевел известный таджикский поэт Боки Рахимзода. Он довольно близко к оригиналу воспроизвел ее содержание и смысл. Однако для создания полноценного перевода одного пересказа содержания произведения еще недостаточно. Каждое поэтическое произведение — это сложный комплекс взаимно связанных и взаимодействующих элементов: ритм, мелодика, архитекtonика, стилистика, смысловое, образное, эмоциональное содержание слов и их сочетаний. Эти элементы в своей совокупности рассчитаны на то, чтобы вызвать в сознании читателя определенные эмоции. В стихах они находятся в органической связи, все они взаимно обусловлены. Устранение или искажение любого из них разрушит конечный эффект, не

даст должного эмоционального разряда. Переводчику «Даров Терека» удалось воссоздать главного в этой балладе — его инструментовки.

В оригинале:

Терек воет, дик и злобен,
 Меж утесистых громад,
 Буре плач его подобен,
 Слезы брызгами летят.
 Но, по степи разбегаясь,
 Он лукавый принял вид
 И, приветливо ласкаясь,
 Морю Каспию журчит:
 «Расступись, остарец море,
 Дай приют моей волне!
 Погулял я на просторе,
 Отдохнуть пора бы мне.
 Я родился у Казбека,
 Вскормлен грудью облаков,
 С чуждой властью человека
 Вечно спорить был готов
 Я, сынам твоим в забаву,
 Разорил родной Дарьял
 И валунов им, на славу,
 Стадо целое пригнал».

[100,с.128.]

В этом стихотворении звукопись имеет решающее значение и главенствует над остальными элементами формы. Грохот разрушаемых скал (повторение р) переходит в плеск воды (вал, лав). Перевод этих стихов требует такой же мощной полифоничности, как и подлинник, иначе они не произведут должного впечатления и замысел останется не раскрытым до конца.

Перевод Боки Рахимзода:

Терек бо қаҳру пурдахшат хурушон
 Миёни куллаҳои сар бар афлок,
 Намояд гирья ӯ, монанди тӯфон,
 Бипошад ашк пуршӯру аламнок.
 Вале чун мефарояд рӯи сахро,
 Намояд дар назар маккора ором,
 Навозиш карда мегӯяд Хазарро,
 Ки овардаш зи роҳи дур пайғом:
 «Кушо оғӯшат, эй баҳри куҳансол,
 Бидеҳ бар мавҷҳои шӯхи ман роҳ!
 Басе гаштам ба кӯҳу дашт, алҳол
 Шавам аз роҳати ороми огоҳ,
 Таваллуд ёфтам дар авчи Казбек,
 Маро дод абр шир аз нӯки пистон,
 Ба баҳс омода будам доимо, лек
 Ба баҳси зидди ҳукму амри инсон,
 - Барои бозии фарзандҳоят,
 Намудам меҳрубон Дарёл вайрон.
 Бигелондам, бубин, ба зури қудрат
 Ба сӯят селай санги фаровон»

[22,с.49.]

Здесь звукопись совершенно исчезает. Неверно понято и переведено в этой строфе выражение «на славу», которое в данном контексте употреблено в значении «много». При переводе утрачена и другая особенность лермонтовского стиха — связь с устной народной поэзией. Следы влияния фольклора заметны в следующем лермонтовском четверостишии, поразительно красивом и по ритму, и по звуковым повторам:

Я привез тебе гостинец,
 То гостинец не простой:
 С поля битвы кабардинец,
 Кабардинец удалой.

В нем вторая строка как бы подхватывает первую, а четвертая — третью. Типично народный прием. Однако в переводе он не сохранен:

Биёвардам бароят армуғоне,
 Наодӣ армуғон аст — арчмандест.
 Қабардинзодае ӯ, паҳлавоне,
 Зи майдони набарду сарбаландист.

Чередование восьмисложных и семисложных строк придает балладе своеобразное звучание. Переводчик же все строки ритмически «нормализовал», с использованием восьмистопного размера. Поэтому подлинная лермонтовская интонация утрачивается. Безусловно, аллитерацию не следует переносить буквально. Это сугубо специфический элемент — образ разъяренной реки в воображении читателя-таджика может ассоциироваться и с другими звуками, а переводчик должен всегда исходить из свойств родного языка.

Не все верно в этом переводе. Утеряны определения Терек — «дик и злобен», утрачен такой редкий по силе образ, как «утёсистые громады». Однако в нем сохранена звукопись в последней строке, благодаря скоплению звуков — лавы — авыл, слышится вой разъяренной реки. Интересно то, что переводчик поменял местами предпоследнюю и последнюю строки — этим он усилил эмоциональное звучание стиха. Его перевод ближе к оригиналу и интонацией благодаря сохранению чередования восьми- и семисложных строк.

Таджикский поэт передает звукописи и в переводе следующей строфы:

Но, по степи разбегаясь,
 Он лукавый принял вид.

И, приветливо ласкаясь,
Морю Каспию журчит.

[100,с.128.]

Образ реки здесь создается не столько прямым значением слов, сколько их звуковым подбором: ласкаясь — журчит.

В переводе:

Вале чун мефарояд рӯи сахро,
Намояд дар назар маккора ором,
Навозиш карда мегӯяд Хазарро,
Ки овардаш зи роҳи дур пайғом:

[22,с.236.]

Одним словом «маккора» переводчик создает живую картину журчащей реки, т. е. воспроизводит то, что есть в подлиннике. Образ, созданный таджикским переводчиком, кроме прямого представления благодаря звукописи вызывает еще целый ряд ассоциаций. Кстати, перевод Боки Рахимзода и ритмически ближе к подлиннику — он сохраняет чередование восьми - и семисложных строк.

Переводя произведения Михаила Юрьевича Лермонтова на таджикский язык, не все переводчики сохраняли строфику оригиналов. Вот как М. Хотам перевел стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова «Два великана»:

В шапке золота литого а
Старый русский великан б
Поджидал к себе другого а
Из далеких чуждых стран. б

[100,с. 368.]

Четверостишие с перекрестной рифмовкой — один из самых распространенных видов строфы.

В переводе М. Хотам:

Бар сараш бигзошта зарринкулох, а
 Паҳлавони куҳнасоли рус вай, б
 К-аз сари шаб буд чашмонаш ба дур, в
 Назди ӯ аз дур ояд паҳлавон. г

[122,с.49.]

Мы видим, что в переводе строфика подлинника хотя и неразрушена, но переводчик полностью изменил рисунок рифмовки. Также переводчик был вынужден прибегнуть к трансформации структуры стиха и видоизменил порядок строк. Причина такого вольного обращения с оригиналом — непонимание роли строфы. А между тем, она имеет важное значение для стиха, во-первых, как ритмическая единица, во-вторых, как своеобразное эмоционально-тематическое целое.

Строфа «Двух великанов» (четырёхстишие) не только придает стихотворению своеобразный ритмомелодический рисунок, но и указывает на народность содержания этого произведения — четырёхстишие — традиционная строфа народных частушек. Этот же размер и строфику употребил Пушкин для создания баллады «Утопленник», написанной в народном духе. М.Ю. Лермонтову, давшему поразительное разнообразие строфики, чутье гениального художника подсказало придать произведению, народному по духу, и сугубо народную форму. Переводчик М. Хотам, не обладавший таким чутьем, разрушил строфику подлинника. Вместо первой строфы у него строки, срифмованные по принципу, а б в а в, вместо второй — схема а бааб, вместо третьей — аб, вав, вместо четвертой — аб ввб и вместо пятой — аа бб а.

А ведь этот же переводчик педантично выдержал способ рифмовки «Смерть», хотя там нет строгого строфического деления и можно было бы смело отойти от подлинника.

Большинство переводчиков Михаила Юрьевича Лермонтова сохраняют его строфику, разумеется, в тех пределах, в каких позволяли это сделать возможности таджикского стиха. Например, средствами таджикского стиха невозможно передать женские и дактилические рифмы Михаила Юрьевича Лермонтова. Естественно, что в этом случае они повсюду заменялись мужскими рифмами — переводчики сохраняли лишь способ рифмовки, но не ее характер.

Можно констатировать, что именно на звуковом уровне проявляется сила эпических произведений М.Ю. Лермонтова. Думается, что нельзя отрицать и того, что тайна его мелодии навсегда останется тайной. Тем не менее, мы берем на себя смелость отметить некоторые внешние особенности его поэтической техники:

- чрезмерное тяготение к аллитерациям и ассонансам;
- переключками внутренних звуков, внутренних рифм, полурифм и рифмоидов;
- чисто звуковое мышление;
- показательно для его звуковой гармонии ощущение гласных, а не согласных звуков, т.е. в которых есть динамика напева и темпа;
- инерция звукового мышления сказалась у М.Ю. Лермонтова в том, что он во время творчества часто мыслил чужими стихами, не отделяя чужих от своих, чувствуя чужие своими, причем воспроизводил не столько слова, сколько интонации и звуки.

Например в стихотворение «Бородино»:

«Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?
Ведь были ж схватки боевые,
Да, говорят, еще какие!
Недаром помнит вся Россия
Про день Бородина!»

«Да, были люди в наше время,
 Не то, что нынешнее племя:
 Богатыри — не вы!
 Плохая им досталась доля:
 Не многие вернулись с поля...
 Не будь на то господня воля,
 Не отдали б Москвы!

Перевод Мухиддина Фархада

«Кани, гуй, охир, амак, бесабаб ин-
 Набуд: Маскави сухта, сахт захмин
 Ба дасти фаранги кушунхо.
 Задухурдхое шуда низ барпо,
 Ки гуянд ачаб сахт буданд онхо:
 Бале, бесабаб не, ки Бородиноро
 Ба ёд оварад Рус хар гох!»
 Бале, одамоне дар он давр буданд,
 Касони тавоноу зуру тануманд.
 Хама пахлавон.- Чун шумо не!
 Чунон талх будаст такдири онон.
 Ки аксар нагаштанд аз харбу майдон.
 Намебуд агар амри яздон, ба хасман
 Кучо буд Маскавситони.

[22,с.236.]

В переводе стихотворения «Бородино» таджикский поэт Мухиддин Фархат использовал различные методы переводы. История таджикских переводов Лермонтова М.Ю. это история постижения

его в нашей стране, постепенного углубления в его творчество. Каждый этап в этой истории связан, с одной стороны, с общей эволюцией переводческих принципов, а с другой стороны – с этапом в осмыслении Лермонтова М.Ю.

Таджикский поэт Мухиддин Фархат как поэт стремился передать на своём языке индивидуальное произведение русского поэта, создать некое внеличное произведение, приближающееся к идеалу. При этом можно было, как угодно обращаться с переводимым автором, если переделки улучшали его. Переводчик относился бережно лишь к этому автору, который по его понятием, сам приближался к идеалу.

Переводя, например, М.Ю.Лермонтова, таджикский поэт внес в форму последнего некоторую щеголеватость и звонкость рифмы, что свойственно Мухиддина Фархада, но абсолютно не свойственно другому поэту. Переводы стихи таджикского переводчика лишь до известной степени правильные. Речь тут идет не о «скрупулезности» и «вольности», а о пределах «вольности». Нет слов, смелые, талантливые переводы несравненно предпочтительнее, нежели просто грамотные и покорные. Но сам смысл перевода оказался бы утраченным, если бы таджикских поэтов предстали перед нами на одно лицо. К счастью этого не случилось. Именно потому, что через переводы мы лучше узнаем, друг друга, мы считаем, что точность перевода, максимальное сохранение специфических особенностей переводимых произведений как раз то необходимое качество, без которого идея многообразия и взаимообогащения поэтических культур остается нереализованной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, изучение переводов произведений Лермонтова на таджикский язык выдвигает целый ряд проблем.

Уже сейчас мы можем сформулировать некоторые теоретические положения, которые могут быть применены в переводческой практике. Конечно, перевод — это, прежде всего творчество, и никакие теоретические выводы не могут обеспечить хорошего перевода, если переводчик не наделен талантом, художественным чутьем и творческой изобретательностью. Наши выводы могут лишь направить его на верный путь в его творческих поисках, предостеречь от ошибок. Может быть, они помогут ему приобрести профессиональные навыки, овладеть переводческой техникой, ее культурой.

Качество перевода почти всеми нашими критиками оценивается в зависимости от того, стало ли переводное произведение явлением той литературы, на язык которой делается перевод. Безусловно, это справедливое требование.

Однако переводчик обязан сохранить национальный облик оригинала, его индивидуальные особенности.

Есть известная противоречивость в стремлении сохранить национальный облик подлинника и в то же время создать произведение, которое станет явлением родной литературы. В этом и заключается основная трудность переводческого искусства. Это противоречие правильнее всего разрешить путем сохранения национальной формы, ибо потеря национальных черт оригинала наносит ему непоправимый ущерб. Да и наше понимание перевода как «акта самой высокой дружбы между народами» исключает подчинение произведения чуждым ему формам.

Сохранение национального своеобразия важно еще и потому, что литературы наших народов взаимно обогащаются и значительную роль в этом процессе играет перевод. Но обогащение должно происходить за

счет оригинала и той литературы, к которой он принадлежит. Чем лучше будут переводы, тем быстрее усвоим мы культуру народа, создавшего ее, строй мыслей и чувств этого народа. Поэтому переводчик должен проявлять известную творческую смелость и не чураться нового. Не нужно бояться ломать национальные формы стихосложения, тем более, что они не являются навсегда застывшими, неизменными. Наоборот, история литературы показывает, что национальное стихосложение — результат долголетнего развития, которое происходило, в известной степени, под влиянием переводческого труда.

Итак, поиски правильного решения должны вестись в направлении развития национальной формы. В переводе должны быть сохранены формальные особенности подлинника, ведь индивидуальность поэта чаще всего выражается в его творческих приемах, излюбленных поэтических образах, ритме и рифме, вообще в его поэтике. Так, переводя произведения Михаила Юрьевича Лермонтова, следует обратить особое внимание на воспроизведение его ритмов, на особенности разностроения стиха. Переводчик должен уметь передать изменение стиха в связи с изменением содержания, т. е. воссоздать функции ритма. Для этого он должен принимать во внимание длину стиха, помня, что стих является основной ритмической единицей, а также учитывать ритмические паузы и стремиться воссоздать их характер при помощи слоговых групп.

Как известно, язык народа является отражением его мышления, обусловленного своеобразием истории, быта, традиций. Поэтому воссоздание характера языка при переводе приобретает особо важное значение. Так, переводя произведения Михаила Юрьевича Лермонтова, переводчик обязан стремиться сохранить такие качества его языка, как сжатость, емкость, благородную простоту, а в некоторых случаях и типично лермонтовское словоупотребление. Сохранение своеобразия языка оригинала требует от переводчика большого такта и языкового чутья, а также творческого, а не формального подхода к подлиннику.

При переводе художественной литературы, например, с русского на таджикский язык используются такие способы как дословный перевод, перевод с некоторым изменением отдельных компонентов, компенсация, приближенный перевод и транслитерация. И переводчику следует учитывать ряд особенностей: таджикский язык относится к языкам агглютинативного строя, в его составе присутствует много аффиксов. Каждый аффикс обладает только одним грамматическим значением. С помощью них выражаются категории притяжательности, числа, падежа и т. д.; порядок слов, в таджикском предложении следующий – подлежащее, дополнение, сказуемое в таджикском языке применяются исключительно послелогои;– приставок в грамматике таджикского языка нет. Грамматическое согласование здесь производится за счет добавления всевозможных окончаний к основе; в таджикском языке широко развита конверсия (переход одной части речи в другую). Долгое время лингвистов практически не интересовал вопрос о переводах. Переводов, преимущественно художественной и научной литературы, было немного, и в основном – с русского на таджикский язык. Объем переводов, выполненных в обратном направлении, было немного, а на другие языки с таджикского языка переводы и вовсе не осуществлялись. Ситуация изменилась в начале 1990-х годов. В основе трудностей при переводе с таджикского языка на русский и на другие языки лежат различия языкового строя и наличие диалектов. Особую трудность представляют правила, в соответствии с которыми к словам добавляются те или иные аффиксы. Выбор аффиксов осуществляется в зависимости от того, какой буквой заканчивается основа слова. Поэтому переводчик должен досконально знать правила применения их, чтобы корректно выполнить перевод. Например, в таджикском языке установлен строгий порядок следования аффиксов в составе слова: корень + аффикс множественного числа + аффикс принадлежности + падежное окончание. Переводы с таджикского языка на русский, а также с русского на таджикский язык,

действительно сложны, и в первую очередь потому, что присутствует сущее - ственное различие языкового строя, а также присутствие различных диалектов, оказывающих влияющее воздействие на процесс перевода.

Скованность, подавление своей творческой индивидуальности сказываются на переводе искусственностью в построении фраз, натянутостью стиха, лишают перевод свободное дыхание.

Но как быть переводчику, наделенному незаурядным талантом, яркой творческой индивидуальностью и при этом «вынужденному» воссоздавать «чужую» образность, «чужой» поэтический язык? Ведь его индивидуальность неизбежно вступит в борьбу с индивидуальной манерой автора подлинника. Вот тут-то и возникает проблема «духовного сродства» переводчика и автора.

Проанализировав переводы из Михаила Юрьевича Лермонтова, мы убедились, что лучшими из них являются те, которые выполнены переводчиками, близкими по своей творческой манере великому русскому поэту. В творчестве Хабиба Юсуфи, Боки Рахимзода, Мухиддина Фархата, Шерали Мастона, Кутби Киромы, Гулрухсор Сафиевой, Гулназара Келдиева, Бахрома Фируза, Аслама Адхама и других таджикских поэтов мы обнаруживаем лермонтовское влияние — Лермонтов был по-настоящему близок этим поэтам, и перевод его произведений стал событием в их творческой биографии.

Мало быть хорошим поэтом, мало даже блестяще владеть искусством перевода (хотя эти моменты, безусловно, очень важны), надо еще любить Михаила Юрьевича Лермонтова, сердцем постигнуть мир его дум и чувств. Только овладев миром чувств переводимого поэта, можно избежать скованности, обрести необходимую для творчества свободу. Хороший перевод — это результат творческого подхода к оригиналу, когда высокое вдохновение сочетается с пристальным и притом пристрастным изучением переводимого автора.

Таджикские переводчики добились, несомненно, в деле перевода поэзии Михаила Юрьевича Лермонтова. Они познакомили таджикского читателя с патриотическими, гражданскими стихами Михаила Юрьевича Лермонтова, с его проникновенной лирикой. Их огромной заслугой является то, что они в переводах воссоздали мятежный, бунтарский дух, пронизывающий все творения поэта.

Разными методами добивались этого наши переводчики: одни стремились во всем сохранять индивидуальное своеобразие оригинала, его специфику; в таких переводах ощущается известная напряженность звучания поэтической речи; другие ставили своей целью максимально приблизить поэзию Михаила Юрьевича Лермонтова к таджикскому читателю, иногда жертвуя для этого существенными моментами его художественной системы. Такие переводы в большинстве случаев стали явлением таджикской литературы. В них чувствуется индивидуальная манера переводчика.

Лучшие наши переводчики воссоздавали творения Михаила Юрьевича Лермонтова, проявляя максимум уважения к индивидуальной манере автора, к национальному своеобразие его произведений. Причем они сохраняли в переводе лишь те особенности подлинника, которые не нарушали его эстетической ценности как явления таджикской литературы. Это и есть образцы подлинно реалистического перевода.

Основные недостатки переводов Михаила Юрьевича Лермонтова на таджикский язык сводятся к частичной утрате художественной выразительности оригинала. Особенно пострадала при переводе на таджикский язык музыкальная сторона лермонтовского стиха.

Очарование и сила лирического стихотворения — в деталях. Звукопись стихов Михаила Юрьевича Лермонтова создает эмоциональную настроенность, зачастую она главенствует над остальными элементами формы. Конечно, переводчику не следует слепо копировать звукопись оригинала — это элемент сугубо индивидуальный. Так, образ разъяренной реки в «Дарах Терека», например, в

воображении таджикского читателя может ассоциироваться с другими звуками. Переводчик должен исходить из свойств родного языка. Нам могут возразить, что «умение живописать звуками» дано не каждому поэту, и надо родиться Лермонтовым, чтобы в такой степени обладать этой способностью. Безусловно, индивидуальность поэта, его одаренность играют громадную роль, но это не может быть оправданием для плохих переводчиков: стихотворной технике можно и должно учиться.

Анализ переводов на таджикский язык показывает, что многие наши переводчики еще недостаточно хорошо владеют стихотворной техникой. В таджикском литературоведении только в последние годы стали появляться работы, в которых ставятся проблемы мастерства, формы, исследуется техника стиля. Многие литературоведы до сих пор считают, что не обязательно переводчику учиться стихотворной технике, достаточно, владеть языком и уметь рифмовать. Пренебрежением к форме можно объяснить некоторый застой в переводческом деле. Это первая причина. Вторая причина заключается в том, что не все наши переводчики правильно понимают свою творческую задачу. Стремясь как можно точнее передать содержание произведения, они игнорируют изобразительные средства и поэтические приемы поэта. Однако для создания истинно художественного перевода недостаточно сохранить одно лишь содержание. Перевод должен оказывать то же эмоциональное воздействие, что и оригинал — иначе задача его не будет выполнена.

Поэт - переводчик должен уметь различать и воссоздавать те средства, при помощи которых выражается идейное содержание литературного произведения и его эмоциональный настрой. Опираясь на то, что наиболее характерно для данного произведения, он сможет освободиться от скованности, свободно обращаться с материалом.

Третья причина кроется в самом переводческом методе. Некоторые наши переводчики боятся отступить от буквы оригинала. Рабское копирование, как правило, наносит ущерб художественной стороне

переводимого произведения. Однако следует отметить, что небольшая часть переводов на таджикский язык сделана на высоком художественном уровне. Таджикские переводчики раскрыли перед своим читателем неповторимо прекрасный мир идей и трагически-возвышенных образов Михаила Юрьевича Лермонтова, неиссякаемый родник истинной поэзии, обогатив тем самым духовную жизнь своего народа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авилов, Н.С. Петухи опивают ночь.- Н.С. Авилов // Русская речь. -1970. - №3. - С. 27-29.
2. Адамович, Г.В. М.Ю. Лермонтов // Г.В. Адамович Одиночество и свобода.- М.: Республика. - 1966. - С. 37-52.
3. Адамович, Г.В. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции. - М.: Республика. - 1994. – С. 453.
4. Айхенвальд, Ю.И. Михаил Лермонтов //М.Ю. Лермонтов Избранная проза. Книга для ученика и учителя (Под ред. А.С. Гуровой). - М.: Олимп. -1996. - С. 579-609.
5. Айхенвальд, Ю.И. М.Ю. Лермонтов /Ю.И. Айхенвальд // Силуэты русских писателей. - М.: Республика. - 1998. - С. 115-132.
6. Альберт, И.Д. Проблема памяти в системе этика - философских эстетических взглядов М.Ю. Лермонтова //Д.И. Альберт // Вопросы русской литературы. – Львов: Высшая школа. - 1983. - С. 113-120.
7. Амонов, Р. Занимательный рассказ об одном переводе /Р. Амонов // Памир. - 1999. - №1. - С. 185-192.
8. Антонов, С.П. М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» // С.П. Антонов // От первого лица. - М.: Советский писатель. -1973. - С. 42-89.
9. Архангельский, А.Н. Последний классик / А.Н. Архангельский // М.Ю. Лермонтов. Избранная проза. Книга для ученика и учителя. //Под ред. А.С. Гуровой. - М.: Олимп. -1996. -С. 5-19.
10. Афанасьев, В.Н. М.Ю. Лермонтов /В. Н. Афанасьев. - М.: Просвещение. -1966. – С. 385.
11. Афонин, Л.Н. М.Ю. Лермонтов. Памятка читателю /Л.Н. Афонин. – М.: Орёл. -1958. - С. 50.
12. Ахметов, З. Лермонтов и Абай (о переводах Абая Кунанбаева из произведений М.Ю. Лермонтова) /З. Ахметов. - Алма-Ата: Казах ССР, 1954. – С. 64.

13. Ахрори, Х. Творческая работа или просто обычное ремесло /Х. Ахрори. – Душанбе, – 1955. – С. 105.
14. Ашуров, А. Лермонтов ва Пушкин / А.Ашуров // Шарки сурх. - 1941. -№ 4. - С. 47-52.
- 15.Бархударов, Л. С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе. / Л. С. Бархударов // Тетради переводчика. М.: Высшая школа, 1964. Вып. 2. 124 с.
15. Бицилли, П.М. «Восток» и «Запад» в истории Старого Света / П.М. Бицилли // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. / Под ред. Л.И.Новиковой и И.Н.Сиземской. - М.: Наука, 1993. - С. 24-35.
16. Белинский, В.Г. Собрание сочинений: / В.Г.Белинский. В 8-ми т. Т. 5. - Л.: Художественная литература, 1962. – С. 162
17. Блок, А.В. Литературный источник «Грамматики любви» // А. Блок. Наука и жизнь. 1970. - № 9. - С. 60-63.
18. Блюм, А.В. «Под серпом и молотом» Бунин в советской цензуре // А.В. Блюм // Звезда. 1995. - №10. - С. 131-137.
19. Борхес, Х.Л. Вавилонская библиотека и другие рассказы / Х.Л. Борхес. - СПб: Азбука, 1997. – С. 543
20. Борхес, Х.Л. Семь вечеров / Х.Л. Борхес. - СПб: Амфора, 2000. – С. 208 с.
21. Бонами, Т.М. Художественная проза И.А. Бунина (1887-1904) / Т.М. Бонами. Владимир, 1962. – С. 120.
22. Бокӣ Рахимзода и Мухиддин Фархат. М.Ю. Лермонтов Вечная молодость / Б. Рахимзода и М. Фархат. – Душанбе: 1964. – С. 236.
23. Брагинский, И.С. Заметки о западно-восточном синтезе в лирике Пушкина / И.С. Брагинский // Народы Азии и Африки. 1966. - № 4. - С. 139-146.
24. Брыжатая, Н.П. И.А. Бунин. «Цифры». Арифметика чувств // Н.П. Брыжатая, Т.А. Полежаева // Литература в школе. 1999. - №1. - С. 92-96.

25. Бычков, В.В. Русская средневековая эстетика XI - XVII века / В.В. Бычков. — М.: Мысль, 1992. — С. 637.
26. Брюсов В. Личность Лермонтов / В.Брюсов - Л.: Сов.писатель, 1974 — С. 356.
27. Валиев, Н.У. В. Маяковский и таджикская гражданская лирика / Н.У.Валиев. - Душанбе, 1990.- С. 87.
28. Виноградов В.В. Лики творчества / В.Виноградов В.В. - Л.: Наука, 1989. — С. 848.
29. Вургун С. «Лёгкое дыхание» // Самед Вургун // Психология искусства. - 1968. № 4.- С. 187-208.
30. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г.Гачечиладзе. - М.: Сов.писатель, 1972. — С. 637.
31. Гессе Г. Собрание сочинений: В 8-ми т. Т. 5. - Харьков: Фолио, 1994. — С. 480.
32. Гессе Г. Поэтический перевод / Пер. Б. Прозоровской / Г. Гессе. Минск: Мора - Н, 1993. — С. 352.
33. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Л. Гинзбург. - М.: Интрада, 1997. — С. 415.
34. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. - Л.: Советский писатель, 1971. — С. 45.
35. Гиппиус, З.Н. Литературный дневник / З.Н. Гиппиус // Русская мысль. 1911. -№6. -С. 15-16.
36. Горан, В.П. Идея судьбы и зарождение личностного самосознания в древних культурах Месопотамии, Египта и Греции / В.П. Горан // Понятие судьбы в контексте разных культур. - М.: Наука, 1994. - С. 76-83.
37. Горький, М. Избранные произведения: В 3-х т. Т. 1. - М.: Худож. литература, 1972. — С. 447.
38. Горький М. Статьи 1905-1916 годов. - М.: Наука, 1988. — С. 342.

39. Голотина, Г.А. Эволюция темы природы в лирике М.Ю. Лермонтова 1900-х годов // Г.А. Голотина М.Ю. Лермонтов и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). - Л.: ЛГПИ, 1985. - С. 82-100.
40. Гончаров, Ю.Д. Воспоминания Паустовского. Предки М.Ю. Лермонтова // Ю.Д. Гончаров. Воронеж: Центрально - Черноземное книжное издательство, 1972. - С. 79-173.
41. Горелов, А.Е. Звезда одинокая. М.Ю. Лермонтов / А.Е. Горелов // Три судьбы. - Л.: 1980. -С. 275-623.
42. Григорьева, Т.П. Идея Судьбы на Востоке / Т.П. Григорьева // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. - С. 98-109.
43. Гранин, Д.А. Один из рассказов Лермонтова / Д.А. Гранин // Тринадцать ступенек. - Л.: Советский писатель, 1984. - С. 140-143.
44. Гречанинова, В.С. Примечания к седьмому тому «Собрания сочинений М.Ю. Лермонтова» / В.С. Гречанинова //М.Ю. Лермонтов Собр. соч.: В 9-ти т. Т.7. - М.: Худож. литература, 1966. - С. 366-396.
45. Гроссман, Л.П. Публикации и сообщения. Рассказ М.Ю. Лермонтова «Далёкое» // Л.П.Гроссман Русская литература. 2003. - №3. - С. 133-137.
46. Гусейнова, А.Г. Азербайджанская литература в ее связях с творчеством М.Ю. Лермонтова.- Автореф. дисс...канд.филол.наук. – Баку: 1998. –С. 23.
47. Давронов А. Таджикско - армянские литературные связи /А. Давронов. - Душанбе: Ирфон, 2005. – С. 364.
48. Демин, В.Н. Тайны русского народа. В поисках истоков Руси / В.Н.Демин. - М.: Вече, 1999. – С. 560.
49. Демидчик Л. От правды жизни к художественной правде / Л. Демидчик. - Душанбе: Ирфон, 1985. – С. 345.
50. Долгополов, Л.К. На рубеже веков / Л.К. Долгополов. - Л.: Советский писатель, 1985. – С. 352.
51. Долженков, П.Н. Мотивы и образы «Божественной комедии Данте» в произведениях Чехова / П.Н. Долженков // Дантовские чтения. 1998. -М.: Наука, 2000. - С. 78-88.

52. Дружинин А.В. Характер творчества / А.В. Дружинин. – Л.: "Наука". 1972-1986. – 376 с..
53. Дурылин, Ю. Особенности литературы - М.: Наука.- 1996. - С. 432.
54. Жовтис А. «Ригведа» великое начало индийской литературы и культуры / Т.Я. Елизаренкова // Ригведа. Мандалы I-IV. /Пер. Т. Я. Елизарен-ковой. - М.: Наука, 1989. - С. 426-543.
55. Заболоцкий Н Азия и Россия: цвет и свет. Репортаж из Орла / Н.Заболоцкий // Наш современник. 2001. - №7. - С. 217-225.
56. Иконников С.И., «Познать тоску всех стран и всех времён». / С.И.Иконников // «Они питали мою музу». Книги о жизни и творчестве писателей. - М.: Книга, 1986. - С. 154-173.
57. Иванов, В.В. Категория времени в искусстве и культуре XX века / В.В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л.: Наука, 1974. - С. 39-67.
58. Иванов, В.В. Темы и стили Востока в поэзии Запада / В.В. Иванов // Восточные мотивы. - М.: Наука, 1985. - С. 424-468.
59. Иоаннисян, Д.В. Природа, время, человек у М.Ю. Лермонтова /Д.В. Иоаннисян // Русская литература XX века. Калуга, 1973. - С. 60-73.
60. Ильин, И.А. Творчество М.Ю. Лермонтова / И.А. Ильин // О Тьме и Просветлении. - М.: Скифы, 1991. - С. 27-72.
61. Колмановский, Е.С. М.Ю. Лермонтов Эскиз к портрету / Е.С. Колмановский // Путник запоздалый. Рассказы и разборы. - Л.: Советский писатель, 1985. — С. 226-253.
62. Карпенко, Г.Ю. Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте религиозно-философских и антропологических идей конца XIX начала XX века: (концепция человека) / Г.Ю. Карпенко. - Самара, 1992.
63. Карпенко, Г.Ю. Особенности творчества М.Ю. Лермонтова в контексте религиозно-философских и антропологических идей конца XIX начала XX века: (концепция человека) Автореф. дис. канд. филол. наук /Г.Ю. Карпенко. – СПб: 1992. -С. 19.

64. Карпов, И.П. Проза М.Ю. Лермонтова. Учеб.пос. / И.П. Карпов. - М.: Флинта — Наука, 1999. –С. 336.
65. Каленов, П.А. Будда. Поэма / П.А. Каленов. - М.: Типография М.Г. Волчанинова, 1885. –С. 80.
66. Каралашвили, Р.Г. Функция персонажа как «фигуры» бессознательного в творчестве Германа Гессе / Р.Г. Каралашвили // Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. - Тбилиси: Мецниереба, 1978. - С. 529-536.
67. Кашкин, А.М. Концепция судьбы у древнекитайских философов / А.М. Карапетьянц // Понятие судьбы в контексте разных культур. - М.: Наука, 1994. - С. 84-91.
68. Килганова, Г.В. Ориентализм в прозе М.Ю. Лермонтова. Дис. канд. филол. наук / Г.В. Килганова. - М.: МГПУ, 1996.
69. Килганова, Г.В. Ориентализм в прозе М.Ю. Лермонтова. Автореф. дис. канд. филол. наук / Г.В. Килганова. - М.: МГПУ, 1997. –С. 17.
70. Ким Кён Тэ. Мир Востока в рассказе М.Ю. Лермонтова / Ким Кён Тэ // Русская литература. 2002. - № 3. - С. 19-36.
71. Кожемякина, Л.И. Сюжет строение рассказа Лермонтова / Л.И. Кожемякина // Вопросы поэтики художественного произведения. Алма-Ата, 1980. - С. 22-29.
72. Ковалевский В. Размер подлинника / В.Ковалевский // Вопросы литературы. — 1998. -№3. - С. 136-139.
73. Колобаева, Л.А. «Чистый понедельник» М.Ю. Лермонтова / Л.А. Колобаева // Русская словесность. 1998. -№3. - С. 19-23.
74. Конюшенко, Е.И. О «братстве» в «Братьях» М.Ю. Лермонтова (Миф в лермонтовкой концепции человека и мира) / Е.И. Конюшенко // Художественное творчество и литературный процесс. - Томск: Изд-во ТГУ, 1988. - С. 174-184.
75. Короткова, М.С. Каждый человек это целый мир. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» в 11 классе / М.С. Короткова

//М.Ю. Лермонтов. Избранная проза. Книга для ученика и учителя. - М.: Олимп, 1996. - С. 626-639.

76. Коптилов В. Примечания к шестому тому «Собрания сочинений М.Ю. Лермонтова» / Л.В. Котляр // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 9-ти т. Т.6. - М.: Худож. литература, 1966. - С. 324-339.

77. Ковда, Д.И. О роли эмоций и неосознаваемых психических процессов в художественном творчестве / Д.И. Ковда // Бессознательное. Природа функции, методы исследования. - Тбилиси: Мецниереба, 1978. - С. 622-627.

78. Конрад, Н.И. Запад и Восток / Н.И. Конрад. М.: Наука, 1972. - С. 376.

79. Коровин К. О художнике - Ростов-на-Дону: Феникс, 2001.- С. 544.

80. Ахмедов, А.Н. Художественный перевод: диалог или интерференция культур / Садои Шарк, 1976.- №5.- С. 95-119.

81. Кочетов, А.Н. Буддизм / А.Н. Кочетов. - М.: Наука, 1983. - С. 178.

82. Крапивин, В.В. Ларошфуко против Хун Цзычэна / В.В. Крапивин // Религии. Независимая газета. 1999. - 14 апреля. - С. 8-9.

83. Кранихфельд, В.П. Литературные отклики. / В.П. Кранихфельд // Современный мир. - СПб. 1912. №11. - С. 350-351.

84. Крапивин, В.В. Штудии. Окно на Восток. «Кушитство» и «иранство» в русской прозе 1910-1930 годов / В.В. Крапивин // Литературная учёба. 2000. - №1. - С. 120-147.

85. Крапивин, В.В. Штудии. Между Синаем и Цейлоном. Восток в прозе Лермонтова / В.В. Крапивин // Литературная учёба. 2000. - №5. - С. 145-169.

86. Крутикова, Л.В. В мире художественных исканий Лермонтова. Как создавались рассказы 1911-1916 годов / Л.В. Крутикова // Литературное наследство. М.Ю. Лермонтова, т. 84: В 2 ч. - М.: Наука, 1973. - Ч. 2. - С. 90-120.

87. Крутикова, Л.В. « В этом злом и прекрасном мире ». / Л.В. Крутикова // Лермонтов М.Ю. Рассказы. Воронеж, 1978. - С. 5-31.
88. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник / Г.Н. Кузнецова. - М.: Московский рабочий, 1995. –С. 409.
89. Кузнецова, Г.Н. Памяти Лермонтова / Г.Н.Кузнецова // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1972. - № 3. - С. 187-189.
90. Кучеровский, Н.М. М.Ю. Лермонтов в «Знании». «Чернозём» / Н.М.Кучеровский // Русская литература XIX века. Калуга, 1968. - С. 107-123.
91. Кучеровский, Н.М. О концепции жизни в лирической прозе М.Ю. Лермонтова (вторая половина 90-х начало 900-х годов) / Н.М. Кучеровский // Русская литература XIX века. - Калуга, 1968. - С. 80-107.
92. Кучеровский, Н.М. «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова в критике 1910-х годов и эстетическая концепция жизни в его прозе / Н.М.Кучеровский // Страницы истории русской литературы. - Калуга, 1969. - С. 50-67.
93. Кучеровский, Н.М. Эстетическая сущность философских исканий М.Ю. Лермонтова (1906 1911 гг.) / Н.М. Кучеровский // Научные доклады Высшей школы. Филологические науки. Вып. 6. – М.: 1969 - С. 25-35.
94. Куприн, А.И. Собрание сочинений: В 9-ти т. Т. 4-5. - М.: Худож. литература, 1971-1972.
95. Куприна Иорданская М.К. Годы молодости. Воспоминания о А.И. Куприне / М.К.Куприна Иорданская. - М.: Советский писатель, 1960. – С. 240.
96. Лавров, В.В. «Я обречен, познать тоску всех стран и всех времён». М.Ю. Лермонтов: история трёх автографов / В.В. Лавров // Литературная учёба. 1987. -№5. - С. 129-137.
97. Лавров, В.В. Холодная осень (1920-1953). - М.: Молодая гвардия, 1989. – С. 500.

98. Латухина, А.Л. Цикл «путевых поэм» М.Ю. Лермонтова: проблема жанра. Автореф. дис. канд. филол. наук / А.Л. Латухина. - Нижний Новгород, 2004. – С. 22.
99. Ландау, Е. Россия и Восток. Россия и ислам: взаимодействие культур / Р.Г.Ланда // Восток. Афро-азиатские общества: История и современность. 2000. -№5. - С. 18-31.
100. Лермонтов, М.Ю. Сочинения: В 6-ти т. Т. 2.3.4.5.6. - М.: - Л.: Изд-во АН СССР, 1955.
101. Лермонтов, М.Ю. Сочинения: в 2 т. - М.: Правда, 1988. - Т. 1. - 720 с.
102. Лермонтов, М.Ю. Избранные стихи на таджикском языке / М.Ю. Лермонтов. - Ленинград, 1941.- С. 55.
103. Лермонтов М.Ю. Избранные произведения. Под редакции Р. Ходи – заде. / М.Ю. Лермонтов. - Сталинибад, 1951. – С. 176.
104. Лермонтов, М.Ю. Осори мунтахаб / М.Ю.Лермонтов // - Душанбе: Ирфон, 1981. – С. 158.
105. Литературный энциклопедический словарь / Под. общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987.
106. Лосский Н. Учение о перевоплощении / Н.Лосский // Переселение душ. Сборник. / Под ред. Г.И.Царёвой. - М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1994. - С. 357-383.
107. Ломидзе Г. Дружба народов /Г.Ломидзе //Литературная газета. - 1972. 15 марта. – С .5
108. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек текст - семиосфера - история / Ю.М.Лотман. — М.: Языки русской культуры, 1996.
109. Лощиц, Ю.М. Тема Востока в творчестве В. Хлебникова / Ю.М. Лощиц, В.Н. Турбин // Народы Азии и Африки. 1966. - №4. - С. 147-160.
110. Линков, В.Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и М.Ю.Лермонтова / В.Я. Линков. — М.: Изд-во МГУ, 1989. – С. 173.
111. Литературное наследство. М.Ю. Лермонтов / Литературное наследство. М.Ю. Лермонтова. Т. 84: В 2-х ч. - М.: Наука, 1973.

112. Лобанова, Т.К. Ориентальная проза М.Ю. Лермонтова и духовно-эстетическое наследие народов Востока / Т.К. Лобанова // Русская литература и Восток (Особенности художественной ориенталистики XIX XX вв.). - Ташкент: Издательство «ФАН» УССР, 1988. - С. 69-91.
113. Лощинская, Н.В. М.Ю. Лермонтов в английских и американских исследованиях конца 1960-х начала 1970-х годов / Н.В. Лощинская // Русская литература. — 1974. -№3. - С. 242-253.
114. Любимов, Н.М. О переводах М.Ю. Лермонтова / Н.М. Любимов // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 9-ти т. Т.8. - М.: Худож. литература, 1966. - С. 409- 421.
115. Лявданский, Э.К. Действительность и жизнь сознания в прозе М.Ю. Лермонтова / Э.К. Лявданский // Михаил Лермонтов и литературный процесс начала века (до 1917г.): Межвузовский сборник научных трудов. - Л.: ЛГПИ, 1985. - С. 7889.
116. Лявданский, Э.К. К вопросу о типологии характеров в прозе М.Ю. Лермонтова / Э.К. Лявданский, Г.А. Голотина // М.Ю. Лермонтов и литературный процесс начала века (до 1917 г.): Межвузовский сборник научных трудов. - Д.: ЛГПИ, 1985. - С. 60-71.
117. Ляушева С. «Читал я сладостный Коран». О том, как великие русские поэты вдохновлялись исламом / С. Ляушева, С. Яхиев // Религии. Независимая газета. 2000. - 29 ноября. — С. 7-8.
118. Мальцев, Ю.В. Забытые публикации / Ю.В.Мальцев // Континент. — 1983. - №37. - С. 337-359.
119. Мавлютов, Р.Р. Ислам / Р.Р. Мавлютов. - М.: Издательство политической литературы, 1974. – С. 167.
120. Маршак С.Я. Перевод песня. – М.: Наука, 1988. – С. 234.
121. Маркуца, В.П. Некоторые проблемы творческих связей Лермонтова с белорусской литературой. - Минск, 2005. – С. 432.
122. Маъсуми Н. Лермонтов ва эҷодиёти у / Н. Маъсуми // Асарҳои мунтахаб т.1. -Душанбе: Ирфон, 1977. – С. 319-335.

123. Мережковский, Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. / Д.С. Мережковский. - М.: Советский писатель, 1991 – С. 496.
124. Мескин, В.А. Человек в круге бытия (О творчестве М.Ю. Лермонтова) / В.А. Мескин // Русская словесность. 1993. - №4. - С. 16-24.
125. Михайловский Б.В. Русская литература XX века (С девяностых годов XIX века до 1917 г.) / Б.В.Михайловский. - М.: Учпедгиз, 1939. – С. 420.
126. Муминов, И.М. Выдающиеся мыслители Средней Азии / И.М. Муминов. - М.: Знание, 1966. – С. 48.
127. Муллоджанова З. О литературных парах, партнерстве и «улучшенных версиях» // Памир. - №11, 1983. -С. 60-65.
128. Мицкевич, Б.П., Крупкина Г.В. О переводе М.Ю. Лермонтовым одного из стихотворений Г. Гейне «На севере диком» / Б.П.Мицкевич, Г.В. Крупкина // Вестн. Беларус. ун-та. Филология, журналистика, педагогика, психалогия. - Минск, 1978. № 2. - С. 23—27.
129. Мирза-Авакян М. Работа М.Ю. Лермонтова над темой Востока / М. Мирза-Авакян // Творчество писателя и литературный процесс: Межвузовский сборник научных трудов. - Иваново, 1981. - С. 216-227.
130. Михайлов, О.Н. Примечания к девятому тому «Собрания сочинений М.Ю. Лермонтова» / О.Н. Михайлов // Лермонтов М.Ю. Собр. соч. В 9-ти т. Т. 9. - М.: Худож. литература, 1965. - С. 551-567.
131. Михайлов, О.Н. Примечания к первому тому «Собрания сочинений М.Ю. Лермонтова» / О.Н. Михайлов // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 9-ти т. Т.1. - М.: Худож. литература, 1965. - С. 503-517.
132. Михайлов, О.Н. Строгий талант: М.Ю. Лермонтов. Жизнь. Судьба. Творчество / О.Н. Михайлов. - М.: Современник, 1976. – С. 278.
133. Михайлов, О.Н. М.Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество / О.Н. Михайлов. - Тула, 1987. – С. 317.
134. Михайлов, О.Н. Освобождение поэта / О.Н. Михайлов // Слово. 1990. -№7. - С. 55-57.

135. Морозов, С.Н. Н.А. Тэффи и М.Ю. Лермонтов: к истории творческих отношений / С.Н. Морозов // Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. - М.: Наследие, 1999. - С. 280-286.
136. Мэн Сю-юнь. Символика природы в поэзии М.Ю. Лермонтова: (В сопоставлении с русскими и китайскими традициями). Дис. канд. филол. наук / Мэн Сю-юнь. - М. 1996.
137. Мясников, А.С. Примечания к третьему тому «Собрания сочинений М.Ю. Лермонтова» / А.С. Мясников // Бунин И.А. Собр. соч.: В 9-ти т. — Т. 3. - М.: Худож. литература, 1965. - С. 447-464.
138. Нарселян, ЕА. Армянский реализм и творчества Лермонтова.- Автореф. дисс... докт. филол. наук. - Ереван, 1997. —С. 32.
139. Нарушевич, А.Г. Истолкование рассказа М.Ю. Лермонтова «Бэла» // А.Г. Нарушевич, И.С. Нарушевич Русская словесность. 2002. - № 4. - С. 25-27.
140. Нефёдов, В.В. Чудесный призрак: Лермонтов-художник / В.В. Нефёдов. - Минск: Полымя, 1990. – С. 237.
141. Николина, Н.А. Образное слово М.Ю. Лермонтова / Н.А. Николина // М.Ю. Лермонтова. Избранная проза. - М.: Олимп, 1996. - С. 639-653.
142. Никольская, Л.Д. Социально-обличительное и философское в поэтике «Братьев» Лермонтова / Л.Д. Никольская // Проблемы истории критики и поэтики реализма: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 1. Куйбышев, 1976. - С. 149-168.
143. Никулин, Л.В. Лермонтов / Л.В. Никулин // Лермонтов, Чехов, Бунин, Куприн: Литературные портреты. - М. 1960. - С. 171-264.
144. Нинов, А.А. М. Горький и И.В. Бунин: История отношений. Проблемы творчества / А.А. Нинов. - Л.: Советский писатель, 1984. – С. 560.
145. Памятники литературы Древней Руси: XII век. / Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачёва. - М.: Худож. литература, 1980.

146. Пиотровский, М.Б. Ислам и Судьба / М.Б. Пиотровский // Понятие судьбы в контексте разных культур. - М.: Наука, 1994. - С. 92-97.
147. Песков В. Лермонтовские места / В.Песков // Комсомольская правда. 2002. — 25 октября. - С. 18-19.
148. Петрашко, О.О. Тема детства в творчестве Н.А. Тэффи и Лермонтова: попытка сопоставления / О.О. Петрашко // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. - М.: Наследие, 1999. - С. 93-99.
149. Пономарёв, Е.Р. Отзывы современников о книге И.А. Бунина «Освобождение Толстого» / Е.Р. Пономарёв // Русская литература. 1995. - №4. — С. 168-171.
150. Пономарёв, Е.Р. О творческой истории книги Бунина «Освобождение Толстого» / Е.Р. Пономарёв // Русская литература. 1998. - № 1. - С. 109-119.
151. Расулов, М.Р. За строкой поэта / М.Р. Расулов // Папаха и посох Сулеймана. О национальном характере. - М.: Советский писатель, 1987. - С. 123-136.
152. Ригведа. Мандалы I-IV. // Пер. Т.Я. Елизаренковой. - М.: Наука, 1989. – С. 768.
153. Романович А. Проблема жизни и смерти в романе «Герой нашего времени» / А.Романович // Русская литература. 1996. - №4. - С. 93-100.
154. Саакянц, А.А. М.Ю. Лермонтов / А.А. Саакянц // Лермонтов М.Ю. - М.: Молодая гвардия, 1987. - С. 4-26.
155. Садыкова, Н.А. Проза М.Ю. Лермонтова / Н.А. Садыкова. - Душанбе, 1975. – С. 88.
156. Савицкий, П.Н. Степь и оседлость / П.Н. Савицкий // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. /Под ред. Л.И. Новиковой и И.Н. Сиземской. - М.: Наука, 1993. - С. 123-130.
157. Сайфуллоев А. Значение взаимосвязей национальных литератур в развитии таджикской советской литературы. - М.: АН СССР, 1961.- С. 339-342 .

158. Самад В. Равобити адаби ва чараёни инкишофи адабиёт. - В книге - Паёми бародари. - Душанбе: Дониш, 1972. - С. 7-26
159. Свет, В.Е. Сопоставительный анализ стихотворения М.Ю. Лермонтова «Сатана богу» и древневосточного памятника / В.Е. Свет // Сравнительное изучение национальных литератур: Сборник научных трудов. - Ташкент: Изд-во ГПИ, 1986. - С. 27-34.
160. Свет, В.Е. Женские характеры в ориентальной поэзии М.Ю. Лермонтова / В.Е. Свет // Литературный процесс в его жанровом и стилевом своеобразии: Сборник научных трудов. - Ташкент: Изд-во ГПИ, 1987. - С. 61-74.
161. Сидякова, Т.В. Жанровое своеобразие романа Лермонтова «Герой нашего времени» / Т.В. Сидякова // Содержательность форм в художественной литературе. Проблемы поэтики: Межвузовский сборник научных статей. - Самара, 1991. - С. 70-84.
162. Сливицкая, О.В. Проблема социального и «космического» зла в творчестве М.Ю. Лермонтов («Герой нашего времени») / О.В. Сливицкая // Русская литература XIX века. - Калуга, 1968. - С. 123-136.
163. Сливицкая, О.В. Лермонтов и Восток (к постановке вопроса) / О.В. Сливицкая // Материалы межвузовской научной конференции, посвящённой творчеству Лермонтова. Елец, октябрь 1969. - Воронеж, 1971. - С. 87-96.
164. Сливицкая, О.В. Сюжетное и описательное новеллистике М.Ю. Лермонтова / О.В. Сливицкая // Русская литература. 1999. - № 1. - С. 89-110.
165. Сливицкая, О.В. Лермонтов с точки зрения буддизма / О.В. Сливицкая // Русская литература. 1999. - № 4. - С. 161-163.
166. Сливицкая, О.В. Чувство смерти в мире Лермонтова / О.В. Сливицкая // Русская литература. 2002. - № 1. - С. 64-78.
167. Смирнова, Л.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество / Л.А. Смирнова. - М.: Просвещение, 1991. – С. 194.

168. Смольянинова, Е.Б. «Буддийская тема» в прозе Лермонтова (Рассказ «Чаша жизни») / Е.Б. Смольянинова // Русская литература. 1996. - №3. - С. 205-212.
169. Соболев, Ю.В. М.Ю. Лермонтов. «Иоанн Рыдалец» / Ю.В. Соболев // Путь. -1914. - №1. - С. 62-66.
170. Солоухина, О.В. О нравственно-философских взглядах поэта / О.В. Солоухина // Русская литература. 1984. - №4. - С. 47-59.
171. Спивак, Р.С. Язык прозы Лермонтова и традиции Л.Н. Толстого / Р.С.Спивак // Научные доклады Высшей школы. Филологические науки. -1968. - №3. - С. 23-33.
172. Спивак, Р.С. Лермонтов и его зарубежные истолкователи / Р.С. Спивак // Русская литература в оценки современной зарубежной критики. - М.: Изд-во МГУ, 1973. - С. 325-339.
173. Спивак, Р.С. Грозный космос поэта / Р.С. Спивак //Литературное обозрение. 1995. - №3. - С. 35-39.
174. Степун, Ф.А. Россия между Европой и Азией / Ф.А. Степун // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. /Под ред. Л.И. Новиковой и И.Н. Сиземской. - М.: Наука, 1993. - С. 307-327.
175. Тареев М. Цель и смысл жизни / М.Тареев // Смысл жизни. Антология. /Под ред. Н.К. Гаврюшина. — М.: Прогресс-Культура, 1994. - С. 123-239.
- 176.Тарковский, П.И. Русская советская поэзия 20-х – начала 30-х годов и художественное наследие народов Востока. - Ташкент, 1977. – С. 167.
177. Турсунзаде М. Поэзия души / М. Турсунзаде //Народы Азии и Африки. 1971. - №1. - С. 106-121.
178. Топер П. О Лермонтове / А.Т. Твардовский // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 9-ти т. Т.1. - М.: Худож. литература, 1965. - С. 7- 49.
179. Устами Лермонтовых: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: В 3т. / Под ред. М. Э. Грин. Франкфурт-на-Майне: Посев, - 1977, 1981, 1982.
180. Уотс А. Путь Дзэн / А.Уотс. - Киев: София, 1993. –С. 320.

181. Франк, СЛ. Смысл жизни / С.Я.Франк // Смысл жизни. Антология. / Под ред. Н.К.Гаврюшина. - М.: Прогресс-Культура, 1994. -С. 489-583.
182. Розенфельд А.З.. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922-1939. - М.: Согласие, 1996. –С. 576.
183. Холмухамадова Н. Лермонтов ва Шарк / Н. Холмухамадова // Илм ва хаёт. - 1989. - №12. - С. 34-35.
184. Цетлин, М.О. Лермонтов. Роза Иерихона / М.О. Цетлин // Литература русского зарубежья. Антология: В 6т. Т. 1. -Кн. 2. - М.: Книга, 1990. - С. 358-359.
185. Черников, А.П. Лермонтов в «Книгоиздательстве писателей Москвы» /А.П.Черников // М.Ю.Лермонтов и литературный процесс начала века: Межвузовский сборник научных трудов. - Л.: ЛГПИ, 1985. – С. 129.
186. Чуковский Н Б. Мотив инстинкта смерти у Иво Андрича и Лермонтова / Н.Б.Чуковский // Славяноведение. 1995. - № 1. - С. 61-68.
187. Эткинд Е. Работа Лермонтова над переводом «Песни о Гайавате» / В.Т. Шаламов // Вопросы литературы. 1963. - № 1. - С. 153-158.
188. Штокмар М.П. Перевод школа мастерства /М.П.Штокмар // Параметр. - М.: Наука, 1985. – С. 387.
189. Юсуфи Х. Сборник стихов / Х. Юсуфи. - Душанбе: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1962. – С. 350.
190. Юсуфи Х. Сборник стихов / Х. Юсуфи. – Бо роҳи ленини: -1939, №10, -С.19.
191. Яхьяпур М.Мнение Л. Толстого об Исламе, Тегеран, Пажухеш забанхае хареджи, № 7, 1999. – С. 69.
192. Яхьяпур М. Восток и коранические понятия в творчестве М.Ю. Лермонтова, Тегеранский университет, № проекта 364/4/645, Тегеран, 2005. – С. 45.



193. Яхьяпур М. Рассмотрение исламских принципов в некоторых произведениях М.Ю. Лермонтова, Тегеран, Пажухеш забанхае хареджи, № 30, 2006. - С. 64-69.