ДЖАМИЛА МУРУВВАТИЁН

ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ СОТИМА УЛУГЗОДА

«Есть много способов перевести книгу; лучший из них – поручить это дело переводчику»

Карел Чапек

ДЖАМИЛА МУРУВВАТИЁН

ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ СОТИМА УЛУГЗОДА

Душанбе
«ЭР-граф»
2020

ББК 83.3(2Тадж) + 82.3(2Тадж) + 84Тадж 7–4
М–91

Мурувватиён Джамила Джамол. Поэтика переводов Сотима Улугзода – Душанбе: Эр-граф, 2020. – 272 с.

Ответственный редактор: кандидат филологических наук А. Абдуманнонов

В книге исследованы особенности становления и развития перевода художественной прозы и драмы в таджикской литературе XX века на примере творчества Сотима Улугзода; показаны стилистические и переводческие приемы, которыми пользовались таджикские переводчики в процессе работы над переводным текстом в период 1930-1980-х гг.

Основу и содержание книги составляет принципиально новый материал, включающий описание неисследованных проблем и явлений в таджикской литературе.

Установлены степень влияния субъективного фактора на выбор текста переводчиком, показана переводческая деятельность Сотима Улугзода как отражение жанрово-стилевого развития таджикской прозы XX века.

Предназначается для студентов филологических факультетов высших учебных заведений, переводчиков и широкого круга филологов.

ISBN 978-99975-64-75-7

© Мурувватиён Дж.Дж., 2020

БЛАГОДАРНОСТЬ АВТОРА

Эта книга не была бы написана без жесткой критики и «снайперского» взгляда моего дорогого наставника – Абдуманнона Абдурахмона, которому я благодарна за чуткость и заботу.

Хочу выразить глубочайшую благодарность моему научному консультанту – Абдуллозода Масруру Ахмаду, который наблюдал за прохождение проекта через структуры, и моему другу – Аминову Азиму Садыковичу за правильное понимание того, о чем эта книга.

Как всегда, я благодарю своих родителей и братьев.

Jamilya-Khan

ОБ АВТОРЕ

Мурувватиён Джамила Джамол (04.01.1963 г., город Душанбе), литературовед, переводчик, член Союза писателей Таджикистана.

Автор книг:

1.«Становление филологического романа в таджикской литературе XX века (на примере романа «Фирдоуси» Сотима Улугзода)» (1918), где впервые в таджикском литературоведении намечены основные критерии филологического романа как жанровой разновидности филологической прозы.

2.«Филологические оглядки С. Айни и литературные диалоги С. Улугзода» (1919), где рассматривается отношение Сотима Улугзода к художественному переводу. Автором осуществлен анализ писательской критики Сотима Улугзода, поэтики его литературных диалогов и интенция С. Айни («филологическая оглядка», «филологическое припоминание») в «Образцах таджикской литературы».

Ею написаны ряд научных статей, посвященных творчеству Сотима Улугзода.

В свободное от науки время, занимается художественным переводом. Литературный псевдоним – *Алика Джамал*. Ею переведены с таджикского языка на русский рассказы и повести Абдулхамида Самада, Юнуса Юсуфи, Карроматулло Мирзоева, литературные сказки Азиза Азиза и др.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Художественный перевод для Таджикистана является полноценным окном в мировую культуру. Однако, нельзя сбрасывать со счетов изменчивость характера перевода - в каждую эпоху перевод имел свой специфический характер. Национальная литература немыслима без хорошей переводной литературы - создание высокой культуры перевода способствует росту национальной литературы и созданию ею своего национального характера. В. Я. Брюсов в предисловии к изданию своих переводов Эдгара По (1924) высказался весьма категорически: «Давно и убедительно доказано — подлинное влияние на литературу оказывают иностранные писатели только в переводах». Став частью национальной литературы, переводные произведения, способствуют ее обогащению и развитию. В значительной степени благодаря переводам перенимаются и развиваются на новой национальной почве жанры, стили, приемы и т. п., разработанные в другой литературе. Именно поэтому, несмотря на стремление национальных литератур к самоидентификации и сохранению своей самобытности, происходит их сближение, в известной мере предопределяющее унификацию литературного процесса в странах, культурные контакты между которыми имеют давнюю традицию.

В книге рассмотрено научное положение о том, что художественный перевод выполнял функцию школы писательского мастерства и формирования таджикской научной терминологии в сфере перевода, а также способствовал расширению выразительных средств литературного языка.

Автором монографии прослеживается становление переводческого процесса в таджикской литературе XX века на примере переводов Сотима Улугзода.

Выбор автора и произведений обусловлен тем, что Сотим Улугзода оказал огромное влияние на развитие и совершенствование техники перевода не только в собственно филологическом, но и в философско-эстетическом плане. Им успешно переведены произведения мировой классики, такие как роман Э.Л. Войнич «Овод» (1931; новый перевод 1982); повесть Билля - Белоцерковского «Жизнь зовет» (1953), роман братьев Тур «Очная ставка» (1937), драма Н. Погодина «Человек с ружьем» (1940), комедия К. Гольдони «Слуга двух господ» (1944), комедия А.С. Островского «Без вины виноватые» (1945), рас-

сказ «Мать» (1948) и пьеса «Егор Булычев и другие» М. Горького (1953), трагедия У. Шекспира «Гамлет» (1970), комедия Мольера «Лекарь поневоле» (1972), романы «Дон Кихот» Сервантеса (1974), «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1976), драма «Борис Годунов» (1939) А. Пушкина, десятки рассказов А. Чехова, М. Горького, других писателей Европы, отмеченные печатью мастерства, великолепием воссоздания оригинала, высокой культурой исполнения.

Данное исследование существенно пополнит, образовавшийся пробел в современном таджикском литературоведении, а именно истории таджикского переводоведения.

Важным теоретическим аспектом является разработка одной из актуальных проблем современного литературоведения - проблемы становления и эволюции, национальной специфики, стилистических особенностей и контекста перевода художественной прозы в таджикской литературе XX века, но так как охватить все вопросы художественного перевода таджикской литературы XX века в рамках одного исследования невозможно, исследование ограничилось анализом конкретных переводов Сотима Улугзода произведений с русского языка на таджикский – это романы «Овод» Л.Э. Войнич, «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса, «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера, драм «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Гамлет» У. Шекспира, которые дают возможность раскрыть общие и закономерные процессы становления и развития художественного перевода в таджикской литературе.

Анализируя переводы Сотима Улугзода, внесшего в таджикское самосознание широкую струю европеизма и культурности, автор работы утверждает, что занятие переводом имеет непосредственное воздействие на его становление как художника. Именно перевод высвечивает динамику художественных принципов писателя. В таджикском литературоведении до сих пор нет работ, специально посвященных изучению переводческих принципов и практики Сотима Улугзода. Нет также и трудов, где были бы рассмотрены частные вопросы переводов С. Улугзода, дана оценка его переводам с точки зрения современных требований к художественному переводу. При том, что круг профессиональной деятельности и интересов член-корреспондента АН Таджикской ССР с 1951 года Сотима Улугзода довольно обширный: он был переводчиком, критиком, литературоведом, драматургом, писателем. Многие аспекты его литературного наследия, состоящего из рассказов, пьес, романов, уже изучены литературоведами, учеными в ве-

сомых монографиях, диссертационных исследованиях, но его имя, как переводчика лишь упоминалось время от времени в газетных и журнальных статьях, заметках, кратких биографических очерках. Среди биографов С. Улугзода – М. Шукуров, И.С. Брагинский, Л. Демидчик, А. Сайфуллоев, А. Набави, Х. Шарифов, К. Юсупов, Х. Отахонова, М. Раджабов, Ш. Солехов, С. Бакоева и др. Изучение переводческого наследия писателя значительно расширит наши представления о процессах, происходивших в таджикской и русской литературах, о взаимодействиях национальных культур.

Художественное произведение — это уникальная эстетическая ценность, оно может быть воссоздано только его автором в виде копии и лишь воспроизведено другим субъектом, который, опираясь на собственный опыт и память, воспроизводит свое собственное впечатление от произведения, или, по определению психолингвистов, проекцию оригинала. Воспроизведение художественного текста, следовательно, заключается в реконструкции его актуализированного содержания в новой языковой форме. Исходя из этого в исследовании впервые, на примере переводов С. Улугзода, сделана попытка связать специфику художественного перевода с появлением новых жанровых форм и моделей в таджикской прозе 1930-1980-х годов XX века, а также проведена параллель между традиционными сюжетами таджикской и мотивами мировой литератур. Такой анализ позволяет сделать вывод, что перевод для таджикских писателей стал одним из факторов становления писательского мастерства и отражения их литературных вкусов.

Этим и объясняется обращение автора исследования к жанрам романа и драмы, сыгравших особую роль в становлении и развитии современной таджикской литературы и культуры. Данному вопросу посвящен раздел 1.2. «Роль Сотим Улугзода в становлении художественного перевода в таджикской литературе: 1930-1980-х гг.».

В ходе анализа выявлены не только положительные стороны переводов Сотима Улугзода, но и недостатки, упущения.

Чтобы определить характер художественного перевода и его развитие в таджикской литературе в исследовании проведено сравнение текстов таджикского перевода с их русскими текстами, что дало возможность проанализировать способы и приемы передачи компонентов, отражающих национальный колорит, а также проследить способы отражения в переводе стилистических особенностей этнонациональ-

ной специфики оригинала (реалии, передача особенностей пейзажных зарисовок, названий, эмоций, портретных характеристик, иронии и др.) (См. 2.2. «Стилистический диссонанс в переводе романа «Овод» Э.Войнич», 2.3. «Особенности перевода пейзажных зарисовок романа «Овод» Э.Л.Войнич на таджикский язык», 3.4. «Способы перевода реалий с русского языка на таджикский в романе «Дон Кихот» М. Сервантеса», 3.5. «Особенности передачи иронии Сотимом Улугзода в переводе романа «Дон Кихот» М. Сервантеса»).

Исследование заложит фундамент комплексу теоретических положений и разработке практических рекомендаций по изучению проблем художественного перевода в таджикской литературе.

Безусловно, объект исследования – художественный перевод – это наиболее сложный вид перевода – «где оригинал выполняет функцию, аналогичную той, которую выполняет для оригинального творчества живая действительность. Художественный перевод есть форма художественного творчества, в нем проявляется мировоззрение и метод переводчика, его творческая индивидуальность, национальная специфика и перевода, и подлинника» [59, 149-150].

Учитывая тот факт, что теория художественного перевода «в узком смысле слова основана на пересечении таких четырех дисциплин: сопоставительная лингвистика, сопоставительная стилистика, теория литературной компаративистики, теория литературы» [143 33], автор в работе опирается на теоретические воззрения учёных литературоведческой школы перевода: М.П. Алексеева, Г.Р. Гачечиладзе, И.А. Кашкина, К.И. Чуковского, считающих художественный перевод творческим процессом, где особую роль играет личность переводчика [11, 13-32.; 60; 90; 95, 126-148; 236] и лингвистической школы у истоков которой стоял А.В. Федоров [220]. Однако, несмотря на различие мнений, они имели общую характерную черту – это тенденция органически связывать современное теоретическое языкознание и общую теорию перевода [12; 35; 95; 109].

Отрадно отметить, что в последние годы все чаще появляются исследования, успешно сочетающие и лингвистический и литературоведческий подходы [49; 75; 76; 87; 109; 180]. Это свидетельствует о реальной возможности совместить две линии в подходе к художественному переводу. Такой тандем способен дать ответ на многие острые вопросы, не разработанные в литературоведении, один из которых касается понятия «творческой индивидуальности переводчика», спо-

собного выявить меру проявления таланта переводчика, случаи индивидуального подхода к решению переводческих задач.

Методологическая база исследования включает в себя работы, посвященные проблемам теории и практики художественного перевода - это работы: В.Н. Комиссарова, В.М. Россельс, Л.С. Бархударова, В.В. Ивашина, С. Влахова, С. Флорина, Л.Л. Нелюбина, Г.Т. Хухуни, В.С. Виноградова, Ю.Л. Оболенской, В.В. Сдобникова, О.В. Петровой, Н.К. Гарбовского, Е.А. Огневой и др.

Ценным материалом для написания данного исследования послужили также статьи А. Абдуманнонова, А. Аминова [5,148-155], В. Демидчик, С. Буяновской С. [68, 143-148], Д. Икрами [85,140-142], А. Романенко [157,108-118], З. Муллоджановой [125; 126, 148-164] и др.

Отметим, что в том или ином аспекте проблема художественного перевода находила свое научное решение в исследованиях таджикских ученых и литераторов Х. Ахрори, Р. Хашима, А. Дехоти, М. Шукурова, Л.Н.Демидчик, А. Сайфуллаева, А. Сатторова, В. Самадова, А.Нуралиева, Н. Салими, М. Мирзоюнус, А. Абдусатторова, и др.

Особо следует отметить значение исследований Х.Шодикулова и А.Давронова в изучении теоретических и прикладных аспектов процесса перевода литературного произведения.

Вопросы, связанные с теоретическим освещением безэквивалентной лексики, хотя и косвенно, затронуты в работах таджикских переводчиков - Э.Муллокандова, Х.Ахрори.

Теоретическое и практическое изучение литературных взаимосвязей, разработка проблем взаимообогащения и взаимодействия национальных литератур и перевода в таджикском литературоведении нашли отражение в работах З. А. Муллоджановой [122], Дж. М. Садуллаева [161]; в диссертациях Х.Р. Холова [232], А.У.Давронова [64], З.А. Шариповой [240], Г.Р. Рустамовой Г. Р. [158], Г.А. Шарифовой Г. А. [239], Н.Ш. Хамидовой [224], Б.К. Бадалова [30], Б.Р. Рахманова [153], З.П. Бобоалиевой [41], К. Эльназар [265], С.С. Холботуровой [234], Р.С. Назаровой [133] и др., что свидетельствует о плодотворной работе таджикских ученых над отдельными аспектами художественного перевода.

Исследование базируется на сравнительном анализе оригинала и перевода, позволившим выявить данные о степени близости их содержания, структуры, способах достижения адекватности переводного текста и многих других существенных особенностях переводческого

процесса, что позволяет выяснить, как преодолеваются типовые трудности перевода, их зависимость от специфики мировоззрения каждого автора оригинального текста. Также автором прослежено какие элементы оригинала чаще остаются непереданными в переводе, что дало возможность описать переводческие факты, дающие картину реального процесса.

Работа выполнена на историко-типологическом методе с привлечением элементов культурно-исторического и биографического подходов, позволяющих провести комплексное изучение переводного и оригинального текстов. В некоторых случаях используется комментирование перевода путем подстрочного перевода автора исследования и таким образом охарактеризованы стилевые особенности переводчика, позволяющие рассмотреть проблему их воссоздания при переводе. Отдельно проведен анализ тех компонентов национального колорита (реалий), которые представляют значительные трудности из-за национальной специфичности.

Также на переводческих фактах рассмотрены стилистические приемы (ирония), с помощью которых обычно в переводе сохраняется эмоциональная характеристика высказываний, что представляет исключительную важность для достижения эквивалентности. Безусловно, несоблюдение этого требования может сделать перевод полностью неэквивалентным.

Изучены вопросы, связанные с обусловленностью выбора художественного произведения для перевода, их историко-литературным и культурным контекстом - полученные выводы могут служить основой для конкретных практических переводческих решений. Перевод — это вторичное творчество: переводчик не создает, а воспроизводит уже существующую эстетическую ценность. В процессе работы над чужим текстом в задачу переводчика входит — отразить отраженное в оригинале с возможной полнотой и без ощутимых потерь. Продукт его творчества может стать эстетической ценностью, однако его новизна и оригинальность весьма относительны. Возникает вопрос: можно ли понять произведение так, как понимал его автор? Путь к такому пониманию лежит через глубокое изучение, через попытку вжиться в чужую культуру, проникнуться духом эпохи, отказавшись от своей индивидуальности, перевоплотиться в автора. Именно такое перевоплощение и вживание, по мнению большинства переводчиков — практиков и теоретиков,

обеспечивает успешное решение переводческой задачи. Однако подобное представление не более чем самообман: во-первых, потому что процесс художественного творчества очень часто протекает неосознанно. Во-вторых, перевод — это прежде всего творчество конкретной личности. Представление о том, что «для лучшего понимания чужой культуры надо как бы переселиться в нее и, забыв свою, глядеть на мир глазами этой чужой культуры», М. Бахтин справедливо считает односторонним и потому неверным.

В исследовании объединены историко-литературный и переводоведческий аспекты, что позволяет в конкретно-историческом и общетеоретическом плане представлять переводный текст как неотъемлемую составляющую литературного процесса в Таджикистане.

Так, основная цель данного исследования - показать особенности становления и развития перевода художественной прозы в таджикской литературе XX века, определить его особенности, выявить на переводческой деятельности конкретного писателя-переводчика стилистические и переводческие приемы, которыми пользовались таджикские переводчики в процессе работы над переводным текстом, установить степень влияния субъективного фактора на выбор текста переводчиком, показать переводческую деятельность Сотима Улугзода как отражение жанрово-стилевого развития таджикской прозы 1930-1980-х гг.

Таким образом, в исследовании:

- рассмотрены некоторые специфические стороны становления и развития переводческого дела в таджикской литературе;
- проведен сопоставительный анализ художественных произведений, переведенных на русский язык с их переводами на таджикский;
- на материале переведенных текстов прослежены основные эстетические и стилистические принципы, которым следовали переводчики в своей работе;
- исследованы историко-культурные и жанровые особенности анализируемых произведений;
- в таджикских переводах выявлены отклонения, вызванные индивидуальными решениями переводчика, а также особенности, способы и методы перевода художественной прозы в таджикской литературе, более того, прослежена индивидуальная манера переводчика.

Перечисленное позволит исследовать эволюционно-хронологический срез развития переводческого мастерства Сотима Улугзода, провести сравнительный филологический анализ переводов романов «Овод» Л.Э. Войнич, «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса, «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера, драм «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Гамлет» У. Шекспира с текстом их русского перевода.

В результате изучения получен материал, анализ которого позволил заключить, что в процессе сравнительного анализа перевода романа «Дон Кихот» на таджикский язык с его русским переводом, установлен метод художественно точного перевода, но с некоторыми отклонениями в композиции. Приоритетом данного метода является то, что он позволяет утрату каких-то элементов (или частей) переводимого текста в процессе перевода, но эти элементы не являются «непереводимыми»: такую утрату трудно заметить, так как переводчик пытается максимально полно передать содержание оригинала. Обычно этот лакун обнаруживается при сопоставлении перевода с оригиналом. Данный метод отнюдь не мешает переводу выполнять те же коммуникативные функции, которые содержатся в оригинале (пример: «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса, драма ««Гамлет» У. Шекспира в переводе С. Улугзода).

Чтобы изучить глубинные течения культуры, действительно определяющие творчество писателей, которые чаще всего остаются не раскрытыми, а иногда и вовсе не известными, исследователем рассмотрены способы перевода русских метафор, образных сравнений и особенности языковой передачи эмоций в переводе на таджикский язык на примере трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский».

Особое внимание уделено исследованию вариантов перевода романа «Овод» Л.Э. Войнич на таджикский язык, особенности перевода трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов».

В монографии дано подробное и последовательное описание поэтики перевода романа «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса, рассмотрена проблема воссоздания стиля на примере перевода романа «Легенда об Уленшпигеле», где проведено сравнение образов короля Филиппа II и султана Махмуда Газневида.

Конкретизируя цель, отметим, что в исследовании на примере переводов С. Улугзода произведений русских и западноевропейских писателей дается описание стратегий переводческого отбора, сформированных под влиянием развития литературного процесса в таджик-

ской литературе XX века. Внимание исследователя сосредоточено, в первую очередь, на романах и драме. Основной интерес представляют произведения, переведенные им в 1930-1980 гг. В научный обиход введены новые источники: первый перевод романа «Овод» Э.Л. Войнич («Занбӯр»,1931), второй перевод – «Ғурмагас» (1982); «Хитроумный идальго Дон Кихот ламанческий» Мигеля де Сервантеса Сааведра (Дон Кихот», 1974 г.), на основе которого предпринимается попытка исследования видения Улугзода донкихотовской ситуации в свете традиции освоения вечного образа; романа «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1976); драм А.С. Пушкина «Борис Годунов» (1939), У. Шекспира «Гамлет» (1970), представляющие интерпретацию вечного сюжета, сопряженного для творчества Улугзода с важнейшей проблемой – исторической личности и судьбой творческой личности. Многие положения этих источников могут стать значительным исходным материалом для исследования специфики художественного перевода в таджикской литературе.

Особое место в монографии занимает попытка проанализировать реконструкцию образов мировой литературы - Овода, Гамлета, Дон Кихота и Тиля Уленшпигеля в художественном мире Улугзода и в таджикской литературе.

Так, предметом исследования являются вопросы становления, развития, прагматического потенциала, стратегии переводов художественной прозы 30-80-х годов в таджикской литературе, анализ параллельных литературных образов и мотивов, становление теоретической мысли о переводе.

Одну из особенностей исследования составляют рассмотренные теоретические взгляды С. Улугзода на литературу, в частности, их соотношение с процессами, происходящими в таджикской литературе XX века, мотивированность его переводческой стратегии.

Ценность исследования составляет тот факт, что к анализу привлекаются литературно-критические статьи, черновые материалы Сотима Улугзода, сохранившиеся в архиве автора данного исследования, в их числе отредактированный вариант первого перевода романа «Овод» - «Занбӯр» Л.Э. Войнич, материалы таджикской периодики 30-90-х годов, а также критические отзывы современников и литературных критиков конца XX века о творчестве Улугзода.

Необходимо отметить, что переводы Сотима Улугзода рассмотрены в хронологическом порядке – это имеет несомненную

ценность для изучения его наследия. Осуществлено сравнение двух переводов одного и того же оригинала («Занбӯр» - «Ғурмагас» - «Овод»), что позволило проследить этапы формирования переводческой индивидуальности Сотима Улугзода, рассмотреть влияние его переводческого наследия на развитие таджикской литературы, искусства и художественного перевода, определить и охарактеризовать его творческие методы и принципы, основанные им традиции, а также приемы и способы воссоздания художественно-стилистической целостности оригинала.

Так, данная работа является первой попыткой исследования процесса становления и развития художественного перевода в таджикской литературе XX века на примере переводов Сотима Улугзода. Успешное решение поставленных теоретических и практических задач способствует выявлению национального своеобразия таджикской литературы, ее индивидуально-специфических особенностей, а также нацеливает на необходимость глубокого исследования типологических и генетических связей таджикской литературы не только с русской, но и с другими литературами мира, анализа общих и индивидуальных факторов.

ГЛАВА I
ИЗ ИСТОРИИ ПЕРЕВОДА В ТАДЖИКИСТАНЕ

1.1. Специфика художественного перевода в Таджикистане: 30-е годы

Будучи первопричиной и в значительной степени источником развития почти всех литератур, а также решающим фактором обогащения языков, феномен перевода во всех его аспектах интересовал философов и филологов, литераторов и просто читающую интеллигенцию с тех самых пор, как появился. Попытки его объяснения в целом и рассмотрения частных моментов перевода в таджикской филологии предпринимаются, более или менее систематично, начиная со второй половины XX века, но при этом результаты таких попыток сводились к решению достаточно узкого круга проблем: как например, исследование особенностей перевода произведений русских поэтов таджикскими поэтами, определение степени их близости к оригиналу, стоит ли сохранять размер и рифму при стихотворном переводе или лучше их заменять, передавать значение каждого слова в тексте или целых предложений и т.п. До сих пор не решенные, эти вопросы дают основание полагать, что придти к единому мнению по каждому из них просто невозможно.

В задачи нашего же исследования входит доказать необходимость не только признания наличия фактора субъективности в переводческой деятельности и смириться с его неизбежностью, но и по возможности подробно рассмотреть корни этого явления и его природу в таджикской литературе, а также найти способы достижения адекватности «сквозь» субъективность, для чего важно отметить и проблемы, сопровождавшие становления и развития художественного перевода с русского языка на таджикский. Для чего и важно провести краткий экскурс в историю художественного перевода в таджикской литературе 30-х годов XX века, периода, когда в таджикской литературе началось формирование художественного перевода нового времени.

Этот период представляет интерес для исследования новой эстетической системы, логические аспекты и динамика развития которой всецело обусловились политическими и идеологическими факторами. Установившийся общественный уклад этого периода определял основные параметры художественного процесса, его эволюционную по-

ступь не только в таджикской литературе, но и во всех национальных литературах Советского Союза. Однако, творческие достижения таджикских переводчиков этого поколения «до настоящего времени не стали объектом комплексных научных исследований, посвященных обобщению этого богатейшего, уникального для таджикского литературного процесса опыта <и> наша литературная критика всерьёз не занимается вопросами перевода, она, к сожалению, не поднялась выше уровня рецензии» [22]. Между тем, этот период в литературе Таджикистана особен появлением новых жанровых форм, в частности новеллы, очерка, драматургии, отходом от стихотворно-лирического миромоделирования, рождением раннего таджикского романа, где влияние русской и зарубежной литературы, бесспорно.

М. Шукуров в книге «Обновление» дает характеру этого периода следующее определение: «Укрепление контактов и взаимосвязей особое значение приобрело для литератур молодого реализма, таких как таджикская, в которой на протяжении многих столетий в основном преобладало романтическое направление. После революции значительно расширились развивающиеся уже на новой идейно-эстетической основе творческие связи таджикской литературы с литературами братских народов, и именно эта тесная связь стала одним из главных факторов ее ускоренного развития по пути реалистического освоения действительности» [256, 235].

Историю становления и развития художественного перевода в таджикской литературе, особенно с русского языка на тджикский, его проблемы, специфику развития необходимо рассматривать на основе конкретного практического материала, в нашем случае, на материале переводов Сотима Улугзода, чьи работы ярко отражали жанрово-стилевое развитие таджикской прозы XX века.

Справедливости ради следует отметить, что те фундаментальные переводы произведений мировой литературы, которые благодаря переводчикам стали известны таджикскому читателю, в большинстве своем вышли в свет именно в 30 – 80- е годы XX века. Не будет также ошибочным утверждение, что ни до, ни после не было такого расцвета переводческого искусства, такого количества талантливых переводчиков, воссоздававших литературу разных народов на таджикском языке, как в этот период. Именно в промежутке времени от 30-х до 80-х годов таджикский читатель обрёл большую возможность познать на родном языке произведения других народов, способные воздейство-

вать на формирование нового мировоззрения – это произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А. Герцена, Н.А. Некрасова, И. Крылова, Н. Гоголя, Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, С. Есенина, М. Пришвина, К. Чуковского, М. Рыльского, В. Катаева, А. Барто, С. Маршака, А. Твардовского, У. Шекспира, Альфреда де Мюссе, Т. Драйзера, Г. Фаста, М. Шолохова, А. Фадеева, А. Гайдара и т.д.

Более или менее основательно рассмотрены в критике переводы произведений классиков персидско-таджикской литературы на русский язык.

Опыт старшего поколения русских советских переводчиков, таких как В. Державин, О. Румер, И. Сельвинский, К. Липскеров, С. Липкин, В. Левик, С. Шервинский, устами которых на русском языке звучала высокая поэзия Рудаки, Фирдоуси, Хайяма, Руми, Саади, Хафиза, Джами и многих других классиков, заслуживает безусловного изучения.

Немало сделано в деле перевода и популяризации произведений классической литературы поэтами А. Адалис, Т. Стрешневой, Г. Регистаном, Т. Спендиаровой, Д. Самойловым, Я. Козловским, А. Кочетковым, Н. Гребневым, В. Звягинцевой, С. Северцевым и другими. Благодаря их усилиям в 50-е годы дважды выходила «Антология таджикской поэзии». Те же литераторы принимали активное участие в переводе стихов и поэм, включенных в сборник «Звезды поэзии».

Позже переводом персидско-таджикской литературы занимались Герман Плисецкий, Станислав Золотцев, Анатолий Парпара, Татьяна Кузовлева и Георгий Ашкинадзе. В переводах Г. Плисецкого уже изданы сборники Хайяма и Хафиза. Переведенные Г. Плисецким рубаи Хайяма получили положительную оценку со стороны таджикской литературной общественности и читательской массы. В частности, незабвенный Махмуд Вохидов свой известный моноспектакль по четверостишьям Хайяма готовил именно по переводам Г. Плисецкого. Правда, некоторые считают, что Хайям в этих переводах выглядит чрезмерно модернизированным. Вопрос, пожалуй, дискуссионный. Но факт, что переводы Г. Плисецкого решительно отошли от подстрочникообразных предложений, чем страдали многие ранние переводы Хайяма» [5, 149].

Перевод художественной прозы принес в таджикскую литературу новые формы и содержание, и очень спорно в этой связи утверждение Икрами Д. о том, что «влияние русской классической литера-

туры было более заметным, чем влияние литературы западноевропейской» [81,157], так как наше изучение показало, что уже с первой половины XX века в таджикской литературе произведения западноевропейских писателей, переведенные с русского на таджикский язык, пользовались большим вниманием. Уже в 30-х годах прошлого столетия таджикские литераторы проявляют заметный интерес к западноевропейским писателям, о чем свидетельствует увеличение количества переведённых на таджикский язык произведений Шекспира, Т. Драйзера, Мольера, Стендаля, Мопассана, Шарля де Костера и др. В частности, среди таджикской интеллигенции, начиная с 30-х годов XX века, оживился интерес к литературе англоязычных народов. К их числу относятся «Гаврош» Виктора Гюго в переводе Х. Ахрори (1938), «Девяносто третий» В. Гюго в переводе Х. Юсуфи (1934), «Овод» Л.Э. Войнич в переводе Сотима Улугзода (1931) и др. Постепенно, этот интерес приобретает характер постоянства и интенсивности. Единственным недостатком являлось то, что переводчики опирались на варианты, переведенные на русский язык. К этому времени множество произведений англоязычных литераторов были опубликованы в республиканских газетах и журналах, отдельными книгами. Такая работа имела и свои положительные стороны. Работа, выполненная в эти годы группой таджикских литераторов, не только усилила влияние передовых идей русской литературы на таджикскую интеллигенцию, но и дала хороший практический материал для обратной связи – в эти годы особенно успешно на различные языки мира были переведены и произведения таджикских писателей - С. Айни, С. Улугзода, Р. Джалила, Дж. Икроми А.Дехоти, Ф. Мухаммадиева, Ф. Ниёзи, М. Наджмиддинова, сатирических стихов М. Аминзаде, поэм М. Турсунзаде, М. Миршакара и др.

С целью обмена опытом русские писатели и ученые в те годы часто посещали Таджикистан, о чем вспоминает тонкий знаток истории всемирной литературы Виктор Шкловский: «…приехав в Таджикистан, к своему великому счастью, соприкоснулся с древнейшей таджикско-персидской культурой, давшей миру гигантов, равных Шекспиру, таких как Саади и Хафиз, Фирдоуси и Рудаки, а позже, уже в нашем веке, Айни и Jlахути» [193, 35].

В 1939 году в издательстве «Советский писатель» был выпущен «дневник» В. Шкловского, где собраны его размышления о литературе. В главе «О фольклоре и новых литературных явлениях» он отмеча-

ет: «рядом с нами живут братские народы, живут таджики с грандиозной стихотворной культурой, уходящей в тысячелетия» [244, 113].

Бесспорно, решающей ступенью в этом процессе была активная деятельность молодых таджикских литераторов 30-х годов XX века, благоприятно способствовавшая становлению художественного перевода.

Утверждая то, что эволюция перевода художественной прозы в таджикской литературе постоянно ощущала на себе влияние социальных катаклизмов, внесших, в свою очередь, в его развитие новые тенденции, принципы и особенности, мы имеем ввиду социальные и общественные перемены, произошедшие после революции 1917 г. Эти события имели решающее влияние на становление перевода в Таджикистане с русского языка. В тех исторических событиях «рука об руку участвовали русские и украинцы, армяне и азербайджанцы, таджики, туркмены, узбеки, татары, сыны и дочери других народов. Новую свою историю таджикский народ творил с дружественной помощью всех братских народов» [256, 3].

Особенная активизация перевода с русского языка на таджикский наблюдается в конце 20-х - начале 30-х гг. XX в. – в эпоху рождения новой мысли, новой эстетической системы, культуры, которая дала импульс многим творческим начинаниям, преобразованиям, новшествам, вследствие чего в таджикской литературе и литературоведении возникло много того, что исследуется сегодня, и будет исследовано в дальнейшем. Этот период можно назвать «золотым этапом» таджикского перевода.

Благоприятное влияние на его развитие оказало появление резолюции ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», где говорилось о необходимости обратить усиленное внимание писателей на развитие национальной литературы в многочисленных республиках и областях Союза и призыв А. М. Горького к писателям «переводить друг друга» на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Призыв Горького консолидировал многонациональную, разноязычную советскую литературу в одну литературу, единую по своим идеям и целям литературу страны социализма. «Горький не уставал подчеркивать и разъяснять литераторам нашей страны задачи советской литературы, вытекающие из факта ее многонациональности. Горький мыслил развитие советских национальных литератур только в

их взаимовлиянии и взаимообогащении. Он стоял за самую широкую постановку работы по переводу на языки народов Советского Союза, и, конечно, в первую очередь на русский язык, лучших произведений писателей братских советских республик, и при жизни являлся инициатором, организатором и вдохновителем всех важнейших мероприятий в этом направлении» [205, 73-77].

О важности данного съезда для таджикских литераторов Сотим Улугзода писал в статье «Учитель, друг, наставник» в 1947 году: «Таджикские литераторы активно включились в реализацию данной идеи, они продуктивно участвуют в работе издательства «Всемирная литература», организованного в 1919 году при Наркомпросе по инициативе М. Горького, где вопросам взаимовлияния литератур уделялось особенное внимание. Горький называл это «взаимным обменом знаниями», культурой, историей, обычаями каждого народа и видел в этом одно из мощных средств укрепления дружбы народов, «объединения всего трудового народа в единую культурно – революционную силу» [205, 73-77].

Мысль Алексея Максимовича Горького о необходимости хороших переводов, «чтобы разноплеменная разноязычная литература всех наших республик», выступающая как единое целое, взаимообогащалась, демонстрируя «единство нашей цели» [62 296], «и сегодня не потеряла своего огромного значения для всей нашей многонациональной литературы» [5, 148] считают А. Абдуманнонов и А. Аминов, продолжая мнение Сотима Улугзода.

Другим политическим фактором, ставшим толчком для развития художественного перевода в Таджикистане стало преобразование в 1929 году Таджикской Автономной Советской Социалистической Республики в Таджикскую Советскую Социалистическую Республику, определившее судьбу таджикского народа на последующие десятилетия. Это событие во многом отразило политические, экономические и культурные взаимоотношения Таджикистана с Россией. Это преобразование подтверждал факт об успешном завершении борьбы таджикского народа за создание новой государственности. Однако, обстановку в республике нельзя было назвать утешительной: в стране шла борьба против антисоветских группировок, которая была развернута уже с самого начала 30-х годов.

Новое политическое преобразование принесло Таджикистану огромное количество жестоких репрессий и политического давления, в

ходе которых фактически были устранены здравомыслящие и образованные кадры.

В стране происходил абсурд: с одной стороны, шла ликвидация неграмотности населения, а с другой – уничтожалась его просвещённая часть, также определенные трудности были связаны с переводом алфавита.

Под флагом борьбы с чуждыми элементами в стране активизировалась борьба против инакомыслящих, унесшая жизнь, многих представителей интеллигенции, среди которых - большая группа таджикских поэтов и писателей, в том числе Хамди, Мунзим, Сарвар, Муинзода, Али Хуш и др. Путем составления доносов и заявлений органы власти стремились расправиться с просвещенной частью национальной интеллигенции, в первую очередь с теми, кто получил образование еще в дореволюционное время. Акбар Турсун характеризует 1920-1930 гг. как время, когда были сожжены научные, религиозные и литературные рукописи, а также разрушены храмы и медресе, в последующих десятилетиях был нанесен удар по живым основам культурных традиций в лице политических деятелей, писателей, преподавателей медресе, «которые представляли собой духовную элиту народа, и которые были подвергнуты гонениям, а также репрессированы или казнены» [160, 160].

Политические репрессии особенно определяющее значение имели на оценку художественных переводов во второй половине 30-х годов. В результате их роста оценка художественных переводов происходила не по их художественным достоинствам, а по степени их соответствия политической концепции. Причем обсуждалось не само произведение, а политические взгляды его автора и, следовательно, его переводчика. Если произведение вызывало сомнение, то работники НКВД без всякого основания могли арестовать переводчика.

Страх за жизнь в этот период привел писателей к иносказательности, где, зачастую, главным инструментом служил перевод. Благо, художественный перевод в эти годы, несмотря на то, что стал мощным идеологическим орудием, давал возможность таджикским литераторам в иносказательной форме говорить то, что цензура никогда не пропустила бы в их оригинальном творчестве, в этом плане русская литература оказалась неиссякаемой сокровищницей передовых идей, «первоклассной школой реализма, художественного мастерства» для многих представителей передовой части общества [78, 12].

Максимальная идеологическая обработка, через которую проходили тексты переводов данного периода значительно лишало художественное произведение его эстетической ценности. Таким образом, можно констатировать, что для многих таджикских литераторов перевод стал единственным источником существования в условиях, когда оригинальное их творчество оказывалось под цензурой. И как не парадоксально, такое идеологическое давление на деятелей культуры, гонения в печати, вынуждавших крупных писателей и поэтов обращаться к переводу, стали существенным толчком в деле развития художественного перевода в Таджикистане.

Именно в эти смутные годы, когда в стране кишмя кишели всякого рода карьеристы, лицемеры, провокаторы политической арены, всегда готовые в корыстных целях – ради продвижения по служебной лестнице - способствовать безжалостному уничтожению конкурентов, многие представители таджикской интеллигенции во главе с С. Айни берут на себя нелегкий труд переводчиков, благодаря чему возникают новые формы интернациональных связей [256, 229], таких как переводы революционной поэзии, романов и повестей.

Сам С. Айни в эти годы в Узбекистане, наряду с Хамза Хакимзаде, считался одним из зачинателей узбекской революционной поэзии [256, 232].

По сути, как об этом сообщает У. Б. Абдуллоева в своей диссертации «Художественный билингвизм в творчестве Садриддина Айни» (2010), двуязычие в таджикской литературе явление не новое: «В XIV веке в таджикской и узбекской литературах традиция билингвизма получает небывалое развитие. XV-XV1 вв. характеризуются как период укрепления литературных взаимосвязей и вхождения в обиход традиции двуязычия. В этот период, благодаря дружбе и сотрудничеству Джами и Навои, усиливаются таджикско-узбекские литературные связи и закладываются основы для их дальнейшего развития». Алишер Навои, который любил таджикско-персидскую поэзию, высоко ценил ее достижения, в совершенстве владея фарси, писал на ней прекрасные стихи. «Сборник стихов поэта на фарси «Тухфатул-афкор» («Дары мысли») популярен среди таджикского народа. Примечательно, что тюркоязычным поэтам Навои советовал писать, если могут, на двух языках – на своем родном и на фарси» [204, 142-143]. Следует добавить, что им написан научный труд «Суждение о двух языках». По мнению У.Б. Абдуллоевой в XVIII-XIX вв. это явление обрело «такой

широкий размах и популярность, что почти все известные поэты творили свои произведения в равной степени на двух языках. Разделение во второй половине XVIII в. и первой половине XIX века Средней Азии на ханства Хивы, Бухары и Коканда также обусловило развитие этого литературного явления - в каждом ханстве формируются литературные круги, в результате чего происходит уравнивание положения языков, и почти все поэты обратились к традиции двуязычия. Узбекские поэты Машраб, Турди, Нодира, Адо, Нозил, Хиджлат, Увайси и Амири творили свои произведения на родном и таджикском языках. Гази, Махмур, Хотиф, Нола, Халис, Рамзи, Пари, Ринди, Касрат, Гулхани, Дилшоди Барно, Камбархон Худжанди, Муаттархон и Анбар Отин также были прославленными двуязычными стихотворцами того времени» [2].

Особым вниманием таджикских переводчиков в 30-е годы пользовались литературные произведения русских художников, находящиеся на исторической дистанции – памятники прошлого, которые давали хороший материал в поисках новых форм и жанров. Их привлекает умение «воспроизведение жизни в той форме, в какой она отражается в сознании героя, а это привело к усилению и расширению функций «слова героя» [256, 256].

К сожалению таджикские писатели «в своих выступлениях и статьях очень неохотно делятся «секретами» своей творческой лаборатории, историей создания своих произведений, фактами своей творческой связи с другими писателями и т.д., важными для историков литературы, для выявления конкретных черт некоторых общих литературных процессов», что стало одной из причин недостатка теоретического материала в таджикском переводоведении [256, 235], иначе можно было бы обнаружить интересные факты не только о способах, методах, приёмах переводов на таджикский язык первых произведений с русского языка. Такая информация могла бы раскрыть влияние на творческие принципы таджикских писателей литераторов других народов. Например, Дж. Икрами вспоминает в одном из своих выступлений о том, что рассказ «А что делать?» был написан им под влиянием прочитанного в конце 20-х годов рассказа Сулеймана Рустама «Кто знает, может быть…», или Сотим Улугзода в 1962 году, описывая работу над вариантами своего первого романа «Обновление», отмечает: «Когда я так размышлял, читая первую опубликованную часть моего романа, мне стал ясным смысл совета Гете, - я читал об этом в книге

Эккермана «Разговоры с Гёте», - смысл его совета молодым и начинающим писателям: пока вы не приобрели достаточного писательского опыта, вам лучше воздержаться от придумывания собственных сюжетов и брать более или менее готовые сюжеты из жизни» [204,117]. Возможно этим высказыванием писатель объяснял свое обращение к темам современности, которое, к большому сожалению, не увенчалось заметным успехом.

Отрадно, что все же сохранились некоторые высказывания таджикских писателей об отношении и влиянии других литератур на их творчество, значительную часть которых собрали в своих книгах «Проблемы взаимодействия литератур» А. Сайфуллаев (Душанбе, 1976) и в «Обновлении» М. Шукуров (Москва, 1986).

Таджикскими исследователями 70-80-х годов написано немало статей о взаимовлиянии таджикской литературы с другими литературами, по которым можно проследить состояние переводной литературы, но главная тема этих работ посвящалась теме преемственности литературных традиций и ценности идей в них (См.: Мухторов, Ш., Григорьев, Г. «Заметки о французских переводах из Омара Хайяма»; Мухтар, Ш. «Саади и Восток»; Мухтар, Ш. «Гюго и западновосточный синтез»; Самад, В. «Еще раз о первом переводе А.С. Пушкина»; Шахиди, М. «Пушкин и Восток»; Бечка, И. «Садриддин Айни в Чехословакии»; Гордон, Я. «Поэт Фирдоуси» Генриха Гейне в России; Джурабаева, М. «Горький на таджикской сцене»; Османова, З. «Взаимосвязи советских литератур в изображении личности»; Ленн, Г. Горький и Лахути; Некрасова, М. «Потери перевода»; Муллоджонова, З. Поэт перевода и поиска; Шукуров, М. Парадоксы и проблемы перевода; Гвахария, А. «У истоков грузинско – таджикских литературных связей»; Гейзер, А. «Восток в английской прозе»; Озеров, Л. «Волшебное искусство перевода»; Сайфуллаев, А. «На языке дружбы» и др.)

Литературовед Икрами Д. в статье «Мосты через века» отмечает: «Тысячи нитей связывают литературы народов мира. Не случайно, например, появление термина «ориентализм», означающего в применении к русской литературе использования мотивов и реалий Востока. Переходя из одного региона в другой, с одного исторического горизонта в другие, литературные традиции того или иного народа, трансформируясь, порождали новые традиции, новые направления. Достаточно подробно исследованы в этом аспекте взаимосвязь арабской,

таджикско-персидской, индийской литератур – общеизвестны перипетии перехода в разные временные пласты «Панчатантры», арабских легенд о «Лейли и Меджнуне» и многих других» [80, 141].

С таджикской литературой в разные периоды XX века были связаны имена русских литераторов, таких как Леонид Соловьев, Борис Пильняк, Петр Сажин, Сергей Бородин, Павел Лукницкий, Владимир Луговской, Борис Лапин и Захар Хацревин, Ярослав Смеляков, драматург Евгений Шварц с его «Душанбинским дневником» и еще десятки видных русских поэтов, прозаиков и публицистов.

«Уже зрелым писателем приехал в республику и до конца дней связал с ней свою судьбу прозаик Арнольд Одинцов. В Таджикистане сложились творческие биографии поэтессы Марианы Фофановой, прозаика Минеля Левина, переводчицы и исследовательницы таджикского фольклора Мирры Явич, переводчика Льва Кандинова, начинали свой путь Дмитрий Молдавский, Владимир Жуковский, Сергей Карнеев. В последние годы в республике заметно вырос и окреп новый отряд русских писателей, чья творческая, публицистическая, и переводческая деятельность непосредственно связана с сегодняшней жизнью Таджикистана. Это поэты Марина Некрасова и Леонид Пащенко, прозаики Борис Пшеничный, Михаил Табачников, Александр Яблоков, Валерий Тальвик.

Вокруг русской секции Союза писателей Таджикистана сгруппировался актив способных литераторов, таких как Иван Машин, Людмила Басова, Виктор Чередниченко.

В свежем притоке талантливой литературной молодежи заявляет о себе и такое новейшее явление, как писатели-таджики, для которых родным языком творчества является русский язык. Это поэтесса Гулбахор Мирзоева, прозаик Хафиз Сайфуллаев и другие молодые дарования» [138, 136].

В апреле 1979 года на Украине в библиотеке им. Ивана Франко состоялись первые ежегодные айнинские чтения на тему «Айни и Украина». О литературных связях Садриддина Айни с украинскими писателями, философами, фольклористами и многими поклонниками его книг среди украинских читателей А. Романенко в статье «Венок дружбы» (Садриддин Айни в его личных и творческих связях с Украиной) пишет: «Садриддин Айни – необыкновенно талантливый писатель и ученый – пользовался огромной популярностью и любовью на Украине, да и он с большим вниманием и уважением относился к украин-

скому народу, к его деятелям культуры, литературы, искусства, науки. Мечтал побывать на Украине, постоять на берегу Днепра, воспетого великими писателями Гоголем и Шевченко, собственными глазами увидеть землю, исхоженную молодым Тарасом».

К сожалению, не удалось таджикскому домулло осуществить свою мечту. Помехой тому была многогранная, по сути, энциклопедическая деятельность. <…> Как это непохоже на далекое дооктябрьское прошлое таджикской литературы! Мумин Каноат имел все основания утверждать: «Поневоле вспоминаешь о том, какой тернистый и одинокий был путь талантов в прошлом. Два наших знаменитых предка – Хафиз и Камол Худжанди, которые жили в один исторический период и творили на одном языке, так и не смогли при жизни встретиться друг с другом. Не встретились друг с другом Рудаки и Авиценна, Руми и Саади» [93].

Книги С. Айни в эти годы выходили в свет на всех языках народов СССР и около 40 иностранных. Айни радовался, когда его повесть «Одина» перевел на русский язык Сергей Бородин – тонкий знаток жизни и быта Востока.

В этот период начинается систематический перевод А.С. Пушкина на таджикский язык поэтами А.Лахути, Х.Юсуфи, М.Рахими, Сухайли, М.Турсунзаде, Р.Джалил, С. Улугзода др. [255; 162; 232; 7; 16; 21; 22; 25; 26; 46; 47; 65; 66; 67; 84; 85; 86; 119; 139; 154; 156; 166; 167; 174; 188; 192; 226; 228; 229; 249; 250; 251; 252; 255; 30; 258], произведений Л. Толстого [200; 163; 164; 248. 4.; 209, 170-171; 229, 224.; 26, 165-166; 3, 3; 34].

Источником процесса этого важного взаимообмена духовно-художественными ценностями, без которого любая литература имеет все шансы утратить свою жизнеспособность, был художественный перевод.

Однако становление художественного перевода в таджикской литературе нового времени, как и любое новое явление, имело свои проблемы, трудности, специфические черты и особенности.

В числе трудностей в процессе становления художественного перевода можно назвать проблему языка, связанную с процессом перевода алфавита, действовавшего тогда на основе арабской графики, сначала на латинскую, а затем и на кириллицу, который начался еще с 1922 г., для решения которого в Москве при Народном комиссариате по делам национальностей, возглавляемый И. Сталиным, была созда-

на специальная комиссия [225, 102]. Таджикской интеллигенции рекомендовалось в кратчайшие сроки изучить и усвоить новый алфавит, неповиновение считалось преступлением. Именно в 30-е годы этот процесс набирает особый оборот. В случае, если у кого-то находили литературу на арабской письменности или выяснялось, что кто-то пользуется этой письменностью, его объявляли «врагом народа» и привлекали к ответственности. Однако латинский алфавит распространялся среди населения с большим трудом, а использование арабской письменности, особенно в сфере деятельности государственных структур, считалось вредоносным действием [40, 125]. «В августе 1935 г. руководство ЦК КП (б) Таджикистана подписало распоряжение, объявившее арабскую письменность вне закона. До этого момента из партийных и государственных структур уже была уволена большая группа руководителей, владеющих арабской письменностью. «Врагам народа» были вынесены обвинительные приговоры. Кроме того, в период массовых преследований и политических давлений пострадали не только противники латинского алфавита, но и те, кто хранил у себя книги и др. печатные материалы этой графики» [198]. Эти действия были направлены на уничтожение старой культуры и никого при этом не волновало содержание этих книг, из-за чего хладнокровно огню были преданы огромное количество рубаи Хайяма, газели Хафиза, собрание стихов Мавлоно Балхи и тысячи других книг и рукописей. Писатель Рахим Хошим вспоминает, что три зимних месяца в тюрьмах Ура-тюбе (Истравшан) печи топили книгами, конфискованными у населения, которые зачастую представляли сокровищницу старинной культуры восточных народов [123].

Ускоренный переход на другой алфавит, следовательно, и установившаяся литературная письменная норма языка не могли не повлиять на такое зарождающееся явление в таджикской литературе, как перевод. Эти проблемы становятся причиной однообразности стиля переводов, осуществленных в 20-30-х годах XX века. В связи с этим было сложно определить индивидуальный стиль авторов оригинальных произведений. Такое однообразие, сглаженность стиля сделали в переводе похожим язык произведений, например, А. Гайдара с языком произведений В. Катаева. В связи с чем, нам думается, что целесообразно было бы при оценке переводов данного периода быть более снисходительными, так как многие, кажущиеся нам сегодня шероховатости языка и недочеты, не всегда можно отнести к небрежности

переводчика в отношении текста оригинала или его низкому уровню культуры, здесь важно учесть тот факт, что переводы основывались на литературной письменной норме языка того времени, которая была сформирована усилиями советского идеологического аппарата, где главная роль отводилась цензуре.

Так, язык таджикского перевода максимально приближали к нормам русского языка, что стало одной из главных причин появления советизмов и русских реалий в произведениях таджикских писателей данного периода. В этих условиях личность автора оригинального произведения играла ключевую роль. Безусловно, для перевода выбирались только те авторы оригинальных произведений, которые не несли угрозы для господствующего режима и его идеологии. Это привело к тому, что в страхе за свою жизнь, таджикские переводчики первой половины XX века все больше обращались к переводу произведений классической литературы. Важно отметить, что произведения, написанные писателями идеологически дружественных стран социалистического блока, переводились без ограничения, цензурировался и интерпретировался в соответствии с идеологическими требованиями в основном перевод произведений авторов из капиталистических стран.

Но необходимо признать, что несмотря на все аспекты негативного воздействия политической идеологии, перевод в таджикской литературе развивается и количественно, и качественно. Показательным примером является увеличение потока переводов в Таджикистане в 1920-1930 гг. (что нами было отмечено выше).

Главной ***идеей*** художественного перевода в этот период была идея интернационализма. Отметим, что эта идея объединила вокруг себя и сплотила все народы, вошедшие в СССР, где русский язык был основным языком средств массовой информации. Это положение открыло переводчикам широкое поле деятельности - в 20-30-е гг. с русского языка получили таджикские текстовые воплощения и вошли в таджикскую культуру многие произведения грузинской, армянской, туркменской, кыргизской, казахской, английской, испанской, французской литератур. В республике в этот период активно издаются на русском языке газеты, первые сборники переводов, книги, учебные пособия для детей, куда включаются также произведения русских классиков, активно переводится политическая, научно-техническая и сельскохозяйственная литература, произведения классиков марксизма-ленинизма и т.д.

Основной ***целью*** переводов данного периода стало духовное сближение народов.

Что касается их художественных достоинств, в большинстве случаев, это были либо дословно точные, но художественно неполноценные переводы, либо художественно полноценные, но далекие от оригинала. Связано это было с тем, что у молодых переводчиков не было достаточных навыков, а также теоретической подготовки, необходимой для овладения данным видом творчества, однако, к чести молодых в то время таджикских переводчиков, это не стало препятствием для жанрового разнообразия литературы, переведенной и изданной ими в 20-30-е годы, в которой отразились основные читательские интересы и запросы.

Результатом огромного положительного воздействия переводческой деятельности стало появление новых жанров в таджикской литературе - исторического, приключенческого романа, фантастики, повести, рассказа, драмы, реалистической поэзии и т.д.

Таким образом перевод для Таджикистана имел двоякое положительное влияние: 1. значительно обогащал таджикскую литературу; 2. содействовал еще большему сближению народов.

Оценивать эти тексты с позиций современных требований к художественным переводам, сегодня не целесообразно, но необходимо признать, что именно эти переводы способствовали появлению немалых оригинальных произведений на таджикском языке и новых литературных жанровых форм.

Переводом в Таджикистане в 30-е годы занимались в основном представители первого поколения новой таджикской интеллигенции, только к 50-м годам они разделились на профессиональных переводчиков и писателей. Заслугой первых таджикских переводчиков являлось то, что эта плеяда «полностью используя все богатства родного языка, свободно выбирая самое нужное, самое подходящее, самое верное», смогла создать новый литературно-художественный переводной текст» [58,116].

В самом начале 50-х годов художественный перевод начинает выделяться как абсолютно самостоятельный вид переводческой деятельности. А в середине 50-х годов специфика перевода приобретает новые черты, к примеру, в переводах разрешается использовать просторечия, диалектизмы, бранную лексику, архаизмы и пр.

Главной ***задачей*** переводчиков на тот момент было не исказить «дух» переводимого произведения. Это, в свою очередь, способствовало раскрытию творческой личности каждого переводчика.

Не осталось в стороне и искусство. На сценах театров ставились переведенные на таджикский язык произведения русских и зарубежных классиков, такие как «Бесприданница» Н. Островского, «Парень из нашего города» К. Симонова в переводе Гани Абдулло, опера П. Чайковского «Евгений Онегин» в переводе Мухиддина Аминзода и т.д.

Благодаря таким ярким представителям литературы, как Ахмаджон Хамди, Хасан Ирфон (Мамадхонов), Сухайли Джавхаризода, Мухаммаджон Рахими, Мухиддин Аминзода, Рахим Хошим, Рахим Джалил, Боки Рахимзода, Рашид Абдулло, Клавдия Улугзода (Благовещенская), Сотим Улугзода, Эмонуил Муллокандов, Хабиб Ахрори, Хабиб Юсуфи в таджикской литературе 20-30-х годов XX века произошло становление художественного перевода в Таджикистане, а в некоторых случаях и трансформация многих жанров современной таджикской прозы.

Одной их главных ***проблем***, заметно тормозивших развитие переводческого процесса, не позволяющих обозначить таджикское переводоведение как научную дисциплину, было отсутствие критики, способной профессионально проанализировать качество переводных текстов. Соответственно, отсутствовала и переводческая концепция, которая и сегодня требует своего научного осмысления. Появившиеся одна за другой на страницах местной периодической печати статьи по вопросам художественного перевода, в основном, посвящались юбилейным датам. Статьи, касающиеся особенностей передачи в переводных текстах художественной специфики оригинала, принципов и мастерства писателя, чьё произведение переводилось, носили узкое направление.

Появление новых талантливых работ в данный период - это результат самоотверженной работы, которой не помешало отсутствие переводческих школ по подготовке профессиональных переводчиков. Эти годы могут стать яркими страницами огромного спектра исследовательских работ, к примеру, огромный материал для работы могут предоставить более 20 переведенных произведений Муллокандова Эммануила Эфроимовича (А. Чехов «Каштанка» (1935), Дж. Лондон «Любовь к жизни» («Дар талоши ҳаёт», 1936), Н. Островский «Рож-

денные бурей» («Зодагони тӯфон», 1939), П. Вершигора «Люди с чистой совестью» («Одамони поквичдон»), М. Шолохов «Они сражались за родину» («Онҳо дар роҳи Ватан мечангиданд», 1949), И. Эренбург «За мир!» («Барои сулҳ», 1952), Л. Толстой «Севастопольские рассказы» («Хикояҳои Севастополь»), А. Макаренко «Педагогическая поэма» («Достони педагогӣ»), Н. Гоголь «Тарас Бульба» (1953), «Мертвые души» («Ҷонҳои мурда», 1955), М. Авезов «Абай» (1955), М. Шолохов «Тихий Дон» («Дони ором», 1955-1960), М. Стельмах «Кровь людская — не водица» («Хуни одамӣ об не»), А. Герцен «Былое и думы» («Саргузашт ва афкор» (порчаҳо), И. Тургенев «Отцы и дети» («Падарон ва фарзандон», 1962), «Первая любовь» («Ишқи аввал», 1965), Джон Рид «Десять дней, которые потрясли мир» («Даҳ рӯзе, ки оламро ба ларза овард», 1964) и др.); переводы Хасана Ирфона (трилогия М. Горького «Детство» («Бачагӣ», 1933), «В людях» («Дар байни мардум», 1936), «Мои университеты» («Дорулфунунҳои ман», 1937), произведения А. Толстого «Хлеб» («Ғалла», 1949), Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке» («Қиссаи марди ҳақиқӣ», 1951), романы Н. Чернышевского «Что делать?» («Чӣ бояд кард?», 1955), Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» («Ҷанобони Головлёвҳо», 1959), двухтомник С. Бородина «Звезды над Самаркандом» («Ситораҳо дар осмони Самарканд», 1961), И. Франко «Борислав смеется» («Борислав механдад», 1955), романы Г. Севунца «Тегеран» («Теҳрон», 1959), Даниеля Дефо «Робинзон Крузо» (1936), Жюль Верна «Дети капитана Гранта» («Бачаҳои капитан Грант», 1938), Р. Джованьоли «Спартак» (1956) и т.д.

На качество перевода заметно влияло отсутствие квалифицированных переводчиков, владевших в совершенстве двумя языками, а также обладающих достаточными знаниями о культуре и литературе того народа, с языка которого осуществлялся перевод, в связи с этим переводы первой половины XX века чаще появлялись со смысловыми ошибками и носили формальный или буквальный характер.

Художественные переводы сближали литературы, читатель приобретал возможность через них соприкоснуться с незнакомой ему культурой. Конечно, читатель не мог по этим переводам адекватно судить ни о мастерстве русских писателей, ни о потенциальных возможностях самих переводчиков. Переводчики в целом передавали фабулу произведений другой культуры, индивидуальный стиль автора. Незнание многих обычаев инокультуры приводило к буквализму, который

сопровождался неточностями, ошибками, из-за чего многие вопросы передачи национальной самобытности были неясны, не было выработано ни методология, ни теоретические предпосылки. Вследствие этого в первых переводах на таджикский язык мы сталкиваемся с различными подходами к решению вопроса: калькирование оригинала, например, соседствует с переводческой вольностью, знание – с неведением или просто с небрежностью и безграмотностью.

Однако общество не стояло на одном месте, оно развивалось и выдвигало свои вкусы, требуя «не только лирико-романтические формы типизации украинской литературы или проникнутый народным духом грузинский исторический роман и символико-гротесковые, условно-метафорические тона азербайджанской прозы, очень близкие традициям таджикской литературы, но и (например-М.Дж.) литовский психологический роман» [256, 254].

В этот судьбоносный период велика роль Садриддина Айни, который понимая государственную значимость художественного перевода в связи со сложившейся ситуацией, грамотно сгруппировал вокруг себя молодых талантливых литераторов. Для развития таджикской литературы эта практика, своего рода – первая школа переводчиков, имела благоприятные результаты – итогом их переводческой деятельности стало обновление традиционных форм, укрепление и развитие реалистического метода в таджикской литературе советского периода. Молодых переводчиков, работающих под началом С. Айни, отличало от любителей добросовестное отношение к содержанию подлинника, внимание к его формальным особенностям. Несмотря на то, что многие из переводов этих литераторов отличались большими достоинствами, они также не были лишены и недостатков, чаще это были дословные переводы, со слишком прямолинейным воспроизведением формы оригинала, с нарушением требований таджикского языка.

Следует отметить, что переводческая деятельность Садриддина Айни также «осталась недостаточно изученной», как об этом справедливо сообщает З. Муллоджанова [125, 148-164.], имея ввиду идеи С. Айни по проблемам художественного перевода. Перспективной темой для таджикского литературоведения являются сведения о редакторской работе Айни, его заметки на полях рукописей переводов, ценные советы, представляющие определенный научный и практический интерес, что отмечено А. Сайфуллаевым в

книге «Школа Айни» [165]. В своей книге исследователь приводит образцы редакторской работы С. Айни над рукописями и на полях переводов Х.Карима. И как оказалось, С. Айни придавал особое значение переводам на таджикский язык произведений М. Горького, здесь же отмечены весьма важные замечания и исправления, сделанные устодом на полях книги «Рассказы» («Хикоях,о»), переведенной Х. Каримом (1940). С особой теплотой об Айни вспоминал В.Б. Шкловский, видевший в его судьбе прошлое и настоящее, историю таджикского народа: «Слово «Айни» имеет 48 значений. Я не знаю, из какого словаря взят этот псевдоним, но я думаю, что это слово имеет еще одно значение - оно обозначает великий связующий мост из прошлого в настоящее» [245].

И вот в такие трудные, опасные для республики годы переводы, осуществленные в начале XX века таджикскими писателями и профессиональными переводчиками, сыграли важную роль в становлении и развитии таджикского художественного перевода, но, к сожалению, не все они сохранили свою значимость в наши дни. «Часть переводов, естественно, устарела, и возникает необходимость перевести те или иные произведения заново. Но они по-своему ценны. Большинство книг русских и советских писателей, а также писателей зарубежных стран в те годы стали достоянием таджикского читателя только после благословения С. Айни. А он был придирчив к каждому выражению, каждому слову переводов» [125, 148-164].

Главным ***недостатком*** переводов того периода был *буквализм*, который происходил по различным причинам. Возможно это было связано с желанием таджикских переводчиков точнее сохранить национально-исторический колорит, стремлением передать своеобразие стиля оригинала; из-за неправильного понимания переводчиками разницы между элементами языковой формы оригинала и его стилем - переводчики «…недооценивали и степень различия, существующего между стилистической ролью формально одинаковых или близких элементов в двух разных языках. Тем самым перевод подобного типа показывал подлинник в неверном преломлении, затруднял его понимание и отдалял от него читателя; причиной была ложная по своему принципу постановка задачи, решение которой в силу этого и не могло привести к удовлетворительным результатам. Подобные переводы вызывали, как правило, резко полемические отклики в критике» [220, 348].

Следовательно, переводы приобретали в большей степени *информативно-ознакомительный характер*, терялась большая часть системы ценностей описываемых эпох. В принципе работы переводчиков ощущалось влияние социально-культурной сферы, контрастные стилистические «скачки» от возвышенного к низкому или наоборот, что не соответствовало ни первоисточнику, ни социальному статусу персонажей.

И несмотря на все эти проблемы, бесспорно, художественный перевод принес в таджикскую литературу новые мотивы, образы, сюжеты, однако отсутствие теоретической базы по переводоведению заметно тормозило его развитие.

Основной теоретической опорой для таджикских переводчиков была советская переводческая школа, которая строилась русскими переводоведами. Особо хотелось бы отметить здесь и теоретическую базу узбекской переводоведческой школы, многие литературные журналы и газеты этого периода на русском языке выпускались в Ташкенте, были органами Среднеазиатской ассоциации пролетарских писателей, затем Средазбюро Союза писателей - журналы «Советская литература народов Средней Азии», «Семь дней» и газета «Литература Средней Азии». Так уже в первые годы после Октябрьской революции в газетах и журналах Узбекистана публиковались статьи, посвященные художественному переводу, проблемам отсутствия словарей и разработке терминологии. Тогда же, в 30-е годы, были напечатаны сразу 3 книги по вопросам художественного перевода. В 1936 году Узгосиздат выпустил книгу С. Сиддика «Адабий таржима санъати» («Искусство литературного перевода») [186], были написаны статьи [187; 234]. Привлекает внимание книга А. Мухтара «Некоторые вопросы перевода художественной литературы с русского языка на узбекский» [124].

В 30-е годы, как отмечает М. Шукуров, «взаимное тяготение литератур и глубокое уважение писателей разных национальностей друг к другу являются неисчерпаемым источником взаимообогащения их творчества» [256, 237]. За короткое время художественный перевод превращается в мощное орудие борьбы за укрепление власти, в средство пропаганды коммунистических идей среди широких масс. Молодые представители таджикской интеллигенции посредством перевода стали пропагандировать идеи партии.

Социально-политические и идеологические факторы данного периода по-особому определили характер художественной литературы

20-30–х годов XX века в Таджикистане. «Подтверждение этому можно обнаружить в горькой судьбе писателей и поэтов, занимающихся творчеством в исследуемый период. Творческая интеллигенция, преданно служившая Советскому правительству и пользовавшаяся большим авторитетом в широких кругах народных масс, была взята под строгий контроль правоохранительных органов и цензуры. В целях еще большего ограничения их деятельности и усиления контроля над деятельностью литераторов 21 декабря 1928 г. было принято специальное постановление ЦК ВКП (б) «Об оказании книжных услуг широких народных масс» [178, 196]. Соответственно, писателям и поэтам было рекомендовано создавать такие произведения, которые отображали задачи, стоящие перед партией и правительством по принципу «каждое произведение, имеет особую ценность в освещении жизни таджикского народа для многочисленной советской читательской аудитории» [72].

Произведения тех лет, в основном, отображали «процессы повышения производительного труда в сельском хозяйстве, воспитания рабочего класса, мобилизации трудящихся на борьбу против пережитков буржуазного общества, восхваления ленинизма, сталинизма и пр.» [135, 144].

Все эти факторы имели прямое отношение к развитию и художественного перевода, определяли его ориентиры. Потому, как и всё литературное движение, художественный перевод в эти годы развивался в русле установок коммунистической системы, которая и определяла характер протекания процесса перевода. Это означает, что процесс обращения таджикских переводчиков к русской литературе, по сути, регулировался в рамках существующей идеологической модели, которая, в первую очередь, проявлялась в переводческой избирательности: предпочтение отдавалось произведениям, соответствующим политической концепции того режима – коммунистической. Это стало причиной создания одностороннего, неполного представления о русской литературе. Переводчики переводили, в основном, писателей и поэтов, чьи произведения соответствовали идеологическим установкам эпохи, выбирались преимущественно произведения послеоктябрьского периода, яркий пример тому творчество М. Горького, к произведениям которого проявлялся особый избирательный подход: «Каждый из нас, таджикских литераторов, учившихся и продолжающих учиться у Горького, мог бы сказать словами поэта М.

Миршакара: «Книги Горького были для меня не только художественными произведениями, но и учебниками, они расширяли мой политический и общественный кругозор. Чтобы быть настоящим советским писателем, необходимо глубоко изучить произведения Горького, повседневно учиться у него» [204, 74].

Прямым проявлением идеологических установок стали так называемые «юбилейные» даты, связанные с именами русских и зарубежных писателей. Такое «календарное» восприятие искусства было особенно развито во второй половине 30-х годов, когда по всей стране праздновались юбилеи Шоты Руставели, Алишера Навои, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Т.Г.Шевченко и других литераторов.

В диссертации «История и принципы перевода лирической поэзии А. С. Пушкина в таджикской литературе» (1999) Х.Р. Холов, изучая принципы перевода на таджикский язык поэзии А.С.Пушкина в 30-50-х годах, отмечает, что начало систематического перевода А.С.Пушкина на таджикский язык приходится на 1937 год, когда в стране широко было отмечено 100-летие со дня смерти поэта. Эта дата была отмечена большим количеством переводов, осуществленных А.Лахути, Х.Юсуфи, М.Рахими, Сухайли, М.Турсунзаде, Р.Джалилом и др.

Такая ускоренная идеологическая установка, которая проявлялась в юбилейных статьях, посвящённых жизни и творчеству писателей, поэтов, носивших познавательный характер и приуроченных к юбилеям переводов отдельных произведений, была направлена на искусственное расширение литературных связей, а значит - не брала во внимание эстетическую готовность воспринимающей стороны.

Другая отрицательная сторона этого искусственного напряжения отражалась на качественном уровне отдельных переводов. Положительная же сторона этой искусственной установки заключается в расширении познавательного диапазона таджикской литературы, которая в тот период нуждалась в отображении новых эстетических ценностей. Еще одной особенностью развития художественного перевода являлось то, что контакт таджикской литературы с иноязычными литературами осуществлялся не непосредственно, а опосредованно, через русскую литературу. В таджикской литературе 20-30-х годов иноязычные произведения переводились только с их переводов на русский язык. Таким образом, можно утверждать, что концепция перевода художественной прозы в таджикской литературе и стратегия пере-

водимости в 20-30-е года определялись политико-идеологическим фактором, значимость которого имела существенное значение в становлении и развитии художественного перевода.

Позже, переводы 40-50-х годов напоминают нам адаптированные тексты, как бы оберегающие таджикского читателя от всего необычного. Переводчики настолько упрощают стиль оригинала, что трудно говорить о тонкости стиля автора. Эти переводы, в основном были приближены к таджикской литературе и слабой техникой лишь создавали определенную иллюзию в близости духовного мира двух народов, образа жизни и быта.

В переводах, выполненных в последующие десятилетия, переводчик, напротив, стремится приукрасить свой текст, придать произведению оригинала излишнюю экспрессивность. Передовым опытом перевода художественной прозы таджикской литературы 50-х годов можно назвать переводы произведений Н. Гумилева, осуществлённые Хабибом Ахрори, Эмонуилом Муллокандовым, Шамси Собиром, Рахимом Хошимом и др.

1.2. Роль Сотим Улугзода в становлении художественного перевода в таджикской литературе: 1930-1980-е гг.

Переводы Сотима Улугзода достаточно четко отражают становление жанровой системы таджикской литературы 1930-1980-х гг.

Мы попытаемся проанализировать роль переводческой деятельности С. Улугзода в аспекте ее взаимосвязи с особенностями жанрового развития таджикской прозы 30-80-х годов XX века и поэтику его переводов, как стремление развить перспективные стилевые тенденции родной литературы. Жанровый анализ переведенных Сотимом Улугзода текстов показывает, что писатель в основном переводил романы и драмы.

Отметим, что в современном таджикском литературоведении творческая биография С. Улугзода изучена достаточно широко, но в основном в контексте его писательского мастерства, вопросы же, связанные с его переводческой деятельностью, переводческими манерами, своеобразием переводческих стратегий писателя, остаются неизученными до сих пор, как и его литературная критика, имеющая прямое отношение к стратегии выбора литературных произведений для перевода.

Если исследовать эту сторону деятельности писателя хронологически, то можно увидеть, что переводческая деятельность как разновидность литературного творчества для Сотима Улугзода является, фактически, переходным этапом от концепции перевода к писательской деятельности. В свою очередь, материал, раскрывающий переводческие принципы, стратегии переводческого отбора, стилевой манеры С. Улугзода, обусловившие особенности поэтики его переводов, может дать основу для исследования оригинальных сторон его писательского мастерства.

Этот материал полезен и тем, что жанрово-стилистический анализ переводов Сотима Улугзода показывает их как органичную составляющую литературного процесса в таджикской литературе XX века. Анализ некоторых приемов и переводческих стратегий раскрывает механизмы эволюции его собственного творчества, где отражается все то лучшее, что достигнуто другими литературами, из чего исходит, что стратегии его отбора также зависят от основных направлений развития жанровой системы таджикской литературы. Отметим, что Сотим Улугзода адаптировал таджикской литературе лучшие образцы западноевропейской литературы, к числу которых относятся, в первую очередь, современный английский, испанский, французский роман и драма.

Несмотря на большую дистанцию (30-80-х гг. XX века), некоторые переводы и приемы Сотима Улугзода и сегодня можно считать образцовыми. Именно по ним таджикский читатель впервые познакомился с творчеством таких образцов мировой классики, как: «Овод» Э.Л. Войнич (1931; новый перевод 1982); повесть Билля - Белоцерковского «Жизнь зовет» (1953); роман братьев Тур «Очная ставка» (1937); драма Н. Погодина «Человек с ружьем» (1940); комедия К. Гольдони «Слуга двух господ» (1944); комедия А.С. Островского «Без вины виноватые» (1945); рассказ «Мать» (1948), пьеса «Егор Булычев и другие» М. Горького (1953); трагедия У. Шекспира «Гамлет» (1970); комедия Мольера «Лекарь поневоле» (1972); «Дон Кихот» Сервантеса (1974); «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера (1976); «Борис Годунов» А. Пушкина (1939), десятки рассказов А. Чехова, М. Горького, писателей Европы.

Переводческую деятельность Сотима Улугзода целесообразно рассматривать в аспекте становления принципов художественного перевода в таджикской литературе, по ней можно будет изучить его ме-

тоды и способы отображения в период перехода между тремя историко-литературными парадигмами: буквализмом, вольным и реалистическим переводом в практике перевода художественной прозы в таджикской литературе XX в. Однако, нельзя не отметить такой факт из творческой биографии писателя, как его переводы произведений Маркса, Энгельса и Ленина, осуществленные в 30-х годах. Об этом пишет Маъруф Раджаби:

«Другое отличие первых творческих шагов С. Улугзода от других литераторов сталинского поколения заключалось в том, что он с молодости смело взялся за перевод, изучение и пропаганду произведений марксизма, а позже, и как явствует из названного документа, долгие годы занимался этим делом, и широко прославился как талантливый переводчик этих трудов. Он в 1932 году, т.е. в 21 год отмечал, что «занят переводом шести томов трудов Ленина» [155, 17] // «В списке, составленном самим С.Улугзода 1 октября 1940 года по редактированным и переведенным им произведениям, значатся 34 произведений Маркса, Энгельса, Ленина, 5 произведений Сталина, и совместно с Б.Гафуровым и Комиссаровым 14 произведений тех «вождей» (*подстрочный перевод наш* – М.Дж.) [155, 17].

Понимая значение художественного перевода для таджикской литературы, как специфического средства межкультурной коммуникации и отдельного канала двусторонней культурной дипломатии в новом тысячелетии, Сотим Улугзода, вслед за С. Айни, неоднократно в своих статьях отмечал, что самостоятельность литературы достигается не за счет национальной обособленности.

Художественный перевод в этот период для таджикской литературы стал своего рода благоприятным «донором», переливающим «кровь» иных культур. На фоне литературного процесса XX в. в Таджикистане переводческая деятельность для многих писателей, прежде всего, является предварительным подготовительным периодом к новым темам, формам, жанрам.

Начало переводческой деятельности С. Улугзода совпадает со временем, когда роман и драма были осознаны жанрами, определяющими основное направление современной таджикской литературы. Этим можно объяснить особый интерес писателя к западноевропейскому роману и драме: эти жанры становятся своего рода приоритетным явлением таджикской литературы XX века - появляется большое количество романов и пьес, в которых изображается широкая картина

жизни таджикского народа начала XX века. В западноевропейском романе Сотим Улугзода увидел то самое культурное явление, влияние которого на таджикскую литературу еще не стало преобладающим, но имело эту перспективу – он принял самое деятельное участие в формировании эстетических предпосылок романного жанра в таджикской литературе XX века.

Одним из ярких свидетельств интереса С. Улугзода к романному жанру можно считать его обращение к переводу книги В.Э.Войнич «Овод» в самом начале 30-х годов. Следующим звеном жанровой эволюции романа в его переводческом творчестве стал философский роман «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса, далее - исторический роман Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель». Так, можно утверждать, что переводческая стратегия отбора Сотима Улугзода напрямую связана с основными тенденциями развития современного таджикского романа.

Говоря о собственном творчестве писателя, следует отметить, что его первое произведение появилось в 1939 году – эта была пьеса «Шодмон» о хлопкоробах, а в 1940 - вышла в свет драма о борьбе с басмачеством «Краснопалочники» («Калтакдорони сурх»). Тема Великой Отечественной войны нашла отражение в драме «В огне» («Дар оташ»). В 1947 году увидела свет повесть «Возвращение» («Ёрони боҳиммат»). За ней последовали комедия «Искатели» («Ҷӯяндагон»), автобиографическая повесть «Утро нашей жизни» («Субҳи ҷавонии мо») и роман «Обновленная земля» («Диёри Навобод»).

До этого в литературный процесс он включается двумя аспектами своей литературной деятельности – литературно-критическими работами, в которых теоретически осмыслены тенденции таджикской литературы и переводческой деятельностью, что позволяет утверждать, что с историко-литературной точки зрения Сотим Улугзода, вслед за С. Айни сделал вклад своими переводами в становление современного таджикского романа.

Сопоставляя хронологию появления переводов Сотима Улугзода с линией развития романного жанра в таджикской литературе, мы обнаружим, что чаще всего, он идет «в ногу» с развитием жанра романа в таджикской литературе. Так, например, исторический роман «Овод» был переведен в 1931 г., а за год до этого, в 1930 году был издан исторический роман «Дохунда» С. Айни.

Переведенные романы С. Улугзода – это своего рода школа писательского мастерства, однако, утверждать, что к 40-м годам жанр

романа в таджикской литературе уже сформировался, трудно, хотя уже были созданы романы, которые реализуют некоторые элементы романного нарратива – «форму коммуникации, которая представляет последовательность событий, вызванных и пережитых персонажами» [247, 8–16].

Обращаясь к 30-годам, хотелось бы отметить, что переводческая деятельность С. Улугзода протекала в условиях, когда в республике шла ожесточенная борьба за таджикский литературный язык и перевод алфавита сначала на латынь, затем на кириллицу был достойной попыткой раскрыть богатый арсенал, потенциальные возможности родного языка и тем самым способствовать развитию таджикской советской литературы: «Выучившись грамоте, мы искали книжки на родном языке. – вспоминает писатель в повести «Утро нашей жизни». - Учителя говорили, что новых книг на нашем языке еще очень мало. Есть старые, древние книги, которые мы ещё не умели читать. <…> Мне казалось, что нет ничего красивее и приятнее таджикского языка» [213, 273].

Огромную роль для развития Сотима Улугзода сыграло его знание русского языка уже с раннего детства, с тех лет, когда отец увез их семью в Ташкент и устроился работать на заводе. Там он познакомился с русскими детьми. Мама привила ему любовь к поэзии, но первая книжка, с которой началась его любовь к чтению, а через нее к русскому языку, была книжка, подаренная соседским мальчиком Сережей: «Эта книга в черной обложке, открыла мне неведомый мир, полный чудес. <…> Я воображал живыми этих диких зверей и птиц. Мне представлялось, как они бегали, дрались, летали, издавали каждый свои звуки. Шум окружающих их лесов доносился до меня, как наяву, и мое воображение рисовало целые картины незнакомой мне жизни природы. С тех пор я полюбил книгу» [213, 117].

К четырнадцати годам (1925 г.), перед поступлением в Таджикский институт просвещения в городе Ташкенте он выучил грамматику русского языка. Первая художественная книга, прочитанная им на русском языке, была книга Пушкина «Руслан и Людмила» [213, 262-263], подаренная другом, и рассказы Л.Н. Толстого, его повести и романы «Хаджы Мурат» и «Воскресенье», которые потрясли юного Сотимхона (*писатель принадлежал к высокому роду ходжа, к именам которых добавлялась окончание -хон*) силой изображения, живописным словом. «Толстой казался мне сверхчеловеком, художником-титаном, который

одним взмахом кисти воспроизводит мир, природу. Но когда в музее Толстого в Москве я увидел рукописные фрагменты «Воскресенья», где некоторые страницы были переписаны до шестнадцати раз, я понял, какой ценой достигал писатель изумительной пластики, стройности, совершенства форм своих творений.

В истории мировой литературы немного найдется примеров подобного титанического труда» [214, 166-168].

Тогда и возник у него интерес к русской литературе. Этот интерес привел его к переводу величайших произведений мировой литературы. Поначалу он перевел произведение русского писателя М.А. Алексеева «Сэм и Дик», о чем писатель с любовью вспоминает в повести «Утро нашей жизни»: «Нечего и говорить, что я был глубоко тронут вниманием, оказанным Айни моей первой, скромной, в сущности, ученической работе. Все поправки Айни моей рукописи были тщательно изучены мной. Так я получил от большого писателя, человека замечательной души и редкой проницательности и первую критику, и первую похвалу, которые и учат, и окрыляют» [213, 276-278]. Именно эта практика привлекла к его личности внимание Садриддина Айни. Здесь же писатель подробно рассказывает о замечаниях Садриддина Айни по поводу качества перевода: «…сделан он, в общем, плохо, переводчик, видимо, молодой и совсем неопытный, однако он хорошо почувствовал и по-своему взволнованно передал дух произведения, да и таджикский язык у него местами неплохой, поэтому он, Айни, выправил, отредактировал рукопись и советует, как можно быстрее издать ее для детей, а переводчика и впредь привлекать к делу, поощрять, терпеливо работать с ним» [213, 277].

Как показывает дальнейшая история, наказ великого мастера слова «а переводчика и впредь привлекать к делу, поощрять, терпеливо работать с ним» был не случаен. Все эти события произошли с Улугзода в годы его обучения в Таджикском институте просвещения города Ташкента, примерно в 1929-30-е гг., в период, когда Таджикистан только стал седьмой союзной республикой.

Перевод открывал перед ним самые передовые и прогрессивные идеи, от которых, познакомившись, отчасти в силу живого характера, уже отойти не мог. Каждая новая книга и события, описанные в ней, открывали Улугзода новый, неведомый мир. Находясь рядом с Садриддином Айни, он считал своим высоким гражданским долгом работу по приобщению своего народа к русской куль-

туре, а через нее и к мировой литературе. Он особенно хорошо запомнил слова директора в первый день учебы в институте: «Когда вы научитесь читать и понимать по-русски, вам будет легче; вы получите учебники на русском языке» [213, 245]. Чтение книг для Улугзода стало «светом знания»:

«Незадолго перед тем в Ташкенте по случаю образования национальных советских республик Средней Азии было устроено ночью шествие с факелами. Я вспомнил виденный мной большущий, выше тополей, ярко горящий факел, и что это и есть «свет знания». А впереди, куда я иду, в темноте ночи толпятся тысячи-тысячи людей. Факелы их освещают, лица всех светлеют, и все вокруг становится ясно видимым. Люди глядят на огонь и радостно улыбаются» [213, 246]. «Свет знания» нести людям ему помогли произведения Садриддина Айни, о которых с уважением к своему наставнику он пишет: «Вряд ли был среди нас хоть один читавший «Одину», кто не мечтал бы увидеть человека, создавшего «Одину». Мы зачитывались ею, и написавший ее представлялся нам особенным человеком.

Наш интерес к личности Айни еще больше возрос, когда спустя некоторое время появился его новый труд: «Намунаи адабиёти точик» - «Образцы таджикской литературы». «Я переписывал в свою тетрадку многие куски из «Одины», заучивал наизусть целые страницы» [213, 273].

Сотим Улугзода был одним из верных учеников Садриддина Айни, посвятившим ему не мало своих воспоминаний. Большой школой мастерства для него стала работа С. Айни над текстом, он тщательно изучал, скрупулезно редактировал каждый перевод, появляющийся на таджикском языке. Эта школа научила Улугзода правильно писать прозу, изучать действительность, выбирать героев, создавать характеры, наделять их неповторимыми чертами и совершенствоваться. Именно переводческая школа и полученный им бесценный опыт в дальнейшем стали базой для его формирования как прозаика, создания произведений, охватывающих сложные, большие эпохи с многоплановыми композициями, множеством персонажей.

В творчестве Улугзода можно выделить два основных творческих этапа: первый - серьезное изучение таджикской классики и мировой литературы посредством переводов, научных статей и монографий (писатель с 1951 года являлся член - корреспондентом Академии наук Республики Таджикистан); второй – писательская деятельность.

Это говорит о том, что Сотиму Улугзода было присуще особого рода синтетическое мышление, склонность работать над единым узлом проблем в научных, художественных и публицистических текстах.

Ему как романисту, филологу, критику в равной мере свойственна сосредоточенность на темах, где художественное творчество, как деятельность высшего порядка, направлено на нравственное возвышение человека. Именно эта направленность приводит его к написанию в 30-х годах ряда исследований, посвященных выдающимся классикам таджикско-персидской литературы - Рудаки, Фирдоуси, Абуали ибн Сино, Насиру Хисраву, Саади, Донишу, современным литераторам, например, Абдусалому Дехоти («Юность и зрелость Дехоти») и др., многие из которых вошли в антологию 1940 г. «Образцы таджикской литературы». Лучшие статьи и очерки С. Улугзода о литературной жизни вошли в его сборник «Единение» (1963), откуда он перенес свои историко-литературные взгляды прямо в роман.

С. Улугзода - прекрасный исследователь и отличный знаток в вопросах классической литературы X-XIX вв. и современного ему художественного процесса, является интереснейшим явлением в истории таджикской литературной мысли, творчество которого еще до конца не изучено. Результатом продолжительных глубоких раздумий и изучения, постоянных поисков в архивах стали исторические произведения о выдающихся поэтах и писателях, о личностях, сыгравших значительную роль в истории таджиков. Неудивительно, что любое его произведение воспринималось читателем, если не как историческая энциклопедия, то, как научная монография.

Этой деятельностью С. Улугзода становится вторым после С. Айни архивариусом жизни и творчества выдающихся личностей истории своего народа. Писатель свою творческую деятельность начинал как критик и литературовед. Но в процессе творческой эволюции налицо потребность Улугзода в изображении новых и новых сильных впечатлений, переживаний, влекущих за собой безудержное стремление и его героев, и самого писателя к креативности, почти все они - гении, приговоренные к одиночеству.

С. Улугзода осознавал самостоятельную роль перевода, который в первую очередь обогащает таджикскую культуру не приемами, не оборотами чужого языка, не невиданными образами, а своей сутью, по

его переводам можно составить мнение о запросах, кругозоре и степени развития таджикского общества того времени.

Погружаясь в переводы и понимая, что перевод, как и оригинальная литература, отвечает на запросы и потребности общества, писатель вникал и в сферы языка перевода и терминологии. В монографии «Учитель Востока», которая больше напоминает аналитическую работу, содержащую полное и всестороннее исследование о великом ученом Авиценне с рождения до его смерти, Сотима Улугзода описывает деятельность «Доруттарҷима»: «В «Доруттарджиме» («Доме перевода») из арабского языка были переведены 8 книг Платона, 19 книг Аристотеля - Арастотолиса, 12 книг по медицине Гиппократа, Галена и других мудрецов, 26 книг по математике, астрологии, музыке и др. Из индийского языка переведены 12 книг из различных сфер. Эти многочисленные переводы способствовали появлению научной терминологии в арабском языке, получил развитие научный и философский арабский язык» [218, 33].

Перевод открыл ему сущность писательского труда и тайны мастерства. То, что идеология и политические установки общества имели влияние на выбор Сотимом Улугзода во всех его начинаниях, бесспорно, так как в таджикской прозе тех лет проявлялась социальная детерминированность личности. То есть там не было нейтральных персонажей, каждый образ был или отрицательным, или положительным, и отношение читателя к нему зависело от характера героя и его отношения к партии и советскому укладу жизни, то есть, творческие поиски молодых литераторов тех лет, фактически, были предопределены.

Однако каждый выбор имеет не только объективные причины, но и субъективные, исходя из этого мы убеждены, что выбор С. Улугзода на «Овод» Л.Э. Войнич определен не только его социальностью, но и духовной близостью. Роман полностью подходил к идеологии времени, имел верную идеологическую направленность - прославление революционной героики и героизма борьбы. Конечно, можно не искать причин и их истоки, и просто сослаться на то, что в начале 30-х годов XX в. проблема творческой свободы писателя в Таджикистане приобрела небывалую остроту и в республике шли массовые репрессии и интеллектуальная часть общества остерегалась стать крайней за неудачи политики, ответственность за которую партия пыталась переложить на нее, однако С. Улугзода принадле-

жал к тем писателям, которые, как рассуждает А. Борщаговский, «…писали чаще о том, чего еще никто не успел рассказать, и на первых порах были вынуждены становиться исследователями, архивистами, историками. Прошлое не заготовило для них ни готовых жанровых форм, ни сложившегося корпуса исторических сведений. Идя по неизведанному пути, создавая современную прозу, они непременно должны были взять от прошлого, от его высоких поэтических завоеваний все то, что живо, что выразило душу народную, пусть в другой, поэтической форме, но выразило истинно и в гениальных образцах» [217, 7]. Сегодня с его именем в таджикской литературе связано становление филологического романа [127].

Сотим Улугзода принадлежит к той категории писателей, биография которых тесно переплетена с творчеством, и Овод, наивно полагавший, что свобода на земле может быть достигнута с помощью Божьего милосердия, импонирует ему благородностью, самостоятельностью характера. С. Улугзода на тот момент еще не знал, что вскоре, также, как и Артуру Бертоне, ему придется столкнуться с равнодушием, предательством и продажностью людей. Как и Артур он останется непонятым обществом, одиноким. Не пройдет и пару лет, и коммунистическая партия поставит под сомнение верность Сотима Улугзода.

Под сомнение в этот период, с 1934 по 1938 гг., попали многие. Это самый жестокий этап политических репрессий, когда лучшие представители таджикского народа были осуждены или казнены. По сведениям архивных материалов 30-х годов (1937-1938 гг.), в Советском Союзе на основе обвинений и доносов было арестовано более 1 млн. 700 тыс. человек, из которых 725 тыс. были приговорены к смертной казни [10].

Молодой Сотим Улугзода, как и его любимый герой романа «Овод» - Артур испытывает полное крушение прежних взглядов на жизнь, полностью утрачивает веру в человечество, о чем можно узнать, сравнивая роман «Овод» Л.Э. Воинич с повестью Сотима Улугзода «Утро нашей жизни».

По этому сравнению можно увидеть некоторые похожие ситуации, к примеру, любовь к матери, ушедшей рано из его жизни. Это чувство сближает Улугзода с Артуром на психологическом уровне. С особым теплом в повести «Утро нашей жизни» С. Улугзода рассказывает свои нежные воспоминания о матери:

« -…иногда в страхе просыпался ночью, в темноте подползал к ней и прислушивался: дышит ли она еще? Когда убеждался, что дышит, успокоенный, возвращался на свое место и засыпал» [213, 58].

- «Я с ужасом увидел, как они (басмачи – М.Дж.) вынули наше шелковое одеяло, самую дорогую вещь, которую мы берегли, как память о маме» [213, 127].

«- Мне казалось – вот-вот среди собравшихся я увижу маму, но ее не было» [213, 110].

Эта любовь и преклонение перед матерью трогательно передается в его переводе, когда Артур говорил о своей матери:

«- Я не могу жить в этом городе, - начал он после минутной паузы. - Не могу видеть магазины, где она когда-то покупала мне игрушки; набережную, где я гулял с нею, пока она не слегла в постель. Куда бы я ни пошел - все то же. Каждая цветочница на рынке по-прежнему подходит ко мне и предлагает цветы. Как будто они нужны мне теперь! И потом... кладбище... Нет, я не мог не уехать! Мне тяжело видеть все это» [52, 12].

На таджикском языке в переводе Сотима Улугзода этот эмоциональный монолог выглядит так:

«- Ман дар ин шаҳр зиндагӣ карда наметавонам, дар он ҷо магазинҳое ҳастанд, ки дар айёми бачагиам модарам аз онҳо ба ман ҳар гуна бозичаҳо харида медод, дар як тарафи дигар соҳилро мебинам, ки то бистарӣ шудани модарам ман дар он тараф ҳамроҳи ӯ гардиш мекардам. Ба ҳар ҷое ки равам, ҳар чизро ки бинам, модарамро ба ёд меовард. Дар бозор ҳар як духтари гулфурӯш мисли пештара ба ман гул таклиф мекунад, гӯё ки он гулҳо акнун ба ман лозим бошанд. Дар сӯи дигар қабристон. На, дар ин ҷо будан наметавонам, дидани он ҷойҳо бароям гарон ва дарднок аст…» [53, 13].

Часто меняющиеся темпы, историческая реальность для Улугзода, которому было почти столько же, сколько и герою романа – Артуру Бертоне – определяют уникальность, нестандартность пути познания им мира.

Герой романа Артур Бертоне и Улугзода были одинаково молоды, влюблены в жизнь, верили в свой выбранный, не легкий жизненный путь, были одинаково верны своим идеалам. Жизнь героя романа, как и у молодого таджикского писателя, полна трагическим драматизмом - он также рано осиротел, познал безразличие родных к своей судьбе,

очень рано он понял, что его жизнь зависит от его решений. Он рано научился отстаивать личную позицию в жизни.

В романе «Овод» для Улугзода тесно переплетаются близкие темы, такие как тема веры, любви, дружбы и предательства.

Но не только личные отношения с героем романа стали причиной выбора им данного романа для перевода. Бесспорно, само время рождает переводы и переводчиков. В 1930-е годы время требовало горячие сердца, пламенную речь, призывы, образы гордых и верных борцов за справедливость и т.д. Для молодого таджикского переводчика роман «Овод» был как раз тем материалом, который мог отвечать его настроению, его представлению о борьбе. Политическая обстановка в стране, окружающая молодого переводчика, пробуждала в нем чувство оптимизма, борьбы, а главный герой романа – Овод, как один из самых ярких образов революционеров в мировой литературе, соответствовал его принципам. В «Овод» - е его привлекал революционно-романтический дух, возымевший тогда огромное влияние на несколько поколений революционеров - борцов за мир, за социальный прогресс. В романе он находит ответы на свои вопросы, его привлекают предельно отчетливо выраженная философия и миропонимание героя – вера в человека, в его предназначение и силу духа, необходимость братства людей и окружающих.

Мы не можем отрицать, что личный вкус, личные мотивы при выборе переводчиком материала для перевода играют не последнюю роль для качества перевода. От того, как он чувствует материал, зависит насколько глубоко он проникнет во внутренний мир героя, персонажей, но с учетом того, что на протяжении истории человечества цензура не щадила не только литературу и литераторов, она не щадила и переводы, и переводчиков, то можно с достаточной определенностью утверждать, что выбор темы для перевода Сотимом Улугзода одновременно продиктован и личными предпочтениями, и идеологией того времени.

Перевод несет на себе крест времени, как и вся духовная жизнь данной культуры, следовательно, творческие возможности переводчика зависят от внешних факторов. Вряд ли кто из таджикских переводчиков в 1931 году мог бы взяться за перевод «Овода» (вспомните постоянный вопрос героя романа: «Где ваш Бог, падре?») или позже – в 70-е годы за перевод «Дон Кихота» - герой, которого мечтал о совер-

шенном мире и справедливом правителе, если бы у него не было издательского заказа.

Пожалуй, самая большая группа героев произведений, переведенных Сотимом Улугзода - это персонажи, близкие ему по жизненной позиции, они также развиваются, сомневаются, постигают, как и жизнь переводчика в социуме, идут вперед, соответствуя новым задачам искусства перевода.

Косвенно, через оригинальную литературу художественный перевод влияет на всю духовную жизнь общества. Он обогащает язык. Рассматривая, к примеру, взаимодействие художественного перевода и оригинальной литературы, мы прослеживаем, как благодаря этому контакту происходит движение оригинальной литературы. В своем самом широком значении художественный перевод проникает в суть всех явлений культуры как один из элементов их развития, присутствия в каждой «клеточке» общекультурного процесса. Исходя из этого можно утверждать, что если в 1931 году, в 20-летнем возрасте, Сотима Улугзода, как переводчика не могло привлечь ничто другое, кроме произведений, написанных в революционном духе, то в 1974 году, к переводу романа М. де Сервантеса «Дон Кихот», Улугзода уже волновали вопросы, связанные с «отрицанием реальности».

Основная роль художественного перевода в Таджикистане заключена в том, что он в цепи таджикской культуры поддерживает жизнь с мировой культурой и выступает одним из главных двигателей прогресса, о чем свидетельствуют переводы на русский язык с таджикского второй половины XX века. Вторая половина XX века - это новый период в истории таджикской художественной литературы, а стало быть и в истории художественного перевода, тематика здесь становится более социальной по проблематике, возникают новые принципы и формы изображения действительности, идет переосмысление старого, отношение личности и общества приобретают острый социальный характер. Появляется новый тип конфликтов и новый тип героя, для передачи которых необходимы были новые стратегии переводческого отбора.

Стратегии С. Улугзода в этот период в своем жанровом аспекте соответствуют главной задаче таджикской литературы - эпизации и становлению жанровых разновидностей таджикского романа; это делает его переводы западноевропейского романа своего рода показательным фактом национального литературного процесса 1930-1980-х

гг. Позиция С. Улугзода в историко-литературном процессе 30 - 80-х гг. представлена в его теоретических взглядах на литературный процесс в целом и проблему жанра в частности, по его мнению «в литературе решает образец» [211, 42].

Переводческие стратегии Сотима Улугзода в эти годы значительно отличаются от стратегий, которых он придерживался в своей работе в процессе перевода романа «Овод» английской писательницы Л.Э.Войнич, что наглядно в переводе романа «Дон Кихот» Сервантеса (1974). Стратегии Улугзода в переводах второй половины XX века уже направлены на уравновешенность, гармоничность художественного повествования.

Важно отметить, что несмотря на то, что в этот период из-за эмиграции сына Азиза заграницу, авторитет писателя заметно пошатнулся в политических и официальных литературных кругах, вторая половина XX века для Сотима Улугзода пришлась продуктивной в творческом плане. Несмотря на все житейские и творческие преграды, в историю таджикской литературы второй половины XX века Сотим Улугзода вошел как автор величайшего романа о восстании таджикских крестьян против бухарских чиновников - «Восэ», художественную ценность которого изучают и по сей день, а также как переводчик романов Сервантеса «Дон Кихот» (1974), «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера (1976), трагедии У. Шекспира «Гамлет» (1970).

По тому, как Улугзода обращался в эти годы к переводу самых разных типов романа и драмы: историческому, социальному, морально-психологическому, можно наблюдать за основными вехами таджикского литературного процесса, в частности, процесса становления таджикского романа и драмы, и развитием таджикской литературы второй половины XX века.

Если «Овод» Л.Э. Войнич – это начало, то «Дон Кихот» Сервантеса – это следующий этап в развитии таджикского художественного перевода.

Обращение С. Улугзода к эпическому роду литературы и различным жанрам свидетельствует о его верном видении общей тенденции развития таджикской литературы.

Таджикские переводчики в 70-е годы работали в новых условиях, перед ними стояли совершенно новые проблемы.

Сотим Улугзода, словно Дон Кихот, пытался оставаться благородным при любых обстоятельствах и не потерять человеческое лицо,

ни репрессивный аппарат советского режима, ни козни недругов не смогли нарушить его самообладание, как поступок недопонятого сына. Он рано понял, что противоречия между идеалами и реальной действительностью совсем не идеальны, и как Дон Кихот, который, начитавшись рыцарских романов, седлает коня и отправляется на борьбу со злом, Улугзода нашел в себе силы выйти из этого потрясения обновленным, зрелым писателем, глубоко изучившим историю и быт своего народа.

Переводы Сотима Улугзода заслуживают пристального внимания, поскольку его вклад в литературу значительный. Этот вклад заключается, прежде всего, не только в стилистических или сюжетных особенностях его переводов, но и в героях особого типа, введённых писателем в таджикскую литературу. Это является его важным открытием, даже откровением: во всех переведённых писателем произведениях действуют герои особого типа, связанные между собой духовным родством.

ГЛАВА II
ИЗ ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА: ОТ «ОВОДА» ДО «БОРИСА ГОДУНОВА»

2.1. Варианты переводов романа «Овод» Л.Э. Войнич на таджикский язык

В истории перевода существует немало примеров, когда одно и то же литературное произведение переводилось разными переводчиками или переперевodилось одним и тем же переводчиком, и в результате получались разные переводы одного и того же произведения. Чем же вызваны данные различия? Подготавливая свои произведения к новым публикациям, писатели стремятся довести их до совершенства в планах стилистики, содержания и словарного состава. Случается, и так, что некоторые писатели по истечении определенного времени производят и своего рода реконструкции композиции произведения.

Ярким примером тому в современной таджикской литературе может служить «Смерть ростовщика» С. Айни. Новая редакция повести «Смерть ростовщика» (1952 г.) показывает, что С. Айни задавался целью произвести видоизменение в плане не только языка и стиля, но и композиции своего произведения. Отмечая это, конечно же, мы, в первую очередь, подразумеваем углубление и обогащение знаний Садриддина Айни относительно характера ростовщиков и скряг в произведениях писателей различных стран, прежде всего России (А. Пушкин, Н. Гоголь, М. Салтыков-Щедрин), Франции (Бальзак) и Ирана (Садык Хедаят). В период между первым и вторым изданиями своего произведения Айни располагал достаточным временем и при новой редакции заметно было усовершенствовано его творческое мастерство. Однако история литературы располагает примерами, когда повторное издание произведения совершенствовалось их авторами и в короткий промежуток времени. К этому ряду относится роман Сотима Улугзода «Фирдоуси».

Редакторской работе подвергаются и переводы.

По такому поводу, опираясь на личный опыт перевода знаменитой новеллы Проспера Мериме «Кармен», которая на русский язык перелагалась не менее восьми раз, Н.К. Гарбовский по существу приходит к аналогичным выводам, констатируя, что «новые переводы имеют право на существование, <…> изменяется общество и его

представление о событиях, описанных в оригинале, изменяется переводящий язык. Переводчики разных поколений, обращаясь к классическим произведениям, сталкиваются в основном с одними и теми же проблемами, одни и те же единицы перевода вызывают необходимость принимать непростые решения, и решения эти могут быть весьма различными. Различны и переводческие стратегии <…>, изменяются способы поиска информации, необходимой каждому переводчику для преодоления «культурно-исторического невежества», обусловленного значительной пространственной и временно́й отдалённостью мира оригинала от мира, в котором живёт и творит переводчик» [56, 15].

Пожалуй, наиболее ярким примером в данном отношении является история двух переводов одного романа – «Овод» Э.Л.Войнич на таджикский язык, так как сопоставление двух текстов дает ценнейший материал об Улугзода - редакторе и переводчике.

Перевод на таджикский язык всемирно известного романа Э.Войнич «Овод», ставшего в свое время книгой-легендой в мировой литературе, незаслуженно обойден вниманием таджикских исследователей и в XX веке, и в XXI в.

В данном разделе мы попытаемся рассмотреть перевод Сотимом Улугзода романа «Овод» на предмет определения субъективных и объективных факторов, воздействовавших на процесс его перевода, а также изучить информационную ценность текста в соответствии с субъективными предпочтениями переводчика.

Первое издание романа на таджикском языке было осуществлено в 1931 году под названием «Занбӯр». Переводчиком был Сотим Улугзода, который достаточно полно передал содержание оригинального произведения. Для Улугзода, который в этот период находился в поиске индивидуальной манеры, занятие переводом явилось лучшим способом проникновения в произведение другого автора, в его внутренний мир, манеру изложения.

В 1982 году Сотим Улугзода доработал свой перевод романа и назвал его «Ғурмагас». Сам факт появления нового варианта перевода является важным позитивным фактом в литературной жизни страны. В новой редакции заметно усилилась реалистическая достоверность тех героев романа, которых полюбил читатель еще по первому изданию книги. То, что в первом варианте было волнующим, по-настоящему вдохновенным - образы, яркие эпизоды, детали, - все это

органически сплавилось с новыми кусками, слилось в стройную картину, где все подчинено единой идее. Ничто хорошее не потерялось, ни одна краска не потускнела, но все встало на свои места, и не только целое, но и каждая деталь возвысилась, окрылилась глубоким пониманием жизненной правды.

Несмотря на то, что Улугзода внешне остался доволен полученным результатом второй версии перевода, что он и отметил в предисловии ко второму переводу, подчеркнув, что данное издание является новым переводом. Забегая вперед, отметим, что если оценить первый перевод с точки зрения норм таджикского литературного языка 30-х годов, то он сделан адекватно, но если дать оценку с точки зрения современности, то мы вынуждены признать тот факт, что второй перевод также нуждается в дальнейшем серьезном редактировании: в нем наблюдаются совершенно недопустимые неточности и сокращения.

Для нас крайне важным является свидетельство Сотима Улугзода о том, что при доработке он внес в него целый ряд исправлений. Ценно также указание писателя на некоторые конкретные моменты, вызвавшие его особое негодование.

Ссылаясь на утверждения В. Н. Комиссарова о том, что «теоретическое осмысление переводческой деятельности имеет несомненное практическое значение» [98, 11], для нас в этом ключе весьма полезными могут оказаться результаты сравнений двух переводов одного романа Э.В. Войнич «Овод».

Чтобы понять субъективную сторону, продиктовавшую обращения С. Улугзода к историко-революционной теме, необходимо понять историю вопроса.

Роман впервые был опубликован в Англии в 1897 г., а в начале следующего года уже вышел в переводе на русский язык и именно в России обрел наибольшую популярность. Успех книги был настолько велик, что только в Лондоне за первые 4 года вышло 8 изданий, а до 1920 года – 18 изданий. Первым переводом на иностранный язык был перевод на русский, опубликованный уже в 1898 году. Затем вскоре последовали переводы на множество других языков, в том числе в 1931 году на таджикский язык.

Сюжет романа «Овод» охватывает события 1833 года. В то время в разных областях Италии происходили вооруженные восстания. Австрийская полиция, поддерживаемая местными властями, с неслыханной жестокостью подавляла эти восстания. Борьба особенно обостри-

лась в канун 1848 года, когда революционная волна охватила всю Западную Европу, в том числе и Италию. В 1846 году, устрашенный общественным подъемом римский папа, сделал вид, что идет навстречу народным требованиям и предпринял ряд либеральных реформ. Во второй и третьей частях романа действие происходит как раз в эти дни. Роман богат событиями, социальными потрясениями, разнообразием характеров и поступков положительных героев и отрицательных персонажей, описанием явлений природы, чувствами и переживаниями, которые передаются Сотимом Улугзода самыми различными художественными средствами, отвечающими всем критериям и требованиям адекватного перевода. В романе Овод является псевдонимом главного героя - Артура Бертоне, который был им взят после возвращения на родину - после предательства любимой и близких ему людей он, инсценировав самоубийство, покинул родные места и обратно вернулся спустя только 13 лет, но уже другим человеком, в качестве журналиста, обличающего ложь.

Тема романа посвящена героической борьбе итальянского народа за свое освобождение от чужеземного гнета, за свою национальную независимость. В романе существуют две линии: первая - борьба за независимость, вторая - раскол среди этих же борцов за независимость, между радикально-бунтарскими элементами, жаждущими разрешить социальные конфликты революционным действием, и либерально-буржуазными кругами, возлагающими надежды на легальную прессу, на европейское общественное мнение, на что угодно и кого угодно, но только не на революционные действия. Внимание таджикских читателей в романе привлек занимательный сюжет, близкий к таджикским народным эпосам, где главный герой был храбр, красив, верен своей любви, борец за справедливость, честный, отстаивающий свою веру.

Русский читатель познакомился с романом Войнич намного раньше - одновременно с английским изданием, потому что всего несколько месяцев отделяет издание его в Англии от перевода на русский язык. Перевод был осуществлен несколькими переводчиками, но на таджикский он был осуществлен по переводу Н. Волжина.

Перевод романа «Овод» - это один из фактов увлечения Сотимом Улугзода революционным романтизмом, который ярко был выражен в дальнейшем в его собственном романе «Восэ». Особенности перевода романа «Овод», а также их использование в идеологических целях,

представляют основу для отдельного изучения. Даже сдержанное обращение к этому факту показывает, что богатый опыт всемирной литературы дает писателю уроки мастерства и жизненный материал; беспредельную преданность идее революции, незаурядную силу духа, необыкновенные приключения – все это говорит о том, что на таком материале могла быть создана книга, которая встала бы по своему значению вровень с всемирно знаменитым произведением «Овод» - речь идет о романе «Восэ». Роман Войнич представляет собой текст, близкий писателю Улугзода по духу, глубоко трогающий его. Это позволило ему создать перевод, гармонично передающий подлинник в единстве содержания и формы.

С 1931 г. – после выхода первого перевода романа до 1982 года книга издавалась три раза, но как утверждает сам С. Улугзода, без его редактирования. В 1982 году издательство «Маориф» обратилось к переводчику с предложением подготовить текст романа к четвертому изданию. Обратившись к своей работе спустя 50 лет, Улугзода обнаруживает некоторые недостатки, перевод ему не понравился, о чем в предисловии новой редакции он пишет: «…я увидел, как на текст повлияла неопытность молодого переводчика, незнание им в достаточной степени тогда не только русского языка, но и своего родного литературного языка, а также еще не богатый к тому времени опыт в редактировании. Кроме того, по каким-то причинам в переводе были пропущены некоторые отрывки романа».

После доработки заметно усилилась драматическая направленность произведения, «подтянулась» яркость национального колорита. О первом переводе в 1961 году известный таджикский критик – литературовед М. Шакури в своей монографии писал: «В 1932 году читатели получили первый существенный результат его творческого труда – роман Войнич «Овод». Этот перевод имел большой успех и получил высокую оценку устода Айни – редактора книги. С этого дебюта и началась творческая деятельность С. Улугзода, и в дальнейшем его очерки, критические статьи стали издаваться в газетах и журналах» [260, 8].

В том же году перевод был отмечен другим исследователем К. Юсуповым: «Творческая деятельность Сотима Улугзода началась с перевода ряда прозаических и драматических произведений. С. Улугзода в студенческие годы перевел на таджикский язык «Сэм и Дик», которое было переведено с английского.

Затем он перевел на таджикский язык роман выдающейся английской писательницы Этель Лилиан Войнич «Овод». Но относительно того в каком году вышла первая редакция на таджикском языке, есть небольшое разночтение в высказываниях М. Шакури, К. Юсупова и С. Улугзода. Так, М. Шакури утверждает, что впервые таджикский перевод «Овода» увидел свет в 1932 году, хотя сам С. Улугзода в предисловии ко второй редакции - в «Ғурмагас» - е называет другую дату – 1931 год: «Таджикский перевод романа впервые был издан в 1931 году арабским шрифтом и назывался «Занбӯр» [53, 8].

Есть разночтения и по поводу того сколько раз был издан роман на таджикском языке, к примеру, К. Юсупов утверждает, что роман был издан пять раз [267, 6], тогда как Улугзода отметил четыре издания: «<…> этот роман к четвертому изданию был переведен заново» [53, 8-9].

Таким образом, в 1982 году роман «Овод» в переводе претерпел модификацию на уровне не только лексики и был переименован из «Занбӯр» в «Ғурмагас». Во всяком случае, мы можем похвастаться тем, что в таджикской литературе имеется два хороших перевода романа «Овод» Э.Л Войнич.

Различные мнения о названии книги существует среди ученых и в русской литературе. Одна из версий такова:

В 1996 году воронежские исследователи-краеведы В. Федотов и М. Чернышёв поместили в № 8 журнала «Подъём» статью о романе «Овод» под названием «В погоню за «Разящей мухой»». Исследователи обратили внимание на то, что в романе упоминается французский вариант псевдонима главного героя — le Taon. Однако это слово в переводе на русский означает «слепень», кровососущая муха. Овод же, муха, откладывающая яички под кожу животных, называется по-французски «le cestre». В. Федотов и М. Чернышев указывают, что, возможно, более правомерно было бы перевести название знаменитого романа как «Слепень». Однако, даже если первая переводчица романа Зинаида Афанасьевна Венгерова, выбирая вариант перевода названия, руководствовалась только соображением благозвучия, её выбор можно обосновать и с учётом значений слов. Английское слово «gad fly» - «разящая муха», не передаёт различия между оводом и слепнем, а обозначает любую муху, нападающую на скот. Но и русским словом «овод» не только называется особое, определённое насекомое, а можно, как и английским «gad fly», назвать вообще любую

муху, которая нападает на скот, в том числе слепня. Авторы статьи предполагают, что на выбор псевдонима для главного героя романа могли повлиять и впечатления Лилиан Буль от пребывания в сельской усадьбе, где, конечно, она часто видела, как слепни преследуют лошадей и коров.

Улугзода же по поводу нового названия романа использует историю знаменитого греческого мудреца Сократа: властители Афин приговорили его к смертной казни за то, что он обличал их пороки. Защищаясь на суде от несправедливого приговора, Сократ сравнивает себя с оводом, который надоедает неторопливому коню, побуждая его действовать. Приговоренный к смерти Сократ мог бы спастись, если бы пошел на сделку с совестью, отрекаясь от своих убеждений, но он предпочел смерть. Наделяя своего героя прозвищем Овод, писательница напоминает нам о Сократе, подчеркивая тем самым основное его качество - верность своим убеждениям. О своем предпочтении Улугзода в предисловии к книге «Ғурмагас» пишет:

«Прежнее название романа изменено в соответствии с его английским и русским названиями: его настоящий смысл означал Ғурмагас (смотрите на комментарий на странице 92)» [53, 8-9].

На странице 92, на которую указывает переводчик, мы читаем диалог между персонажами романа – сеньорой Боллой и Грассини:

«- И, кроме того, - сказал Грассини, - на тосканский народ можно воздействовать более почтенными средствами. Мы обнаружим, по меньшей мере, отсутствие политического такта, если будем трактовать серьезный вопрос о гражданской и религиозной свободе в шуточной форме. Флоренция не город фабрик и наживы, как Лондон, и не притон для сибаритов, как Париж. Это город с великим прошлым…

- Таковы были и Афины, - с улыбкой перебила его сеньора Болла. – Но граждане Афин были слишком вялы, и понадобился Овод, чтобы пробудить их».

Далее, на этой же странице Улугзода дает поясняющий комментарий:

«Гӯянд, киноя аз сухани Сукроти ҳаким аст, ки вақте ӯро дар маҳкамаи Афина мурофиа мекарданд, гуфтааст: «Худованд маро дар ин шаҳр ҷой дода, бо ҳамин гӯё аспбозро бар аспи пуркуввати хушзот савор кард, ки он аспро бояд неши ғурмагас газида, ба ҷунбиш оварда истад». Зоҳиран, ба ҳамин қиёс Э.Л. Войнич номи романашро «Ғурмагас» (хармагас, сӯна, ба русӣ «Овод») гузоштааст (С. У.)» [53, 107].

«Рассказывают, что эти слова относятся мудрому Сократу, который на суде в Афинах произнес такие слова: «Господь отправил меня в этот город и таким образом, словно, посадил всадника на племенного коня, ярого, чтобы его жалил овод и заставлял двигаться». Исходя из этого, Э.Л. Войнич назвала свой роман «Овод» (хармагас, суна – на руссском «Овод») [53, 107].

Важно отметить еще один момент: в архивном материале, сохранившемся у племянника Сотима Улугзода – Мурувватова Джамолхона этот комментарий дан развернуто, а именно:

«До недавнего времени исследователям был непонятен смысл слов сеньоры Боллы об оводе: многие считали, что возможно героиня имеет в виду драму известного древнего драматурга Аристофана «Овод». В связи с этим роман на таджикском языке вначале был назван «Занбӯр» (т.е. - пчела; трутень – М. Дж.).

Но наш современный исследователь, русский писатель госпожа Е.А. Таратута /ее книга «По следам «Овода», М. Детгиз, 1962/ установила, что это слово /название романа Э. Л. Войнич, на русском «Овод»/ взято из произведения Платона «Апология Сократа»: в этом произведении описывается судебный процесс над Сократом в Афинах, где он сравнивает себя с оводом: «Бог послал меня в этот город, словно посадив ловкого всадника на породистого коня, которого жало овода должно постоянно приводить в движение».

В связи с этим старое название романа на таджикском языке изменено в «Ғурмагас» \ От переводчика/» [53, 9].

В любом случае, конечно же, речь идет о безжалостных суждениях и остром языке Артура Бертоне.

Подкрепляя перевод примечанием [53, 92], Улугзода пытается больше думать о том, как помочь читателю на лету схватить смысл разговора, заключающего в себе намек на его важную сторону, успешно сохраняя все нюансы и оттенки диалога, намерение автора, поэтому, он бережно передает в таджикском тексте реалию, характеризующую другую культуру. Возможность комментировать, таким образом, текст в примечаниях избавляет его от необходимости искать таджикские эквиваленты предметам и понятиям, не существующим в быте таджиков и таджикской культуре. Показывая особенность английского быта, незнакомую для таджикской публики 30-х г., Улугзода в переводе старается свести к минимуму «непонимание» читателя, используя в своей работе различные приёмы, одним из которых является введение

в текст весьма полезные «пояснения переводчика». Отметим, что пояснениями переводчики пользуются не только тогда, когда в произведении говорится о некой великой личности, которую могут не знать иностранцы, но и когда речь идет о явлении. Здесь уже роль играет культурный контекст. Например, для носителя русского языка без знания культурного и исторического контекста трудно понять, почему главный герой произведения С. Айни «Смерть ростовщика» назван Кори – Ишкамба, в «Бухарских палачах» - Махмуд-араб, Джунбулмахдум, Хаким-кассоб, Хамрох-гавбоз или в «Двенадцати воротах Бухары» Дж. Икрами женские образы носят имена Амбари Ашк, Мухаррами Гарч, Ойим Шо, Ойтимуллои Танбур.

Конечно, можно этому явлению дать объяснение: стратегия ранних переводов в Таджикистане была направлена на прагматический потенциал перевода, который должен был сделать текст доступным для восприятия неподготовленному читателю на всех уровнях – стилевом, сюжетном и национально-культурном, - а также на адаптацию текста к читательским ожиданиям. Если выделить способы и методы перевода, начиная с периода 1920-30-х годов и вплоть до настоящего времени, то их можно разделить на три направления - вольный, буквальный или близкий к подлиннику переводы, которые функционируют и сегодня. Характер этих переводческих установок в разное время менялся в зависимости от времени. Дополняя друг друга, они всегда обладали общим эстетическим смыслом, однако вольный перевод принес в таджикскую литературу произведения, перевод которых снял всякий барьер «чуждости».

Так, роман «Занбӯр» в результате большой работы в 1982 году переименовывается в «Ғурмагас». И так как в разные эпохи то или иное произведение интерпретируется по-разному эта версия перевода стилистически становится еще более точным и выразительным, благодаря тому, что Улугзода смог точно вычислить закодированную информацию. В частности, в последней редакции прослежено изменение конструкции фраз, введение уточняющих определений, усиливающих нужное впечатление, достижение большей выразительности. Конечно, доработка произведений в истории мировой литературы – событие естественное и в вопросе о сравнительной ценности двух редакций романа не исключены свои и плюсы, и минусы. Например, эпизод казни Артура в последней редакции выглядит шире и стройнее. В этот период и сама трагедия уже воспринималась писателем гораздо острее.

Перевод романа английской писательницы на таджикский язык был осуществлен с русского – языка-посредника. Но, перевод через язык-посредник, каким бы качественным он ни был, не может отразить в полной мере национальное лицо оригинала и его национальный колорит, переводчику в таком тексте значительно труднее услышать голос автора оригинального текста и понять смысловые оттенки текста подлинника. Также через язык - посредник сложнее передать идейно-художественную полноту, эстетическую целостность произведения-оригинала. На наш взгляд, Улугзода для своего перевода смог решить эту задачу менее болезненно: его перевод можно было бы назвать произведением, созданным на мотив английского писателя, где он успешно не только перевел, но и сохранил значение реалий - в русском издании, например, вовсе не нужно объяснять суть разговора сеньоры Боллы, видимо, потому что русскому читателю, ближе знакомому с историей Греции, итак понятно, что речь идет о Сократе (469 – 399 гг. до н. э.), но для таджикского читателя 30-х годов эта реалия могла быть и незнакома, и создала бы определенную лакуну.

Хотелось бы подчеркнуть, что изучение переводов Улугзода, как переводчика на то время одного из наиболее значимых произведений мировой литературы не только открывает малоизвестную сторону его биографии, но имеет прямое отношение к творческой истории романа «Овод».

К слову, несмотря на все недостатки этого ученического перевода, на сегодняшний день, Сотим Улугзода остается одним из первых крупных таджикских переводчиков своего времени. Дальнейшие исследования в этом направлении, без сомнения, обнаружат новые аспекты деятельности Улугзода-переводчика и редактора. Тщательного обследования заслуживают те отрывки текста, где возможно вычленить правку писателя. Известно, что Улугзода неизменно внимательно редактировал свои произведения, в том числе при последующих переизданиях, и внесенные им поправки, как правило, были довольно многочисленны - в этом убеждает уже история романов «Восеъ» и «Фирдоуси». Без подобных знаний наше представление об Улугзода-художнике следует считать неполным.

Сличение первого и второго изданий переводов романа подтверждает, что общий объем внесенной Улугзода правки был довольно большим, при этом исправлению подвергся не только текст, но и название романа на таджикском языке. В ходе сопоставления текста об-

наружилось значительное количество исправлений фактического и стилистического характера, но наличие их в первом и втором изданиях лишний раз подтверждает, что Улугзода продолжал постоянно работать над текстом, совершенствуя его и учитывая особенности развития таджикского языка. Совершенствуя перевод, Улугзода уделяет большое внимание стилистической правке, стремясь подобрать подходящий эквивалент, наиболее точно и полно передающий подлинник, устранить лексические повторы, облегчить синтаксически громоздкие конструкции и т. д. Прежде всего, С. Улугзода устраняет явные искажения и восстанавливает пропуски.

В доработанном варианте или, как считает сам Улугзода, в новом переводе, заметно усилена ритмичность, обогащен колорит, представлена сочность речи. Образы приобрели яркость, выразительность, звукопись стала более спаянной со смыслом. Это видно хотя бы из следующих примеров:

«**Овод»**: «- Что, carino? Тебе здесь не нравится?». [52, 21]

«Занбӯр»: «- Чӣ гап, писар? Ин ҷо ба ту нафорид?». [54, 11]

«Ғурмагас»: «- Азизам, ин ҷо ба ту хуш нест?». [53, 20]

Как показал анализ текстов, в новой редакции явно улучшилось художественное достоинство текста перевода. На наш взгляд, Улугзода переводил первую редакцию романа больше под эмоциональным впечатлением, чем можно объяснить, почему переводчик меньше обращал внимание на художественные достоинства техники своего перевода. Например, именно в новой редакции - в четвертой, итальянское слово «carino» приобретает правильный смысл. В первом варианте Улугзода переводит это слово, как «сын», а во втором варианте «азизам» - «мой дорогой», что больше соответствует итальянскому «carino».

Для «Занбӯр» (1931 г.) С. Улугзода характерна наиболее высокая степень отклонений от оригинального текста. Этому есть несколько причин. Одна из них – стремление отразить только сюжетную основу переводимого текста, другая - стремление воспроизвести прагматику оригинала.

Все это привело к тому, что в стремлении к прозрачности стиля Улугзода делает языковую ткань романа синтаксически простым и кратким, чаще нейтральным. Ниже мы рассмотрим, как эта стратегия осуществляется на уровне конкретных переводческих решений. Позже, в 1982 году в «Ғурмагас»-е, последней редакции перевода, страте-

гия перевода Сотима Улугзода меняется в корне: она заключается в переводческих решениях, направленных на повышение динамичности сюжета, усиление эмоционального эффекта (особенно сентиментального), повышение прозрачности стиля и в целом на повышение доступности текста для восприятия на всех уровнях — стилевом, сюжетном и национально-культурном.

В то же время образность, экспрессивность, эмоциональность, динамизм, успешно выраженная через перевод, дают возможность Сотиму Улугзода выразить себя как писателя. Успешно преодолевая трудности перевода, он в последней редакции смог сохранить и воспроизвести на таджикском языке эстетическое воздействие романа, тонко передать некоторые особенности другой культуры - английской и итальянской действительности.

Важно подчеркнуть, что в каждом конкретном случае Улугзода ищет оптимальные пути преобразования и выражения единиц в соответствии с нормами переводного знака.

Принципы перевода, которым следовал Сотима Улугзода, можно охарактеризовать как сознательное балансирование между двумя крайностями - ***предельной точностью*** - буквальностью и ***предельной вольностью*** по отношению к подлиннику. Позиция его определяется собственным оригинальным художественным взглядом на переводимый текст.

Тот факт, что Улугзода начал свой творческий путь как переводчик, а потом уже как писатель, вскользь, без научного анализа отмечен также и в 2004 году таджикским литературоведом М. Раджаби [155, 15-17].

Большое значение для него как будущего переводчика имели наставнические уроки Садриддина Айни, который принимал непосредственное участие в воспитании переводчиков, привлечении их к миру перевода - руководил переводом, указывал на недостатки, давал советы и рекомендации и т.д. Устод в достаточной мере заботился о воспитании профессиональных переводчиков. Ничто не могло заменить его влияния, которое он оказывал на начинающих литераторов и той работы, которую он вел с молодыми переводчиками. Молодые литераторы получали не мало пользы на тех совещаниях, которые проводил С. Айни, где детально обсуждались ошибки и достоинства переведенных текстов. «Каждый вечер устод, – рассказывает писатель, - слушал переведенный отрывок, исправлял, знакомил с особенностью переводче-

ской работы». С. Улугзода этим переводом проявил свои переводческие способности. Таджикские читатели встретили роман «Занбӯр» с большим интересом. В соответствии со школьной программой, до 1954 года Министерство образования издавал этот роман пять раз» [267, 6].

Решая вопросы переводческой мысли на материале переводов Сотима Улугзода, можно открыть для таджикского литературоведения новые, ранее неизученные грани и возможности, которые уже существовали, но по каким - то причинам - объективным, субъективным - остались незамеченными, малоизученными или вовсе не принятыми. В вязи с этим можно только удивляться тому, как мог остаться неисследованным такой весомый багаж, который состоит из перевода известных произведений, таких как: «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса, «Жизнь зовёт» Билла-Белоцерковского, «Человек с ружьём» Н.Ф. Погодина, «Без вины виноватые», А.Н. Островского, рассказ «Мать» М. Горького, а также ряд произведений А. П. Чехова, Байрона и т.д. Эти переводы, принесшие собой ценные информации о культуре других народов, новом видении, философии, течениях, тенденциях, литературных жанрах и т.д., являются достоянием таджикской литературы.

Сегодня ученые все чаще стали обращаться к творчеству Сотима Улугзода, пытаясь исследовать вопросы, связанные с историзмом в творчестве писателя и определить его место в таджикской исторической драме, кинодраматургии, прозе. Большой интерес вызывает творчество С. Улугзода и у лингвистов. Исследователей также привлекают вопросы, связанные с драматургией писателя. И все же, многие аспекты, связанные с творчеством Сотима Улугзода, остаются неизученными, в числе которых и переводческая деятельность писателя.

Переводы С. Улугзода – это, по сути, особое явление в процессе развития таджикской художественной литературы, на примерах которых можно рассмотреть скрещение двух миросозерцаний художественного образа – оригинального текста и перевода.

Однако, на сегодняшний день, переводческая деятельность Сотима Улугзода относится к числу неизведанных тем, способных открыть новую страницу в истории таджикской культуры о которой в таджикском литературоведении до сих пор нет специального исследования. Нет и работ, систематизирующих его принципы перевода в неразрывной связи с эстетической и мировоззренческой эволюцией

Улугзода - писателя, а также в контексте общей ситуации в сфере художественного перевода в Таджикистане XX века. Этот вопрос вовсе не изучен, более того, не выявлен даже круг произведений, подлежащих изучению в этом плане. При этом необходимо подчеркнуть, что Сотим Улугзода владеет не только главной писательской чертой - даром перевоплощателя, он также был переводчиком от творца. Во многом такое положение дел обусловлено скудостью фактических данных, а также недостатком введенных в научный оборот архивных материалов, связанных с переводческой деятельностью писателя.

2.2. Стилистический диссонанс в переводе романа «Овод» Э.Войнич – в «Занбӯр» - е и «Ғурмагас»

Особый интерес в переводе привлекает стилистическое многообразие, которое проявляется в адаптации текста под предпочтения современной аудитории, недочёты при переводе и редактировании. В данном разделе мы подробнее рассмотрим категорию недочетов при переводе и редактировании на стилистическом уровне

Говоря о первом переводе романа «Овод» - в «Занбӯр» - е и «Ғурмагас», следует отметить, что в переводе Улугзода местами наблюдаются различные типы смысловой трансформации, в частнотси сокращений текста на уровне фраз, а то и предложений, которые происходят обычно при попытке приблизить историю романа к пониманию таджикского читателя, то есть адаптировать восприятию адресата. Такого рода адаптация текста перевода часто способна изменить тональность произведения абсолютно в другом направлении.

К подобным ошибкам следует отнести стилистические несоответствия, опущения и пропуски труднопереводимых отрывков. Рассуждая о новом переводе - «Ғурмагас», Улугзода указывает на них в предисловии, считая первый вариант перевода («Занбӯр») неудачным. Но, к чести писателя, хотелось бы отметить, что, несмотря на эти сокращения и опущения, сюжетные линии в «Занбӯр»-е сохранены максимально – в содержательном плане роман не претерпел никакой трансформации.

Сокращения и опущения, допущенные С. Улугзода в «Занбӯр»-е, не относятся к какой-либо определенной тематике (кроме последней, восьмой части, посвященной сплошь и рядом религиозным текстам), но часто содержат в себе смыслы, важные для понимания романа.

Итак, перейдем к самому переводу.

Для начала приведем пару примеров отрывков из «Ғурамагас», которые отсутствуют **в «Занбӯр»-е:**

«Овод»:

«-Сам не знаю. Я ждал совсем другого. Озеро, правда, прекрасное, и очертания холмов тоже хороши. – Они стояли на острове Руссо, и Артур указывал на длинные строгие контуры Савойских Альп. (этот отрывок отсутствует в «Занбӯр»-е) – Но город! Он такой чопорный, аккуратный в нем есть что-то… протестантское. У него такой же самодовольный вид. Нет, не нравится мне он, напоминает чем-то Джули.

Монтанелли засмеялся:

-Бедный, вот не повезло тебе! Ну что ж, мы ведь путешествуем ради удовольствия, и нам нет нужды задерживаться здесь. Давай покатаемся сегодня по озеру на парусной лодке, а завтра утром поднимемся в горы.

-Но, padre, может быть, вам хочется побыть здесь?

-Дорогой мой, я видел все это десятки раз, и, если ты получишь удовольствие от нашей поездки, ничего другого мне не надо. Куда бы тебе хотелось отправиться?

-Если вам все равно, давайте двинемся вверх по реке, к истокам.

-Вверх по Роне?

-Нет, по Арве. Она так быстро мчится.

-Тогда едем в Шамони.

Весь день они катались на маленькой парусной лодке» [52, 20]

«Занбӯр»:

- Аммо шаҳр… он қадар крахмалӣ ва суфта аст, ки… Вай мисли протестанти худписанд менамояд. Не, ба ман Женева намефорад. Ӯ Юлияро ба ёди ман меоварад.

Монтанелли ханда кард.

- Бечора, ба ту раҳмам меояд. Мо ки ба ин ҷо бо ягон кори зарурӣ ва ё бо ягон мақбурият наомадаем, агар хоҳем, ҳозир аз ин ҷо рафта метавонем. Ин тавр бошад, имрӯз дар даруни кӯл бо заврақчӣ сайёҳат мекунем ва худи пагоҳ ба кӯҳ мебароем.

Онҳо дар кӯл бо заврақи бодбондор саеҳат карда, тамоми рӯзро гузаронданд».

«Ғурмағас»:

«-***Ростӣ, ки намедонам. Ман ин шаҳрро дигар хел тассавур мекардам. Бале, қӯл хеле назарраbост, сохт ва тарзи ана он кӯҳҳо ба ман хеле хуш меоянд.***

Онҳо дар ҷазираи Руссо истода буданд ва Артур «ана он» гуфта ба хати рости қӯҳҳои Альпи Савоя ишора кард.

– Аммо шаҳр!.. Вай як навъ оҳарзадаву пардозьефта барин менамояд… ҳамчун протестанти худхоҳи бовиқор. На, Женева ба табъи ман нанишаст, вай Юлияро ба едам меоварад.

Монтанелли хандид:

- Бечора, ба ту ҳайфам меояд. Мо ба ин ҷо бо кори зарур е маҷбурияте наомадаем ку: агар хоҳӣ, ҳозир метавонем аз ин ҷо равем. Пас, бие имрӯз дар кӯл бо қайиқ сайр мекунему пагоҳ ба кӯҳ мебароем.

- Охир, шумо дар ин ҷо боз якчанд вақт истоданӣ будед, падре?

-Азизам, ман ин ҳамаро даҳҳо бор дидаам, барои ман ҳамин бас аст, ки ту аз саёҳатамон хушнуд шавӣ, дигар ба ман ҳеҷ чиз даркор нест. Дилат сафари кадом тарафро мехоҳад?

-Агар барои шумо тафовут надошта бошад, биёед, бо рӯд рӯ ба боло, тарафи саргаҳи он равем.

-Бо Рона рӯ ба боло?

-Не, бо Арва. Ҷараёни ин рӯд тез аст.

-Пас, биё, ба Шамони меравем.

Онҳо тамоми рӯз дар кӯл ба қаиқи бодбондор нишаста сайр карданд»**.**

В данном отрывке переводчик опустил рассуждения героя, важные для понимания, как его натуры, характера, так и проблематики романа в целом. Такое опущение нарушает особенности стиля автора оригинала.

В переводе имеют место некоторые противоречия, такие как:

в «Занбӯр»-е отсутствует целый абзац диалога из «Овода»:

«- ***Сам не знаю. Я ждал совсем другого. Озеро, правда, прекрасное, и очертания холмов тоже хороши. – Они стояли на острове Руссо, и Артур указывал на длинные строгие контуры Савойских Альп».***

В «Ғурмагас»-е же писатель устраняет этот недостаток:

«*-Ростӣ, ки намедонам. Ман ин шаҳрро дигар хел тассавур мекардам. Бале, кӯл хеле назарраbост, сохт ва тарзи ана он кӯҳҳо ба ман хеле хуш меоянд*».

Но это добавление носит характер вольного перевода и если перевести дословно таджикский текст на русский, оно может выглядеть так:

«- Сказать правду, не знаю. Я по - другому представлял этот город. Озеро, правда, прекрасное, и очертания холмов тоже мне по душе».

Далее, в «Занбӯр»-е отсутствует предложение:

«***Они стояли на острове Руссо, и Артур указывал на длинные строгие контуры Савойских Альп***»,

которое в «Ғурмагас» - е приобретает добавление указательного характера ***«ана он»:***

«***Онҳо дар ҷазираи Руссо истода буданд ва Артур «ана он» гуфта ба хати рости кӯҳҳои Альпи Савоя ишора кард***».

То есть предложение на русском языке должно выглядеть так:

«Они стояли на острове Руссо, и Артур, со словами «вот тот» указывал на длинные строгие контуры Савойских Альп».

Следует отметить, что большое количество отличий, обнаруженные в результате сличения текстов, не всегда обусловлены непереводимостью, скажем реалий, то же самое происходит со многими отступлениями от оригинала, которые наблюдались на всем протяжении перевода. Например, одним из характерных художественных приемов Этель Войнич является пейзаж и описание природных явлений, с помощью которых выражаются настроение и состояние героев романа. В переводе, осуществленном в 1931 г., данные описания существенно сокращены, либо удалены из текста, возможно, для того, чтобы сделать его более доступным для юношеской аудитории. Например:

«Овод»:

-Дождь перестал, carino, - сказал он после захода солнца. – Сейчас самое время посмотреть озеро. Пойдем, мне нужно поговорить с тобой.

Они прошли вдоль берега ***к тихому, уединенному месту и уселись на низкой каменной стене.***

Около нее рос куст шиповника, покрытый алыми ягодами. Несколько запоздалых бледных розочек, отягченных дождевыми каплями, свешивались с верхней ветки. По зеленой глади озера скользила маленькая лодка с легким белым парусом, слабо колыхавшимся на влажном ветерке. Лодка казалась легкой и хрупкой, словно серебристый, брошенный на воду одуванчик. На Монте-Сальваторе, как золотой глаз, сверкнуло окно одинокой пастушьей хижины. Розы опустили головки, задремав под облачным сентябрьским небом; вода с тихим плеском набегала на прибрежные камни.

-Только сейчас я могу спокойно поговорить с тобой, - начал Монтанелли. Ты вернешься к своим занятиям, к своим друзьям, да и я эту зиму буду очень занят. Мне хочется выяснить наши отношения, и если ты… [53. С. 30-31]

«Занбӯр»:

Монтанелли пас аз фурӯ рафтани офтоб ба Артур нигоҳ карда гуфт:

-Ҳоло борон монд, азизам. Агар мо хоҳем, ки кӯлро тамошо кунем, бояд аз ҳозир ба роҳ дароем. Биё равем, ман бо ту дар бораи як масъала гуфтугӯ кардан мехоҳам.

Онҳо ба наздикии канораҳои кӯл рафта, дар болои як деворчаи пасти сангин ҷой гузаданд.

Монтанелли гапро аз ҳамин ҷо шурӯъ кард:

- Имшаб шаби охирин аст, ки мо ҳарду бо осудагӣ бо ҳам гуфтугӯ мекунем. Ту ба машғулияти дарсӣ ва ба назди еру ҷураҳои худат бармегардӣ. Дар ин зимистон ман ҳам хеле серкор хоҳам шуд. Ман имрӯз мехоҳам маълум кунам, ки муносибатҳои мобайни мо чигуна аст. Агар ту… [54, 20-21]

Отсутствие целого отрывка описания природы восполнено во втором переводе следующим отрывком:

«Ғурмагас»:

- Ҳоло борон монд, азизам. Агар мо хоҳем, ки кӯлро тамошо кунем, бояд аз ҳозир ба роҳ дароем. Бие равем, ман бо ту дар як масъала гуфтугӯ кардан мехоҳам.

Дуяшон **лаб-лаби** кӯл ба як **ҷои хилвату ором** расида, рӯи девори паст нишастанд.

Дар наздикии девори сангин гулбуттаи насрин руста буд, ки саросар аз ебоимеваи донадонаи гулгун пур буд. Якчанд гули садбарги дершукуфтаи рангпарида ва аз гаронии қатраҳои борон хамида зери осмони абрноки сентябрӣ аз шохҳои болоии гулбуне, ки ҳамчунин дар он ҷо руста буд, овезон буданд. Дар рӯи оинаи сабзфоми кӯл як қиқи хурдтараки бодбондор ғеҷида-ғеҷида ҳаракат мекард, бодбони сабуки сафеди он аз вазидани насими намнок оҳиста-оҳиста пар мезад. Заврақ ба мисли қоқуи нуқраранги ба об партофташуда сабук ва нозук метофт. Дар Монтье-Сальватор тирезаи яккакулбаи чӯпонӣ ҳамчун чашми тиллоӣ барқ зад.

Дар канори кӯл оби он оҳиста-оҳиста шараппоскунон ба соҳил зада рӯи сангҳои соҳилро мепӯшонд.

Ҳарду ба наздикии кӯл расида рӯи сангпуштае нишастанд.

Монтанелли чунин муқаддима кард:

- Имшаб шаби охирин аст, ки мо ҳарду орому осуда бо ҳам гуфтугӯ мекунем. Ту ба машғулоти дарсӣ ба назди еру чӯраҳоят бармегардӣ. Ин зимистон ман хеле серкор хоҳам буд. Инак, имрӯз ман мехоҳам чигунагии муносибати дуямонро муайян кунам. Агар ту…[53,28-29]

но с некоторыми сокращениями и перестановками, например предложение «**Несколько запоздалых бледных розочек, отягченных дождевыми каплями, свешивались с верхней ветки»** («Овод»), которое находится в начале и следующее предложение: **«Розы опустили головки, задремав под облачным сентябрьским небом; вода с тихим плеском набегала на прибрежные камни»** («Овод») из средины воссоединены воедино и переведены так: ***«Якчанд гули садбарги дершукуфтаи рангпарида ва аз гаронии қатраҳои борон хамида зери осмони абрноки сентябрӣ аз шохҳои болоии гулбуне, ки ҳамчунин дар он ҷо руста буд, овезон буданд»*** [53].

Перевести произведение с одного языка на другой – всё равно что снять с него кожу, и безусловно, невозможно обойтись без потерь, опущений, добавлений, замен и т.д., эти недостатки квалифицируются как неизбежные при переводе.

Чем вызваны упущения в «Занбӯр»-е? Это можно объяснить расхождениями в системах исходящего и переводящего языков, асиммет-

рией культурных реалий, особенностями узуса или объективными и субъективными факторами, которые способны оказать существенное влияние на переводческое решение.

Однако, было бы убедительней, считать, что в первом случае – причиной тому стала неопытность молодого переводчика, так как на заре переводческой деятельности в таджикской литературе доминирующими принцами были, с одной стороны, буквализм — дословная передача слов исходного текста, воспроизведение его формальных и семантических компонентов. При этом перевод терял свою художественность, образность, т.е. те элементы, которые и характеризуют произведения художественной литературы.

Напротив, «Ғурмагас» - е писатель заостряет внимание читателя на динамично развивающемся революционном сюжете, не отвлекая его описаниями чуждой и малознакомой культуры.

С учетом этого, данный перевод можно считать адекватным, логически не нарушенным, но с недостатками стилистического характера. Если читатель 30-х годов понимал, что Монтанелли решил после дождя хочет поговорить с Артуром о чем-то важном, то читатели 80-х годов узнали, что говорить Монтанелли хотел с Артуром о чем-то важном, расхаживая вдоль берега к тихому, уединенному месту и усевшись на низкой каменной стене. Причем их окружал прекрасный пейзаж: куст шиповника, покрытый алыми ягодами, несколько запоздалых бледных розочек, отягченных дождевыми каплями, свешивались с верхней ветки, а по зеленой глади озера скользила маленькая лодка с легким белым парусом, слабо колыхавшимся на влажном ветерке. Лодка казалась легкой и хрупкой, словно серебристый, брошенный на воду одуванчик.

Эти примеры являются наглядной демонстрацией различий в стратегиях перевода Улугзода в разные годы. Если ему 30-х годах ему была важна возможность активного идейного сотворчества, демонстрация собственных экспериментов по стилизации, то в 80-х годах для Улугзода приоритетом становится образцовая правильность и гармоничность стиля, чувство меры и естественности (разумеется, чаще всего – при сохранении как минимум части своеобразных стилевых приемов), затем формальная точность, т.е. писатель не отказывается от экспериментов по стилизации.

Не последнее место в этом вопросе занимает и способность Улугзода понять заложенное в исходном тексте содержание и уме-

ние осуществить необходимые межязыковые преобразования для его воспроизведения средствами переводящего языка.

Одну из главных преимуществ переводов Сотима Улугзода от переводов произведений других переводчиков, даже второй половиины XX века являет то, что он сохранял контекст.

Однако, возвращаясь к стилистическим недочетам в переводах романа «Овод» - в «Занбӯр» - е и «Ғурмагас», отметим, что некоторые потери сделаны сознательно, по целому ряду причин, среди которых, например, обеспечение доступности содержания текста для читателя**.** Но не всегда эти пропуски осознанные, иногда они носят неосознанный характер.

Напрашивается вопрос: с чем это связано? «Допуская осознанное искажение какого-либо параметра текста, переводчик решает при этом переводческую сверхзадачу: устанавливает соответствие переведенного текста исходному, следуя собственной идеальной модели «хорошего перевода» [97,193].

Согласно данной модели, переводческие ошибки Сотима Улугзода можно оценивать, как существенные, серьезные и в тоже время незначительными**.**

К неосознанным ошибкам мы относим нарушение правил орфографии и пунктуации переводящего языка, несоблюдение формата текста и т.д. Но думается, что ряд упущений, допущенных Сотимом Улугзода в «Занбӯр»-е, имеют неосознанный характер и связаны они с неопытностью или теми скоростными темпами, требуемыми от молодых переводчиков, как например, данный отрывок из «Ғурмагас» в «Занбӯр»-е отсутствует вовсе:

«Ғурмагас»:

«Артур як ларзиду ба худ печиду ба поён, ба торикӣ нигоҳ кард. Тумани ширфом байни булутҳо мехазиду аз болои дарьеи хурӯшон ба оҳистагӣ гузар мекард – вай гӯе «арвоҳ»-и маҳзуне буд, ки забону садо надошт, ***то ба дарьёи гирифтори тангно*** ягон калимаи тасаллӣ бигӯяд» [53, 23].

«Овод»:

«Артур, поеживаясь, смотрел вниз, в темноту. Белесый туман плыл среди сосен, медля над бушующим потоком, точно печальный призрак, не властный вымолвить ни слова утешения» [52, 24].

Вызвано ли это тем, что Улугзода всецело подчинил переводимый материал собственным художественным принципам или же это всего лишь обычная невнимательность, не известно.

Однако, как известно, ошибка становится ошибкой только тогда, когда о ней становится известно. В ином случае ошибка становится неотъемлемой частью нашего непрестанно изменяющегося мышления — нашего языка и, соответственно, нашей символической культурной системы.

Возможно, эти опущения или добавления в переводе Улугзода направлены в первую очередь на то, чтобы сделать перевод доступным таджикскому читателю, например, произведя культурную адаптацию оригинала за счет его русификации при передаче реалий: ***духовная семинария - семинарияи динӣ, ректор – мудир, монастырь – савмиа*** или дав расширенное описание, как в приведенном отрывке: «***дарьёи гирифтори тангно***».

Представляется, что общая стратегия перевода романа была обусловлена в первую очередь ориентацией на детскую и юношескую аудиторию. Возможно, в связи с этим в переводе имеют место сокращения или некоторые моменты изменения диалогов на религиозную тему. Но даже в тех несокращённых частях Улугзода нисколько не нивелирует эмоциональную силу религиозных высказываний, наоборот, в некоторых моментах заметно даже заострение.

Таким образом, мы считаем, что причины многих пропусков и вставок продиктованы переводческим решением Улугзода. Например, по причине религиозности, без перевода остается восьмая глава книги. Писатель и сам об этом пишет в предисловии ко второй редакции перевода – в «Ғурмагас»-е:

«Боби ҳащтуми роман, азбаски саросар оину ибодату дуоҳои динии масеҳӣ (исавӣ)-ро дар бар мегираду фаҳмиданаш барои хонандаи тоҷик душвор аст ва набудани ин боб пуррагии қиссаро халалдор намекунад, бо ризояти нашриёт ба тарҷумаи китоб дохил карда нашуд» // [53, 9].

«В связи с тем, что восьмая глава романа сплошь и рядом состоит из трудновоспринимаемых для таджикского читателя религиозных христианских молений, отсутствие которых не нарушит целостность повествования, эта глава не включена в книгу с согласием с издательства».

В первой редакции перевода немало отрывков, стилистически не соответствующих оригиналу, которые ведут к искажению подлинника. Например, диалог Артура в тюрьме, обращенный к Монтанелли:

«Овод»:

«Он разорвал рубашку, показывая страшные рубцы на теле.

- Padre, ваш Бог – обманщик! Не верьте Его ранам, не верьте, что Он страдал, - это все ложь. Ваше сердце должно по праву принадлежать мне! Padre, нет таких мук, каких я не испытал из-за вас. Если бы вы только знали, что я пережил? И все-таки мне не хотелось умирать. Я перенес все и закалил свою душу терпением, потому что стремился ***вернуться к жизни и вступить в борьбу с вашим Богом.*** Эта цель была моим щитом, им я защищал свое сердце, когда мне грозили безумие и смерть. И вот теперь, вернувшись, я снова вижу на моем месте ***лжемученика,*** Того, Кто был пригвожден к кресту всегонавсего на шесть часов, а потом воскрес из мертвых. Padre, меня распинали год за годом пять лет, и я тоже воскрес? Что же вы теперь со мной сделаете? Что вы со мной сделаете?». [52, 341]

«Занбӯр»:

«Занбӯр куртаи худро пора намуда, ҷароҳати даҳшатангезеро, ки дар баданаш буд, нишон дод:

– (*Отсутвует предложение*: ***Padre, ваш Бог – обманщик! Не верьте Его ранам, не верьте, что Он страдал, - это все ложь).*** Падре, дили шумо аз рӯи адолат азони ман аст! Падре, дар дуньё чунин азоб ва кулфате намондааст, ки ман аз барои шумо накашида бошам. Оҳ, агар шумо ҳамаи он чиро ки аз сарам гузаронидаам, медонистед! Бо вуҷуди ин ман намехоҳам бимирам! Ман ҳамаи он азобу машаққатҳоро аз сар гузаронидам ва дили худро ***бо сабру тоқат қавӣ намудам***. Зеро мехостам, ки ба зиндагӣ баргашта ***аз нав ҷанг эълон намоям***. Ин мақсад барои ман як сипаре буд ва вақте ки аз ақл бегона шудан ва марги дуюмбора маро таҳдид мекард, дили худро бо он сипар мудофиа менамудам. Ана акнун ҳам ба зиндагӣ баргашта, ба ҷои худ ман боз он касеро (*отсутствует слово* - ***лжемученика***) мебинам, ки баданаш бо мех ба тахтаи салиб зада шуда дар ин ҳолат ҳамагӣ шаш соат монда ва баъд аз он аз нав зинда шуда будааст. Маро муддати панҷ сол мехкӯб карда монданд, вале ман ҳам дубора зинда гаштаам. Пас акнун шумо бо ман чӣ кор мекунед?» [54, 292].

Мы видим яркий пример умышленное нарушения стилистики оригинала. Переводчик пропускает первые два предложения: «**Padre, ваш Бог – обманщик! Не верьте Его ранам, не верьте, что Он страдал, - это все ложь»** и не только. В переводе, фактически, отсутствуют те отрезки, которые напрямую обвиняют Бога. И неизвестно, связано ли такое пожертвование точностью перевода с собственными переводческими предпочтениями Улугзода или же это присутствие идеологического аспекта? Такой перевод полностью меняет тональность оригинала, отчего заметно слабеет психологизм, герой лишается главной цели «***вернуться к жизни и вступить в борьбу с вашим Богом».*** По этическим соображениям Улугзода не переводит и эмоционально-оценочную лексику по отношению к Богу, таких слов как: ***«обманщик», «ложь».*** В этом отрывке как бы переводчик допускает вольность, продиктованную требованием времени, и национальной средой, и литературным окружением. Конечно, возможности передачи эмоционально-оценочного содержания специфичны для разных языков, и поэтому буквальный перевод содержания диалогов во многих случаях невозможен, но в данном отрывке переводчик не сохранил слова, которые бы сохранили ту же текучесть и выразили бы те же чувства с такой же интенсивностью, как и у автора. Или же это связано с осторожностью переводчика в вопросах религии, которые, несмотря на становление советской власти в Таджикистане, и в целом в Средней Азии, считались вопросом деликатным. Но уже в новом переводе, в «Ғурмагас»-е писатель работает с текстом более смело:

«Ғурмагас»:

«Ғурмагас куртаашро пора карда, нақши захмҳои даҳшатангезеро, ки дар баданаш буд, нишон дод:

- Падре, худои шумо фиребгар аст! Ба захмҳои ӯ бовар накунед, ба азоб кашиданаш бовар накунед – ҳамааш дуруғ аст! Дили шумо аз рӯи адолат бояд ба ман тааллуқ дошта бошад! Падре, дар дунье азобу кулфате намондааст, ки ман аз боиси шумо накашида бошам. Оҳ, агар шумо ҳамаи он чиро, ки аз сар гузаронидам, медонистед! Бо вуҷуди ин ман нахостам бимирам! Ба ҳамааш тоб оварда, аз сар гузаронидам, диламро бо сабру тоқат обутоб додам, зеро мехостам ба зиндагӣ баргашта бо худои шумо бичангам. Ин мақсад сипари ман буд ва ман ҳар гоҳ ки девонагӣ ва марг маро таҳдид мекард, диламро бо ин сипар муҳофиза менамудам. Ана акнун ман ба зиндагӣ баргаш-

та, ба ҷои худ акнун х,ам боз он шаҳиди дурӯғиро мебинам, ки гӯё ба тахтаи салиб мехкӯб шуда ва аз нав зинда шуда будааст. Падре, маро панҷ сол пай дар пай мехкӯб мекарданд, вале ман ҳам дубора зинда шудам. Пас, акнун шумо бо ман чӣ кор мекунед? Чӣ кор мекунед бо ман?» [53, 296].

Хотя и в данном варианте переводчик пропускает некоторые идейно важные моменты, такие как ***«Padre, меня распинали год за годом пять лет, и я тоже воскрес?»*** - «***Падре, маро панҷ сол пай дар пай мехкӯб мекарданд, вале ман ҳам дубора зинда шудам».*** В русском тексте это выражено как вопросительный тон, а в таджикском переводе сменяется обычным утверждением.

В целом, несмотря на эти пропуски и сокращения, контект романа в «Ғурмагас» - е передан достаточно полно и если исходить из точки зрения Н.А. Батурина о том, что «процесс оценивания - это процесс выявления отношений» [36, 42], то не будет ошибкой считать, что Сотим Улугзода при переводе романа «Овод» смог «выявить отношения» между авторской оценкой и общим контекстом произведения, и адекватно передать его в переводе. Переводчик достиг основной цели и определенного эстетического воздействия в воссоздании художественного образа.

Так, по нашему мнению, одной из важных причин возвращения Сотмам Улугзода к повторному переводу может характеризоваться стремлением переводчика вернуться к стилю автора, потому что первый перевод, как правило, адаптирует произведение под культуру страны языка перевода. Более ранний перевод Сотима Улугзода можно рассматривать именно как образец «осваивающего» перевода, после которого мог возникнуть новый интерес к тексту оригинала.

Особый стиль Сотим Улугзода в эти более поздние годы - творческий, то есть отход от перевода слово в слово, меняется и подход к воссозданию образа, первод мысли мыслью. Эти качества можно обнаружить при сравнительном анализе его переводов с оригиналами.

Сравнивая два варианта перевода одного романа Сотимом Улугзода – «Занбӯр» и «Ғурмагас», можно выделить большое количество отступлений, слов-реалий, представляющих для нас особый интерес с точки зрения специфики его перевода на таджикский язык.

Сравнение двух текстов на таджикском языке («Занбӯр» и «Ғурмагас») показало, что при редактировании Улугзода решительно

меняет ритмико-образно-стилистический строй первого перевода. Однако, несмотря на столь большую переводческую работу, писатель не только не достигает явных преимуществ над дословно точным переводом в «Занбӯр»-е, но даже, пожалуй, иногда художественно уступает ему в «Ғурмагас»-е в эмоциональном плане. Возможно это звучит парадоксально, но первая версия перевода («Занбӯр»), несмотря на все его недостатки, возможно в силу того, что роман был переведен молодым переводчиком, полный сил, энергии, борьбы, был более насыщенным и реалистичней, чем отредактированный и уточненный «Ғурмагас».

Но, как показывают переводы С. Улугзода в целом, главной их особенностью является то, что писателю свойственно вольное обращение с подлинниками, хотя в более позднем переводе – в романе «Дон Кихот» он сделал достаточно точный перевод. Причин этому может быть несколько: быстрое развитие таджикской художественной литературы в период 30-х годов XX века, которое, в свою очередь, вызвало изменения в дальнейших его переводческих решениях, индивидуальный подход к тексту оригинала, свое видение и т.д. Так, если первые переводы Улугзода, как, например, роман «Овод», были далеки от внешней точности, то в дальнейшем в переводах Улугзода начинает появляться ***особая поэтика перевода***. Появляется стремление как можно точнее передать ключевые моменты оригинала, воссоздать местный и исторический колорит разных стран и эпох («Овод» – первая половина XIX века; «Дон Кихот» - период рыцарских времен; «Слуга двух господ» — комедия Карло Гольдони, написанная в 1749 г. и т.д.).

Можно утверждать, что, начав свою деятельность в качестве преемника С.Айни, Улугзода позднее оказывает заметное влияние на развитие реалистичекого направления в таджикской литературе в целом.

Соответственно, в таджикской переводческой литературе эпоха реализма берет начало с творчества Улугзода.

Конечно, в нашу задачу не входит выявить и описать весь объем правки, внесенной Сотимом Улугзода, мы приведем лишь некоторые яркие примеры, которые могут служить ценным материалом о С. Улугзода, как о редакторе.

Сличение первой и второй версий перевода подтверждает, что общий объем, внесенный Улугзода правок довольно большой, где также бросается в глаза тщательная работа по исправлению знаков препинания. Во второй редакции видно, как Улугзода приводит в по-

рядок строй языка, который, по его мнению, соответствовал бы языку оригинала. В это понятие он включал тщательно отобранную лексику, порядок слов, а главное - целостность восприятия, воздействие на душу читателя, к примеру, в следующем отрывке писатель не только меняет некоторые слова, выражения в зависимости от эволюции языка, но и добавляет точность:

«Овод»:

«Артур сидел в библиотеке духовной семинарии в Пизе и просматривал стопку рукописных проповедей. ***Стоял жаркий июньский вечер. Окна были распахнуты настежь, ставни наполовину притворены. Отец ректор,*** каноник Монтанели, перестал писать и с любовью взглянул на черную голову, склонившуюся над листами бумаги». [52, 9]

«Занбӯр»:

«Артур дар китобхонаи семинарияи динии шаҳри Пиза нишаста, як тӯда дастнависи ваъзҳои диниро аз назар мегузаронд. ***Шаби гарми моҳи июнӣ буд, тирезаҳо ба ду тараф боз, аммо пардаҳо пӯшидагӣ буданд. Мудири*** семинария Монтанелли каме аз навиштан боз истода бо муҳаббат ба мӯйҳои сиёҳи саре, ки болои варақҳои коғаз хам буд, ***назар андохт***» [54, 3].

«Ғурмагас»:

«Артур дар китобхонаи семинарияи динии шаҳри Пиза нишаста як қабза дастнависи ваъзҳои диниро аз назар мегузаронд. ***Шомгоҳи гарми июнӣ буд, тирезаҳо калон кушода, бодгонаҳо нимрог пӯшидагӣ буданд. Ректори*** семинария Монтанелли як дам аз навиштан бозистода, меҳромез ба мӯи сиеҳи саре, ки болои варақҳои қоғазҳо хам буд, ***нигарист***» [53, 10].

В новом отредактированном тексте, как мы видим, устранены явные фактические ошибки, меняются некоторые слова, например, русское слово «притворены» в «Занбӯр»-е переведено как ***«пӯшидагӣ буданд»,*** т.е. – ***«закрыты»,*** в «Ғурмагас»-е переводится как - «***нимрог пӯшидагӣ буданд»***, что означает, ставни были ***«наполовину притворены»***, хотя, по смыслу можно было пропустить слово ***«пӯшидагӣ»,*** оставив ***«нимрог буданд»***.

В тексте перевода наблюдается огромное количество вставок и изменений на уровне как отдельных лексем, так и целых предложений:

«Овод»:

«- Не можешь найти, carino? ***Оставь. Придется написать заново. Я, вероятно, сам разорвал эту страничку,*** и ты напрасно задержался здесь.

Голос Монтанелли был тихий, но очень глубокий и звучный. ***Серебристая чистота тона*** придавала его речи особенное обояние. Это был голос прирожденного оратора, гибкий, богатый оттенками, и в нем слышалась ласка всякий раз, когда отец ректор обращался к Артуру.

-Нет, padre, я найду. Я уверен, что она здесь. Если вы будете писать заново, вам никогда не удастся восстановить, все как было.

Монтанелли продолжал прерванную работу. Где-то за окном однотонно жужжал майский жук, а с улицы доносился протяжный, заунывный крик торговца фруктами: «Fragola! Fragola!»

- «Об исцелении прокаженного» - вот она!» [52, 10]

«Занбӯр»:

«- ***Ҳанӯз*** пайдо накардаӣ, азизам? Ҳеҷ гап нест, ман ***ҳамон ҷояшро аз нав навишта мемонам***. Шояд ***ягон варақаш афтода монда бошад***, ту ***барои ҷустҷӯи*** он беҳуда ин қадар вақт сарф кардӣ.

Овози Монтанелли паст, лекин пур ва оҳангдор буд. Софии симини оҳанги сухан ба гуфтори ӯ ***форамии махсусе*** мебахшид. ***Ин*** овози як нотиқи модарзоде буд, ки ***зеру бамҳои зиёде дошт; дар ҳангоми гуфтугӯ бо Артур ин овоз боз ҳам форамтар ва малеҳтар мегашт***.

- Не, падре, ман меёбам, ***ман яқин дорам, ки вай ҳаст. Шумо мехоҳед аз нав нависед, вале ин дафъа монанди худаш навиштан ба шумо муяссар намешавад.***

Монтанелли ***боз ба кораш давом намуд***. Дар ***пушти*** тиреза гамбуски хоболуди баҳорӣ ***дилу-бедилон*** ғӯнгас мезад ва аз тарафи кӯча овози думболадор ва ҳазини мевафурӯше ба гӯш мерасид, ки мегуфт: «Фрагола! Фрагола!».

Дар ин дам садои хуррамонаи Артур баланд шуд:

-***Ҳо***, ёфтам... «Дар бораи шифо ёфтани махав» [54, 3- 4].

«Ғурмагас»:

«- Пайдо накардӣ, азизам? Мон, накоб. Аз нав навишта мондан лозим меояд. Шояд худам он як варақро дарронда партофта бошам***: ту барои ёфтани*** он беҳуда ин қадар вақт сарф кардӣ.

Овози Монтанелли паст, лекин пур ва оҳангдор буд. Софии симини овозаш ба гуфтори ӯ ***як дилрабоӣ ва малоҳате*** мебахшид. ***Он*** як овози нотиқи модарзоде буд, ***дар он овоз меҳру навозиш садо медод***.

-Не, падре, ман меёбам. Яқин дорам, ки ***он варақ дар ҳамин ҷост. Агар шумо аз нав нависед, монанди аввала намебарояд.***

Монтанелли кори ***қатъ кардаашро давом дод***. Дар паси тиреза, дар ҷое гамбуски хоболуди баҳорӣ ***якнавохт*** ғунгос мезад, аз тарафи кӯча овози думболадор ва ҳазини мевафурӯше ба гӯш мерасид, ки «Фригола! Фригола!» гӯён фарьёд мекашид.

Дар ин дам садои хуррамонаи Артур баланд шуд:

-Мана, ёфтам! «Дар бораи шифо ёфтани махав» [52, 10-11].

Но эти изменения нисколько не навредили на то, как передает Сотим Улугзода настроение героев, психологию, индивидуальный характер. Отчетливо чувствуется отцовская забота и любовь Монтанелли к Артуру. Несмотря на то, что первая редакция перевода сильно отличается от второй, Улугзода в ней смог правильно показать духовные аспекты бытия личности, глубоко проникнуть в сферу неопределенных душевных переживаний героев, раскрыть их стремление к другой жизни, мечте, надеждам, рассказать читателю о предчувствиях героев.

Что касается передачи ощущений в переводе, то в следующем отрывке Улугзода очень точно передает такие тонкие ощущения, как противоречивость характера Артура и намек на таинственность его происхождения. Но одинаково ли передается этот факт в двух редакциях перевода Улугзода? Чтобы ответить на этот вопрос мы сравнили два отрывка из двух редакций – «Занбӯр» и «Ғурмагас» и обнаружилось, что в отдельных случаях С. Улугзода дополняет вторую редакцию перевода, стремясь к большей выразительности образов героев:

«Овод»:

«Артур подошел к Монтанелли мягкими, наслышанными шагами, которые всегда так раздражали его домашних. Небольшого роста, хрупкий, он скорее походил на итальянца с портрета XVI века, чем на юношу 30-х годов из английской буржуазной семьи. Слишком уж все в нем было изящно, словно выточено: длинные стрелки бровей, тонкие губы, маленькие ручки, ноги. Когда он сидел спокойно, его можно было принять за хорошенькую девушку, переодетую в мужское пла-

тье; но гибкими движениями он напоминал приручённую пантеру – правда, без ногтей» [52, 10].

«Занбӯр»:

«Артур бо қадамгузории нарми бесадо, ки он ба аҳли хонаводаи ӯ намефорид ва доим ҷаҳли онҳоро меовард, ба наздики Монтанелли омад. Ӯ қади миёна ва ҷисми латифе дошт ва назар ба ҷавони солҳои сиюми асри нуздаҳӯм, ки аз ***оилаи миёнаҳоли англисӣ*** бошад, ба одами итальянии асри шонздаҳӯм монандтар буд. Аз арбувони дароз гирифта то даҳони пурноз, лабони асабиёнаи серҳаракат, то дасту пойҳо ҳама дар ҷисми ӯ «тарошида» ва латиф буд. Вақте ки ӯ ором менишаст, имкон дошт, ки ӯро як духтари хубе дар либоси мардона гумон кунанд. Аммо ҳангоме ки бармехост ва роҳ мерафт, сабукӣ ва чолокии ӯ паланги дастомӯзеро, ки одати даррандагиаш барҳам хӯрда бошад, ба хотир меовард». [54, 4].

«Ғурмагас»:

«Артур бо қадамҳои нарми бесадо, ки он ба хонагиҳои ӯ намефорид ва доим ҷаҳли онҳоро меовард, ба назди Монтанелли омад. Ӯ қади миёна ва ***ҷуссаи*** латифе дошт ва назар ба ҷавони солҳои сиюми асри нуздаҳум, ки аз ***оилаи давлатманди шаҳрии англисӣ*** бошад, бештар ба италиёнии асри шонздаҳуми ***тасвиркардаи рассомон*** монандӣ дошт. Аз абрувони дарози ***шабеҳи тири камон*** гирифта то ***лабони борик*** ва дасту пои ***хурдтараки*** ӯ ҳама ***рехтаву*** латиф буд. Вақте ки ӯ ором менишаст, имкон дошт, ки ӯро духтари ***хушсурате*** дар либоси мардона гумон кунанд. Аммо ҳангоме, ки бармехост ва роҳ мерафт, ***ҳаракати*** сабуки чобуконааш паланги ***ромшуда***, аммо ***ромшудаи бедандону чанголро*** ба хотир меовард» [53, 11].

В первой редакции перевода Улугзода главный герой романа - Артур является выходцем из ***«оилаи миёнаҳоли англисӣ» - «из английской семьи среднего положения»***, после правки 1982 года — это место звучит близко к русскому тексту ***«богатой городской английской семьи» - «давлатманди шаҳрии англисӣ».*** Но в каждой редакции, что в первой, что во второй, писатель добавляет слова «***солҳои сиюми асри нуздаҳум***» - «30-х годов девятнадцатого века», хотя в русском переводе обозначено: ***«с портрета XVI века».***

Несмотря на то, что Улугзода в первой редакции заметно снижает стилистические особенности подлинника, меняет характер главного

героя, однако сохранил описание изящной внешности юноши из английской буржуазной семьи.

Здесь мы можем выделить большое количество слов-реалий, представляющих для нас особый интерес с точки зрения специфики его перевода на таджикский язык. Обычно, при переводе реалий переводчик сталкивается с довольно важной проблемой передачи национального и исторического своеобразия. Само понятие «перевод реалий» является довольно условным, так как к большинству реалий невозможно подобрать абсолютный словарный эквивалент из другого языка и, как правило, реалии передаются в тексте не путем перевода.

На сегодняшний день в переводоведении существуют различные определения термина «реалия». Одни ученые высказывают мнение о том, что к реалиям, кроме явлений, обладающих национальным характером и находящих свое воплощение в безэквивалентной лексике, также можно отнести явления, свойственные определенной культуре, явления, которые «не нашли своего отражения в специальных словах и «закрепились» в словах самых обычных», тем не менее, связанные с ними ассоциации носят культурно-специфический характер [48, 88]. Другие считают, что реалии создают культурный фон произведения. [268, 20].

В «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой термин «реалия» рассматривается в следующем порядке: «реалия (лат. «realia» - вещественный, действительный) как 1. разнообразные факторы, изучаемые внешней лингвистикой, такие как государственное устройство данной страны, история и культура данного народа, языковые контакты носителей данного языка и т.п. с точки зрения их отражения в данном языке; 2. предметы материальной культуры» [27, 381].

В романе Э. Войнич «Овод» автором использовано большое количество слов-реалий самых различных видов: бытовые реалии, ономастические реалии, общественно-политические реалии.

Анализируя перевод С. Улугзода, нами была сделана попытка вкратце описать использованные приемы передачи культурных реалий с русского языка на таджикский.

«Занбӯр»:

«Онҳо ба боғи хомӯш ва пурсояи ***монастирь*** даромаданд. ***Семинария*** як бинои хеле қадимии монастырьеро ишғол карда буд. Дусад сол пеш аз ин ҳам саҳни мураббаи он дар интизоми сахте

нигоҳ дошта мешуд. Дар гулзорҳои хуб оросташудааш гулҳои ***боб-рия*** ва ғайра расида буданд. Роҳибони сафедпӯше, ки замоне ин растаниҳоро нигаҳбонӣ ва парвариш менамуданд, кайҳо аз дуньё гузашта ва фаромӯш шудаанд. Вале ***сабзаҳои хушбӯй*** дар ин шабҳои форами тобистон ҳунӯз ҳам мешукуфтанд, онҳоро акнун ҳеҷ кас монанди ***роҳибони пештара*** барои доруворӣ ҷамъ намекард. Алафҳои ёбоӣ сӯроххои панҷараи оҳанинро пур карда ва болои чоҳи дар миёнаҷои саҳн бударо пӯшонида буданд. Гулҳои сурх ба гиёҳҳои ёбоӣ мубаддал шуда, танаҳои дарози ба ҳам печидаи онҳо дар роҳҳои борик ба ҳар сӯ хобида монда буданд. Дар ҷӯякҳои роҳе, ки дар миёни гулҳо буд, лолаҳои дароз-дарози сурх расида буданд. Гулҳои калон-калони гуногун ба болои алафх,ои бетартиб ва бенизом хамида ва токи ангури хеле қадимӣ ва кӯҳнае, ки ба дарахти ёбоӣ табдил шуда ва аз мева бозмонда буд, аз миёнаи шохаҳои дарахти бузурге овезон буд ва он дарахт ҳам нӯгҳои сербарги худро ҳазин ва оҳиста-оҳиста меҷунбонид» [54, 4-5].

«Ғурмагас»:

«Онҳо ба боғи сокиту пурсояи ***савмиа*** даромаданд. Семинария бинои хеле қадимии ***савмиаи доминиканиро*** ишғол карда буд. Дусад сол пеш аз ин ҳам саҳни мураббаи он озодаву ботартиб нигоҳ дошта мешуд. Гулбунҳои ***румораңу ҳузомо бо қайчии бог хеле сара ва тахт карда шуда, дар ҳошияҳояшон шамшодҳо ҳамчун*** зеҳ ба якрадаи муназзам саф кашида буданд. ***Роҳибон (монаххо)*** – и сафедпӯш, ки як вақтҳо ин растаниҳову ***шукуфаҳоро*** парвариш мекарданд, кайҳо ***ба хок рафта*** аз хотирҳо фаромӯш шуда буданд, лекин ***шукуфаҳои*** хушбӯй дар ин ҷо шомгоҳи серуни баҳоронро ҳанӯз атрафшон менамуданд, гарчанде ки дигар ҳеҷ кас онҳоро барои доруворӣ намечид. ***Акнун аз чоки хиштсангҳои пайраҳаҳо кокули ҷаъфарӣ ва тоҷимулуки ёбои*** неш зада мебаромад. ***Даҳони чоҳи дар миёнҷои саҳни семинария бударо гиёҳи сархас*** пӯшонда буд. ***Садбаргҳои аз парвариишмонда*** ҳам ёбоӣ гашта, шохаҳои дарози ба ҳам печидаашон ***ба саросари пайраҳаҳо ёзида буданд. Навдаҳои баланди панҷагул ба болои алафҳо ҳамида, токҳои беборро аз шохҳои дӯлона, ки нӯги баргпӯшаш якзайл коҳилона ҳаму рост мешуд, овезон буданд, маҳзунонаву оҳиста*** меҷунбонид» [53, 11].

Для примера из данного отрывка мы выберем последнее предложение:

«***Высокие побеги наперстянки склонялись над травой, а бесплодные виноградные лозы, покачиваясь, свисали с ветвей боярышника, уныло кивавшего своей покрытой листьями верхушкой»*** («Овод»).

«Гулҳои калон-калони гуногун ба болои алафои бетартиб ва бенизом хамида ва токи ангури хеле қадимӣ ва кӯҳнае ки ба дарахти ёбоӣ табдил шуда ва аз мева бозмонда буд, аз миёнаи шохаҳои дарахти бузурге овезон буд, ва он дарахт ҳам нӯгҳои сербарги худро ҳазин ва оҳиста-оҳиста меҷунбонид» («Занбӯр»).

«***Навдаҳои баланди панҷагул ба болои алафҳо хамида, токҳои беборро аз шохҳои дӯлона, ки нӯги баргпӯшаш якзайл коҳилона хаму рост мешуд, овезон буданд, маҳзунонаву оҳиста меҷунбонид»*** («Ғурмагас»)

Обратим внимание на то, что, во-первых, реалии природы воспроизведены в каждом переводе по-разному:

В «Занбӯр»-е ***«наперстянка»*** - это ***«гулҳои калон-калон»***

В «Ғурмагас»-е ***«наперстянка»*** - это ***«панҷагул».***

В «Занбӯр»-е отсутствует слово ***«боярышник».***

В «Ғурмагас»-е – это ***«дӯлона».***

В «Занбӯр»-е «***боярышник, уныло кивавший своей покрытой листьями верхушкой»*** превращается в ***«токи ангури хеле қадимӣ ва кӯҳнае, ки ба дарахти ёбоӣ табдил шуда ва аз мева бозмонда буд, аз миёнаи шохаҳои дарахти бузурге овезон буд он дарахт ҳам нӯгҳои сербарги худро ҳазин ва оҳиста-оҳиста меҷунбонид***», который подразумевает такой перевод ***«бесплодные лозы дикого виноградника, уныло тихо кивали своей покрытой листьями верхушкой».***

В «Ғурмагас»-е – это выглядит так: «***токх,ои бедорро аз шохҳои дӯлона, ки нӯги баргпӯшаш якзайл коҳилона хаму рост мешуд, овезон буданд, маҳзунонаву оҳиста меҷунбонид»,*** что означает ***«свисали с ветвей боярышника, уныло кивавшего своей покрытой листьями верхушкой».***

Как мы видим, кроме того, что в первом варианте перевода пропущены реалии из картины природы, а во втором варианте они добавлены, еще и нарушена последовательность действий. В обоих переводах ***уныло кивают ветви виноградника***, в то время, как в оригинале ***«бесплодные виноградные лозы, покачиваясь, свисали с ветвей боярышника, уныло кивавшего своей покрытой листьями верхушкой».***

Таким образом, можно утверждать, что Улугзода прав, когда утверждает, что последний вариант этого перевода следует считать новым переводом, так как в нем переводчику пришлось не столько воспроизводить текст на другом языке, сколько создавать его заново.

Совершенствуя перевод, Улугзода уделяет большое внимание стилистической правке, стремясь подобрать таджикский эквивалент, наиболее точно и полно передающий подлинник, устранить лексические повторы, облегчить синтаксически громоздкие конструкции и т.п.:

(«Овод»:

«Но выражение усталой покорности уже слетело с его лица. Ужас, давивший в ночной тиши, сновидения, переносившие его в мир теней, исчезли вместе с ночью, которая породила их. Как только засияло солнце, и Овод встретился лицом к лицу со своими врагами, воля вернулась к нему, и он уже ничего не боялся.

Против увитой плющом стены выстроились в линию шесть карабинеров, назначенных для использования приговора. Это была та самая осевшая, обвалившаяся стена, с которой Овод спускался в ночь своего неудачного побега. Солдаты, стоявшие с карабинами в руках, едва сдерживали слезы. Они не могли примириться с мыслью, что им предстоит убить Овода. Этот человек, с его остроумием, веселым, заразительным смехом и светлым мужеством, как солнечный луч, озарил их серую, однообразную жизнь, и то, что он должен теперь умереть – умереть от их рук, казалось им равносильным тому, как если бы померкло яркое солнце»)

«Занбӯр»:

«***Нишонаҳои*** аҷзу маъюсӣ аз чеҳраи ӯ ***тамоман гоиб гардида буд. Сояи даҳшат ва бе сарубун, ки дар торикӣ ва танҳоӣ ӯро зер мекард, хобҳои мудҳиш ва хаёлоти олами мавҳумот бо гузаштани шаб, ки ҳамаи инҳо аз он буд, якҷоя нест шуд. Ҳамин ки офтоб баромад ва душманони вай ба маҳалли иҷрои ҳукм ҳозир гардида, рӯҳи ҷангҷӯиро дар ӯ бедор намуданд, ӯ дигар аз ҳеҷ чиз наметарсид.***

Шаш нафар ***солдате,*** ки барои иҷро кардани ҳукм таъин шуда буданд, ***дар зери ҳамон*** деворе, ки ***алафҳои печак тани урьёнашро пӯшида буд, қатор*** шуданд. Ин ҳамон девор буд, ***ки Замбӯр дар ҳамон шаби гурези нокомаш аз ҳамин*** худро ба зер андохта буд.

Онҳо, ин шаш нафар солдат, агарчи ба дасташон милтиқ буд, оби дидаи худро базӯр нигоҳ медоштанд. ***Бо дасти милтиқдор барои куштани Замбӯр хизмат намудан барои онҳо кори аз ақл берун менамуд. Суханони пурмаънои Замбӯр, ҳозирҷавобии ӯ, хандаҳои доимӣ ва дилбарии ҳайратбахши ӯ ба ҳаёти торик ва гуссаноки онҳо монанди нури офтоб дохил шуда буд*** ва акнун ки ***ӯ бояд аз дасти онҳо бимирад, ин барои онҳо баробари хомӯш ва хира шудани офтоби тобон буд»*** [54, 298].

«Ғурмагас»:

«***Осори*** ачзу маъюсӣ чеҳраи ӯро ***тарк карда буд. Ваҳшате, ки дар сукути шаб ӯро пахш мекард, хоб диданҳо, ки ӯро ба олами зулмат меандохтанд, бо ҳамроҳии шаби тор нопадид гаштанд.*** Ҳамин ки офтоб баромаду ***Ғурмагас дар муқобили душманонаш рӯёрӯй қарор гирифт, иродааш ба ӯ бозгашт ва*** ӯ дигар аз ҳеҷ чиз наметарсид.

Шаш нафар ***тирандоз***, ки барои иҷрои ҳукм таъин шуда буданд, дар ***муқобили*** деворе, ки ***бар вай печак печида буд, саф*** кашиданд. Ин ***ҳамон девори фурӯнишаста ва футуррафтае буд, ки Ғурмагас дар ҳамон шаби гурези нобароаш*** аз вай худро ба зер андохта буд. ***Сарбозон агарчи ба дасташон милтиқ буд, худро аз гирья*** базӯр нигоҳ медоштанд. ***Онҳо бо чунин фикре, ки бояд Гӯрмагасро бикушанд***, созиш карда наметавонистанд. ***Ин одами бозарофат, мардона ва хурраму хандон шӯълаи хуршеде буд, ки ба ҳаёти якнавохти онҳо тофта буд*** ва акнун ***кушта шудани ӯ, кушта шуданаш ба дасти онҳо, дар назарашон мисли он буд, ки хуршеди тобон якбора хомӯш гардид***» [53, 302-303].

«Овод»

«Под большим фиговым деревом во дворе его ожидала могила. Ее вырыли ночью подневольные руки. Проходя мимо, он с улыбкой заглянул в темную яму, посмотрел на лежащую подле поблекшую траву и глубоко вздохнул, наслаждаясь запахом свежевскопанной земли»)

«Занбӯр»:

«Дар берун, дар зери ***як мачнунбеди бузург***, қабри ***Замбӯр*** кофта шуда буд. Ин қабр ***ҳангоми шаб***, бо дастҳое кофта шуда буд, ***ки ба муқобили раъи худ***, ба чуқурии торик ва сабзаҳои канори он нигоҳ

карда, табассуме ***намуд***. Ӯ нафаси ***дарозе кашид, то ки димоғаш*** бӯи ин ***чуқурии*** нав кофташударо ҳис кунад» [54, 298].

«Ғурмағас»:

«Зери дарахти ***анчир*** қабри ***Ғурмағас даҳон во карда мунтазири ӯ буд.*** Ин қабр ***шабона*** бо дастҳои ***мачбур*** кофта шуда буд. ***Ғурмағас дар аснои гузаштанаш аз паҳлӯи қабр*** ба чуқурии торик ва ***алафи пажмурдаи*** канори он назар андохта табассуме ***кард*** ва нафаси ***амиқе*** кашида аз бӯи ***хоки навканда лаззат бурд***» [53, 302**].**

Данные примеры свидетельствуют о том, что переводчики 20-30-х гг. XX века в своей работе придерживались определенных тенденций, существовавших тогда в литературе и на свои личные предпочтения. Таким образом, 1920-1930-е годы, так или иначе, связаны «с переводческим буквализмом, которому на смену приходит творческое отношение к переводу оригинального текста – это можно назвать сменой парадигм, тем не менее, оба подхода к переводу существовали параллельно и в указанный период и до, и после него» [190].

Для переводной литературы этого периода характерны такие черты, как отрицание общепринятых норм и замена их новыми установками; значение и язык становятся проблематичными, что непременно ведет к буквализму.

И все же, переводная литература периода 20-30-х годов в Таджикистане сыграла важную роль в процессах культурной интеграции и национального самоутверждения, способствовала преодолению противоречий между традиционными и новыми элементами национальных культур, формированию мировоззрения прогрессивной части таджикской интеллигенции и этом контексте нас интересует вопрос, почему среди огромного выбора из мировой литературы предпочтение Сотима Улугзода выпало именно на этот роман? Ответ на этот вопрос рождает другие вопросы: о конкретных переводческих стратегиях С. Улугзода, стратегиях и их связи со становлением писателя, влиянии идеологическом и личном вкусе переводчика.

Говоря о влиянии первого, важно вспомнить, что политические и идеологические факторы, которыми была отмечена общественно-политическая жизнь советской эпохи, в эти годы (20-30-е гг.), безусловно, играют одну из главных ролей в выборе Сотимом Улугзода данного произведения для перевода, в таких переводах обычно пере-

водчику приходилось жертвовать многими принципами ради идеи или смысла, так как выбор строился по принципу «принципиальности и плановости отбора переводимых произведений» [221, 103], т.е. эти произведения должны были максимально соответствовать политическим задачам государства. Перевод, как и оригинальная литература, стал не только мощным идеологически оружием, но и мощным средством контроля над тем, что люди читают. Как справедливо отмечено А. В. Федоровым, в этот период «художественная сила произведения, познавательная его ценность и политическое значение составляют одно целое» [221, 127], что означало: интересы искусства и политики едины.

Анализ текстов показал, что в первой редакции - в «Занбӯр»-е писатель больше тяготеет к буквализму, а уже в четвертой редакции - в «Ғурмагас»-е проявляется творческое отношение Улугзода к оригинальному тексту.

В «Занбӯр»-е можно увидеть шероховатость синтаксиса, некоторые пропуски, есть моменты, когда переводчик не до конца понял контекст. Но даже самый верный перевод не может быть непременно правильным. Возможно, этот факт отчасти объясняет случаи, когда переводческие решения не поддаются теоретическому объяснению. Иногда переводчику приходится выбирать между гладкостью и точностью.

Нельзя сбрасывать со счетов и тот факт, что к моменту первого перевода (1931 год) таджикский литературный язык сильно отличался от литературного языка 80-х годов XX столетия. За этот период под воздействием многих и объективных субъективных факторов в языке произошел поток вливания новых или хорошо забытых слов и терминов, оттесняя те, что уже не отражали современный уровень развития общества, языка, литературы и науки. Наряду со всеми этими трудностями существовала и другая – правильная передача иностранной реалии. Передать английскую и итальянскую реалию было труднее, поскольку советские переводчики жили за железным занавесом и зачастую не очень хорошо представляли себе зарубежные реалии. Тем не менее, дальнейший сравнительный анализ показал, что и в первой редакции, и в последней оба подхода к переводу – буквальный и творческий существуют параллельно.

Надо учесть также и тот факт, что перевод был осуществлен, фактически, неопытным тогда литератором, начинающим перево-

дчиком. Но новая редакция (1982 г.) наглядно показывает отточенность пера С. Улугзода. Здесь писатель уже с большой осторожностью и предельной внимательностью работает над музыкой, архитектоникой каждого слова с тем, чтобы ярче, точнее и превлекательнее выразить свою мысль. В новой редакции заметно, как писатель учитывает все параметры художественного текста, старается, чтобы каждое слово могло отразить сущность предмета, явления, проблемы, явно заметно литературное мастерство, бережное отношение к тексту оригинала.

Сопоставительный анализ между первой («Занбӯр») и последней редакцией («Ғурмагас») перевода романа «Овод» показал моменты, связанные с трудностями, возникающими при переводе, и дал возможность проанализировать различные переводческие решения Сотима Улугзода.

При сравнении некоторых отрывков можно наблюдать медленную эволюцию от буквализма к творческому переводу, потому как именно творческий перевод плодотворен и достигает цели. Буквализм, формальное и механическое «воспроизведение» на таджикском языке фразеологической структуры русского языка, нарушая специфику и грамматический строй таджикского языка, приводили к тому, что перевод выходил непонятным или малопонятным, неуклюжим, по существу искаженным.

Приведем здесь некоторые различия двух переводов:

Примеры переводов, дополненных **во втором** варианте:

«Овод»:

«Их чувства к брату выражались главным образом щедрыми подарками и предоставлением ему полной свободы» [52, 21].

«Занбӯр»:

«Ҳисси бародарии онҳо ба додарашон асосан ба воситаи тӯҳфаҳои сахиёна ва тамоман озод гузоштани ӯ ба дасти худаш ифода мегардид» [54. С. 23]:

«Ғурмагас»:

«Ҳиссиёти бародарии онҳо нисбат ба додарашон асосан бо он ифода меёфт, ки ба вай гоҳ - гоҳ валинеъматона инъомҳо мебахшиданд ва ӯро озод гузошта ихтиёрашро ба дасти худаш монда буданд» [53, 19]

«Овод»:

«- Но город! Он такой чопорный, аккуратный, в нем есть что-то… протестантское. У него такой же самодовольный вид. Но не нравится мне он, напоминает, чем – то Джули» [52, 21]

«Занбӯр»:

« - Аммо шаҳр…он қадар крахмалзада ва суфта ки!.. Вай ҳамчун протестанти худписанд менамояд. Женева намефорад. Ӯ Юлияро ба ёди ман меоварад» [54. С. 24]

«Ғурмагас»:

«- Аммо шаҳр!.. Вай як навъ оҳарзадаву пардозёфта барин менамояд… ҳамчун протестанти худхоҳи бовиқор. На, Женева ба табъи ман нанишаст, вай Юлияро ба ёдам меоварад» [53, 20].

Или другой пример:

«Овод»:

«Природа производила на Артура огромное впечатление, а первый водопад, встретившийся им на пути, привел его в восторг. Но по мере того, как они подходили к снежным вершинам, восхищение Артура сменялось какой-то восторженной мечтательностью, новой для Монтанелли. Казалось, между юношей и горами существовало тайное родство» [52, 22-23]

«Занбӯр»:

«…ӯ чунон шод буд, ки дар ин ҳангом ба ӯ нигоҳ кардан бисёр гуворо буд. Вале, ҳангоме ки онҳо то рафт ба баландиҳои барфпӯш наздик мешуданд, Артур аз ҳолати пур аз ҳаяҷон ва ҳайрон ба хаёлҳои ширин гузашт, ки Монтанелли то ҳол инро мушоҳида накарда буд. Гӯё ки байни Артур ва кӯҳҳо як навъ хешии сеҳрноке мавҷуд буд». [54. С. 23-24]

«Ғурмагас»:

«Ӯ чунон шод буд ки диданаш ба кас хушҳолӣ мебахшид. Вале чун ҳар ду ба қуллаҳои барфпуш наздик шудан гирифтанд, шавқу шӯри Артур ба як навъ хаёлпарастии ширин бадал шуд, ки Монтанелли то ин дам чунин кайфиятеро дар ӯ мушоҳида накарда буд. Гӯё ки байни кӯҳҳо ва Артур як навъ хешии сеҳрноке падидор гашта буд» [53, 21]

На пропуски в «Занбӯр»-е переводчик указал, как мы уже отметили раньше, в предисловии к роману «Ғурмагас», к примеру, в варианте «Занбӯр» отсутствует целый отрывок, где Артур готов был часами лежать неподвижно и смотреть меж прямых ***«высоких стволов на залитый солнцем мир сверкающих горных и нагих утесов»***.

Образцы примеров, отсутствующих отрывков **в первом** варианте:

«Овод»:

«Хотел бы я знать, carino, что ты там видишь», - сказал он однажды, переведя взгляд от книги на Артура, который вот уже больше часа лежал на мшистой земле и не сводил широко открытых глаз с блистающих в вышине гор и голубого простора над ними» [52, 23].

«Овод»:

«Они прошли вдоль берега к тихому, уединённому месту и уселись на низкой каменной стене. Около нее рос куст шиповника, покрытый алыми ягодами. Несколько запоздалых бледных розочек, отягчённых дождевыми каплями, смешивались с верхней веткой. По зеленой глади озера скользила маленькая лодка с легким белым парусом, слабо колыхающимся на влажном ветерке. Лодка казалась легкой и хрупкой, словно серебристый, брошенный на воду одуванчик. На Монте – Сальваторе, как золотой глаз, сверкнуло окно одинокой пастушьей хижины. Розы опустили головки, задремав под облачным сентябрьским небом; вода с тихим плеском набегала на прибрежные камни» [52, 31]

Заслуживает внимания стремление С. Улугзода повысить во втором варианте эстетическую значимость текста по отношению к его стилистической окраске.

П.И. Копанев в «Вопросах истории и теории художественного перевода» [103, 258] объясняет такой подход переводчиков тем, что перевод в Советском Союзе считался неотъемлемой частью литературы социалистического реализма. Многочисленные переводчики не стали воспроизводить подлинник в соответствии с литературной нормой того языка, на который переводится произведение. В 1954 году об этом на Втором съезде советских писателей был озвучен доклад, подготовленный П.Г. Антокольским, М.О. Ауэзовым и М.Ф. Рыльским. Одним из основных положений доклада была главенствующая роль

эстетики по отношению к лингвистической точности, то есть, перед переводчиком ставилась задача придать подлиннику эстетическую привлекательность. «На первый план при оценке перевода выступает не точное воспроизведение содержания оригинала, а обеспечение высоких литературных достоинств текста перевода», - отмечает В.Н. Комиссаров [99, 174].

Данное положение особенно ярко претворилась в переводах второй половины XX века. Это выражается в первую очередь в отношении переводчика и текста. В переводе романа «Овод» в методе перевода ярко выступает личность переводчика, заслоняя собой, в каких-то моментах личность автора, что не позволительно. А в переводе «Дон Кихота», исполненного Сотимом Улугзода во второй половине XX века наблюдается значительный скачок вперед – здесь уже больше проявляется творческая личность автора оригинала, видно, как переводчик пытается избежать более выразительного проявления своей творческой личности, хотя, конечно, так или иначе местами он проявляется в переводе, вопрос только в степени этого проявления.

Перевод романа «Дон Кихот» Сервантеса на сегодняшний день является, пожалуй, в наибольшей степени эквивалентный, максимально объективный и формально точным переводом. Насколько Сотим Улугзода с большой выразительной силой показывает своеобразие этого произведения, тонко воспринимает стиль автора, настолько смело он обращается с текстом подлинника – такое отношение станет характерной чертой его переводческой работы. При поверхностном наблюдении, причину этих стилевых решений можно объяснить по-разному, но при попытке рассмотреть переводческую практику С.Улугзода под другим углом зрения, а именно, исходя из его литературно-критических работ о таджикском литературном процессе, недостатки его переводов предстают следствиями его стратегии адаптировать произведение восприятию таджикского читателя.

Таким образом, именно в 20-30-е годы молодыми литераторами – переводчиками были заложены и формированы те новые традиции художественного перевода, которые, в целом не утратили актуальности и в наше время, что дает право утверждать о становлении художественного перевода в таджикской литературе в 30-е годы XX века, а Сотима Улугзода признать одним из основателей переводческой школы.

2.3. Пейзаж как средство репрезентации эмоций в переводе романа «Овод» Э.Л.Войнич на таджикский язык

Пейзаж является тем типом художественного текста, который обладает большим эмотивным потенциалом, на примере которого можно исследовать репрезентацию эмоций на различных уровнях художественной выразительности, каковым является роман «Овод» Л. Войнич.

В ходе исследования пейзажных средств необходимо обратить внимание на то, что на реализацию пейзажного концепта оказывают воздействие культурно-исторические, национально-региональные и индивидуальные факторы. В романе английской писательницы запечатлены характерные элементы ландшафта: побережье, холмы, долины и т.д. Особую роль при этом играют характерные атмосферные явления: туманность, неопределённость очертаний наделяют происходящие события особой призрачностью и таинственностью. Пейзажные тексты Л.Э. Войнич, которая последовательным образом изображает и представляет особую красоту родного пейзажа, выступают ценнейшим источником изучения локального своеобразия английской природы.

Как отмечает С.А. Бакоева, «перевод романа Войнич «Овод» непосредственно связан с исторической прозорливостью, верой и политической проницательностью писателя. <…> Подобный принцип подхода С. Улугзода в выборе и переводе таких исторических произведений, как «Сам и Дик», «Овод», «Сказание об Уленшпигеле», «Дон Кихот», обращения его к историческим драмам соответствуют его творческим принципам» [31, 10**].**

Нам бы хотелось отдельно отметить внимание С. Улугзода к языковым средствам создания пейзажа в тексте обоих переводов, что было выявлена при сопоставительном анализе первой («Занбӯр») и последней («Ғурмагас») версиями перевода романа «Овод».

К слову, исследование особенностей описаний пейзажных фрагментов оригинала и их перевода на таджикский язык может внести заметный вклад в разработку теории переводоведческого знания. Пейзаж в тексте романа, выступая средством характеристики эмоционального состояния персонажей, играет ведущую роль в конструировании и развитии действия, выражении идейно-содержательной основы произведения.

Особенный научный интерес может вызвать именно сравнительно-сопоставительный анализ переводов и оригинальных текстов, который выявит огромное число самых разнообразных функций, таких как отражение психологического состояния героев; яркую характеристику обстановки, в которой развертывается действие; выразить какую-либо мысль автора или его чувства, переживания, помогать раскрытию идеи произведения; усилить картины каких-либо событий.

Мы рассмотрим лишь некоторые отдельные фрагменты перевода в «Ғурмагас»-е, описывающие состояние природной среды. В романе Войнич природе отведена не самая главная роль, но, если исходить из той точки зрения, что художественный перевод, трактующийся как творческий процесс, предполагает создание художественного подобия оригиналу на другом языке, изучение второстепенных, подчинённых функций пейзажных описаний в структуре такого психологического романа с захватывающим сюжетом, как «Ғурмагас», становится чрезвычайно интересным для исследования. Пейзажные описания при этом должны выполнять те же функции, что и в оригинальном тексте, но это не означает, что переводчик художественного текста должен передавать все буквально.

Примеры свидетельствуют о том, что в таджикском и русском языковых сознаниях некоторые названия цветов (***гулбуттаи насрин, ёбоимеваи дона донаи гулгун, шохҳои болоии гулбун, гулбунаҳои руморану ҳузомо, шукуфаҳои хушбӯй, кокули ҷаъфарӣ ва тоҷимулуки ёбоӣ),*** погодных явлений ***(шомгоҳи серуни баҳорон, осмони абрноки сентябрӣ, гаронии қатраҳои борон)*** и элементов ландшафта ***(лаблаби кӯл, девори сангин)*** не всегда тождественны.

Для перевода некоторых русских лексем Улугзода использует свои варианты, которые для таджикского читателя не являются эквивалентными, например, слово маргаритка. Толковые словари современного русского языка в определении слова маргаритка указывают на сходство этого цветка с ромашкой, из чего можно заключить, что этот цветок для Таджикистана несколько экзотичен, тогда как шукуфа в сознании таджикского читателя – цветы плодовитых деревьев.

Основная задача художественного текста – это произвести на читателя эстетическое воздействие, вызвать у него определенные эмоции, чувства, ассоциации, приобщать его к действию. Особую

роль в этом играют тропы, особенно образные сравнения. Нет ни одного произведения, где не использованы тропы, благодаря которым создаются яркие краски при описании героев, их действий и различных явлений. Нам интересно понять, как справляется Сотим Улугзода в переводе этих выражений, достаточно сложных для перевода, чем и объясняется необходимость сохранить авторский смысл и найти соответствие, не противоречащее особенностям таджикского менталитета.

Несомненно, образные сравнения в романе «Овод» помогают выразительнее передать идею автора о персонажах и их окружающего мира. При их переводе на таджикский язык С. Улугзода смог сохранить тот смысл, который вкладывал в него автор, особую образность и авторскую уникальность. Например:

1.Заврақ ба мисли ***қоқуи нукраранги ба об партофташуда сабук ва нозук метофт*** [53, 28]

// Лодка ***казалась легкой и хрупкой, словно серебристый, брошенный на воду одуванчик.*** *[*52, 30]

*2.…****дастҳои мачрӯҳ, даҳони пурханда, чашмони пурасрори ӯ, ки ҳамчун дарьёи амиқе буданд****…* [53, 260]

*//…****израненная рука, жестокая улыбка*** *на губах, взгляд* ***глубокий и загадочный, как морская пучина****…* [52, 299]

3.Дар нимрӯшноии шом сояи гулҳои биҳии японӣ чун ***догҳои сиёҳ*** *бар рӯи девори боғ нишаста буд* [53, 196]

// … в наступивших сумерках цветы японской айвы ***темными пятнами*** *выступали на садовой стене.* [52, 225]

4.Ҷемма ба ӯ наздиктар омада дид, ки як бачаи тахминан шашсола, ҷомачааш ***дарида ва чиркин, ҳамчун ҷонваре, ки аз ҳуҷуми ҷонвари дигар тарсида ба ҷое паноҳ бурда шуда бошад****, дар як тарафи пул хобидааст* [53, 149]

// Джемма подошла и увидела ребенка лет шести, ***оборванного и грязного, который жался к решетке, как испуганный звере****к* [52,171]

5. Зери дарахти анҷир қабри Ғурмагас ***даҳон во карда*** *мунтазири ӯ буд* [53, 302]

// Под большим фиговым деревом во дворе его ожидала могила [52, 340]

6. Худи ӯ низ саросема шуда монда буд ва ба ин хайкали ***хавлангезе, ки бояд галтаду лекин намегалтид,*** *ёрои нигоҳ кардан надошт* [53, 30]

// Он тоже растерялся и не смел взглянуть на человека, ***который стоял как ни в чем не бывало и не собирался падать.*** [52, 351]

Как мы видим, наиболее частотным способом перевода является эквивалентный, но в некоторых случаях писатель - переводчик позволяет себе добавить описательность, такие как ***«даҳон во карда»,*** дословно это описание должно выглядеть так: могила ***«с раскрытой пастью»*** или: ***«ҳайкали ҳавлангезе, ки бояд галтаду лекин намегалтид»,*** дословный перевод - ***«ужасная статуя, которая должна была упасть, но не падала».*** Такая описательность значительно полно передаёт образность, ощутимее сохраняет авторский стиль.

Творческое отношение Улугзода в переводе наблюдается в таких дополнениях, как, например, в предложении:

«Если же в вас недостаточно любви ко мне, если этот деревянный идол вам дороже, чем я, то ступайте к полковнику и скажите ему, что вы согласны» [52, 341]

он добавляет поясняющее ***«меҳри падарии шумо»:***

«Вале агар ***меҳри падарии шумо*** *барои ин кор камӣ кунад, агар ин бути чӯбин барои шумо аз ман арҷмандтар бошад, рафта ба полковник розигии худатонро маълум кунед»* [53, 297]

Дословно это предложение переводится так:

«Если же для этого в вас недостаточно ***отцовской любви****, если этот деревянный идол вам дороже, чем я, то ступайте к полковнику и скажите ему, что вы согласны».*

Наблюдаются некоторые упущения, как например в этом предложении пропущено слово ***«душа» - «дил»:***

«…гаму андӯҳаш (дили – М. Дж.) ба мисоли чӯби хушк шаху беҳисси ӯро тазъиқ мекард» [53, 262]

// «Горе давило на одеревеневшую ***душу,*** *словно физически ощущаемый груз, и только»* [52, 301]

Или же не совсем удачные варианты перевода:

«*День был сырой и облачный, но не холодный, и равнина, по которой он шел, казалась ему прекрасной, как никогда».* [52, 54]

// «*Ҳаво абр (абри – М. Дж.) ва намнок, вале хунук набуд,* ***ҷойҳои пасти ҳамвор*** *ба чашми ӯ аз пештара ҳам хушманзаратар менамуданд»* [53, 48]

Здесь было бы лучше сказать не «…***ҷойҳои пасти ҳамвор ба чашми ӯ…»,*** **а «*****…. ҳамворие, ки ӯ қадам мезад, ба назараш****…».**

<u>В романе много поясняющих моментов, сделанных не случайно</u>:

«Проходя мимо, он с улыбкой заглянул в темную яму, посмотрел на лежавшую подле поблекшую траву и глубоко вздохнул, наслаждаясь запахом свежевскопанной земли.» [52, 349]

// *«…. **Ғурмагас дар аснои гузаштанаш аз паҳлӯи қабр** ба чуқурии торик ва алафи пажмурдаи он назар андохта табассуме кард ва нафаси амиқе кашида аз бӯи хоки навканда лаззат бурд».*[53, 302]

Сильный художественный эффект возникает от лексических повторов, которые добавляет С. Улугзода в свои тексты, чтобы красочней показать радость шумной толпы детей, встречающих на площади монсеньора Монтанелли:

«*Монсеньор Монтанелли вышел на площадь поздороваться с народом. Его сразу окружила шумная толпа детей, протягивающих ему пучки ирисов, красных маков и нежных белых нарциссов, собранных по горным склонам»* [52, 274]

// *«Монтанелли барои бо халқ хушбошӣ кардан берун баромад. Тӯдаи бачагон дарҳол ӯро бо шӯру гавго миёнагир карда, ба ӯ қабза-қабза шукуфаҳо, лолаҳои сурхранг ва даста-даста гулҳои нозуки сафеди наргисро, ки дар саҳроҳо чида буданд, дароз менамуданд*» [53, 238]

В этом примере привлекает внимание слово ***«хушбошӣ»*** - дословно оно означает ***«прощаться»,*** в этом же предложении С. Улугзода использовал его в значении ***«поздороваться».***

Несмотря на эти несоответствия, перевод Сотима Улугзода с достаточной точностью передаёт оригинальные картины, в которых английская писательница проявила себя как тонкий изобразитель природы, но, при этом, наблюдаются некоторые несоответствия. Пусть эти

несоответствия не нарушают прагматику текста, но не отметить их невозможно, например: слово ***«ирисы»*** на таджикском языке переводится как ***«савсан»,*** слово ***«нарцисс»*** в таджикском языке имеет *аналог-* ***«наргис».*** В первом случае, при переводе слова ***«ирисы»*** писатель прибегнул к слову ***«шукуфаҳо»,*** который переводится на русский язык как ***«цветку».*** То есть, если взять во внимание, что в 30-х годах еще не существовало русско-таджикского словаря и Улугзода пришлось прибегнуть к общему слову ***«шукуфа»-«цветок»,*** можно утверждать, что переводчик вышел из положения достойно, не нарушая основного содержания.

Во втором же случае, в переводе слова ***«нарцисс»*** им использован *метод транскрибирования* - ***«наргис».*** Словосочетание ***«горные склоны»*** в переводе Улугзода оказалось ***«сахро»,*** и это абсолютно не совпадает с оригиналом, так как слово ***«сахро»*** в таджикском языке – степь, поле, пустыня. Как мы видим, в одном предложении Улугзода использовал несколько переводческих решений, начиная от *описательности* до *транскрибирования и упущения*, но при этом успешно сохранил общий смысл предложения, смог передать радость детей, встречающих монсеньора Монтанелли, его ощущение от шумной толпы детей, протягивающих ему цветы.

В переводе Волжина удачно воссозданы своеобразие Англии, берега и туманы, горные пейзажи, природные особенности. В последней редакции перевода Сотим Улугзода постарался *максимально сохранить своеобразие национальных реалистических пейзажных зарисовок оригинального текста.*

Рассмотренные фрагменты текста, содержащие пейзажные описания, не столь велики по объему, но это отнюдь не умаляет их значения, так как состояние природной среды в тексте и его успешный перевод часто оказывает существенное влияние на настроение героев и определяет дальнейший ход событий в произведении.

Если исходить из точки зрения М.Л.Лозинского, который в своем докладе «Искусство стихотворного перевода», прочитанном в 1936 г., отмечал, что: «Функция переводных произведений двоякая: эстетическая - как произведений художественных и познавательная - как памятников, которые знакомят нас с другой страной, с другой эпохой, с другой культурой, с новым для нас строем мысли и чувств» [110, 173-189], то С. Улугзода несмотря на допущенные большие пропуски и

опущения в первой редакции перевода, успешно передал эстетическую и познавательную сторону романа.

Рассмотрим отрывок из романа в трех вариантах: в оригинале, в первом переводе «Замбӯр», во втором переводе «Ғурмагас».

«Овод»	«Занбӯр»	«Ғурмагас»
«Они вошли в ***тихий*** тенистый ***монастырский*** сад.	«Онҳо ба боғи ***хомӯш*** ва пурсояи ***монастирь*** даромаданд.	«Онҳо ба боғи ***сокиту*** пурсояи ***савмиа*** даромаданд.
Семинария занимала здание старинного ***доминиканского монастыря***, и двести лет назад его квадратный двор содержался в ***безупречном порядке***.	Семинария як бинои хеле қадимии ***монастыреро*** ишғол карда буд. Дусад сол пеш аз ин ҳам саҳни мураббаи он дар ***интизоми сахте*** нигоҳ дошта мешуд.	Семинария бинои хеле қадимии ***савмиаи доминиканиро*** ишғол карда буд. Дусад сол пеш аз ин ҳам саҳни мураббаи он озодаву ***ботартиб*** нигоҳ дошта мешуд.
Ровные бордюры из букса окаймляли аккуратно подстриженный ***розмарин и лаванду.***	Дар гулзорҳои ***хуб*** оросташудааш ***гулҳои бобрия ва гайра*** расида буданд.	***Гулбунҳои руморану ҳузомо*** *бо қайчии бог хеле сара ва тахт карда шуда, дарҳошияҳояшон шамшодҳо ҳамчун зеҳ ба якрадаи муназзам саф кашида буданд.*
Монахи в белой одежде, которые когда-то ухаживали за этими растениями, были давно похоронены и забыты, но душистые травы все еще благоухали здесь в мягкие летние вечера, хотя уже никто не собирал их для лекарственных целей.	Роҳибони сафедпӯше ки замоне ин растаниҳоро нигаҳбонӣ ва парвариш менамудаанд, кайҳо аз дуньё гузашта ва фаромӯш шудаанд. Вале сабзаҳои хушбӯй дар ин шабҳои фарами тобистон ҳунӯз ҳам мешукуфтанд,	***<u>Перевод этого отрезка отсутствует</u>***

	онҳоро акнун ҳеҷ кас монанди роҳибони пештара барои доруворӣ ҷамъ намекард. ***Алафҳои ёбоӣ сӯроҳҳои панҷараи оҳанинро пур карда*** ва болои чоҳи дар миёнаҷои ***саҳн*** бударо ***пӯшонида буданд.***	
Теперь между ***каменными плитами дорожек пробивались усики дикой петрушки и водосбора.***	***<u>Данное предложение отсутствует</u>***	***Акнун*** аз ***чоки хиштсангҳои пайраҳаҳо кокули ҷаъфарӣ ва тоҷимулуки ёбои неш*** зада мебаромад.
Колодец среди двора зарос папоротником.	***Гулҳои сурх ба гиёҳҳои ёбоӣ*** мубаддал шуда, танаҳои дарози ба ҳам печидаи онҳо ***дар роҳҳои борик ба ҳар сӯ хобида монда буданд.***	Даҳони чоҳи дар миёнҷои саҳни ***семинария*** бударо ***гиёҳи сарахс*** пӯшонда буд. ***<u>(Здесь мы видим дополнение, уточняющее место нахождения колодца)</u>***
Запущенные розы одичали: их длинные спутанные ветки ***тянулись по всем дорожкам.***	***Дар ҷӯякҳои роҳе ки дар миёни гулҳо буд, лолаҳои дароз-дарози сурх расида буданд.***	***Садбаргҳои аз парваришмонда ҳам ёбоӣ гашта,*** шохаҳои дарози ба ҳам печидааашон ***ба саросари пайраҳаҳо ёзида буданд.***
Среди буксов алели большие красные маки. Высокие побеги наперстянки склонялись над травой, а бесплодные виноградные лозы, покачиваясь,	***Гулҳои калон-калони гуногун ба болои алафҳои бетартиб ва бенизом хамида ва токи ангури хеле қадимӣ ва кӯҳнае ки ба дарахти ёбоӣ табдил шуда ва аз***	Навдаҳои баланди ***панҷагул ба болои алафҳо ҳамида,*** токҳои бебор аз ***шоҳҳои дӯлона,*** ки нӯгӣ баргпӯшаш якзайл коҳилона ҳаму рост мешуд,

свисали с ветвей боярышника, уныло кивавшего своей покрытой листьями верхушкой» [52, 11]	***мева бозмонда буд, аз миёнаи шахаҳои дарахти бузурге овезон буд ва он дарахт ҳам нӯгҳои сербарги худро ҳазин ва оҳиста-оҳиста мечунбонид»*** [54, 4-5]	овезон буданд, маҳзунонаву оҳиста мечунбонид» [53,11]

В этом большом отрывке мы показали все удачные и неудачные переводческие решения С. Улугзода. Такой анализ позволит понять каким методом в основном пользовались таджикские переводчики 30-х годов XX века. Мы преднамеренно разбили отрывок на несколько мелких частей, дабы наглядно показать актуальность сравнительного анализа оригинального текста с текстом его перевода на таджикский язык. Судя по этой таблице в 30-е годы художественный перевод осуществлялся разными приемами, от дословного до вольного и наоборот.

И как показывает перевод «Занбӯр» - а, осуществленного в 1931 году, в переводах этого периода наблюдается тенденция соотнесения содержания оригинала с эстетическим идеалом таджикской литературы, также заметно соблюдение формальных элементов произведения, что чаще происходит в эпоху становления литератур или переходов их на другие стадии развития.

Сравнительный анализ двух таджикских версий перевода одного произведения выявил, что писатель серьезно поработал над языком повторного перевода (1982), исправил буквализмы, придал тексту творческий характер, плавность речи, уточнил перевод многих реалий и назвал данную версию «Ғурмагас».

В предисловии к книге писатель называет вторую версию новым переводом. В результате сравнительного анализа двух переводов – «Занбӯр» и «Ғурмагас» мы пришли к выводу, что действительно эти две версии можно считать отдельными переводами.

В новом варианте перевода – в «Ғурмагас»-е не потускнела ни одна краска, каждая деталь окрылилась глубоким пониманием жизненной правды, заметно усилена ритмичность, обогащен колорит, представлена сочность речи, образы приобрели яркость, выразительность, звукопись стала более спаянной со смыслом. Работая над

«Ғурмагас» С. Улугзода отошел от первоначальных пространных словосочетаний и добился лаконичного выражения мысли, в результате чего его речь становится предельно приятной для слуха, он не только внес изменения в стилистику и словарную структуру произведения, но и произвёл необходимые, на его взгляд, изменения с целью яркого изображения характера героя. Писатель добавил в «Ғурмагас» большое количество ярких диалогов, отсутствующих в «Занбӯр»-е. Один из таких ощутимых пропусков, допущенных в «Занбӯр»-е мы решили наглядно показать в следующей таблице:

Овод	**Занбӯр**	**Ғурамагас**
-Дождь перестал, carino, - сказал он после захода солнца. – Сейчас самое время посмотреть озеро. Пойдем, мне нужно поговорить с тобой.	Монтанелли пас аз фурӯ рафтани офтоб ба Артур нигоҳ карда гуфт: -Ҳоло борон монд, азизам. Агар мо хоҳем, ки кӯлро тамошо кунем, бояд аз ҳозир ба роҳ дароем. Бие равем, ман бо ту дар бораи як масъала гуфтугӯ кардан мехоҳам.	Монтанелли пас аз фурӯ рафтани офтоб ба Артур нигоҳ карда гуфт: -Ҳоло борон монд, азизам. Агар мо хоҳем, ки кӯлро тамошо кунем, бояд аз ҳозир ба роҳ дароем. Бие равем, ман бо ту дар бораи як масъала гуфтугӯ кардан мехоҳам.
Они прошли вдоль берега ***к тихому, уединенному месту*** и уселись на низкой каменной стене.	Онҳо ба наздикии канораҳои кӯл рафта, дар болои як деворчаи пасти сангин ҷой гузиданд.	***Дуяшон лаб-лаби кӯл ба як ҷои хилвату ором расида, рӯи*** девори паст нишастанд.
Около нее рос ***куст шиповника,*** покрытый алыми ягодами. Несколько запоздалых бледных розочек, отягченных дождевыми каплями, свешивались с верхней ветки.		Дар наздикии девори сангин ***гулбуттаи насрин*** руста буд, ки саросар аз ебоимеваи донадонаи гулгун пур буд. Якчанд гули садбарги дершукуфтаи рангпарида ва аз гаро-

По зеленой глади озера скользила маленькая лодка с легким белым парусом, ***слабо колыхавшимся*** на влажном ветерке.		нии қатраҳои борон хамида ***зери осмони абрноки сентябрӣ аз шоҳҳои болоии гулбуне, ки ҳамчунин дар он ҷо руста буд,*** овезон буданд. Дар рӯи оинаи сабзфоми кӯл як қаиқи хурдтараки бодбондор ***геҷида-геҷида*** ҳаракат мекард, ***бодбони сабуки сафеди он аз вазидани насими намнок оҳиста-оҳиста пар мезад.***
Лодка казалась легкой и хрупкой, словно серебристый, брошенный на воду одуванчик. На Монте-Сальваторе, как золотой глаз, сверкнуло окно одинокой пастушьей хижины. ***Розы опустили головки, задремав под облачным сентябрьским небом; вода с тихим плеском набегала на прибрежные камни.***		Заврақ ба мисли қоқуи нуқраранги ба об партофташуда сабук ва нозук метофт. Дар Монтье-Сальватор тирезаи яккакулбаи чӯпонӣ ҳамчун чашми тиллоӣ барқ зад.

При сравнении некоторых отрывков можно наблюдать медленную эволюцию от буквализма к творческому переводу. На лицо стремление С. Улугзода повысить эстетическую значимость текста по отношению к его стилистической окраске.

Второй перевод дополнен сравнениями, нацеленными на осязание, обоняние и вкус читателя. Эти ощущения слишком индивидуальны.

Таким образом, текст «Ғурмагас» стал более поэтичным, значительно улучшился стиль, стал более экспрессивным. Улугзода изменяет небольшие детали в отрывке из пейзажных картин романа и успешно сохраняет значение реалий. Перевод «Ғурмагас» - более качественный, плавный, без каких-либо неожиданных для таджикского читателя слов и выражений. Несмотря на доработанность и редакцию, во втором переводе также присутствуют необоснованные опущения, но меньше всего смысловых искажений и стилистических ошибок. Перевод был в целом относительно удачно адаптирован для таджикского читателя.

Таким образом, пейзажные описания в переводе Сотима Улугзода романа английской писательницы Э.Л. Войнич не только раскрывают представления человека об окружающем пространстве, позволяют проследить индивидуально-авторское восприятие окружающего пространства, но также обнаруживают свойства соединять с ним отдельные этапы и события жизни героя. Переводы пейзажных средств в подаче С. Улугзода отличаются тонкой детализацией, яркой образностью, подробным отображением повседневного жизненного уклада героев романа.

В целом характеризуя особенности перевода пейзажа романа «Овод» на таджикский язык следует подчеркнуть, что переводчик успешно сохранил её значение в подробном и многоплановом воспроизведении пейзажной среды, раскрытии роли эмоционально-чувственных явлений и процессов в судьбе героев.

В настоящее время таджикский читатель имеет возможность познакомиться с романом Э.Л. Войнич в двух версиях, каждая из которых имеет свои достоинства и недостатки. Без сомнений, два перевода одного романа – это достояние таджикской литературы. Обе версии, а вторая и поныне, пользуются заслуженной любовью читателей.

Само появление нового варианта перевода является важным позитивным фактом в литературной жизни нашей страны. В новом переводе заметно усилилась реалистическая достоверность героев романа, образы, яркие эпизоды, детали органически сплавились с новыми кусками, слились в стройную картину, где все подчинено единой идее. Перевод для Сотима Улугзода стал школой мастерства. Занятие пере-

водом для него явилось лучшим способом проникновения в произведение другого автора, в его внутренний мир, манеру изложения.

2.4. Поэтический перевод как этап усовершенствования мастерства

Перевод романа «Овод» Л.Войнич подготовил Сотима Улугзода к работе с трудностями перевода, особенно, в творческо-психологическом аспекте, поэтического текста, где требуется повышенная концентрация средств художественной выразительности.

В этой связи интересен его перевод трагедии «Борис Годунов» А.С. Пушкина.

Накануне 100-летия со дня смерти А. С. Пушкина в Таджикистане, как и в других республиках СССР, начался интенсивный, широкомасштабный процесс перевода произведений А.С. Пушкина. К этой работе были привлечены многие талантливые писатели, поэты. Каждому было определено то или иное произведение.

Как отмечает Х.Р. Холов, детально рассмотревший вопрос о вхождении образа А.С.Пушкина в таджикскую поэзию в двух диссертациях – в кандидатской [232] и докторской [233], «новый период в истории таджикского художественного перевода начинается с перевода произведений А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя и Л.Н.Толстого. Юбилеи этих признанных классиков русской литературы, переводы и публикации их произведений на таджикском языке в ознаменование круглых дат свидетельствуют о том, что интерес к их творчеству в период обретения Республикой Таджикистан независимости действительно возрос. Это ярко продемонстрировало знаменательное событие, произошедшее в 1999 году, - празднование 200-летнего юбилея А.С.Пушкина. Для нашего независимого государства данное культурное мероприятие совпало со 100-летием первого перевода на таджикский язык «Сказки о рыбаке и рыбке» А.С.Пушкина» [233, 7-8].

Постановлением ВЦИК СССР от 16 декабря 1935 года был учрежден Всесоюзный Пушкинский комитет под председательством Максима Горького, задачей которого стали организация и руководство мероприятиями по увековечению памяти Александра Сергеевича Пушкина и популяризации его творчества. Подобные комитеты были созданы также во всех союзных республиках, а также краях, областях, городах, институтах и школах. В состав Всесоюзного комитета были

включены высшие партийные и государственные чиновники - Ворошилов, Куйбышев, Жданов, Енукидзе, Бубнов. Таджикские поэты внесли в этот творческий процесс свои лепты, свои интерпретации образа великого русского художника слова.

«В связи с этим было напечатано множество публикаций об истории перевода одной лишь «Сказки о рыбаке и рыбке» [102, 99-100]. Речь идёт о трёх последних статьях дискуссионного характера, в которых обсуждается история самых первых переводов Пушкина. В частности, авторы подчеркивают, что «Сказка о рыбаке и рыбке» впервые была переведена на таджикский язык в 1899 году в честь 100-летия великого гения русской поэзии. Исследователи задаются вопросом: действительно ли самый первый перевод сказки является плодом труда одного таджикского профессионального переводчика или же он принадлежит перу таджикского поэта-просветителя Саидахмада Сиддики Аджзи Самаркандского? Пытаясь дать исчерпывающий ответ на данный вопрос, авторы развернули широкую полемику» [233, 9].

Особо в этом направлении следует отметить работы Х.Шодикулова, Д.Атаханова, Р.Сафиуллиной, А.Давронова и У.Назри [23; 173; 64; 134]. Хотелось бы отметить диссертацию Мохаммади Захра «Пушкин и Хафиз: к проблеме «восточного слога» в творчестве Пушкина» [117].

В переводе Сотима Улугзода данной трагедии мы можем наблюдать знчаительный скачок в приемах и методах работы. Данный перевод является богатым материалом, достойным научного осмысления.

Здесь можно увидеть формирование переводческой личности Сотима Улугзода, где большую роль сыграли духовно-нравственные потребности, возникшие под влиянием исторических обстоятельств. Несомненно, как сын своего времени, С.Улугзода формирован под влиянием определенных исторических, культурных обстоятельств, а его мышление, мировоззрение крепко связаны с эпохой. Эти объективные факторы, обычно, оказывают прямое влияние на процесс перевода - на способы, манеру, приемы и т.д. Однако влияние может и измениться в зависимости от личности переводчика, ибо он сам тоже оказывает воздействие на внешние влияния и в этом выражается его индивидуальность. Перевод Сотимом Улугзода «Бориса Годунова» был чем-то большим, нежели слепое следование литературной моде, существовавшей тогда в таджикской литературе на произведения Пушкина. От-

ношение С. Улугзода к Пушкину отличалось от отношения большинства тогдашних переводчиков тем, что это было не просто дань литературному культу Пушкина. В отношении Сотима Улугзода к трагедии «Борис Годунов» интерес к великому русскому поэту перерос скорее в пласт философского знания, который несет в себе мировоззренческую проблематику, о чем он пишет: «нашим прозаикам надо <…>, учиться у мастеров литературы русского и других братских народов, создавать произведения, имея перед глазами читателя <…> умного и требовательного» [206, 59-60]. Особо следует отметить тот настрой, в котором находилось таджикское общество в этот период, атмосферу сомнений и разочарований.

Именно этот настрой сыграл важную роль в работе С. Улугзода над сохранением отчаянного ритма, верного понимания, осмысления и правильной трактовки этой трагедии.

Говоря о настроении С. Улугзода в процессе работы над «Борисом Годуновым», мы имеем ввиду 1939 год, год издания поэмы на латыни, после долгих преследований, которые начались в 1933 году. В то время С. Улугзода, был вынужден покинуть Таджикистан перебраться в Казахстан (с июля 1933 г. до мая 1934 г.), а оттуда - в Узбекистан, о чем писатель писал: «В 1933 г. благодаря действиям буржуазных националистов я был исключен из рядов комсомола и уволен с работы в журнале, а также был лишен местожительства, поэтому вынужден был временно покинуть Сталинабад» [19, 22].

С. Улугзаде обвинили в том, что он назвал С. Айни классиком и отражателем прошлого и настоящего народа. [160, 159] Это был период, когда по инициативе Центра началась кампания гонений и репрессий против таджикской интеллигенции - видных деятелей партии и государства, руководителей организаций, учреждений, местных органов. Отношение советской власти к представителям интеллигенции в этот период было двойственно – пытаясь избавиться от прежней интеллигенции как от социальной группы, олицетворявшей старый порядок, новая власть не могла не осознавать, что без образованных людей нормальное функционирование и развитие общества невозможно, а Сотим Улугзода был представителем передовой таджикской интеллигенции, получивший всестороннее традиционное и европейское образование. Кроме языков он изучал литературу, искусство и культуру народов Востока и Запада, был знаком со многими научно-философскими, историческими, художественными произведениями

авторов различных национальностей. Возможно именно эта образованность спасла Улугзода от тюрьмы, но не от преследований.

В этих условиях могла выжить только та часть старой интеллигенции, которая была готова проявить лояльность по отношению к господствующему режиму, а та часть интеллигенции, которая не могла «в полной мере приспособиться к новым условиям <…>, будет просто-напросто выброшена из жизни в качестве непригодного для текущего момента люмпен-пролетариата», чем и объясняется обращение Сотима Улугзода к переводу исторического произведения [179, 50]

В Пушкине писателя привлекает жизненная правда характеров и манера изображения времени, проблем, связанных с властью, ее нравственностью и ее отношением к народу.

Так, поэма «Борис Годунов» переводилась Сотимом Улугзода в годы, когда советская интеллигенция была тотально, не только в материальном смысле, но и в духовном, зависимой от государства. Это было своего рода приближением Улугзода к теме, выражающей трагедию всего общества, к теме, где главным героем является сам народ, который и решает будущее государства. Эту тематику в дальнейшем можно увидеть и в собственном творчестве С. Улугзода – в романе «Восеъ», и в драмах о Рудаки и Сино, и в романе «Фирдоуси».

Изучение переводческого мастерства Сотима Улугзода в данной трагедии выявляет особенности общественно-культурного развития Таджикистана в первой половине XX века. Не случайно в нашей книге переводы Сотима Улугзода рассмотрены в хронологическо-эволюционном плане, который выявил также факт о том, что он большое внимание уделял переводу не только прозаических, но и поэтических драматических произведений. Такая разножанровая переводческая деятельность давала ему возможность накапливать богатый опыт, совершенствовать мастерство, пробовать способы и приемы передачи художественно-стилистической целостности оригинала. За кажущейся пестротой и разнообразием тематики переведенных произведений всё же легко угадывается то основное, что характеризует переводчика, здесь всё, что волновало его в тот период. Постоянная работа над совершенствованием своих лингвистических знаний открыл перед переводчиком возможности и богатства других языков (персидского, турецкого, русского), тонкости словесного искусства. Все это во многом предопределило языковую эстетическую основу его переводческой личности в переводе исто-

рической трагедии, написанной пятистопным ямбом – «Бориса Годунова» А.С. Пушкина. Переводческое мастерство Улугзода в данной трагедии проявляется в адекватном отображении поэтики, стиля, идеи и других аспектов трагедии.

Для данного периода переводов С. Улугзода было характерно тяготение к вольному переводу, в этом выражалось его стремление к творческому характеру переводческого процесса. Если, как мы уже отметили ранее, перевод романа «Овод» был впоследствии переиздан и не раз, то трагедия «Борис Годунов» издан только один раз в 1939 году и то латиницей. Мы не знаем в чем причина забвения данного перевода, то ли этому причина латиница, на котором зафиксирован перевод, то ли, все-таки, тема власти, однако одно: Сотим Улугзода был человеком с характером, выборочным и навязать ему работу не по его позициям было невозможно, к выбору произведений для перевода писатель относился крайне избирательно, его привлекали только те произведения, где, пусть даже в подтексте, он может показать свою гражданскую позицию.

В переводах С. Улугзода, как и в его собственных произведениях, следует искать смысл между строками. Следует также отметить, что многие переводы С. Улугзода в дальнейшем больше никем не переводились.

Подробный сопоставительный анализ перевода трагедии «Борис Годунов» с его оригиналом показывает ритмичность, эмоционально-экспрессивную особенность текста в сочетании со смысловой выразительностью. Перевод «Бориса Годунова» стал своего рода предварительным этапом перед переводом трагедии в стихах «Гамлета» У. Шекспира во втором периоде деятельности Сотима Улугзода. Отдельными примерами мы покажем высокую адекватность ритмики, интонации, идейно-стилистических черт и содержательно-эмоциональное единство перевода С. Улугзода с оригиналом поэмы «Бориса Годунова»:

В разговоре с Борисом Шуйский предупреждает его, чем может быть опасен самозванец. Он говорит:

Оригинал:

Шуйский
Конечно, царь***: сильна*** твоя держава,
Ты ***милостью, раденьем и щедротой***

Усыновил сердца твоих рабов.
Но знаешь сам: ***бессмысленная чернь***
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко ***пустой надежде*** предана,
Мгновенному внушению ***послушна***,
Для истины ***глуха и равнодушна***,
А баснями питается она [147, 42]

В этом отрывке можно увидеть массу переводческих трудностей: это и ритм, и перечисление качеств, характеризующих обедневший люд, противопоставленных описанию достоинств царя и его власти, и метафоры ***«усыновил сердца», «питаться баснями»***. Сотим Улугзода максимально сохраняет ритм подлинника, зарифмовывает, насколько ему это удаётся, окончания строк, сохраняет метафоры, пусть иногда и на другой образной основе. Возвышенное понятие ***«держава»*** («государство») передаётся таджикским ***«hokimijat»*** («власть»), что в данном случае вполне оправдано. Интересен вариант перевода русского ***«бессмысленная чернь»:*** у С. Улугзода - это ***«mardumi avom»***:

Перевод С. Улугзода:

Sujskij
Bale soh, xavf cist?
Purzur hokimijati tu, davlatat ***qavist.***
Bo ***adlpesaju*** ba sa'ju saxoji xes
Qalbi qulomhot ba xud bastaji tu bes.
Doni xudat valek ki in ***mardumi avom***
Isjongarastu dur zi ahdu vafo tamom,
Andar ***taassub ast***, ba mavhum poj bast,
Oson dil ovarad ba umede ki puc hast,
Parvo nadoradu ba haqiqat kar ast, bas
Tobe'savandaast ba talqini nimnafas.
Bosad qivozu lazzati u az fasonaho.
Xus bahri vaj daleriji ***besarmu beibo*** [270, 57]

Особенно ему удаётся передать особенности речи героев, выразительность речи персонажей:

Оригинал:

Шуйский
Скажу, что понапрасну
Лилася кровь царевича-младенца;
Что если так, Дмитрий мог бы жить.
Воротынский
Ужасное злодейство! Полно, точно ль
Царевича сгубил Борис?
Шуйский
А кто же? –
Кто подкупал напрасно Чепчугова?
Кто подослал обоих Битяговских
С Качаловым? Я в Углич послан был
Наехал я на свежие следы;
Весь город был свидетель злодеяньям;
Все граждане согласно показали;
И, возвратись, я мог единым словом
Изобличить сокрытого злодея [147, 7]

Перевод Сотима Улугзода:

Sujskij
Xuni sahzodaji kudak ba habar rexta sud
Varna gujam ki namemurd Dimitrij va jaqin
Vorotinskij
Xele bad gastavu badkoriji zistast! Ammo,
Darhaqiqat, magar uro, tu bigu, kust hamin?
Sujskij
Ki buvad qajri Boris qotili on sahzoda?
Cepcugovro ki xarid behuda bo risvat, gu?
Kacalovrovu dutan Bitjagovskijhoro
Ki firistod? Bideh gus, bigujam bo tu:
Suji Uglic cu firistoda sudam, raftam zud,
Toki taftis namojam hamaro muj bamu:
Sahr jaksar hama sud sohibi in badkori;
Jakzabon cumla grazdan ba guvohi dar u,
Oskoro binamudam ba gapi qotilro
Man pas az on ki az onsuj bigastam in su.

Vorotinskij
Mahvu nobud nakardi tu varo, guj caro? [270, 6]

Переложение на кириллицу выполнено нами (М.Дж.):

Шуйский
Хуни шаҳзодаи кӯдак ва падар рехта шуд;
Варна гӯям ки намемурд Дмитрий ва яқин.
Воротынский
Хеле бад гаштаву бадкории зишт аст! Аммо,
Дар ҳақиқат, магар ӯро, ту бигӯ, кушт ҳамин?
Шуйский
Кӣ бувад ғайри Борис қотили он шаҳзода?
Чепчуговро кӣ харид беҳуда бо ришват, гӯ?
Качаловрою дутан Битяговскиҳоро
Кӣ фиристод? Бидеҳ гӯш, бигӯям бо ту:
Сӯи Углич чу фиристода шудам, рафтам зуд,
То ки тафтиш намоям ҳамаро мӯ ба мӯ
Шаҳр яксар ҳама шуд шоҳиди ин бадкорӣ;
Якзабон ҷумла граждан бо ва гувоҳи дар ӯ,
Ошкоро бинамудам ва гапи қотилро
Ман пас аз он ки аз он сӯй бигаштам ин сӯ.
Воротынский
Маҳву нобуд накардӣ ту варо, гӯй, чаро? [271, 5-6]

В переводе С. Улугзода речь персонажей выполняет той функции, которая присуща ей в оригинале - показать внутренние мысли, чувства и эмоции, которые испытывают персонажи.

Оригинал:

Борис
Ты, отче патриарх, вы все, бояре.
Обнажена душа моя пред вами:
Вы видели, что я приемлю власть
Великую со страхом и смиреньем.
Сколь тяжела обязанность моя! …
Наследую могущим Иоаннам –
Наследую и ангелу-царю!..
Воззри с небес на слезы верных слуг

И ниспошли тому, кого любил ты,
Кого ты здесь столь давно возвеличил,
Священное на власть благославенье:
Да, правлю я во славе свой народ,
Да, буду благ и праведен, как ты…
От вас я жду содействия, бояре,
Служите мне, как вы ему служили,
Когда труды я ваши разделял,
Не избранный еще народной воле [147, 14]

Пафос и возвышенность речи Бориса подчёркивается у Пушкина повторами ***(«да правлю … да буду благ»***), выбором слов ***«могущий»*** в значении ***«могущественный», «благ», «праведен»*** и порядком слов во фразе. При переводе порядок компонентов фразы сохраняется Сотимом Улугзода насколько позволяет этого строй таджикского языка: ***«Hukmfarmo savamu xub ba kirdor savam – // Oncunoneki tu budi hama vaqt, ej sahi mo» //«Ҳукмфармо шаваму хуб ба кирдор шавам – // Ончуноне ки ту будӣ ҳама вақт, эй шаҳи мо»:***

Перевод С. Улугзода

Boris
Gus dored sumo, ej patriarx, ej padari mo,
Ej bojarho! Dili man boz buvad pesi sumo:
Man qabul ovaram in saltanati xele buzurg
Xoksoronavu botars va bo vahmu ibo.
To ci andoza ba man hast vazifa vaznin!
Mesavam vorisi hasmatu in taxti Ivanho,
Mesavam vorisi on sohi faristaoso!..
Porso ej padari man! Tu ajo sohibi davlat!
Sodiqoni tu ba girja, nazare kun zi samo;
Niz bar in pisarat, baski turo bud aziz
Bo cunin martaba holo birasondi uro,
Bahri sah gastani vaj fotihaji nek firist:
To ki bar xalqi xudam bo hama savkat inco
Hukmfarmo savamu xub ba kirdor savam –
Oncunoneki tu budi hama vaqt, ej sahi mo.
Casmi ummed, bojarho, zi sumo medoram,

To namojed ba kusis bari man xizmatho,
Padaramro binamuded cunonki xizmat.
Budam on vaqt sarikzahmati xizmat ba sumo –
Intixob az tarafi xalq nagardida hanuz [270, 16]

Переложение на кириллицу выполнено нами (М.Дж.)

Борис
Гӯш доред, эй патриарх, эй падари мо,
Эй боярҳо! Дили ман боз бувад пеши шумо
Ман қабул оварам ин салтанати хеле бузург
Хоксоронаву ботарс ва бо ваҳму ибо.
То чи андоза ба ман ҳаст вазифа вазнин!
Мешавам вориси ҳашамату ин тахти Иванҳо,
Мешавам вориси он шоҳи фариштаосо!..
Порсо эй падари ман! Ту аё соҳиби давлат!
Содиқони ту бо гиря, назаре кун зи само;
Низ бар ин писарат, баски туро буд азиз
Бо чунин мартаба ҳоло бирасондӣ ӯро,
Баҳри шаҳ гаштани вай фотеҳаи нек фирист:
Токи бар халқи худам бо ҳама шавкат ин ҷо
Ҳукмфармо шаваму хуб ба кирдор шавам –
Ончуноне ки ту будӣ ҳама вақт, эй шаҳи мо
Чашми уммед, боярҳо, зи шумо медорам,
То намоед ба кӯшиш бари ман хизматҳо,
Падарамро бинамудед чунонки хизмат.
Будам он вақт шарикзаҳмати хизмат ба шумо –
Интихоб аз тарафи халқ нагардида ҳанӯз.

С. Улугзода взялся за перевод сложного сценического произведения - многогранной трагедии «Борис Годунов», чтобы воплотить в данном переводе свою переводческую индивидуальность, продемонстрировать мастерство в воссоздании художественно-стилистической целостности оригинала. Ему удалось воссоздать многообразие разнохарактерность персонажей драмы, погрузить читателя в русскую действительность XVII века. К несомненным достоинствам перевода относится и воссозданный ритм пушкинской драмы. Мастерство С. Улугзода в переводе данной трагедии наиболее ярко проявилось в передаче особенностей поэтики трагедии. «Борис Годунов» написан

белым стихом, безрифменным пятистопным ямбом, который ставил перед переводчиком определенные трудности в выборе в переводе соответствующего размера стихосложения. Размер стиха, избранный Сотимом Улугзода максимально соответствует выражению интонационных, ритмико-синтаксических, художественно-эстетических качеств трагедии в переводе. Таким образом, мы уверенны, что заслуги Сотима Улугзода велики не только в формировании прозаического и драматического художественного перевода, но и в развитии поэтического перевода и перевод трагедии «Борис Годунов» А. С. Пушкина в творчестве С. Улугзода занимает особое место, как доказательство того, что писатель, всегда выбиравший для перевода произведения, близкие своим идейно-творческим взглядам, и на этот раз остался верен себе.

ГЛАВА III
ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ В ТАДЖИКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: 70-80 – Е ГГ.

Изменения в политической и социальной жизни Таджикистана 70-х годов XX века привели к тому, что в таджикскую прозу все активней стали проникать русизмы. Это объяснялось тем, что степень владения русским языком поколением данного времени было значительно выше, чем в первой половине века, что, в свою очередь, и благоприятствовало возникновению новых переводов. Перевод для таджикской литературы в этот период имел уже не только информационное значение - значительно повысилось качество текстов, выбор произведений для перевода уже не был таким хаотичным как в 30-50-е годы, происходил естественный отбор артефактов – одни устаревают, другие модернизируются. Во второй половине XX века художественный перевод уже приобрел эстетический аспект и играл роль связующей истории культуры и современной жизни, изменился язык, появилась стратегия, переводческие манеры. Особенно в переводах 70-х годов достаточно ярко ощущается степень творческой индивидуальности переводчика.

Ещё с начала 50-х годов прогресс входит во все области жизни таджикского общества. Выращены молодые кадры ученых во всех отраслях науки, что сделало возможным создание Академии наук Таджикской ССР. Заметно оживилась работа по переводу западной литературы. Этот период истории таджикской литературы может похвастаться огромным количеством переводов произведений представителей английской, французской и итальянской литературы, как например, романов Рафаэлло Джованьоли «Спартак» (пер. Х. Ирфон, 1956 г.), Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (пер. Х.Ахрори, 1959 г.), Гамарра Пьер «Дети нищеты» (пер. М. Бехбуди, 1955 г.). Процесс проникновения и распространения новой мысли с западноевропейской литературы, начатый в 30-е годы достиг в эти годы своего апогея.

Хотя и не было еще в таджикском литературоведении научного осмысления качества переводов художественной прозы, но уже появились высказывания, точки зрения на определенные аспекты перевода, в связи с появлением какого – либо нового переведённого произведения. К примеру, в статье «Постижение оригинала» З. Хашимова сообщает о переводе произведений С. Айни на русский язык: «Недавно

вышли из печати очередные тома собрания сочинений Айни на русском языке» (имеется ввиду – Айни С. Собрания сочинений в 6 томах. Тома 4-й и 5-й «Бухара». - М.: «Художественная литература», 1974). Затем она сравнивает оригинал «Воспоминаний» с его переводом, осуществленным опытным переводчиком и находит, что переводчик часто прибегает к приему трансформации, он «отбросил из текста оригинала как «ненужные клочки, отходы, стружки, многое, что ему подсказало … романтическую основу» [231, 63]. Исследователь оправдывает такой прием перевода С.Бородина тем, что переводчик в работе над «Воспоминаниями» проявил себя как писатель со своим индивидуальным подходом к творчеству, нежели как переводчик и притом переводчик – исследователь. Хотя, далее автор статьи утверждает «собственная творческая манера должна не мешать, а, наоборот, помогать работе по переводу художественного произведения. Садриддину Айни с одной стороны повезло, что его переводил такой талантливый художник, как С.Бородин. Художника должен переводить художник. А, с другой стороны, переводчик уже вторгается в область неприкосновенную, в саму суть авторского стиля, метода, художественной концепции» [231, 63].

Также выясняется, что С.Бородин выбросил «целые страницы, важные, на наш взгляд, для понимания общей концепции книги. Среди опущенного – сведения исторического характера – описания бухарских медресе, история их создания, очень важные в познавательном отношении, размышления об особенностях архитектуры той эпохи, описания быта, нравов, различных ремесел, замечания о городском благоустройстве, причинах возникновения эпидемий и т.д.» (VI, 199) из-за того, что его смущала «очерковость» новелл, кажущаяся эклектика стиля С.Айни.

Проводились и дискуссии о переводах, порой они носили острый полемический характер, как например открытое письмо редактору журнала «Памир» от профессора Халика Мирзо-заде. Письмо опубликовано в 1975 году, должно было прояснить истину о проблеме, кажущейся тогда важной - как вопрос о первых переводах А.С. Пушкина на таджикский язык. В своем письме Халика Мирзо-заде через редакцию журнала обращается к М. Шукурову со словами: «В № 12 журнала «Памир» за 1974 год помещена обращенная ко мне реплика доктора филологических наук М.Шукурова. Эта реплика касается моего интервью «И назовет меня всяк сущий в ней язык» (журнал «Памир» №

6 за 1974 год), и в частности, той части, где говорится о первых переводах русского классика на таджикский язык [116, 76].

Свою позицию автор письма к данному факту объясняет так: «Я считал и считаю, что каждый факт, относящийся к вопросу о первом знакомстве таджиков с творчеством великого поэта, имеет не только чисто литературоведческое, но и общественно – политическое значение, тем более факт, до сих пор не известный широкой общественности.

М.Шукуров бросает упрек, что он оперировал фактами, о которых знал понаслышке, которые-де, детальней известны ему одному. Между строк этой реплики можно усмотреть и обиду на посягательство в приоритете открытия определенных литературоведческих фактов» [116, 76-77].

Пытаясь дойти до истины, исследователь перечисляет некоторую последовательность событий, которые сами по себе имеют важное значение для истории перевода в таджикской литературе. Так, например, Х.Мирзо-заде рассказывает: «Хочу только напомнить уважаемому оппоненту некоторую последовательность событий, которые предшествовали тому, что рассказал мне летом 50-го года М. Шукуров о своих разысканиях в Ташкентском и Самаркандском архивах.

Еще в 1935 году от своего руководителя доцента Алима Шарофитдинова я услышал, что в «Туркестанской областной газете» есть сообщение о выполненном Аджзи переводе «Сказки о рыбаке и рыбке» на мусульманский язык. В то время, занятый иными темами и разысканиями, я так и не смог добраться до первоисточника этого сообщения, но всегда помнил о нем. И позднее, в 48 году, когда был назначен научным руководителем М. Шукурова, перед отъездом своего аспиранта в научную командировку для работы в архивах Узбекской ССР, рассказал ему об этом факте и советовал предпринять поиски в данном направлении. Полагаю, что в контексте такой последовательности, автор упомянувший о первом переводе Пушкина на таджикский язык, не выглядит уже абсолютно сторонним лицом, как это можно было бы заключить из реплики М. Шукурова. М. Шукуров своей находкой только подтвердил правильность моего сообщения ему.

Что дало мне основания, помня, что в описи упоминалось о переводе «Сказки о рыбаке и рыбке» на мусульманский язык, считать этот перевод таджикским? Главным образом то, что большинство дорево-

люционных переводов с русского на таджикский язык в Туркестане принадлежит Аджзи. Предположить же, что этот рукописный перевод также принадлежал именно ему, вполне естественно, поскольку нет никаких свидетельств о выполненных в ту пору переводах Пушкина кем-либо иным. Аджзи был не только знатоком и страстным пропагандистом русского языка и русской литературы, но и – это установлено достоверно – автором многих переводов с русского. Вряд ли мыслимо такое совпадение, что именно в училище, где он работал, оказались экземпляры ранних переводов Пушкина, принадлежащие не его перу, а какого-то другого переводчика, о котором мы ничего абсолютно не знаем, экземпляры единственные в своем роде, не упоминающийся больше ни в каких документах и не связываемые больше ни с чьим именем» [116, 77].

Эти статьи пока еще не могли решать теоретические вопросы перевода, разрабатывать основы научной теории перевода.

Часто публикуются статьи юбилейного характера, как, например, статья, написанная Сотимом Улугзода в эти годы в честь юбилея Л. Н. Толстого: «С благодарностью к гениальному художнику слова, вспоминаю я счастливые дни и ночи, проведенные над его книгами. Мысль и Красота – вот герои произведений Льва Николаевича Толстого. Последние годы на мою долю выпала честь редактировать на таджикском языке перевод «Войны и мира» и «Анны Карениной». По необходимости приходилось вникать в каждое слово, и передо мной открывались все новые глубины мастерства писателя, все новые и новые краски волшебного живописца словом. Поразительно умение Толстого проникать глубоко во внутренний мир человека, умение передавать все движения души его, лепить законченные образы, характеры. Персонажей Толстого, даже второстепенных, никогда не забудешь; картины природы, нарисованные им, запечатлеются в памяти на всю жизнь.

Появление первых переводов на таджикский язык произведений Льва Толстого относится к началу 30-х годов, и с тех пор таджикский читатель горячо полюбил его, а когда таджики научились читать его творения в подлинниках, они пленились им». Эти статьи [214] свидетельствовали о влиянии русской литературы на таджикскую, однако научного анализа наследия поэта, писателя, переводов их творчества в них не было.

Такое заметное отставание в теоретическом плане не мешало таджикским переводчикам осуществлять прекрасные переводы,

овладевать стратегиями и методами, приемами. В эти годы художественный перевод в Таджикистане проявляет себя более самостоятельно, как вид переводческой деятельности - программа, заданная Третьим Всесоюзным съездом писателей СССР в 1959 г. приобретает все большую культурную и общественную значимость. Переводами теперь, в основном, занимались профессиональные переводчики, писатели и поэты, благодаря которым художественный перевод приобретает творческий характер. В результате художественный перевод окончательно становится профессиональным делом, перед которым открываются новые горизонты. Огромное внимание стало уделяться изданию памятников мировой классики – выходят в свет комедии Лопе де Вега, роман Сервантеса, трагедии Шекспира.

Постепенно литераторы с высоких трибун стали говорить о качестве перевода, этому способствовали изменения, происшедшие в политической и общественной жизни страны после смерти Сталина, Третья декада таджикской литературы и искусства, проведенная в апреле 1957 года в Москве, Третий Всесоюзный съезд писателей СССР, где был затронут вопрос о роли перевода, как об одном из важных вопросов, о проблемах которого позже в статье «Вровень с пятилеткой» Сотим Улугзода отмечает: «В нашей литературе это (перевод – М.Дж.) тоже наболевший вопрос. Книготоргующие организации часто жалуются, что у них очень плохо идут книги, переведенные с русского и других языков на таджикский. Почему это происходит?» Писатель объясняет подобное положение дел плохим качеством переводов, но его внимание было сосредоточено, в основном, на языковом аспекте перевода:

«Это объясняется, главным образом, плохим качеством переводов. Есть у нас и хорошие мастера перевода, но многие наши литературные переводчики, благодаря нетребовательности и попустительству со стороны издательства и Союза писателей, дают художественно неполноценные переводы, занимаются строчкогонством, не совершенствуют свое литературное мастерство, не овладевают всем многообразным богатством таджикского языка. Вопросы перевода с русского языка на таджикский – это вопросы государственной важности и мы, литераторы, не можем стоять от них в стороне. Необходимо принять самые действенные меры с тем, чтобы резко улучшить дело переводов» [211, 26].

Третья декада таджикской литературы и искусства в Москве продемонстрировала все виды процветающего таджикского национального искусства и литературы.

Проза была представлена двумя последними книгами «Воспоминания» С. Айни (в русском переводе «Бухара»), повестью Джалола Икрами «Признаю себя виновным», романом С. Улугзода «Обновленная земля» и его же повестью «Утро нашей жизни», двумя коллективными сборниками рассказов и очерков писателей Таджикистана. Как отрадное явление на декаде было отмечено развитие малых, более динамичных прозаических форм – рассказов и очерков за последние годы. Хорошую оценку получила, в частности повесть А. Сидки «Джура-саркор» - для этой повести была характерна полнокровная художественность образа бригадира – хлопкороба, постановка важных проблем, вторжение в жизнь.

В декаде была широко представлена и современная таджикская поэзия поэмы М. Турсунзаде «Хасан-арбакеш» и «Голос Азии», М. Миршакара «Ленин на Памире», поэма Гафара Мирзо «Асрор», стихи для детей А. Дехоти, лирические стихи А. Шукухи, произведения Б. Рахимзода и др.

Русские поэты, писатели, драматурги, принимавшие участие в обсуждении книг и пьес в дни декады, отмечали, что круг тематики таджикских произведений все еще остается нешироким, что творческое видение литераторов Таджикистана не охватывает еще многие важные стороны многогранной действительности [212, 26].

Развивая свои размышления о работе таджикских литераторов и подчеркивая тем самым роль переводчиков, Улугзода отмечает: «Неизбежная преддекадная спешка наложила свой отпечаток на отдельные новые произведения нашей литературы. К этому надо добавить и то, что отдельные поэты и писатели, видимо, прежде чем написать произведение, думали о переводе его на русский язык и потому мало заботились о тщательной отделке, шлифовке своих произведений на родном языке. Не избежали этого, к сожалению, и некоторые маститые наши литераторы. По-видимому, они надеялись, что за них доделает переводчик, что переводчик не воспроизведет в переводе языковые, стилистические погрешности и иные неряшливости оригинала. Есть отдельные вещи, которые в переводе на русский язык звучат хорошо, а в оригинале представляют собой некий литературный полуфабрикат» [212, 28].

Новый импульс развитию перевода был задан благодаря прогрессу в развитии книгоиздательского дела, за все годы советской власти качество изданий не достигало такого высокого уровня как в эти годы, о чем Сотим Улугзода писал: «Заново создано в республике и получило широкое развитие издательское дело. Еще живы у нас наборщики, первыми привезшие на верблюдах в Душанбе кассы с типографским шрифтом, но трудящиеся Таджикистана уже давно читают на родном языке издающуюся в столице республики многотысячными тиражами художественную, научную, политическую литературу, произведения классиков марксизма-ленинизма, русской и мировой литературы. Двенадцать журналов и шестьдесят газет с разовым тиражом более полумиллиона экземпляров расходятся по всей республике. Труды в области науки и поэзии таких великих наших предков, как Рудаки, Фирдоуси, Абу Али-ибн-Сина, Омар Хайям, Саади, Хафиз, Носир Хисрав, Бедиль, Камол, Джами, Ахмад Дониш, Саидо, творения которых являются вкладом таджикского народа в мировую культуру и сотни лет оставались недоступными большинству трудового народа, потому что это большинство было неграмотным, - это замечательные труды только теперь, в наше советское время, впервые входят в круг чтения сотен тысяч людей» [212, 15-16].

Перевод для таджикских писателей в рассматриваемый период стал не только средством взаимообогащения литератур, но и возможностью высказать свою гражданскую позицию тем литераторам, которым по известным причинам было запрещено издавать свои собственные произведения. Это способствовало тому, что все чаще стали переводиться литературные произведения, где тема могла отражать важные вопросы современности - эти переводы становились ярким фактом в культурной жизни таджикского общества, но не все они попадали в поле зрения критиков, хотя уже были выработаны и определенные переводческие решения, сложились и традиции.

В таджикской литературе 70-80-х годов «новые традиции таджикской советской литературы, связанные с эстетическими богатствами русского реализма, вступают в тесную взаимосвязь с древнейшими традициями классической персидско – таджикской литературы и создается сложная художественная структура, органически вбирающая в себя разнородные элементы» [256, 248].

В литературе данного периода произошли «значительные жанрово – стилевые сдвиги, существенно изменилась функция слова, дру-

гим стало соотношение речи автора и речи героя, развивается новое отношение к языковому материалу. В русской литературе больше привлекает внимание воспроизведение жизни в той форме, в какой она отражается в сознании героя, а это привело к усилению и расширению функций «слова героя» [256, 256]. Опыт русских писателей, стирающий грани между авторским словом и словом персонажа, воодушевил таджикских прозаиков на новые поиски в области стилевой выразительности.

Особую роль в прозе играет «рассказ в рассказе», как в романе «Дон Кихот» М. Сервантеса, характерная черта для персидско-таджикской классической прозы. Характеризуя таджикскую прозу этого периода М. Шукуров отмечает, что для углубления художественного психологизма прозы значительную роль играет «несобственно – прямая речь, заимствованная таджикскими писателями у русской литературы» [256, 248]. Также ученый убеждён в том, что эстетические достижения русского реализма, соединяясь с влиянием некоторых традиций таджикской классической литературы, сыграли большую роль в формировании индивидуальной творческой манеры таджикских писателей, например, русская литература развила в таджикской прозе некоторые черты, связанные с романтическими традициями классической литературы.

Теперь, как утверждает М. Шукуров, «Ученический этап изучения таджикскими писателями русской литературы давно позади» [256, 260].

Благодаря творческому взаимодействию и взаимообогащению литератур в таджикской литературе конца XX века развились новые формы художественного осмысления действительности, новые способы повествования, **определившие тенденции художественного перевода 70-80-х годов.**

Ведущие тенденции художественного перевода 70-80-х гг. XX в. в таджикской литературе удобнее всего проиллюстрировать на конкретных примерах, к примеру, на романе Сервантеса «Дон Кихот», Сотимом Улугзода, в основе переводческой деятельности, которого лежала идея освоения того лучшего, что достигнуто другими литературами. Художественный перевод для С. Улугзода выполнял не просто просветительские функции, писатель стремился освоить лучшие образцы мировой литературы, к числу которых относил испанский роман.

Образы Дон Кихота, Тиля Уленшпигеля, Гамлета – весьма яркие в литературе и в то же время они настолько необычны и противоречивы, что исследователи и переводчики продолжают обращаться к их интерпретации.

3.1. «Дон Кихот» притча о человеческом или образе интеллигенции?

Роман «Дон Кихот», написанный М. де Сервантесом в 1605 году в Испании, где главный герой под видом сумасшедшего скрывал в себе глубоко продуманный и тонко прорисованный образ человека, который не умеет и не хочет считаться с реальными условиями жизни, был переведен на таджикский язык в 1974 году. Перевод «Дон Кихот» - а М. Сервантеса имел свою идею, связано это было с тем, что отношение к главному герою романа - Рыцарю Печального Образа, менялось на протяжении всего времени его существования в зависимости от особенностей мировоззренческих и эстетических позиций исследователей и неоднозначностью самого образа Дон Кихота. Появление в таджикской литературе испанского романа, исследование над которым в мировой литературе началось еще с 17 века, свидетельствовало о стремительном развитии литературного процесса в Таджикистане.

Анализу романа посвящены целый ряд литературоведческих работ и критических статей,имевших как общий характер, так и специальные, к числу которых относились «Предисловие» А.И. Белецкого (1935), «Сервантес и «Дон Кихот» К.С. Державина (1933) «Дон Кихот» на фоне испанской литературы XVI - XVII столетий» Б.А. Кржевского (1929), «Послесловие» А.В. Луначарского (1924), «Дон Кихот» Сервантеса» П.И. Новицкого (1929), «Дон Кихот», «Вековые образы» И.М. Нусинова (1930, 1937), «Дневник о Кихоте», «Размышления о Дон Кихоте» М.А. Чехова (1926), «Сервантес и его роман» Б.М. Энгельгардта (1938).

Композиционно книга состоит из двух частей - первую часть романа «Дон Кихот» М. Сервантес написал в 1605 году, вторую – в 1615 г.

Мигель де Сервантес (29 сентября 1547 – 23 апреля 1616) известен, прежде всего, как автор романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Изданный в начале XVII века (1605 – первый

том, 1615 – второй том), на русском языке роман стал доступен только в 1838 году в переводе К.П. Масальского. До этого его читали по-французски.

Перед тем как начать анализ перевода Сотима Улугзода, думаем, было бы не лишним рассмотреть отношение некоторых исследователей к роману.

Так, с конца XVIII века с романом о жизни Рыцаря Печального Образа происходят удивительнейшие события. По словам А. Красноглазова, доктора философских наук и автора книг о Сервантесе, «по количеству переизданий «Дон Кихот» стоит на втором месте после Библии» [106].

Сегодня утверждение Сервантеса о том, что «невозможно сочинить такую книгу, которая удовлетворила бы всех» звучит как лукавство, потому что «Дон Кихот» захватил умы людей во все времена, всех народов и возрастов, в котором «…Овози Сервантес фарьёд аз дилу ҷигар аст, ки ба адолат даъват ва дардноктарин аламҳои халқи моро изҳор мекунад…» [177, 14] // «…Голос Сервантеса – это крик души, который призывает к справедливости и выражает тяжелейшие боли нашего народа…».

В 1920 - 1930-е годы «Дон Кихот» стал не только одним из самых читаемых, но и исследуемых романов в России, в таджикскую литературу роман пришел в 1974 году.

Д.С. Мережковским в статье «Дон Кихот и Санчо Панса» отмечено, что в гениальном образе Дон Кихота таится зародыш бессмертия великой идеи - веры. Наряду со всеми достоинствами романа, критик замечает, что в книге отсутствуют описания природы, картин окружающей местности, но при этом Сервантес особенно внимателен в описании всего того, что относится человеку – описание домов, внешний вид действующих лиц, костюмов, пищи [189, 513–520]. Это мнение ученого Сотим Улугзода очень точно подтверждает своим переводом, где изумительно красиво передает каждую мелочь, деталь и даже синтаксис:

Перевод Н. Любимова

«Остальное тратилось на тонкое сукно полукафтанье, бархатные штаны и такие же туфли, что составляло праздничный его наряд, а в будни он щеголял в камзоле из дешевого, но весьма добротного сукна». [176, 27]

Перевод С. Улугзода

«Бакияи даромади ӯ ба нимкӯлвори мох,ути нафис, шалвори бахмал ва кафши бахмал сарф мешуд, ки инҳо идпӯшакаш буданд, аммо дар рӯзҳои муқаррарӣ вай бо камзӯли аз моҳути арзон ва аммо хушсифат дӯхташуда худнамоӣ мекард» [177, 17]

Позиция Д.С. Мережковского относительно того, что в «Дон-Кихоте» нет никакой интриги, последовательно развивающегося действия; все действия вращаются вокруг основной идеи романа, является наиболее распространенной в русском литературоведении.

Существует и другое, противоречивое, мнение Г.В. Степанова, который в статье «Дон Кихот: персонаж и личность» в противовес мнению Д.С. Мережковского уверяет, что Дон Кихот, как персонаж и как личность, наделен свойствами развития: «Главный герой романа - это этическая личность, поставленная в конкретные исторические условия. Самое существенное в романе - не поступки Дон Кихота (этим он мало отличается от таких персонажей, как Амадис или Пальмерин), а личностная форма видения мира, характер восприятия и оценок окружающих людей, событий и собственных поступков. Дон Кихот хочет поступать как персонаж рыцарских романов и уже поэтому предстает перед читателем как личность» [189, 514].

В исследованиях, более приближенных к нашему времени, в частности в статье «Простодушие и преданность. Размышление о Дон Кихоте и еще более – о Санчо Пансе» Н. Эйдельмана сказано, что «Основной причиной успеха был смех» [266].

История отношений к «Дон Кихоту» никогда не была гладкой и однообразной. В XXI веке продолжаются исследования романа Сервантеса литературоведом А. Красноглазовым, автором более тридцати работ, двух книг о Сервантесе, в том числе в серии «ЖЗЛ» (Москва, 2003). Он написал статью «Странствия «Дон Кихота»: 400 лет в пути», в которой отметил, что «На рубеже XIX-XX веков мы сталкиваемся с совершенно новым подходом к осмыслению «Дон Кихота». Литературная форма, в которой он был рожден, уже практически никого не интересует. Важна сама идея донкихотства как стержневая проблема жизни и бытия. Дон Кихот превращается в смысл-притчу, мифологему и достигает в России апогея своего развития. Это уже чистый факт культурного бытия, а не элемент романной структуры» [106].

И как справедливо пишут Ольга Ладохина и Юрий Ладохин в книге «Экстраординарное возвращение Дон Кихота. Непривычный взгляд на одесскую литературу 1920 – 1930-х годов» (из цикла «Филология для эрудитов», Издательские решения по лицензии Ridero - 2019): «Пусть у Дон Кихота в минуты раздумий, действительно, в основном меланхоличное выражение лица, но кто сказал, что это не может сочетаться с храбростью и неизменным стремлением идти в бой наперекор плохим приметам и сложившимся предрассудкам» [107, 10].

Таким образом, обращение Сотима Улугзода к данному роману обоснованно актуальностью и своевременностью темы для таджикской литературы. В переводе Сотима Улугзода образ Дон Кихота – это образ интеллигента, человека, почитающего книги, зрелого, с определенным жизненным опытом: «ему было под пятьдесят лет, когда он счел себя в долгу у страждущего мира. Таким образом, «кихотизм» оказывается своеобразным итогом жизненного опыта, точнее сказать, итогом бытия совести в человеке» [9, 99]. Он напоминал образ таджикской интеллигенции конца XX века.

Контекст романа напоминал растерянную интеллигенцию, ее борьбу за идеал. Прилагательным в явно отрицательном смысле «донкихотами» в эти годы в таджикском обществе было модно называть инакомыслящих, как воплощение утопической мечты о переустройстве общества, нелепый, беспомощный фантазер, борющийся с мифическим врагом, неспособный увидеть реальность. К сожалению, осталось непонятой и неразработанной личностная форма видения мира героем, характер его восприятия и понимания окружающих людей, значение данного произведения для общества, высмеивающего человеческий эгоизм, мелочность, практицизм, жестокость. Перевод Сотима Улугзода должен был доказать неправильность такого осмысления – ввести Дон Кихота в современное таджикское общество как образ интеллигента, человека, почитающего книгу и показать таким образом «кихотизм» своеобразным итогом жизненного опыта, точнее сказать, «итогом бытия совести в человеке» [9, 99].

Главный мотив - мотив странствия, дороги, где герой встречается со всем отжившим, несправедливым в жизни – один из старинных мотивов таджикско-персидской литературы, более откровенно открывал человеческий эгоизм, мелочность, практицизм, жестокость.

Композиция романа «Дон Кихот» состоит из вставных новелл, которые, как мы уже отмечали выше, в эти годы играют определенную роль в произведениях таджикских писателей для «психологического насыщения повествования, для более глубокого проникновения в чувства и настроения персонажа, в эволюцию его психологии, в истоки его характера, для того, чтобы показать характер не только в настоящий момент, но и в прошлом и в перспективе будущего» [256, 249].

Эти маленькие новеллы раскрывают перед читателем широчайшую панораму испанской жизни. Благодаря переводу таджикский читатель попадает на постоялые дворы, на представление кукольного театра, на сельскую свадьбу, во дворец знатных вельмож, на улицы и площади Барселоны и даже в лагерь каталонских разбойников Испании начала XVII в. Перед ним оживает Испания социальных контрастов - бедная и богатая, занятая трудом и привыкшая пребывать в праздности. Писатель изображает своего героя в конкретных условиях жизни, то он освобождает многих несчастных, которых насильно вели туда, куда они не имели ни малейшего желания идти. То он вступается за честь дочери дуэли и т.д. Сотим Улугзода смог сохранить глубину мысли грандиозного произведения Сервантеса, эпический размах, мастерски воспроизводя картины пыльных дорог, по которым движутся погонщики мулов, монахи, купцы, нищие, богомольцы, ремесленники, горожане и крестьяне, каторжников ведут на галеры, дворяне гарцуют на конях, пастухи гонят стада овец, поселяне готовятся к бою быков. Каждый образ передан им с точностью реалистического рисунка, например, удачно передана наивность Санчо, который верит бредни Дон Кихота:

Перевод Н. Любимова

«- Клянусь честью, - молвил Санчо, - коли господь пошлет мне что-нибудь вроде губернаторства, то я, милая женушка, выдам Марисанчу за такое лицо, что ее станут величать не иначе как ваше сиятельство» [176, 47]

Перевод С. Улугзода

«- Ба номусам қасам, занчаи азизам, - гуфт Санчо, - агар худо ба ман ягон хел ҳокимиро насиб гардонад, ман Мариснчаро ба чунин як одами калон диҳам, ки ҳама вайро иззат карда ***ойимпошшо, графхоним*** *(выделено самим Сотимом Улугзода – М.Дж.) гӯянд».* [177, 22]

В этом эпизоде, удачно выбранные переводчиком слова ***ойимпошшо, графхоним (ваше сиятельство)*** с предельной точностью передают корыстные мысли ограниченного деревенского персонажа, брезгующего воспользоваться чужой сбруей для своего осла. Понимая, что его хозяин сумасшедший, он довольно ловко использует его доверчивость.

С художественной точностью переводчик смог передать детскую восторженность в характере Дон Кихота, отсутствие у него чувства реальности, нелепость и бессилие в борьбе против несправедливости, ибо он нападает на него с позиций прошлого, пример:

Перевод Н. Любимов:

- А не собирается ли, чего доброго, автор выдать в свет вторую часть? – спросил Дон Кихот.

- Как же, собирается – отвечал Самсон, ***- только он говорит, что еще не раскрыл ее и не знает, у кого она хранится, так что это еще под сомнением, выйдет она или нет****, да и потом некоторые говорят: «Вторая часть никогда не бывает удачной», а другие: «О Дон Кихоте написано уже довольно», вот и берет сомнение, будет ли вторая часть. Впрочем, люди не угрюмые, а жизнерадостные просят: «Давайте нам еще Дон-Кихотовых похождений, пусть Дон Кихот воинствует, а Санчо Панса болтает, рассказывайте, о чем угодно – мы всем будем довольны».* [176, 44]

Перевод С. Улугзода:

- Оё нависанда қисми дуюми қиссаро ҳам навишта чоп мекарда бошад? – пурсид Дон Кихот.

- Набошад чӣ, вай навиштанист, - ҷавоб дод Самсон. – Лекин баъзеҳо: «Қисми дуввумаш ҳеҷ гоҳ нағз намебарояд» мегӯянд, дигарон: «Дар бораи Дон Кихот бисьёр навишта шудааст ҳаминаш бас» мегӯянд, бинобар ин ҳоло баромадани қисми дуввумаш гумон. Дар ин байн одамони хурраму хандон, на туршрӯй, изҳори хоҳиш мекунанд ки: «Барои мо боз аз аъмоли Дон Кихот нависед: бигузор Дон Кихот ҷанговарӣ кунаду Санчо манаҳ занад, ҳар чӣ ки хоҳед, нақл кунед – мо ба ҳамааш шод мешавем» мегӯянд. Ба илова, нависандааш он қадар хостори шӯҳрат нест, ки хостори даромаду фоида аст». [177, 224]

Смысловая трансформация в данном отрывке сделана Сотимом Улугзода с одной целью, чтобы передать внутренний мир Дон Кихота,

который *«с головой ушел в чтение, и сидел он над книгами с утра до ночи и с ночи до утра; и вот, оттого, что он мало спал и много читал, мозг у него стал иссыхать, так что в конце концов, он и вовсе потерял рассудок. Воображение его было поглощено всем тем, о чем он читал в книгах: чародейством, распрями, битвами, вызовами на поединок, ранениями, объяснениями в любви, любовными похождениями, сердечными муками и разной невероятной чепухой; и до того прочно засела у него в голове мысль, будто все эти нагромождения вздорных небылиц — истинная правда, что для него в целом мире не было уже ничего более достоверного*». [175, 38]

Очаровывает в переводе история любви хитроумного идальго к Дульсинее Тобосской, напоминающая историю Маджнуна, который от любовного недуга к Лейле сходит с ума, посвящает всю свою жизнь любви к ней. В итоге, он уходит в пустыню, бродит там без цели или общается с дикими зверями, сочувствующих ему. Меджнун читает им свои стихи, отказывается принимать пищи и постепенно лишается разума. Потому его назвали становится Маджнуном, то есть безумным. После его смерти остаются прекрасные стихи о любви и страданиях, которые в дальнейшем становятся классическими в исламском культурном круге.

В литературе история Маджнуна - это история очарованности образом прекрасной девушки, тоски по милому образу и трансформация этого образа и этой страсти в поэтический текст:

С тех пор, как я Лейли увидел, — в беде,
В беде мое сердце всегда и везде. [17, 143]

Эти строки напоминают слова из романса Дон Кихота (во многом пародийный), который сочинил и спел «сипловатым, но отнюдь не фальшивым голосом» Дон Кихот:

Дульсинеи из Тобосо
На души моей скрижалях
До того запечатлелась,
Что нельзя ее изгладить. (Пер. М. Лозинского) [176]

Если брать во внимание, что в 711 году в Испании, в городе Андалусии был открыт самый крупный мусульманский переводческий центр перевода и его изучения, который собрал людей разных культур и этнических груп, стремящихся к знаниям и открытиям, то такие па-

реллели не удивительны. Следует отметить, что наиболее значительным центром перевода Андалусии стал город Толедо, который был ответственен за переводы наиболее влиятельных произведений мусульманских ученых и интеллектуалов с арабского на латынь, а затем на испанский языки. Это был второй центр перевода и его изучения после Багдадского – первого центра перевода в исламской истории «Байт ал-хикма» («Дом мудрости»), называемый в истории науки «Багдадской академией». Он просуществовал в таком амплуа на протяжении двух столетий. Правительством Аббасидов поддерживались переводческие деятельности, особенно в области науки, философии и литературы [42].

Чтобы дать логическое обоснование значимости проблемы важно понять, что подлинное величие Дон Кихота состоит в том, что изменение окружающего мира он начинает с себя, «приводя его в соответствие с плодами своего воображения, которые были порождены восприятием текста» [79].

Как справедливо отмечает известный исследователь творчества Сервантеса - С. И. Пискунова, «Время «Дон Кихота» разительно похоже на наше. «Старое» уже невозвратимо; «новое» уже не триумфально, скорее катастрофично. Как жить и писать в таких условиях — вопрос вторичный, прикладной. Зачем жить? - вопрос первичный [145, 83].

Феномен Дон Кихота в современном обществе можно объяснить словами Ф. Достоевского: «И если бы кончилась земля, и если бы спросили там, где-нибудь людей: «Что вы, поняли ли вы вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» - то человек мог бы молча подать Дон Кихота: «Вот мое заключение о жизни и - можете ли вы за него осудить меня?» [74, 139].

В таджикской научной литературе, к сожалению, нет освещения феномена донкихотства. Этого нельзя сказать о русской литературе, исследование которой носит целостный исторический и литературоведческий анализ. Роман Сервантеса «Дон Кихот» - это один из тех случаев, когда литературное явление одной культуры становится культурной доминантой Англии XVIII столетия, Германии эпохи романтизма, России второй половины XIX и рубежа XIX—XX веков. По точному наблюдению Сальвадора Мадариаги, «мы понимаем, что нам не известна ни тайна Гамлета, ни тайна Дон Кихота, но нам известно, что это разные тайны, и у нас есть определенное и ясное ощущение

формы и очертания каждой из них, краев и углов, которыми они касаются нас и влияют на тайну внутри нас самих. Получается, что заслуга их творцов состоит в умении создавать вполне конкретные и определенные загадки, которые мы с ходу распознаем, о которых знаем, чем они отличаются друг от друга, но не знаем ничего о том, что внутри них» [112, 314].

Интерес Сотима Улугзода к данному роману не случаен, он обусловлен философской и социальной сторонами, так как огромная роль, которую сыграл в культуре образ Дон Кихота, как утверждает В.Е. Багно, «объясняется тем местом, которое занимала <…> проблема самоидентификации» [28, 3].

Период работы над переводом романа «Дон Кихота» совпадает с возникновением в России нового подхода к его осмыслению, которое можно объяснить словами Ю. А. Айхенвальда: «В угоду своей неспособности познавать через точные смыслы люди превратили некоторые литературные сюжеты в особого рода притчи, обобщенно воссоздающие их собственные жизненные ситуации. Производные от этих имен-притч слова: «*гамлетизм», «донжуанство», «фаустовский дух», «кихотизм»* есть во всех европейских языках. Это слова-посредники, метафорические представления, а не определенные и четкие понятия. Они посредничают между такими краеугольными неопределенностями человеческого бытия, как *«добро»* и *«зло», «совесть» и «счастье»,* - с одной стороны, и словами подчиненными, но устойчивых смыслов, такими как «*нож», «нефть»*, или *«кленовый листок», —* с другой».

Сотим Улугзода передал в своем переводе притчу о герое, который верил в идеал, а миф о нем должен был стать ключем к философии жизни.

Не будет преувеличением сказать, что идея Дона Кихота – спасти человечество не было для Сотима Улугзода чуждой, о чем свидетельствуют его собственные произведения «(«Великий исцелитель», «Судьба поэта», «Рудаки», «Смерть Хафиза», «Ученый Адхам», «Фирдоуси»), Она дальнейшем, она подхвачена Расулом Хади-заде («Блещет, плещет Мулиян», «Тавровая касида», «Танбур Дилкаша», «Ахмад Дониш», «Рассвет», «Соколиный взлет», «Звезда во мгле», «Не звезды падают»), Юсуфом Акобировым («Мир в надежде»); Уруном Кухзодом («Один длинный, очень длинный день»); Р. Джалилом («Сердце поэта»); А. Сидки («Дилшод») и др.

Об этом свидетельствует и ряд исследований Улугзода, написанных в 30-х годах о выдающихся классиках таджикско-персидской литературы - Рудаки, Фирдоуси, Абуали ибн Сино, Насир Хисраве, Саади, Донише, многие из которых вошли в антологию «Образцы таджикской литературы» (1940). Писателю представляется интересным и заслуживающим внимания один аспект исторической темы в таджикской литературе – роль художника, интеллигенции, мыслителя. Анализируя переводы Сотима Улугзода и его собственные произведения, мы понимаем, что его, наряду с социальной стороной жизни художника, интересовало сознание, мировидение художника, которого, как и захудалого ламанчского идальго Алонсо Кехана, все имущество которого заключалось в «фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке» [177], а воображение его было «поглощено всем тем, о чем он читал в книгах: чародейством, распрями, битвами, вызовами на поединок, ранениями, объяснениями в любви, любовными похождениями, сердечными муками и разной невероятной чепухой; и до того прочно засела у него в голове мысль, будто все это нагромождение вздорных небылиц - чистая правда, что для него в целом мире не было уже ничего более достоверного... И вот, когда он уже окончательно свихнулся, в голову ему пришла такая странная мысль, какая еще не приходила ни одному безумцу на свете, а именно: он почел благоразумным и даже необходимым как для собственной славы, так и для пользы отечества сделаться странствующим рыцарем, сесть на коня и с оружием в руках отправившись на поиски приключений, начать заниматься тем же, чем, как это было ему известно из книг, все странствующие рыцари, скитаясь по свету, обыкновенно занимались, то есть искоренять всякого рода неправду и в борении с всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет» [175].

Переводы Сотима Улугзода стали частью таджикского литературного процесса. Главной своей задачей писатель считал донести переводимое произведение до публики максимально эффективно, верно передать содержание, сделать привычными и характерными для таджикской литературы жанровые элементы и единицы стиля. Улугзода в переводе «Дон Кихота» Сервантеса с полной ответственностью и объективностью подошел к реализации задачи, состоявшей в адекватной передаче всех особенностей подлинника (имеется ввиду русского перевода Н. Любимова). Перевод дал возможность таджикским читате-

лям познакомиться с Сервантесом истинным, и благодаря точной передаче русского перевода подлинника на разных уровнях (лексики, синтаксиса, пунктуации), увидеть произведение в том свете, в каком их могут увидеть люди, читающие его в оригинале. В переводе «Дон Кихота» Улугзода переносит в таджикский текст все особенности русского перевода подлинника, его звучание и смысл.

Как опытный переводчик, Улугзода знал, «что из-за несовпадения языковых систем и эстетических норм приходится заменять некоторые детали подлинника другими, возникающими только в переводе» и что искусство переводчика художественной литературы состоит в том, чтобы держаться при этом в границах, допускаемых подлинником, и при любом «перевыражении» соразмерно сохранять пропорции подлинника» [94, 21-28]. В этом плане он показал себя переводчиком с высоким сознанием ответственности перед автором и читателями.

Переводить Сервантеса – трудно по нескольким причинам: язык, стилизованный под далекую эпоху, обилие исторических реалий и аллюзий требуют от переводчика не только прекрасного владения иностранным и родным языками, но и огромной эрудицией, поэтому Улугзода попытался дать более простой и близкий Сервантесу вариант.

Его интерес к «Дон Кихоту» сводился к философским, морально-этическим и психологическим рассуждениям.

К сожалению, перевод не привлек особого внимания таджикских литературоведов, хотя и был отмечен, как один из лучших переводов писателя.

Вообще, история перевода в Таджикистане - явление сложное и неоднозначное, где до сих пор существует не мало вопросов, требующих ответа. Несомненно, для полноты истории таджикского перевода советского периода необходимо разобраться в основных тенденциях развития перевода в Таджикистане и обозначить его ключевые этапы. Одним из таких, до сих пор неучтенных текстов в таджикском переводоведении стал перевод романа М. де Сервантеса Сааведры «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» на таджикский язык Сотимом Улугзода [177].

Если учесть тот факт, что взаимодействие литератур: - русской и таджикской происходило уже задолго до XX века, тем более удивительно то, что появление перевода книги, приравненной русскими и европейскими передовыми мыслителями к Библии, которой, по ут-

верждению Ивана Тургенева: «На Страшном суде люди смогут оправдаться перед Господом Богом, предъявив одну эту книгу», в таджикской литературе второй половины XX века остается незамеченным событием. Таджикских литературоведов не заинтересовало ни художественное мастерство переводчика в переводе данного произведения, не было хоть мало мальского осмысления донкихотовской ситуации, отношения героя к действительности в традиции таджикской литературы, хотя в мировой литературе интерес к роману в этот период был особо высок. В то время, как утверждает Андрей Красноглазов, один из «личных биографов» Сервантеса, «по количеству переизданий «Дон Кихот» стоит на втором месте после Библии. В 60-е годы XX века английский международный журнал «Великобритания сегодня» называет 40 лучших книг за два истекших тысячелетия, где на первом месте оказался «Дон Кихот». Такую же высокую оценку роману и его автору дал трудовой коллектив Норвежского Нобелевского института в 2002 г. Во всем мире роман «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» официально признан книгой всех времён и народов «идеалистической направленности». Возможно, в таджикском научном сообществе данный перевод не был удостоен основательного внимания по одной главной причине - образ Дон Кихота пробуждал крайне важную проблему для нашей страны - проблему самоидентификации. Дон Кихот являл собой человека, который ради достижения высоких целей шел наперекор общепринятым мнениям, не считаясь с обстоятельствами, преодолевал любые преграды, даже если результат бывал плачевным. Под донкихотством понимались и глупое сумасбродство, и опасное для общества стремление повернуть историю вспять, и героический энтузиазм одиночки, и высокие порывы духа, способные спасти людей, погрязших в прагматизме, и многое другое. Это был необычный персонаж для таджикской литературы того времени, что было недопустимо в таджикской литературе того периода, в которой главным героем должен был стать гражданин, способный решать социальные и духовные проблемы, лишенный всякой абстрактной идеи и отвлеченных понятий, а не фантазер Дон Кихот, покинувший родной скотный двор ради того, чтобы защитить этот несовершенный мир от зла.

Возможно, пугала и фантастическая энергетика, и огромный потенциал романа, который не позволял Дону Кихоту находиться в одном ряду с героями произведений таджикских писателей, которые под

грубые окрики и опекой высшего руководства были призваны дать реалистическое решение проблемам развития личности и общества, научить жить в реальных исторических условиях. Характерная черта писательской деятельности тех лет заключалась в том, что писатели рассматривали литературную деятельность как гражданское служение, основная цель произведений заключалась в том, чтобы силой высказанных мыслей преобразовать жизнь народа.

Если учесть тот факт, что с середины XIX в. в результате присоединения к России в Среднюю Азию начала проникать русская прогрессивная культура, а после революции шла активная «унификация» национальных культур под лозунгом «интернационализации», тем более остается непонятным, как перевод романа «Дон Кихот» на таджикский язык остается нами неизученным в таджикском литературоведении до сих пор.

В русской литературе в 1980-2000-х годах роман М. де Сервантеса Сааведры «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» привлек внимание многих литературоведов, о чем свидетельствует ряд появившихся работ, таких как монографии Ю.А. Айхенвальда «Дон Кихот на русской почве» (1982), В.Е Багно «Дорогами «Дон Кихота»: Судьба романа Сервантеса» (1988), работа Н.Н. Арсентьевой «Русско-испанские литературные связи: проблемы преемственности, типологии, рецепции» (1994), статья О. Есиповой «Русский Дон Кихот и Булгаков» (1998). Анализ отдельных видов рецепции сюжета о Дон Кихоте содержится в следующих работах: В.Г. Боборыкин «Михаил Булгаков» (1991), Н. Иванова «Мучения революции» (1989), В. Новиков «М.А. Булгаков-драматург» (1987), А. Образцов «Дон Кихот» написан о России» (2001), С. Пискунова, В. Пискунов «Сокровенный Платонов. К выходу в свет романа «Чевенгур», повестей «Котлован» и «Ювенильное море» (1989), И. Сухих «Русские странники в поисках Китежа. (1926 - 1929. «Чевенгур» А. Платонова.)» (1999), В.А. Чалмаев «Андрей Платонов: К сокровенному человеку» (1989), Н.Н. Эйдельман «Простодушие и преданность. Размышления о Дон Кихоте и ещё более - о Санчо Пансе» (1985), М. Яновская «Творческий путь Михаила Булгакова» (1983).

К большому сожалению, история проникновения «Дон Кихот»-а в таджикскую литературу особую широкую известность не приобрела.

К переводу романа «Дон Кихот» С. Улугзода приступил в крайне сложный период своей жизни. После эмиграции сына Азиза за-

границу с каждым днем положение писателя, подавляемого господствующей системой идеологического и административного контроля над искусством, ухудшалось. Неудивительно, что идея перевода знаменитого романа Сервантеса не прошла мимо писателя, который в своей творческой судьбе нередко склонялся к донкихотству. Этот период в жизни писателя традиционно рассматривается в качестве поворотного этапа и в личной жизни, и в творчестве. Тяжелейшее противоречие с сыном, нравственное потрясение от острых социальных контрастов литературной и общественной жизни, впоследствии приведут писателя к радикальной переоценке ценностей и опыта прожитой жизни, изменилось и его отношение к образу Дона Кихота - великого идеалиста, которого не понимают и не принимают окружающие его люди. Казалось, писатель с помощью перевода пытался сообщить о том, чего нельзя было печатать от собственного имени. Безусловно, перевод помогал ему выразить свои чувства, ибо «Каждый человек есть немножко Дон Кихот; но более всего бывают Дон Кихотами люди с пламенным воображением, любящею душою, благородным сердцем, даже сильною волею и с умом, но без рассудка и такта действительности» [38, 34].

До сих пор этот перевод Сотима Улугзода считается одним из лучшего образцов перевода художественной прозы в таджикской литературе.

В отличие от «Овода» его определяет более сознательное, вдумчивое отношение писателя к переводимому тексту и к языку перевода. Уровень языка в «Дон Кихот»-е кардинально отличается от перевода «Овода». И это неудивительно, если учесть, что «Овод» был переведен им в 1931 году, когда в Таджикистане не было даже русско-таджикских словарей, а «Дон Кихот» в 1974 году: к этому времени язык уже достаточно претерпел изменения, старые слова искоренились, добавились новые, другим стал и алфавит. В переводе текста «Дон Кихот» ярко проявляется способность Улугзода тонко считаться с социальной и эмоциональной нагрузкой слова. Он сумел определить такие переводческие стратегии, которые были новаторскими для таджикской переводческой практики XX века, но главной особенностью этого перевода является стиль. Этот стиль можно назвать «стиль-размышление», это то, чего не было в «Оводе».

«Овод» был переведен так, словно работа выполнена на одном дыхании, стиль переводчика был направлен на то чтобы, как бы силь-

нее, отчетливее «прокричать» девиз «Во имя бога и народа, ныне и во веки веков!», которому следует главный герой романа – Артур после вступления в тайную революционную партию «Молодая Италия». Переводчик всецело сосредоточен на изображении героического характера революционера и разрушения его иллюзий при первом же столкновении с действительностью. Для Улугзода Артур – это борец против лжи, любого мышления, требующего от человека слепого преклонения. Его больше волнует вторая половина жизни Артура - не робкий Артур, а беспощадный, сильный, мужественный Феличе Риварес, принявший прозвище Овод, который перед самыми тягчайшими испытаниями остаётся верен своим убеждениям. Недаром и эпиграфом к роману писательница берет фразу из Евангелия – слова человека, обращённые к Христу: «Оставь; что тебе до нас, Иисус Назареянин?». Именно этот эпиграф в таджикском переводе отсутствует. С большим мастерством Сотим Улугзода создаёт величественный образ героя революционера на таджикском языке, успешно воспроизводит не буквальный текст оригинала, а то, как он сам понимает этот текст. Как уже нами было отмечено ранее, в переводе «Овода» Сотим Улугзода использовал и буквальный метод перевода, и вольный. И если опираться на множество противоречивых требований, которые суммировал, например, американский филолог Т. Сейвори в книге «Искусство перевода»:

а) перевод должен передавать слова оригинала.

б) перевод должен передавать мысли оригинала.

а) перевод должен читаться как перевод.

б) перевод должен читаться как оригинал (т. е. у читателя не должно быть ощущения, что перед ним перевод).

а) перевод должен отражать стиль оригинала.

б) перевод должен отражать стиль переводчика.

а) перевод должен читаться как текст, современный оригиналу.

б) перевод должен читаться как текст, современный переводчику.

а) переводчик не вправе ничего прибавлять или убавлять.

б) переводчик вправе прибавить нечто к оригиналу или убавить от него.

а) стихи следует переводить прозой.

б) стихи следует переводить стихами, то выполнение первого требования (тезисы Б) ведёт к вольному переводу, выполнение вто-

рого (тезисы А) – к переводу дословному, буквальному, стало быть, методы, использованные Улугзода в переводе «Овод» - совмещение буквального с вольным, можно считать правильным переводческим решением.

Для переводчика достижение – это слияние с автором. Но слияние требует вживания, сопереживания, остроты зрения, обоняния, слуха, раскрывая творческую индивидуальность, но так, что стиль переводчика не заслоняет стиль автора.

Перевод «Дон Кихот»-а на таджикский язык – это творческий, аналитический процесс, связанный с воссозданием мысли не только автора оригинала, но и самого Улугзода, где перевод передает не только информацию, но и мысли, размышления. Конечно, это не означает, что переводчик вложил собственную идею или мысли в текст и тем самым изменил ход мысли автора оригинального текста. Ни в коем случае. Речь идет о думающем тексте, живом как человеческий организм. Не меняя ход мышлений автора, главную мысль произведения, Улугзода осуществил огромную работу: добился ориентировки в содержании текста, критически уяснил мысль автора, использовал разнообразные приемы перевода. Это означает, что эстетическая функция перевода «Дон Кихот»-а крайне высока. Читая перевод, невольно «слышишь» размышления переводчика, чувствуешь каждое их движение, писатель «вдохнул жизнь» в текст перевода, вложил между строками свои глубокие мысли, которые занимали его в момент процесса перевода.

Безусловно «Овод», переведенный в период становления творчества Сотима Улугзода, связанный, как и для многих его современников, с крутой перестройкой сознания и болезненной ломкой привычных представлений 20-30-х годов XX века, введением новой письменности, искоренением привычных традиций и т.д., намного слабее, чем перевод романа «Дон Кихот». Тогда перед молодыми 18-20 летними таджикскими литераторами, выросшими на произведениях С. Айни «Одина», «Дохунда», «Рабы», стояла задача создания не просто профессиональной литературы, а литературы нового, «социалистического образца», которая должна была разобраться в сложном историческом моменте, взглянуть на грандиозные революционные перемены и отразить их, сопоставив с прошлой жизнью. Все это приводит к повышению статуса профессиональной переводческой деятельности, которая должна была решить

многие аспекты художественного перевода в таджикской литературе и в практическом плане, и в теоретическом.

Перевод романа «Дон Кихот» на таджикский язык был признан лучшим переводом Сотима Улугзода, но высказывания об этом не были изложены в критических статьях, научных исследованиях.

Казалось, таджикские реалисты 1950-80-х гг. увлечение романтическими идеалами, «полет мысли» понимали, как непонимание действительности, отрыв от действительности и это неудивительно в режими, существующей системы. Эти фантазии могли быть опасны и все попытки реализовать их закончились жестокими разочарованиями, таджикская литература должна была тогда показывать совершенных героев, к коим Дон Кихот и Санчо, и Сервантес не принадлежали, несмотря на то, что по сути, весь роман от первой до последней строчки пронизан одной главной идеей – сущность человека, если он человек, проявляется лишь в его стремлении к совершенству (**главная цель Санчо Пансо**, - стать лучшим в мире губернатором, но став губернатором, Санчо добровольно покидает губернаторский пост, его Кодекс абсолютно не совпадает с Кодексом губернаторских обязанностей).

А Дон Кихота понимает, что ставил эксперимент на себе не зря, книга о нем уже гремит по земле, но он устает от унижений, прекращает симулировать сумасшествие, возвращается домой и перед смертью просит: «Послушай, племянница, я чувствую, что умираю, но мне бы хотелось умереть так, чтобы люди удостоверились, что жил я не напрасно, и чтобы за мной не осталось прозвание сумасшедшего, - пусть я и был таковым, однако же, своей смертью хочу доказать обратное».

Огромная схожесть наблюдается между принципами действий Дон Кихота и поворотов его судьбы с принципами действий и поворотами в судьбах людей в грандиозной эпопее «Шахнаме», а идея Сервантеса с идеей Фирдоуси. Кузнец Кова, Сиявуш (описание утопической страны брахманов, куда проник Искандар), Маздак несут мудрость о добре и зле, о сопротивлении злу. Грустный заключительный отрывок связал их с духом «Дон Кихота». Хотя Сотим Улугзода избегал явных намеков на современность, однако выбор данного романа для перевода, с самого начала – это попытка воспроизвести аллегорию современной таджикской интеллигенции. Одним из явных примеров того, как Улугзода использует сюжет

романа «Дон Кихот», чтобы говорить о своем времени, является его адаптированный перевод.

«В каждой великой литературе был свой Дон Кихот. В Англии - это Байрон, отправившийся сражаться за свободу Греции. В Германии - благородный Шиллер, певец разбойников «Бури и натиска». <…> В России помимо истинного Дон Кихота - Достоевского, страдавшего за слезу ребенка, была еще и карикатурная версия - Маяковский, сражавшийся с ветряными мельницами прошлого (ну что ему сделали встреченные во время похождений «шесть монахинь», которых так невзлюбил поэт!). Самым старым Дон Кихотом был, очевидно, Франсуа Вийон» [136, 82], к этому списку хотелось бы добавить Сотим Улугзода, Рахим Хошим, Гани Абдулло и многие другие, кто почувствовал донкихотовское одиночество перед социальной несправедливостью в 30-70-е годы XX века.

Вся эпопея Фирдоуси пронизана одной, главной философской идеей - это борьба добра против зла. Силам добра, возглавляемым верховным божеством Ахурамаздой, противостоят полчища злых сил, главой которых является Ахриман. Что касается Сервантеса, то он дал в руки людям лучший инструмент – вера. Умирая, писатель оставил великий завет: «Нет, правда, скажите: что может быть более увлекательного, когда мы словно видим пред собой громадное озеро кипящей и клокочущей смолы, в коем плавают и кишат бесчисленные змеи, ужи, ящерицы и многие другие страшные и свирепые гады, а из глубины доносится голос, полный глубокой тоски: «Кто б ни был ты, о, рыцарь, взирающий на ужасное это озеро! Если хочешь добыть сокровища, под его черною водою сокрытые, то покажи величие неустрашимого твоего духа и погрузись в эту огненную и черную влагу, ибо только при этом условии сподобишься ты узреть дивные чудеса, таящиеся и заключенные в семи замках семи фей, которые обретаются в сей мрачной пучине». Мудрые слова Сервантеса, сказанные устами Дона Кихота: «Когда чего-нибудь слишком много, хотя бы даже хорошего, то оно теряет цену, а когда чего-нибудь недостает, хотя бы даже плохого, то оно как-то все-таки ценится», «Нет такой боли, нет такого страдания, телесного или душевного, которых не ослабило бы время и не исцелила бы смерть» отражают социальную утопию Фирдоуси, который призывает властелинов заботиться о нетрудоспособных членах общества, о сиротах и вдовах, стариках и инвалидах. Взгляды Фирдоуси находят воплощение, например, в речах Бахрама Гура:

Кто стар, трудиться не способен более,
Кто молод, но иссох от тяжкой боли,
Кто весь в долгах, кто беден, слаб, убог,
От зла заимодавцев изнемог,

Сироты, чья одежда вся в заплатах, –
Пусть хлеб и кров получат от богатых.
Есть женщины, родившие детей,
Скрывающие бедность от людей.
Умрет богач, оставив деток малых,
О боже, кто б обидеть пожелал их?
Но опекун является туда
И грабит их без страха и стыда.
Иной дела такие втайне прячет, –
Кто втайне прячет, пусть потом не плачет!
В богатых превращу я бедняков,
В безгрешных превращу еретиков,
От горя должников освобожу я,
Невинных от оков освобожу я,
Несчастных, втайне терпящих нужду,
К врагам своей казны я приведу.
А если, позабыв о благородстве,
Детей, что жизнь свою влачат в сиротстве,
Обокрадет распорядитель-вор,
То виселицей будет приговор!

(Пер. С. Липкина)

Следует отметить, что из числа других ценных работ, выполненных Сотимом Улугзода в данном направлении – это «Достонхои «Шохнома» («Сказания «Шахнаме»), где автором изложено содержание «Шахнаме» в прозе и филологический роман «Фирдавси» («Фирдоуси»).

Со времени создания «Дон Кихота» восприятие о нем всегда менялось. Одной из важных причин обращения Сотима Улугзода к роману Сервантеса заключается в том, о чем он сам пишет в предисловии к переводу:

«*...Дон Кихотро борҳо мезананд ва мекӯбанд, ҳар як одами солимулақли дучоршуда ба вай механдад. Вай ҳамчун ҳомили афкори*

нақиби гуманистии муаллифи роман қурбони замони худ мегардад» [177, 11]. // «…

Дон Кихота часто избивали, издевались, каждый здравомыслящий человек потешался над ним. Он стал жертвой своего времени как выразитель удивительного гуманистического мышления автора романа».

Образ Дон Кихота, как справедливо писал В. Е. Багно, стал «настолько органичным для истории человеческого духа <…>, что мы редко отдаем себе отчет в том, что он, в отличие от других образов, вошедших в золотой фонд мировой культуры, таких как Прометей, Медея, Фауст или Дон Жуан, не существовал в фольклорной или литературной традиции, а был создан фантазией Сервантеса» [28, 32-33].

При переводе романа С. Улугзода учел особенность Сервантеса в описании внешности своих героев, пейзажа, быта, имен героев, которые должны были быть «приятными для слуха, изысканными и глубокомысленными, как и все ранее придуманные им имена». На протяжении развития сюжета в романе имя героя меняется. Алонсо Кихана, с которым мы знакомимся, на первых страницах книги, был человеком обычным, с одной только особенностью - он был Добрым. Позже он стал называться доном, в Испании эта приставка подчёркивает почтительное отношение к лицу, к которому обращаются, а также же указывает на дворянский титул. Дон Кихот Ламанчский был весьма начитан и знал немало: «Одним словом, идальго наш с головой ушел в чтение, и сидел он над книгами с утра до ночи и с ночи до утра; и вот оттого, что он мало спал и много читал, мозг у него стал иссыхать, так что в конце концов он и вовсе потерял рассудок» [175, 29**].** Как это передает Сотим Улугзода: «Хулласи калом, идалғои мо ғарқи романхонӣ шуда, саҳару шом аз сари китоб барнамехост ва чун кам мехобиду бисёр мехонд, майнааш хушкидан гирифт, ба тавре ки вай дар охир ақлу ҳушашро аз даст дод» [177, 19].

Несомненно, образ Дон Кихота даёт возможность другим писателям построить на его основе очередной сюжет-ситуацию и, как говорил сам Дон Кихот: «...Но только некоторые говорят: «Вторая часть никогда не бывает удачной», а другие: «О Дон Кихоте написано уже довольно», так что это еще под сомнением, выйдет ли вторая часть. Впрочем, люди не угрюмые, а жизнерадостные просят: «Давайте нам еще Дон-Кихотовых похождений, пусть Дон Кихот воинствует…».

Мог ли С. Улугзода не сознавать, что жизнь Дон Кихота слишком напоминает его собственную биографию, биографию гуманиста, воина, не умевшего подстраиваться под житейское кредо окружающих, получавшего в определенное время своей жизни насмешки, презрение собратьев по перу, щелчки по служебной линии? Судьба автора романа о Дон Кихоте непроста и драматична. Мечтатель и сумасброд Сервантеса в переводе Улугзода превратился в творца, протестующего против несправедливости мира, околдованного злом приспособленчества, и мужественно стремящегося реализовать творческое «я» даже в удушающем плену существующей реальности. Именно Дон Кихот реализует активный творческий путь, воплощает, в сущности, идеализированный образ художника-рыцаря, готового на подвиг во имя творчества. Более подробное системное рассмотрение произведений самого Улугзода, как нам кажется, позволит в дальнейшем по-новому раскрыть проблему судьбы художника в его творчестве. Для С. Улугзода – автора пьес, романов, монографий и статей о художниках, прежде всего, было важно описать решимость творческой личности, его отвагу в борьбе во имя идеала, отстаивание своих идей. Писатель более всего ценил невозможность для истинного художника пойти на сделку со своей совестью, готовность отстаивать свободу творчества до конца. В его понимании протест Дон Кихота против несправедливости мира – это борьба за созидание. На наш взгляд, это то, что А. Нинов назвал «борьбой за Авторство» [137, 575–594.], т.е. за право на свободное творческое самовыражение и самоосуществление в творчестве, где главным оружием является правда и слово художника, не расходящееся с делом и потому равное рыцарскому подвигу.

3.2. Переводческие стратегии Сотима Улугзода в переводе романа «Дон Кихот» М. де Сервантеса - показатель стилевого разнообразия в таджикской прозе

К 70-80-м годам XX века таджикская проза, преодолев многообразные формы, стала нуждаться в другой художественной системе, в стилевом разнообразии, в прозе многих писателей все более становилось очевидно «стремление … поднимать все новые пласты жизни, исследовать все новые и новые стороны действительности, глубже и всесторонне показывать внутренний мир человека …». [256, 194].

Заметно усилились новые жанрово-стилевые искания, внимание к духовным философским началам, где романтические традиции проявляют себя в новых идейно-эстетических принципах, перенимая все лучшее из художественного перевода, в котором стратегии перевода играют не последнюю роль. Стратегии переводческого отбора С.Улугзода, рассматриваемые нами в данной главе, демонстрируют обусловленность его переводческой практики со стилевой эволюцией таджикской литературы, в частности это проявляется в романтической приподнятости его историко-биографической драмы «Рудаки» (1958), в рассказе «Смерть хафиза» (1972) и в переводах романов «Дон Кихот», «Тиль Уленшпигель» с русского языка.

В эти годы «манеру С. Улугзода нельзя отнести к тому аналитическому направлению, которое сейчас развивается в таджикской прозе. Писатель не проявляет склонности к внутренним монологам, авторским размышлениям, лирико-публицистическим отступлениям. С. Улугзода – мастер краткого, конкретно-предметного, зримого изображения» - пишет М. Шукуров, характеризуя романтические тенденции в творчестве С.Улугзода, романы которого сыграли основную роль в формировании реалистического стилевого направления с самого начала его творческого пути [256, 217]. Так называемые «недостатки» переводов С. Улугзода и наоборот – их положительные стороны интерпретированы нами как закономерное следствие избранной им стратегии отбора переводимых произведений, о влиянии которых на творчество С. Улугзода А. Набиев отмечает следующее:

«Хамин нуктаро низ кайд кардан лозим, ки румонҳои таърихии устод Улуғзода дар заминаи суннтаҳои адабии мардуми мо ва анъанаҳои адабиёти русу ғарб таълиф шудаанд. Сабки устод дар тамоми осораш, аз чумла дар румони «Фирдавсӣ» низ ҳамоно сабки вокеъгароии сирф аст, ҳарчанд мавзуъ ва замони тасвиру тасаввури одамон диди румонтикӣ ва дигар шаклҳои тасвирро низ инкор намекард. Дар адабиёти шуравии собик яке аз бахшхои насри он аз оғози инкишоф ҳамоно эҷоди румонҳои таърихӣ будааст <…>. Румонҳои охирини устод Сотим Улуғзодаро, бегумон, бо ин асарҳо дар як саф гузоштан мумкин аст» [132, 127-128] //

«Следует отметить, что исторические романы устода Улугзода созданы на основе литературных традиций нашего народа и традиций русской и западной литератур. Стиль устода во всех его произведениях, в том числе в романе «Фирдоуси», является таким же сугубо реа-

листичным, хотя тема, время изображения и представления людей не исключают также романтического видения и других форм изображения. В бывшей советской литературе одна из ветвей ее прозы с самого начала было создание исторических романов. Последние романы устода Сотима Улугзода, без сомнения, можно поставить в один ряд с этими произведениями».

Сказанное позволяет утверждать, что стратегии отбора текста для перевода были сформированы Сотимом Улугзода под влиянием развития национального литературного процесса, определившего, как сам писатель утверждает, принципы и стратегии его отбора:

«Возникает вопрос об отборе. Я не знаю, существует ли такой вопрос в литературе, эстетике, но постановку его я считал бы уместным. Есть ли какой-либо принцип отбора предметов изображения, подчинено ли это какому-нибудь объективному, так сказать, закону, или же отбор всецело представляется произвольному желанию художника, его прихоти?

Мне кажется принцип должен быть. Отбирают только такие образы, картины, обстоятельства, столкновения, которые, во-первых, оказывают наибольшее воздействие на сознание <…>». [204, 118]

Таким образом, изучение стилистических особенностей и переводческих решений Улугзода **демонстрируют продуктивные стилевые факторы таджикской литературы XX века,** где перевод играет немаловажную роль в создании школы художественного мастерства, особенно если переводчиком является писатель. Эта школа может выгодно отличаться от тех, которые созданы писателями, практикующими в переводе, так как благодаря переводу у писателя расширяются знания о мире, его писательское мастерство во многом освобождается от традиционных функций, появляется креативность. Все это порождает повышенную потребность в обмене информацией, который обеспечивается в первую очередь широкими возможностями перевода. Каждое переведенное произведение приносит в творчество писателя новую информацию, новый стиль, тему, образность, манеру повествования. В итоге информация, отложенная в сознании писателя при переводе художественного текста вкупе с жизненным опытом, фактами биографии, на фоне системы ценностей и культуры создают индивидуальный писательский стиль. В сущности, уже при переводе переводчик демонстрирует акт создания текста, равнозначный писательской деятельности, в связи с чем переводческую деятельность можно срав-

нить с порождением текста писателем. Язык писателя-переводчика, как и язык писателя оригинального, складывается из наблюдений над языком родного народа и из наблюдений над родным литературным языком в его историческом развитии.

Проанализировав стилистические особенности переводов Улугзода, мы сможем увидеть объективные особенности его собственного творчества и того переходного историко-литературного и культурного контекста 70-80-х годов XX века, и восполнить недостаточную разработанность культурологических и социологических аспектов переводоведения.

Для качественного перевода литературному переводчику важно иметь достаточный культурный багаж, опыт, приходящий со временем и артистические способности, которые позволят ему работать с текстом как режисер, ставящий сцену. От его мастерства зависит смогут ли герои английского или французского произведения заговорить, скажем, на таджикском языке. Видимо, здесь, не малую роль играет и отношение к автору, которого переводишь. Интерес к творческому импульсу, принципам избранного для перевода автора позволит почувствовать тончайшие детали, штрихи его настроения, иронии, сентиментальность, в конце концов, эмоции. Ни всегда в одном и том же произведении все главы могут быть переведены одинковой стратегией, методом, порой некоторые главы могут требовать от переводчика разной степени точности. Допусти, порой встречается игра слов, и тут, главное - сохранить игровой элемент, чтобы читатель смеялся в том же месте, где смешно в оригинале, или наоборот, это же описание может содержать трагический подтекст — вот тут надо переводить слово в слово. Одни тексты требуют более точного перевода, а другие, наоборот - порхать над собой; у кого-то лучше выходит пейзаж, у кого-то описание портрета. «Писателям-переводчикам, как и писателям оригинальным, необходим жизненный опыт, необходим неустанно пополняемый запас впечатлений. Писатель оригинальный и писатель-переводчик, не обладающие многосторонним жизненным опытом, в равной мере страдают худосочием» [111, 7-8].

С приведенным высказыванием перекликаются слова таджикского литературоведа Абдуманнонова А. о том, что: «истинные литераторы являются вестниками и проводниками своей эпохи… Не потому что их творчество похоже на летопись или историческую хронику, а в том смысле, что в них находят отражение дух времени и важнейшие

духовные признаки их современников. Не потому что они творят по случаю официальных событий и тем самым выражают свое согласие со временем, а в том смысле, что в своих творениях они могут сделать историческую, социальную и духовную действительность народа явным в связи с прошлым и сегодняшним. И наконец, не только потому, что продолжают древние традиции, но и могут на фундаменте этих традиций создать свою школу, свой литературный стиль» (Подстрочный перевод наш – М. Дж.) [4, 67].

Перевод романа «Дон Кихот» на таджикский язык основан на русском переводе Н. Любимова, он достаточно целостный, однако не лишен некоторых недочетов. Обратимся к примерам:

Опущения:

Н. Любимов: «В некоем селе ламанчском, которого название у меня нет охоты припоминать, не так давно жил-был один из тех идальго…» [175, 27)]

С. Улугзода: «Дар деҳае аз деҳоти музофоти Ламанч дар ҳамин қарибиҳо идалғое мезист…» [177, 17]

Н. Любимов: «Надобно знать, что вышепомянутый идальго в часы досуга, - а досуг у него длился чуть ли не весь год, - отдавался чтению рыцарских романов…» [175, 28]

С. Улугзода: «Бояд донист, ки идалғои…» [177, 18]

Перестановка слов:

Н. Любимов: «При нем находились ключница, коей перевалило за сорок, ***племянница, коей не исполнилось и двадцати,*** и слуга для домашних дел и полевых работ, умевший и лошадь седлать, и ***с садовыми ножницами обращаться»*** [175, 28]

С. Улугзода: «Вай дар хонааш як нафар занаки калиддор (анбордор) – ки синнаш аз чил гузашта ва як хизматгори ***мардинаро*** барои кори хона ва саҳро, ки ҳам аспро хуб зин мезаду ҳам ***ба қайчии бог ба хубӣ кор карда метавонист,*** нигоҳ медошт; ғайр аз инҳо дар хонаи вай ***хоҳарзодаи ҳанӯз бистро пурнакардааш мезист»*** [177, 17-19]

На примере данного предложения мы видим и прием добавления, и кальку в выражении ***«садовыми ножницами обращаться» - «ба***

қайчии бог ба хубӣ кор карда метавонист». Хотелось бы особо обратить внимание на сравнение в переводе романа, которые составляют значительную трудность при переводе. Здесь, правильный подбор эквивалентов в языке перевода, созвучных картине мира людей другой культуры, во многом зависит от мастерства переводчика.

По структуре, сравнения Улугзода являются более сложными, многословными, чем обычно устойчивые сравнения. Это объясняется тем, что относительная краткость устойчивых сравнений является необходимым условием их воспроизводимости. Эти сравнения можно причислить к авторским сравнениям. Сравнение – это один из основных методов познания в целом, без чего познание мира становится попросту невозможным и потому при переводе авторских сравнений нельзя воспользоваться приемом аналога, к тому же, авторские сравнения не зафиксированы в словарях. В этом случае неприемлем и описательный перевод, так как он может привести к полной потере образности. Наиболее приемлем при условии совпадения образов исходного языка и языка перевода - калькирование, то есть дословный перевод, правда, он не всегда возможен, но допустим.

В плане качества, забегая вперед, хотелось бы отметить, что авторские сравнения, воспроизведенные С. Улугзода в переводе романа «Дон Кихот», отличаются яркостью образов, оригинальностью и большим разнообразием используемых синтаксических конструкций. Благо, в своем романе Сервантес активно использует прием сравнения, который затрагивает абсолютно любые проявления действительности, от образов людей до предметов окружающего интерьера. Фактически, сравнение является одним из основных стилистических приемов, используемых этим автором.

Улугзода в своем переводе максимально приближается к оригинальному тексту – это главная особенность его переводческой стратегии. При переводе сравнений Сотим Улугзода учитывает различия картин мира носителей исходного языка и таджикского языка, пытается передать не только сам образ, но и уровень его воздействия на читателя.

Изучая переводческие ошибки С. Улугзода - талантливого переводчика романа «Дон Кихот», вершинного произведения мировой литературы, заключающем в себе художественное откровение о человеке, а образ Дон Кихота, как тип высокодуховной личности, выразителя национального самосознания, близкого ему по духу, мы

под определением «переводческая ошибка» понимаем отступления, которые отсутпают от нормативного требования эквивалентности (т.е. содержательного соответствия перевода оригиналу - Швейцер), как несоответствие перевода оригиналу (Миньяр - Белоручев), как меру дезинформирующего воздействия на читателя (Комиссаров), то есть **ошибки, представляющие собой грубое искажение содержания оригинала**.

Обычно, такие ошибки приводят к тому, что перевод начинает указывать не ту ситуацию, которая показана в оригинале. Эти моменты возникают по нескольким причинам, к приемеру, вследствие неправильного понимания переводчиком содержания определенного отрезка оригинала, неправильное прочтение текста оригинала, незнание каких-то грамматических или лексических явлений исходного языка, отсутствие технических сведений, необходимых для правильного понимания единиц оригинала и т.д. Критерии могут быть расплывчатыми и неточными, однако чаще всего, такие ошибки легко обнаруживаются именно при сопоставительном анализе перевода с оригиналом, который даёт возможность легко увидеть и причину ошибки, как например:

С. Улугзода:

«- Хуш аст он замон ва он ***асаре***, ки корнамоиҳои пуршону шӯҳрати ман дар олам достон шаванд, ки охир лоиқи чаккуши ҳайкалтарош ва қалами наққошанд, то ин ки ба наслҳои оянда намунаи ибрат бошад». [177, 24]

Н. Любимов:

«- Блаженны времена и блажен тот ***век,*** - продолжал он, - когда увидят свет мои славные подвиги, достойные быть вычеканенными на меди, высеченными на мраморе и изображенными на полотне в назидание потомкам!» [175, 34]

В данном отрезке мы видим опечатку, допущенную при издании или редактировании, неизвестно, но такая мелочь может заметно повлиять на прагматический потенциал текста.

В современном переводоведении не существует общепринятой точки зрения на предмет типологии переводческих ошибок, обычно процесс перевода делят на два этапа, т.е. - понимание и перевыражение. Причем многие учёные считают, что этап понимания — это ре-

шающий этап для правильного перевода. Ошибки перевода подразделяется на ошибки понимания и ошибки перевыражения. Конечно, можно говорить о многих типах переводческой ошибки, таких как стереотип мышления на родном языке, ошибки на языковом уровне или на семантическом уровне, но именно стереотип мышления на родном языке больше всего создает помехи при переводе. Другой причиной является скудный словарный запас слов, который также приводит к некачественному переводу.

В переводе Сотимом Улугзода романа «Дон Кихот» нет ничего из того, что перечислено выше. Лишь некоторые отступления в тексте перевода Сотимом Улугзода были сделаны осознанно и принципиально. Прежде всего, за ненадобностью, например, был отпущен пролог, в котором Сервантес излагает свои долгие размышления.

Вместе с тем, Улугзода смог сохранить благородную простоту тона, легкость иронии, благодаря которой даже простое обращение в устах Дон Кихота приобретает метафоричный смысл, очаровывая точным **описанием:**

«Шеваи хоси баҳодури мо, ки гӯши ҳар ду хоним ҳам ба он одат накарда буд ва намуди безеби вай онҳоро то рафт бештар механдонд. Дон Кихот бошад, қаҳраш омада торафт оташин мешуд ва агар дар ҳамин вақт соҳиби работ ҳозир намегардид, маълум набуд, ки ин қазия ба чӣ меанҷомид; соҳиби работ марди бисёр фарбеҳ ва бинобар ин хушфеъл буд, аммо вай ҳам он андоми фаҳӯл ва он ҳама асбобу анҷоми мухталлиф: найзаи дарозу гарон ва сипари сабуки чармин, ҳамчунин зиреҳи сабуки чармин ва абзоли вазнини аспро дида қариб буд, ки шарики завқу хандаи занакҳо гардад» [177, 26].

«Свойственная нашему рыцарю манера выражаться, непревычная для слуха обеих дам, и неказистая его наружность все больше смешила их. Дон Кихот же все пуще гневался и неизвестно, чем бы это кончилось, если бы в это самое время не подоспел хозяин постоялого двора, человек весьма тучный и оттого весьма добродушный, но даже и он, увидев перед собой нелепую фигуру и все эти разнородные предметы, как – то: тяжелевесное копье и легкий кожаный щит, столь же легкий кожаный панцирь и тяжелую сбрую, чуть было не присоединился к развеселившимся девицам» [175, 36-37]

Описание С. Улугзода, фактически, слово в слово «следует» за описанием Н. Любимова, абсолютно не меняя последовательности действий в эпизоде.

в диалоге:

- Я всем буду доволен, сеньор кастелян, - сказал он, - ибо мой наряд - мои доспехи, в лютой битве мой покой и так далее.

- Стало быть, - подхватил он, - ложе вашей милости - твердый камень, бденье до зари - ваш сон. А коли так, то вы смело можете здесь остановиться: уверяю вас, что в этой лачуге вы найдете сколько угодно поводов не то, что одну ночь - весь год не смыкать глаз [176, 37]

«Ман ба ҳарчи ки дошта бошед, қонеъ мешавам, сеньор, - гуфт ӯ, - ***кулоҳу ҷавшани ман либоси фохираи ман аст ва ҷои осоишам майдони ҷанги қаттол ва ҳоказо.***

- Маълум мешавад, - гуфта соҳиби работ илова кард: - ***бистари ҷаноби марҳаматпаноҳ санги сахт ва бедории то саҳар - хоби шаби шумост***» [177, 26]

К сожалению, тут же, в диалоге, обнаруживается пропущенное предложение, которое должно было раскрыть образ хозяина постоялого двора, где остановился на ночлежку Дон Кихот:

«***Хозяин подумал, что тот принял его за честного кастильца и потому назвал кастельяном, на самом же деле он был андалусец, да еще из Сен Лукара, и в жульничестве не уступал самому Каку, а в плутовстве – школярам и слугам***» [175, 37]

Этого предложения нет в таджикском тексте.

Иногда можно наблюдать и некоторые отклонения, не нарушающие общего смысла оригинала, но при этом, все же, снижающие качество текста перевода. Это отклонения, возникшие вследствие отклонения от стилистических норм родного языка, использования малоупотребительных в данном типе текстов единиц, злоупотребления иноязычными заимствованиями или техническими жаргонизмами и т.д., как например:

Перевод Н. Любимова:

- Побольше бы этих самых ***форелек***, тогда они заменят одну ***форель***, - рассудил Дон Кихот, - ибо, не все ли равно, дадут мне восемь реалов мелочью или же одну монету в восемь реалов? Притом очень может быть, что ***форелька*** настолько же нежнее форели, насколько телятина нежнее говядины, а молодой козленок нежнее козла. Как бы то ни было, несите их скорей: ведь если не удовлетворить настойчивой потребности желудка, то и

бремени трудов, а равно и тяжелых доспехов на себе не потащишь. [175, 38]

Перевод С. Улугзода:

- Кошкӣ ин ***форельчаҳо*** бисёртар бошанд, дар он вақт онҳо ҷои як ***форельро*** мегиранд, - изҳори ақида кард Дон Кихот, - зеро, масалан, ба ман ҳашт реал тангаи майда диҳанд ё ки якто тангаи ҳаштреалӣ диҳанд, чӣ фарқ дорад? Ба илова, эҳтимоли қавӣ мераваd, ки ***форельча аз форель*** мулоимтар бошад, ба ҳамон андоза, ки гӯшти гӯсола аз гӯшти гов ва бузғола аз гӯшти такка мулоимтар аст. Ба ҳар ҳол онро зудтар биёред: охир, кас агар талаботи ҳатмии шикамро қоне нагардонад, меҳнату машаққат карда наметавонад. [177, 29]

Хотя, к тому времени, когда роман переводился на таджикский язык, слово ***«форель»***, несмотря на то, что имеет эквивалент ***«гулмоҳӣ»,*** нельзя назвать малоупотребительным. Такое строение фраз, выбор таких стилистических средств и лексических эквивалентов для таджикского литературного языка первой половины XX века было нормой, ввиду того, что таджикский литературный язык, как и многие другие литературные языки народов бывшего СССР, прошел определенный путь развития в советскую эпоху и вплоть до начала 90-х годов использование русских слов ***(пальто, зонт, шкаф, трельяж, шарф, кепка, шляпа, фужер*** и т.д.) в таджикском литературном языке считалось нормальным явлением. Русскими вкраплениями в таджикском тексте пользовались многие писатели, к примеру: ***«волостной»*** (Айни С. «Қозиҳои пеш аз Октябрь»), ***«предмет»***, «кадр» (Айни С. «Масъалаҳои кадррасонӣ масъалаи таъхирнопазир аст»), ***«схема, статистика»*** (С. Айни «Нутқ дар сессияи якуми даъвати дуввуми Советии олии РСС Тоҷикистон»); «***Мещанка! Мещанкаи*** нозуктабъ!..», «Валера ҳам ин дафъа ***раскладушкаи*** худро шақаррос занонда нимхез шуд» (Ю. Акобиров «Норак», 1983) ***кислород, палата, институт, фельдмаршал, клиника, объектив, фотоаппарат, кинооператор, репортёр, фабрика, лаборатория*** («Угловая палата» Ф. Мухаммадиев, 1989).

В некоторых местах перевода есть нарушения понятийной логичности, куда мы относим пропуски:

Перевод Н. Любимова:

«Надобно знать, что вышеупомянутый идальго в часы досуга, ***- а досуг длился у него чуть ли не весь год,*** - отдавался чтению рыцарских романов с таким жаром и увлечением, что почти совсем забросил не только охоту, но даже свое хозяйство; и так далеко зашли его любознательность и его помешательство на этих книгах, что, дабы приобрести их, он продал несколько десятин пахотной земли и таким образом собрал у себя все романы, какие только ему удалось достать; больше же всего любил он сочинения знаменитого Фельсьяно де Сильва, ибо блестящий его слог и замысловатость его выражений казались ему верхом совершенства, особливо в любовных посланиях и в вызовах на поединок <…>». [175, 28]

Перевод С. Улугзода:

«Бояд донист, ки идалғои номбурда дар соатҳои фароғаташ бо тамоми шавқу ҳавас романҳои баҳодурӣ мехонд ва рафта-рафта ба ин романхонӣ чунон саргарм шуд, ки на фақат шикор, балки шуғли рӯзгорашро ҳам партофта монд, шавқи китобхонии ӯ тадричан ба васвасае табдил ёфт ва то ҷое расид, ки вай барои хариди китоб якчанд десатин замини корамашро фурӯхта, ҳамаи романҳоеро, ки пайдо карданашон муяссар шуд, ҷамъ намуд; вай аз ҳама зиёдтар таълифоти романнависи машҳур Фелисьяно де-Силваро дӯст медошт, зеро услуби рангин ва нуктапардозии ӯ камоли санъати сухансароӣ барин менамуд, алалхусус дар номаҳои ошиқӣ ва даъват ба ҷанги тан ба тан <…>». [177, 18]

В целом, эти недостатки, как например, пропуск фразы: ***- а досуг длился у него чуть ли не весь год, -*** нельзя отнести к таким собственно переводческим ошибкам, которые могут привести к несоответствию содержания перевода оригиналу, снижению качества перевода как самостоятельного текста и нарушающие другие нормативные требования к переводу, не связанные с эквивалентностью.

Есть и такие моменты, где Улугзода может внести коррективу в перевод Н. Любимова, как например уже в начале «Дон Кихота» мы узнаем, что его герой все свое время посвящал чтению рыцарских романов и больше всего «***любил он сочинения знаменитого Фелисьяно де Сильва»,*** в русском тексте имя ***Фелисьяно*** - создателя сенсационных сюжетов и вульгаризатора тех основных тем и мотивов, которые были утверждены на страницах «Амадиса Галь-

ского», «Тиранта Белого» и некоторых близких к ним по времени романов, выглядит «Фельсьяно» в таджикском тексте приводится правильная форма - «Фелисьяно», что лишний раз подчеркивает научную точность Сотима Улугзода.

Часто можно набдюдать изменение порядка слов – изменение расположения языковых элементов в тексте перевода по сравнению с их расположением в тексте оригинала, не искажающие содержания:

Перевод Н. Любимова:

«При нем находились ключница, коей перевалило за сорок, ***племянница, коей не исполнилось и двадцати***, и слуга для домашних дел и полевых работ, умевший и лошадь седлать, и с садовыми ножницами обращаться». [175, 27-28]

Перевод С. Улугзода:

«Вай дар хонааш як нафар занаки калиддор (анбордор)-и синнаш аз чил гузашта ва як хизматгори мардина барои кори хона ва саҳро, ки ҳам аспро хуб зин мезаду ҳам бо қайчии боғ ба хубӣ кор карда метавонист, нигоҳ медошт; ***ғайр аз инҳо дар хонаи вай хоҳарзодаи ҳанӯз бистро пурнакардааш мезист»***. [177, 18]

Если перевести дословно таджикский перевод на русский, то это будет выглядеть так:

«При нем находились ключница, коей перевалило за сорок и слуга для домашних дел и полевых работ, умевший и лошадь седлать, и с садовыми ножницами обращаться; ***кроме них в его доме жила племянница, коей не исполнилось и двадцати***»

Как видим, при переводе изменяется порядок слов, но это не только не приводит к искажению смысла, а, напротив, придает им большую звучность, и что важно, изменение порядка слов иногда сочетается с другими видами трансформаций.

Успех перевода Сотима Улугзода связан с умением писателя сохранить близость к тексту оригинала, стиль произведения и индивидуального стиля автора. Благодаря качественному переводу «Дон Кихот» на таджикском языке воспринят почти как текст на родном языке. Он становится неотъемлемой частью таджикской литературы, и тем не менее, роман является частью испанской культуры и обладает определенным стилем, в котором внутренне

связаны и эстетически оправданы все использованные писателем языковые средства. Каждый из них: и тот, кто написал и тот, кто перевел, является носителем и творцом национальной культуры родной речи, пользуясь языком своего времени, отбирает, комбинирует и в соответствии со своими творческими замыслами объединяет разные средства словарного состава и грамматического строя своего родного языка. В любом случае, эмоциональное воздействие перевода складывается из сознательно используемых автором различных выразительных средств, стилистических приемов, в то время как содержание произведения можно оценить по каким-то формальным признакам - о том или не о том говорится в переводе. Эти средства и приемы делают текст более ярким и образным, полноценным, многозначным и создается путем взаимодействия прямых и переносных значений слов, что значительно усложняет его передачу при переводе. Безусловно, перевод образных тропов - это сложный процесс, однако С. Улугзода справился в данном романе вполне достойно. Можно привести бесчисленное количество примеров блестящего перевода, где он смог отыскать в родном языке равноценные элементы, содержательная и эмоциональная ценность которых одинаково эквивалентны с образными тропами оригинала [220]. Таких примеров много:

Перевод Н. Любимова:

«Благоразумие вашего неблагоразумия по отношению к моим разумным доводам до того помрачает мой разум, что я почитаю вполне разумным принести жалобу на ваше великолепие». Или, например, такое: «...всемогущие небеса, при помощи звезд, божественно возвышающие вашу божественность, соделывают вас достойною тех достоинств, коих удостоилось ваше величие». [175, 28]

Перевод С. Улугзода:

«Мулоҳизае, ки аз номулоҳизакории шумо нисбат ба далоили мулоҳизакоронаи ман ба зуҳур мепайвандад, мулоҳизаи маро то ба ҳадде тира мегардонад, ки ман бо камоли мулоҳизакорӣ аз ҷамоли оламорои шумо шикоят мекунам». Ё боз, масалан, ин қабил ҷумлаҳо: «Осмонҳо бо мадади ситораҳо камолоти осмонии он ҷаноби осмонманзилро бо камоли қудрат ба авҷи камол расонида лоиқи шарафе гардонидаанд, ки зоти ашраф имрӯз мушаррафи он мебошанд». [177, 18]

Цельно и точно передан образ персонажа романа Мигеля Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», спутника и оруженосцы главного героя. Санчо Панса - типичный представитель народа Испании того времени. Даже значение имени героя говорит об этом (Panza переводится как «брюхо»), о чем свидетельствуют его слова:

Перевод Н. Любимова:

«Лучше мне досыта наедаться похлебкой, чем зависеть от скаредности нахального лекаря, который морит меня голодом. И я предпочитаю в летнее время разваливаться под дубом, а в зимнюю пору накрыться шкурой двухгодовалого барана, но только знать, что ты ***сам себе господин***, ежели под ярмом губернаторства спать на голландские полотна простынях и носить собольи меха». [176, 456]

Перевод С. Улугзода:

«Атолаи серӣ хӯрданам беҳ аз он аст, ки мӯҳтоҷи табиби хасиси бемурувват бошам, ки маро аз гуруснагӣ куштанист. Тобистонҳо дар сояи дарахти дуб ғел задан, зимистонҳо зери пӯстаки гӯсфанди дусола хоб кардану худро ***соҳибихтиёр*** донистан барои ман авлотар аз он аст, ки юғи ҳокимиро ба гардан андохта бар рӯйҷои моҳути ҳоландӣ бихобаму пӯстини самурӣ бипӯшам». [177, 423]

В переводе Сотима Улугзода фраза «***сам себе господин***» переводится как ***«худро соҳибихриёр донистан»,*** звучит как ***«считать себя свободным»,*** хотя можно было перевести и так: ***«худам шоҳу табъам вазир»***, что возможно больше подошло было собирательному образу персонажа, который жил на его землях и работал как простой крестьянин, но перевод Улугзода больше подходит идее Дон Кихота, склонного к мечтаниям, выдумкам и миражам.

Исследование переводческих решений Сотима Улугзода показало, что его переводы явились большим шагом в таджикской прозе, заявке индивидуальных переводческих методов и стратегий. Анализ выявил сремление переводчика следовать фабуле оригинала, хотя привлекает внимание передача реалий.

Смысл этих стратегий и решений направлен на органический синтез двух ментальностей – оригинальной литературы и, - таджикской. Переводы, осуществленные Сотимом Улугзода с 30-х годов по 80-ие годы, выполнены талантливо и представляют собой художест-

венную ценность с историко-литературной и эстетической точек зрения. Анализируя его переводы, можно собрать хороший материал для исследования переводческого метода таджикских писателей 30-х-80-х годов XX века. По поводу же стратегии перевода самого Улугзода можно утверждать, что его переводы ориентрованы на создание таджикского текста, взаимосвязанного в своей жанровой и стилевой поэтике с основными тенденциями литературного процесса в таджикской литературе, способных стать моделью современного таджикского романа. Этим обусловлено его обращение к различным типам романа - от историко-революционного до приключенческого, исторического, филологического - все эти разновидности романа получили развитие в таджикской литературе 1930-1980-х годов.

3.3. Способы перевода реалий с русского языка на таджикский в романе «Дон Кихот» М. Сервантеса

Огромное количество исследований за последние годы, посвященных теории перевода, свидетельствует о том, что переводоведение развивается стремительно и исследователи все больше выявляют различные сложности, задачи и положения, требующие специального исследования. Одной из таких задач, с которой сталкивается переводчик в процессе перевода художественного текста, является перевод реалий, который привлекает особое внимание при сравнении текстов перевода и оригинала. Основными способами перевода реалий традиционно считают методы транскрибирования, транслитерирования, введения неологизмов, комментирования, калькирования, приблизительного перевода, а также метод описания [199, 31].

Одной из сложностей, с которой сталкивается переводчик при переводе реалий, – это выбор правильного способа перевода реалий, отчего зависит качество перевода.

Другая же сложность перевода реалий состоит в том, что для культуры языка - источника они являются самыми обычными, характерными предметами и ничем не примечательными, однако принимающая культура может быть эстетически неготовой принять их, что вдвойне усложняет перевод. Каждому переводчику ясно, что точно переведённая реалия – это правильно донесенная прагматика текста оригинала до адресата, национального и исторического своеобразия одной культуры другой культуре.

В русской и зарубежной переводоведческой науке накоплен богатый материал с разноаспектными описаниями реалий, где из-за разнообразия приёмов перевода среди ученых не утихают споры о том, каким именно приемом должен воспользоваться переводчик, чтобы успешно перевести реалию. Однако сущность реалий до сих пор остается до конца не изученной, что говорит о неопределенности дефиниции понятия, отсутствии единой типологии реалий в современном литературоведении. Спор этот является открытым и мнения ученых, естественно, отличаются друг от друга. К примеру, С. Влахов и С. Флорин правильными способами перевода реалий считают транскрипцию и транслитерацию [51]. С их точки зрения реалия – это особая категория средств выражения, включающие в себя слова и словосочетания, называющие объекты, характерные для жизни, быта, культуры и истории одного народа и чуждые другому. Л. Н. Соболев считает, что реалии - это «бытовые и специфические национальные слова, и обороты, не имеющие эквивалентов в быту, а, следовательно, и в языках других стран» [186, 281]. А. В. Фёдоров в своих трудах использует термин «названия реалий». По его мнению, реалии - это не слова, а «предметы, ситуации и прочее, которые словами обозначаются» [220, 123]. По мнению В. М. Россельса, реалии – «иноязычные слова, которые обозначают понятия, предметы, явления…, не бытующие в обиходе того народа, на язык которого произведение переводится» [159, 169]. Р. К. Миньяр-Белоручев считает, что реалии - это предметы, явления, традиции, обычаи, составляющие специфику данной социальной общности, этнической группы. Реалиями также называют слова и словосочетания, обозначающие их [118, 172]. Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров называют их «фоновой лексикой».

В зарубежной литературе исследование проблемы реалий связано с именами Ю. Найда, Ж.-П. Вине, Ж. Дарбельне, О. Каде, В Коллера, П. Ньюмарка и др.

Что же касается перевода реалий на таджикский язык, в данной области нет достаточного количества исследований, лишь в работах таджикских профессиональных переводчиков, как Э.Муллокандов, Х.Ахрори и др. наблюдается косвенное освещение теоретических вопросов безэквивалентной лексики.

Немного лучше обстоит дело в таджикском языкознании: сопоставительным изучением языков занимались И.Б. Мошеев, М.Б. Шахобова, М.Н. Абдуллоева, М.Т. Джабборова, П. Джамшедов, Х.Маджи-

дов, Б. Камолиддинов и др. Вопросы перевода русской безэквивалентной лексики рассматривались Л.В.Ашмариной, Н.Х.Маджидовой, Ф.М. Турсуновым и др.

Следует отметить, что в переводоведении термин «безэквивалентная лексика» трактуется по-разному: как синоним «реалии», несколько шире - как слова, отсутствующие «в иной культуре и в ином языке», несколько уже - как непереводимые на другой язык слова и, наконец, это просто слова, характерные для советской действительности [77, 80].

В данном разделе представлены результаты анализа изучения способов передачи реалий на таджикском языке на примере романа М. де Сервантеса «Дон Кихот» в переводе Н.Любимова [1963] в сравнении с его таджикским переводом, осуществленным Сотимом Улугзода [1974].

При анализе текста было выявлено огромное количество лексических единиц, которые соответствуют критериям, позволяющим отнести их к классу безэквивалентной лексики, подклассу реалий. Выявленные слова-реалии можно систематизировать по нескольким тематическим группам, по семантическому признаку.

При анализе перевода романа были выявлены следующие приёмы передачи реалий: транскрипция/ транслитерация, калька, полукалька, замена функциональным аналогом, приблизительный перевод, описательный перевод. При оценке перевода, в подавляющем большинстве случаев применение приёмов Сотимом Улугзода для передачи реалий было оценено как адекватное. Также было отмечено несколько случаев совмещения приемов при передаче реалии: транскрибирование и описательный перевод; описательный перевод и генерализация. Встретились также случаи контекстуального перевода, опущения. В результате анализа мы пришли к выводу, что значительную часть реалий, встреченных в тексте, составляют, так называемые, освоенные реалии. Это объясняется тем, что русская культура достаточно популярна в Таджикистане и многие явления, связанные с ней, знакомы таджикскому читателю. При передаче географических реалий, которых в тексте встретилось немного, использовалось несколько переводческих приёмов, среди которых: транскрибирование, замена функциональным аналогом и т.д. Одним из самых, важных вопросов, который мы хотим рассмотреть, является перевод имён собственных - реалий, способных отразить колорит местности, эпохи, культуры, от-

ношение автора к персонажу и многое другое. По подсчетам исследователей, в «Дон Кихот» - е действуют 250 мужских и 50 женских персонажей и два мира: первый - реальный, второй - тот, который существует в сознании Дон Кихота.

Самый большой круг реалий в романе составляют ономастические реалии, служащие в таджикском переводе своеобразным отражением культуры в виде имен Баходури Гамгинсимо, Бекарор, Сабукпарвоз, Баходури Чангал и т.д. Имя героя Сервантеса меняется на протяжении романа: вначале книги мы знакомимся с добрым Алонсо Кихано, позже из-за начитанности его стали называть доном, затем Рыцарем Печального образа, и наконец, после несостоявшейся битвы со львом - Рыцарем Львов. Даже еще до начала своих приключений герой несколько дней выбирал имя для своего коня и неделю - для самого себя, чтобы оно было «приятное для слуха, изысканное и глубокомысленное».

Забегая вперед, отметим, что С. Улугзода в своем переводе использует комбинированные приемы для передачи реалий: перевод, транслитерирование, транскрибирование и небольшие внутритекстовые пояснения и описания, сделанные самим переводчиком. Комментарии Улугзода представляют собой необычайно интересный материал для исследования испанской культуры 17 века, и одновременно, значительно повышают качество перевода, им создан дополнительный текст к переводу, как например:

- **Идалғо** – дворянин (асилзода) – и камбизоат // **Идальго** – дворянин и (аристократ) бедный;
- **Олья** (олья подрида) – хуроки миллии испонихо, як навъ винегрети гарм, ки аз гушт, равгани хайвон ва харгуна сабзавот тайёр мекунад // **Олья** – национальная испанское блюдо, вид горячего винегрета, который готовят из мяса, различных овощей, заправляют животные жиром;
- **Феб** (миф) – худои офтоб // Бог Солнца;
- **Реал** – пули тангаи кадимии испонист, аз нукра ё ки мис буд // **Реал** - старинная испанская монета из серебра или меди;
- **«…дар калисо панох гирифтан»** - Дар он вактхо ходимони дин ва дигар касони ба калисо панох бурдаро судхои дуньёви хукуки казоват кардан (суд кардан) надоштанд // «…укрываться в церкви» - В те времена церковь пользовалась исключительными привелегиями. Как служители культа

так прибегавшие к ее покровительству лица не были подсудны светскому суду;

- **Лиценциат** – нахустин унвони илмиест, ки дар дорулфунунхои Испания дода мешуд // **Лиценциат** – первое, ученое звание, присвоивающее университетами Испании.
- **«Шуълаи офтобро байни худ чи тавр бояд таксим кард?»** - яъне ба дуэлькунандагон хамин хел чои ист таъин карда шавад, ки шуои офтоб ба чашмашон натобад // **«Как разделить между собой лучи солнца?»,** т.е. как расположить дуэлянтов так, чтобы солнечные лучи не закрывали им глаза;
- **Кесада** – ба испони самбусаи панирин // **Кесада** – пирог с сыром;
- **Кихада** – ба испони чог // **Кихада** - челюсть;
- **Дуэнья** – зани солхурда аз авлоди дворянхо ва оилаи камбагалгаштаест, ки дар оилаи зотхои олинасаб ба духтари чавон ба сифати мураббия ё ки хизматгор гузошта мешуд // **Дуэнья** - пожилая женщина из дворянских разорившихся семей, приставленная воспитательницей или прислугой к юной девушке;
- **«Замони шох Вамба»** - яъне дар замонхои фаромушшуда (ба «замони Дакьёнус»-и точики мувофик меояд) // **«Времена короля Вамба»**, т.е. «забытые времена»;
- **«Бусид… Бар сараш ниход»** - дар он вакт расм буд, ки харгох ки номаи шох ё папа мерасад, онро аввал мебусидаанд ва баъд бар сар мениходаанд // **«Поцеловал… Приложил ко лбу»,** в те времена было принято, каждый раз при получении письма от короля или папы, сначала целовали его, а потом прикладывали ко лбу.

Для того, чтобы выяснить какими способами пользовался С. Улугзода для перевода реалий, мы для начала определим круг реалий в романе «Дон Кихот» согласно существующей классификации В.С. Виноградова, относящей реалии к числу безэквивалентной лексики.

Круг реалий в романе «Дон Кихот» можно обозначить таким образом:

- **бытовые реалии:** «***Олья,*** чаще с ***говядиной***, нежели с ***бараниной, винегрет***, почти всегда заменявший ему ужин, ***яичница с салом по субботам, чечевица по пятницам, голубь в***

виде добавочного блюда, по воскресеньям, - все это поглощало три четверти его доходов». [175, 27]

«Хуриши вай ***олья, винегрет, тухмбирьён, оши наск, кабоби кафтар буд, - ольяро аксар аз гушти гов ва ахьёнан аз гушти гусфанд мепухтанд, винегрет*** кариб хамеша ба чои хуроки шом сарф мегардид, ***тухми дар равгани хайвонот бирьёншуда*** таоми рузхои шанбе ва ***оши наск*** хуриши рузхои якшанбе истеъмол мешуд. Ба ин хуришхо аз чор се хиссаи даромади идалго харч мегардид». [177, 17]

В данном отрывке С. Улугзода использует описательный перевод с транскрипцией и калькированием. Переводчик для передачи слова ***«винегрет»*** и ***«олья», «треска», «форель»*** использует кальку, используя описательный перевод внутри художественного текста, что достаточно экономично, как, например:

«В это время на постоялый двор случилось зайти коновалу, собиравшемуся холостить поросят, и войдя, он несколько раз дунул в свою свистульку [175 28] (одатан ин байтор бо сурнайнавози аз омадани худ огахи медод, вай якчанд бор ба сурнайчааш пуф карда буд). [177, 39]

Конечно, арабское ***«камзол»*** или ***«бархат»*** имеет аналоги в таджикском языке словами - ***«камзул», «бахмал»*** и такого рода соответствия вполне достаточно, чтобы использовать транскрипцию.

Для перевода некоторых реалий С. Улугзода использовал также *приближённый перевод*, смысл которого заключается в подыскании ближайшего по значению соответствия в таджикском языке для лексической единицы русского языка, которая не имеет в таджикском языке точные соответствия. Например, русское ***«полукафтанье»*** можно приближённо перевести как ***«нимкулвор», «нимча», «челак».***

В некоторых случаях Улугзода использует обычный перевод: худди одди – обыкновенный шишак, кулаххудди рупушакдор - шлем с забралом, шалвор - штаны, кафш - туфли.

– **ассоциативные реалии** в виде книжных, фольклорных, исторических и литературно-книжных аллюзий, в которых содержатся намеки на образ жизни, поведение, черты характера, деяния и т. п. исторических, фольклорных и литературных героев, на исторические события, на мифы, предания, литературные произведения и т. д.: ***Пальмерини Инглис, Амадис***

Галли, Сид Руй Диас Бернардо дель Карпьо, Геркулес, Роланд, Морганит, Буцефал, Бобак, Ланцелот, Тристан и Изольда, Гораций, Купидон и т.п.

Как показывает анализ, *транскрипция* представляется оптимальным вариантом перевода ассоциативных реалий при условии узнавания рецепиентом перевода данной реалии. Показательным является то, что такие имена как ***Мухаммад пайгамбар, Тристан и Изольда, Гораций, Купидон, Буцефал*** известны таджикским читателям, следовательно, сохранение данных названий в переводе позволит вызвать схожие ассоциации и восприятие ситуации у читателей как оригинального текста, так и перевода.

В некоторых случаях С. Улугзода, по необходимости, дабы избежать семантической избыточности, использует *прием опущения*, к примеру, в тексте:

«- Ну, это мы еще посмотрим, как сказал Аграхес, - молвил Дон Кихот» [175, 84], пропущено имя Аграхес:

«Хуш, дида арз мекунем, - гуфт Дон Кихот»/ [177, 57]

Такой ***«компресс текста»*** позволил ему произвести сокращение общего объема предложения.

- **реалии государственного строя и общественной жизни:** гарамантхо, бакалавр, сеньора, графхоним, реал, донья, песо, эскудо, мафусаил, фанег, байтор и т.п.

При переводе этих реалий наблюдается калькирование, полностью совпадающее по форме и по смыслу.

Эта группа реалий передаются с помощью транскрипции, калькирования, данные реалии не имеют широкого распространения в таджикском языке и поэтому требуют дополнительных пояснений (комментарии, описательный перевод).

Согласно количественному подсчету, наибольшее количество **ономастических реалий** наблюдается в группе прозвищ: ономастические реалии (антропонимы, топонимы, имена литературных героев): Баходури Шамшери Шуълавар – Рыцарь Пламенного Меча, хайкали донья Бекарор, Худои чанг - Бог войны, Баходури Нарвал, Баходури Духтарон – Рыцарь Дев, Баходури Мурги Хумо – Рыцарь Птицы Феникс, Баходури Каргас – Рыцарь Грифа, Баходури Ачал - Рыцарь Смерти и т.п.

Перевод собственных имен не является особо серьезной проблемой, главную переводческую проблему составляет передача так

называемой эстетической ономастики, обычно – это прозвища, указывающие на какую-либо примечательную черту характера, наружности, деятельности, что обеспечивает тесную связь с контекстом. В этой группе реалий наблюдается смысловой перевод. Проанализируем ***функционирование прозвищ*** на примерах из текста романа «Дон Кихот»:

Примеры из текста:

Перевод Н. Любимова:

«Она же скромно ответила ему, что зовут ее ***Непоседа***, что она дочь сапожника…». [175, 46]

Перевод С. Улугзода:

«Зан бо нихояти шикастанафси чавоб дод, ки номаш ***Бекарор*** ва худаш духтари музадузест…». [177, 33]

Перевод Н. Любимова:

«Дон Кихот попросил ее об одном одолжении, а именно: из любви к нему прибавить к своей фамилии донья и впредь именоваться доньей ***Непоседой***». [175, 46]

Перевод С. Улугзода:

«…Дон Кихот аз занак хохиш кард, ки як илтимоси уро рад накунад ва илтимос ин аст: ба хотири мухаббате, ки занак ба вай дорад, ба исмаш доньяро илова карда, аз ин баъд худро донья ***Бекарор*** номад». [179, 33]

Перевод Н. Любимова:

«Тогда другая девица надела на него шпоры, и с нею он повел почти такую же речь, как и с той, что препоясала его мечом. Он спросил, как ее зовут, она же ответила, что ее зовут ***Ветрогона***…». (175, 47)

Перевод С. Улугзода:

«Он гох занаки дигар ба музаи Дон Кихот махмезро васл кард ва баходури мо бо вай хам мисли занаки аввала сухан ронд. Номашро пурсид, занак чавоб дод, ки номаш ***Сабукпарвоз***». [177, 34]

Перевод Н. Любимова:

«Между этой самой историей и тем, что произошло с ним самим, Дон Кихот нашел нечто общее; и вот, в сильном волнении, стал он кататься по земле и чуть слышно произносить слова, будто бы некогда произнесенные раненным ***Рыцарем Леса***;

О, приди, моя сеньора,
Разделить мою печаль!
Или ты о ней не знаешь,
Или тебе меня не жаль?» [175, 56-57]

Перевод С. Улугзода:

«Дон Кихот дар байни он вокеа ва он чи ки ба худаш руй дод, монанди ёфт; инак бо хаячону изтироб дар хок гел зада мисраъхоеро, ки як вактхо гуё ***Баходури Чангал*** дар холи захмдориаш гуфта бошад, нимшунаво ба забон ронд:

Биё, сеньораи ман,
Маро бикун дилдори!
Ё ту гофили аз ман,
Ё ки рахме надори». [177, 41]

«…король гарамантов Пентаполин ***Засученный Рукав***…» [175, 162]

// «…подщохи гарамантхо Пентаполини ***Барзадаостин*** аст» [177, 101];

«…что это Дон Кихот Ламанчский, по прозванию ***Рыцарь Печального Образа***…». [175, 176]

// «…ин мард Дон Кихоти Ламанчи ва лакабаш ***Баходури Гамгинсимо*** будааст» [177, 111]

Как мы видим, основной принцип прозвищ – онимов в романе «Дон Кихот» на таджикском языке - смысловой перевод, так как русское слово ***«непоседа»*** на таджикский язык переводится как ***«бекарор», «засучить рукава» – «бар задани остин», «печальный образ» – «симои гамгин», «лес» – «чангал»*** и т.п.

Обычно перевод «говорящих» имен и прозвищ – смысловых онимов требует к себе творческого подхода, они представляют собой

своеобразный троп, в некоторой степени равнозначный метафоре и сравнению, и используемый в стилистических целях характеристики персонажа, исторической эпохи или социальной среды.

Основываясь на частотности применения того или иного приема, можно выявить тенденцию к более точной передаче содержания и сохранению национального и исторического колорита русских и зарубежных реалий в таджикском переводе романа Сервантеса «Дон Кихот». Проведенная нами работа позволила наметить ряд новых направлений, связанных с исследованием перевода реалий: изучение закономерностей применения переводческих приемов и их комбинаций в различных типах текста и на материале других языков, составление русско-таджикского словаря реалий по роману Сервантеса «Дон Кихот», так как именно слова - реалии «…могут служить своего рода ключом к пониманию каких-то важных особенностей культуры народа, пользующегося данным языком» [246, 11].

3.4. Особенности передачи иронии в переводе романа «Дон Кихот» М. Сервантеса

В современном мире понятие «донкихотство» уже давно стало термином, выражающим, с одной стороны, способ мышления и действие благородных людей, с другой - символ благородства, рост души. Но каждая эпоха вкладывает в это понятие свой смысл: от комического значения до серьезного. Несмотря на такие меняющиеся умонастроения, главная задача этой интеллектуальной притчи о гуманизме и человеколюбии остается неизменной, и любая ее интерпретация преследует, прежде всего, нравственные задачи, некоторым граням которой посвящена данный раздел. Мы четко поставили перед собой цель рассмотреть эту грань в одной из стилистических особенностей романа «Дон Кихот» - замаскированной форме - иронии, вошедшей в научный оборот ещё со времен классической литературы.

Основной чертой юмора в романе «Дон Кихот», как известно, является порой сухая, а порой благоприятная насмешка - ирония. Считается, что между юмором и сатирой – расположен целый мир оттенков комического, в основе каждого из этих явлений лежит комедийное отношение, которое в зависимости от эстетических свойств объекта и целей субъекта может быть двух типов: сатирическим и юмористиче-

ским. Ю. Б. Борев дает определение понятиям юмор и сатира: «Слово «юмор» употребляется, во-первых, в значении «чувство комического». В этом смысле сатирик не может обойтись без юмора. Другое значение этого слова «добродушная насмешка»; в этом смысле юмор – один из оттенков смеха и отличается от сатиры, иронии, сарказма. Слово «сатира», как и слово «юмор», имеет два значения. В одном случае понятие «сатира» означает определенный род художественных произведений, во втором – особый вид смеха, его оттенок, особый тип эмоционального, острокритического отношения (сатирическое осмеяние, обличение и т.д.)» [44, 80].

В переводе Улугзода иронии мы наблюдаем удачный адекватный перевод игры слов и т. п., где использован прием полного (почти дословного) перевода с незначительными лексическими или грамматическими преобразованиями, стремление сохранить эмоциональность и экспрессивность текста. Рассмотрим несколько таких случаев употребления и перевода иронии:

Перевод Н. Любимова:

«Дайте дорогу, государи мои! ***Дозвольте мне вернуться к прежней моей свободе, дозвольте мне вернуться к прежней моей жизни, дабы я мог восстать из нынешнего моего гроба***. Я не рожден быть губернатором и защищать острова и города от вторжения вражеских полчищ. Я куда лучше умею пахать и копать землю, подрезывать и отсаживать виноград, нежели издавать законы и оборонять провинции и королевства. Апостолу Петру хорошо в Риме, - я хочу сказать, что каждый должен заниматься тем делом, для которого он рожден. Мне больше пристало держать в руке серп, чем жезл губернатора» [176, 456]

Перевод С. Улугзода:

«Роҳ диҳед, ҳазратҳо ва ***иҷозат диҳед, ман ба озодии пештарам баргардам; маро модарам барои ҳокимию аз ӯрдуҳои душман мудофиа кардани ҷазираҳову шаҳрҳо назоидааст.*** Ман аз қонун нашр кардан ва музофоту кишварҳоро мудофиа кардан дида заминро беҳтар шудгор мекунам, токро беҳтар мебурам ва мешинонам. Ҳар кас бояд ҳамон касбу кореро пеш гирад, ки барои он кор ба дунъё омадааст, ба дасти ман аз чӯбдасти ҳокимӣ дида дос зиёдтар мезебад» [177, 423]

Ироничность данного диалога основана на реплике: ***«дозвольте мне вернуться к прежней моей жизни, дабы я мог восстать из нынешнего моего гроба».*** Этим Санчо хотел выразить протест против того положения, которое он имел на тот момент, губернаторство для него было равносильно ***«гробу».***

Переводчик использует лексическую трансформацию: «***маро модарам барои ҳокимию аз ӯрдуҳои душман мудофиа кардани ҷазираҳову шаҳрҳо назоидааст»,*** т.е.: «***Дозвольте мне вернуться к прежней моей свободе, я рожден не для того, чтобы быть губернатором и защищать острова и города от вторжения вражеских полчищ»***.

Выбранный Сотимом Улугзода вариант перевода высказывания вполне ярко выражает неприятие героем романа недостатков социальной жизни.

Улугзода при переводе стремится точнее выразить критически-насмешливое отношение автора романа к описываемым реалиям, включая широкий диапазон эмоциональных оттенков, таких как:

«голышом весь свой век прожить ухитрился: я хочу сказать, … и без гроша с нее ухожу»
// «луччак ба дуньё омадаам ва луччак умр ба сар мебарам»;

«***Мне больше пристало держать в руке серп, чем жезл губернатора»***
// «ба дасти ман аз чӯбдасти ҳокимӣ дида дос зиёдтар мезебад»;

«Дозвольте мне вернуться»
// «Рох диҳед, ҳазратҳо ва иҷозат диҳед»;

«Оставайтесь с богом, ваши милости»
// «Паноҳатон ба худо, ҷанобони соҳибмарҳамат»

Этот яркий и утонченный прием является главной отличительной чертой романа «Дон Кихот». Важным для исследования является положение о том, что «все варианты прочтения «Дон Кихота», возникавшие на протяжении его <…> жизни в истории культуры, так или иначе тяготеют к двум противоположным подходам: один акцентирует

сугубо комическую сторону похождений и бесед Дон Кихота и Санчо Пансы, другой основан на представлении о том, что за внешним комизмом разнообразных ситуаций, в которых оказывается знаменитая пара сервантесовских героев, за авторской иронией и пародией на рыцарские романы скрывается серьезное, если не трагическое, содержание, побуждающее читателя не столько смеяться над Рыцарем Печального Образа, сколько сострадать ему» [145, 158].

С нами согласятся переводчики, что одну из трудностей, фактически, неуловимых, является *передача иронии* на другой язык. Сложно также отличить настроение, цель, направленность иронии: положительная она или отрицательная.

Главная трудность при переводе иронии заключается в том, что важно не упустить ту тонкую грань, где она уже начинает формироваться отношение. Благодаря своей феноменальности, она, как считают теоретики перевода, все еще остаётся недостаточно изученной, и менее всего исследована в художественных текстах, что значительно и усложняет работу переводчика. Передать иронию Сервантеса не легко хотя бы потому что писатель часто преступает границы внешнего и внутреннего, постоянно попадает в плен творимого им текста, часто проникает вглубь сознания своих же героев, тесно вступает в прямой личный контакт с читателем. Текст романа является благоприятным материалом для изучения тенденций развития иронического дискурса и способов его передачи в переводе.

Ясно, что основная цель иронии направлена на иносказание, умение спрятать критику, воздействие, порицание. Этот грациозный стилистический прием имеет свойство скользкое, неуловимое и не всегда может проявляться эстетично. Как эстет она может украшать текст, усиливая речь, словно кокетливая дама, быть сложной, недоступной, а порой, язвительной и невидимой.

В современной литературе различают несколько видов иронии: прямая, антииронія, самоирония, но в любом случае – это самый хитрый стилистический прием, механизм абсурда. Цель ее состоит не в том, чтобы смешить или развлекать, а напротив, подчеркнуть всю серьезность, порой даже трагичность положения. Насмешка создается «обнажением нелепости происходящего» [201, 56].

Различны также и точки зрения ученых об этом художественном приеме. Краткое введение в историю проблемы поможет перейти к современному пониманию ее сути:

Г. Н. Поспелов подчеркивает интеллектуальную силу иронии, ее объективность. В основе иронии, по его мнению, лежит противоречие самой действительности [148, 119].

Т. Манн считает: «объективность - это ирония <...> это <...>, иначе говоря, взгляд с высоты свободы, покоя <...>, не омраченный никаким морализаторством» [113, 277].

Э.С. Афанасьев рассматривает иронию, как категорию, которая наиболее точно отражает творческое сознание писателя и характеризует состояние мира: «Художественный эффект иронии основывается прежде всего на глубинной коллизии сознания человека и порядка вещей, коллизии, служащей предпосылкой литературной игры автора с читателем» [24, 205].

По мнению В.Я. Пропп ирония появляется при несоответствии между неким абстрактным, мыслимым идеалом и зрительным, реальным воплощением этого идеала [149, 28].

Г.В. Орлова рассматривает иронию как элемент авторского мировоззрения для раскрытия ценностного смысла предметов и явлений окружающего мира [140].

О. Г. Петрова считает, что ирония связана с господствующими в определенную эпоху политическими, этическими и философскими взглядами, и отражает стиль жизни страны и людей, которые воздействуют на мировоззрение авторов и определяют тип ирониста и способы иронизирования [142, 73].

По мнению исследователя С.И. Походни ирония создается на противоречии формы и содержания, поэтому ее можно ставить в одном ряду с сатирой и юмором. Но при этом, как замечаеи ученый, ирония в сравнении с сатирой более интеллектуальна и аналитична, менее агрессивна. А также ирония не всегда имеет оттенок юмора, наоборот, может выражать раздражение, возмущение, горечь, неприязнь и другие чувства, далекие от желания шутить [144].

Мы согласны с мнением А.Н. Мороховского, что «Ирония – искусство парадокса, с помощью которого в одной и той же языковой форме сталкиваются антонимические смыслы и противоположные оценки» [121,173].

В «Кратком словаре литературоведческих терминов» ирония означает притворство и насмешку. Здесь же приводится: «Ирония: 1. Отрицательная оценка предмета или явления через его осмеяние. Комический эффект в ироническом высказывании

достигается маскировкой истинного смысла самобытия. При иронии мы высказываем прямо противоположное тому, что подразумевается; 2. В литературном произведении ирония может иметь более широкий смысл: она придает художественному изображению особую окраску, своеобразно раскрывая неудовлетворенность автора окружающим миром. В этом случае – ирония уже не просто является оборотом речи (троп), а становится художественным принципом, из которого исходит писатель при изображении жизни» [246, 37-68**].**

В результате изучения был получен материал, анализ которого показал, что некоторые ученые рассматривают иронию как стилистический прием [18, 6].

Здесь уместно обратить внимание на суждение И.Р. Гальперина о том, что «…эффект иронии создается поразительным несоответствием между сказанным и подразумеваемым. Это «поразительное несоответствие» достигается за счет намеренного взаимодействия двух значений, стоящих в оппозиции друг к другу [55, 147].

По нашим наблюдениям иронии посвящена немного отдельных работ, чаще всего это статьи [91, 22-28.; 246**;** 27], диссертации [144; 148; 264], свидетельствующие о возрастающем весе иронии в период коренных социально-экономических перемен, которым свойственно состояние сомнения и нигилизма. Сущность этих исследований сводится к тому, что ирония является сильнейшим оружием особенно в момент крушения тоталитаризма, в этом случае она ярко проявляет свой критический характер. С другой стороны, как показывают труды ученых, ирония способна показать специфику мировоззрения определенной эпохи, ее идеологическую и художественную характеристику, выразить мироощущение и творческую позицию как автора, так и переводчика.

Наряду с этим, необходимо отметить следующее: искусство передачи иронии на другом языке заключается в умении переводчика успешно перевести не только комический, но и трагический ее эффект.

В этом контексте нам импонирует определение А. И. Домашнева и И. П. Шишкиной относительно того, что ирония является «одним из существенных и чрезвычайно объемных по смыслу компонентов экспрессивной интонации художественного произведения. В стилистике ирония понимается как троп, отличительным признаком

которого является двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречия между ними, тем сильнее ирония» [73, 91].

Отдавая должное тому, что было сделано предшественниками, мы, тем не менее, считаем, что ирония – это стилистический прием, позволяющий автору выразить мысль кратко, сделать текст элегантным, эффектным и понятным: благодаря ей мысль приобретает особую значимость.

В этой связи художественный текст романа М. Сервантеса «Дон Кихот» является благодатным материалом для исследования. Это даст возможность узнать, насколько адекватны способы воссоздания Сотимом Улугзода на таджикский язык (1974 г.) личностного смеха Сервантеса, который «...сам по себе не нацелен на дифференциацию, на выделение «я» из целого, а напротив, направлен на восстановление разрушенной целостности. Он - наглядное подтверждение мысли о том, что «смех действительно представляет собой высший и адекватный существу человека способ оценки зла, превышающий возможности любых иных прагматически более значимых эмоций, «готовых» стать действием. В противоположность им, направленным либо на разрушение внешней ситуации (гнев, ярость), либо на саморазрушение субъекта (горе, страдание), смех ничего не разрушает, но зато сам стойко противостоит любым мыслимым в принципе формам и видам разрушения» [92].

Для исследования иронии в переводе С. Улугзода, мы опираемся на следующие критерии Т. А. Казаковой:

1.Полный перевод с незначительными лексическими или грамматическими преобразованиями;

2. Расширение исходного иронического оборота применяется в тех случаях, когда смысл иронического словоупотребления неочевиден для иноязычной культурной среды;

3. Антонимический перевод;

4. Добавление смысловых компонентов; 5. Культурно-ситуативная замена [89, 280-281].

Ирония в романе «Дон Кихот» позволила Сервантесу более четко и выразительно описать характер своего героя, его отношение к происходящему. Чтобы понять насколько удачно смог переводчик сохранить манеру и стиль оригинала, и вызывает ли у таджикского читателя перевод ту же реакцию, что и оригинал у

носителя языка, мы рассмотрели ее в художественном контексте слова, в микро-контексте, в контексте фрагмента текста романа «Дон Кихот».

Приведем фрагменты анализа. При передаче иронии с русского языка на таджикский Улугзода использует прием полного, почти дословного перевода с незначительными лексическими или грамматическими преобразованиями. Это связано с тем, что речь главного героя содержит множество сложных синтаксических конструкций, а с точки зрения стилистики в большинстве случаев ирония представляет собой сравнение:

Перевод Н. Любимова:

«Тереса:

- Но только ты смотри у меня, Санчо: коли ты ненароком выскочишь в губернаторы, то не забудь про меня и детей. <…> Еще помни, что дочка твоя, Марисанча, совсем даже не прочь выйти замуж, - мне сдается, что она думает о муже не меньше, чем ты о губернаторстве, да ведь и то сказать…

Санчо Панса:

- Клянусь честью, - молвил Санчо, - коли господь пошлет мне что-нибудь вроде губернаторства, то я, милая женушка, выдам Марисанчу за такое лицо, что ее станут величать не иначе как ваше сиятельство» [176, 47]

Перевод С. Улугзода:

«Тереса:

- Аммо бепарво набош, Санчо: агар мабодо ҳоким шуда монӣ, маро ва бачаҳоятро фаромӯш накун. <…> Боз инро ҳам аз ёдат набарор, ки духтарат Марисанча ҳеҷ ба шӯ кардан зид не, ту дар бораи ҳокими ҷазира шудан чӣ қадаре, ки фикр кунӣ, ба хаёлам вай дар бораи шӯ аз ин ҳам зиёдтар фикр мекунад.

Санчо Панса:

- Ба номусам қасам, занчаи азизам, - гуфт Санчо, - агар худо ба ман ягон хел ҳокимиро насиб гардонад, ман Мариснчаро ба чунин як одами калон диҳам, ки ҳама вайро иззат карда ***ойимпошшо, графхоним*** (выделено курсивом самим Сотимом Улугзода – М.Дж.) гӯянд» [177, 227-230]

В данном диалоге ироничность диалога основана на высказываниях: ***«мабодо ҳоким шуда монӣ», «Ба номусам қасам», «ойим-пошшо, графхоним», «агар худо ба ман ягон хел ҳокимиро насиб гардонад, ман Мариснчаро ба чунин як одами калон диҳам».***

Мы видим полный перевод, но при передачи иронического оборота переводчик использует незначительные лексические и грамматические трансформации.

Иронический эффект усиливается далее с помощью перечисления того, что делают обычно люди, когда вдруг неожиданно попадают в более лучшую среду, меняют образ жизни:

Перевод Н. Любимова:

«**Тереса**:

- <…> вместо деревянных башмаков она вырядится в туфельки. Вместо дешевенького платьишка – в шелковое, да с фижмами, и, вместо Марика, ты, все станут называть ее донья такая-то и ваше сиятельство, так девчонка растеряется, на каждом шагу станет попадать впросак, и тут-то по пряже сейчас видно будет толстое и грубое рядно» [176, 47]

Перевод С. Улугзода:

«Тереса:

- <…> раваду духтарамон ба ҷои кафши чӯбин туфлича, ба ҷои куртаи оддӣ пироҳани шоҳии оҳарнок пӯшида худашро зеб диҳаду вайро ба ҷои «***Марика», «ту»*** гуфтан, ҳама ***донья фалонӣ ё графхоним*** (выделено курсивом самим Сотимом Улугзода – М.Дж.) гуфта хитоб кунанд, духтаракам худашро гум карда, дар ҳар қадам хато карда изо мекашад, дар он вақт нахи ғафсу дурушти калобааш намудор шуда мемонад» [177, 227].

Исходя из того, что «простейшим способом выражения иронии <…> являются кавычки, когда вполне стандартное и ожидаемое слово или фраза берутся в кавычки в стандартном контексте» [89, 273] Улугзода выделяет отдельные слова в кавычки, тем самым подчеркивая остроту иронии: речь идет о словах – Марика, ты, которые в русском тексте написаны без кавычек, а в таджикском тексте умышленно заключены переводчиком в кавычки ***«Марика, ту»*** и выделены курсивом.

В другом диалоге для успешной передачи иронии переводчик употребляет прием расширения иронического оборота. Рассмотрим несколько примеров использования данного переводческого приема:

Перевод Н. Любимова:

Санчо Панса:

- Молчи, дура, - сказал Санчо, - годика два-три ей надобно будет попривыкнуть, а там ***барские замашки и важность*** придутся ей как раз впору, а не придутся – что за беда? Только бы ей стать ***вашим сиятельством***, а все остальное вздор» [175, 47]

Перевод С. Улугзода:

«**Санчо Панса:**

- Дам шав, беақл! – гуфт Санчо. – Ду - се сол ҳамту одат карданаш лозим, баъд ***сипоҳигарӣ, виқору таккабури олимақомӣ*** ба вай мезебидагӣ мешавад, аммо раваду назебад ҳам ҳеҷ қисса не! ***Ойимпошшо ё графхоним*** шавад шудагеш, дигар ҳамааш бекор» [177, 227-230].

В данном диалоге прием расширения иронического оборота переводчик употребляет в словосочетании ***«сипоҳигарӣ, виқору таккабури олимақомӣ»*** для перевода словосочетания ***«барские замашки»*** и ***«вашим сиятельством» - «Ойимпошшо ё графхоним».***

Улугзода кроме приема расширения исходного иронического оборота, использует и дословный перевод, который нередко сочетается с использованием других трансформаций. Рассмотрим несколько способов использования данного переводческого приема:

Перевод Н. Любимова:

«Тереса:

- Сообразуйся, Санчо, со своим собственным званием, - сказала Тереса, - не лезь в знать и затверди пословицу: «Вытри нос соседскому сыну и бери его себе в зятья» [176, 47].

Перевод С. Улугзода:

«Тереса:

- Ту ба аслу насаби худат нигоҳ карда қадам мон, Санчо, - гуфт Тереса, - худатро аъёну раваду ашроф натарошу мақоли «Бинии

ҳамсояписарро пок куну домодаш бигир»-ро ба хотират нигоҳ дор» [177, 227-230]

В этом диалоге ирония заключена в предложении: ***«Бинии ҳамсояписарро пок куну домодаш бигир»-ро ба хотират нигоҳ дор».*** Переводчик перевел его дословно, пытаясь таким образом сохранить иронию Тересы над Санчо, добавляя прием расширения иронического оборота в словосочетании ***«аъёну раваду ашроф»*** при переводе слова ***«знать».***

При передаче иронии с русского на таджикский С. Улугзода также использует прием опущения смысловых компонентов. Обычно этот прием используют при переводе слов или предложений, являющихся семантически избыточными с точки зрения смыслового содержания. В данном отрезке, где мы приведем в пример остроумную и забавную беседу, какую вели между собой Санчо Панса и его супруга Тереса Панса, отсутствует предложение: *«Подобные обороты речи, а также иные из тех выражений, которые Санчо употребит ниже, и вынудили переводчика этой истории объявить, что он признает эту главу за вымышленную»* [178, 48].

В оригинальном тексте в переводе Н. Любимова после этого предложения следуют слова Панса:

«- Говори, тварь неразумная, - продолжал Санчо, - чем же это плохо, ежели я приберу к рукам какое-нибудь выгодное губернаторство и через то мы все выйдем в люди? Дай Марисанче подцепить, кого я пожелаю, и ты увидишь, что все тебя станут звать доньей Тересой Панса и в церкви ты, назло и на зависть нашим дворянкам, будешь восседать на коврах, да на подушках, да на шелку» [176, 48].

В таджикском тексте данный диалог (без отмеченного выше предложения) переведён таким образом:

«Канӣ гӯй, махлуқи нодон, охир чӣ бадӣ дорад, ки ман ҳокимии ягон ҷазираро ба даст овараму ба шарофати вай ҳамаи мо ба қатори одам дароем? Мон, ки Марисанча ягон каси дилхоҳи маро ба дом андозад, дар он вақт мебинӣ, ки ҳама туро ***донья Тереза Панса*** (курсивом выделено Сотимом Улугзода – М. Дж.) мегуфтагӣ мешавад, ту дар калисо ҳам ҳавасу ҳасади хонимҳои олинасаби моро оварда, ба рӯи гилем мешинӣ, дар биқинат болиштҳои мулоим, дар танат шоҳию атлас» [177, 228].

В данном случае переводчик выделяет курсивом ключевой элемент диалога – ***«донья Тереза Панса»,*** добавляя своему переводу ироничности словосочетаниями «ба қатори одам дароем», «ба дом андозад».

В следующем отрезке выбранный Сотимом Улугзода вариант перевода ярко выражает неприятие героем романа недостатков социальной жизни.

Перевод Н. Любимова:

Санча Панса:

«Дайте дорогу, государи мои! Дозвольте мне вернуться к прежней моей свободе, дозвольте мне вернуться к прежней моей жизни, дабы я мог восстать из нынешнего моего гроба. Я не рожден быть губернатором и защищать острова и города от вторжения вражеских полчищ. Я куда лучше умею пахать и копать землю, подрезывать и отсаживать виноград, нежели издавать законы и оборонять провинции и королевства. Апостолу Петру хорошо в Риме, - я хочу сказать, что каждый должен заниматься тем делом, для которого он рожден. Мне больше пристало держать в руке серп, чем жезл губернатора» [176, 456]

Перевод С. Улугзода:

Санчо Панса:

«Роҳ диҳед, ҳазратҳо ва иҷозат диҳед, ман ба озодии пештарам баргардам; маро модарам барои ҳокимию аз ӯрдуҳои душман мудофиа кардани ҷазираҳову шаҳрҳо назоидааст. Ман аз қонун нашр кардан ва музофоту кишварҳоро мудофиа кардан дида заминро беҳтар шудгор мекунам, токро беҳтар мебурам ва мешинонам. Ҳар кас бояд ҳамон касбу кореро пеш гирад, ки барои он кор ба дунъё омадааст, ба дасти ман аз чӯбдасти ҳокимӣ дида дос зиёдтар мезебад» [177 423]

В данном диалоге ироничность основана на реплике: «***дозвольте мне вернуться к прежней моей жизни, дабы я мог восстать из нынешнего моего гроба»***. Этим Санчо хотел выразить протест против того положения, которое он имел на тот момент, губернаторство для него было равносильно «***гробу***».

Переводчик использует лексическую трансформацию: ***«маро модарам барои ҳокимию аз ӯрдуҳои душман мудофиа кардани***

ҷазираҳову шаҳрҳо назоидааст», т.е.: ***«Дозвольте мне вернуться к прежней моей свободе, я рожден не для того, чтобы быть губернатором и защищать острова и города от вторжения вражеских полчищ».***

Улугзода при переводе стремится четче выразить критически-насмешливое отношение автора романа к описываемым реалиям, включая широкий диапазон эмоциональных оттенков, таких как: ***«луччак ба дуньё омадаам ва луччак умр ба сар мебарам» - «голышом весь свой век прожить ухитрился: я хочу сказать, … и без гроша с нее ухожу», «Мне больше пристало держать в руке серп, чем жезл губернатора» - «ба дасти ман аз чӯбдасти ҳокимӣ дида дос зиёдтар мезебад» - «», «Рох диҳед, ҳазратҳо ва иҷозат диҳед» - «Дозвольте мне вернуться», «Паноҳатон ба худо, ҷанобони соҳибмарҳамат» - «Оставайтесь с богом, ваши милости».***

Сотим Улугзода переводит иронию в романе «Дон Кихот» путем полного перевода с незначительными лексическими или грамматическими преобразованиями; расширением исходного иронического оборота; добавлением смысловых компонентов. Для анализа иронических единиц в романе «Дон Кихот», как мы уже отметили выше, нами выбрана классификация приемов перевода иронии, составленной Т. А. Казаковой, по поводу которой хотелось бы отметить, что она удобна для работы с художественным текстом, но требует незначительного расширения, так как, например, приемы расширения исходного иронического оборота и добавления смысловых компонентов, из-за большой схожести между ними, создают некоторую трудность при их идентификации.

Таким образом, в результате изучения двух текстов – перевода на таджикский язык Сотима Улугзода и русского текста Н. Любимова, мы можем утверждать, что для анализа особенностей передачи иронии с русского языка на таджикский роман «Дон Кихот» Сервантеса нами был выбран неслучайно, ибо:

- ирония, воспроизведенная Сотимом Улугзода в этом романе, совершенно разная, яркая и образная, ее порой необходимо декодировать, более того, в тексте много авторских окказионализмов, которые часто бывает сложно передать на таджикский язык.
- некоторые предложения перегружены избыточной информацией и в этих случаях Улугзода использует прием опущения.

– есть случаи, когда им использован прием добавления смысловых компонентов, прием смыслового развития, а также функциональные замены.
– там, где предложения перегружены знаками препинания, Улугзода использовал грамматические трансформации.
– ирония Сервантеса сложная и не всегда легко поддается как декодированию, так и передаче на таджикский язык.

Хотелось бы отдельно отметить удачное переводческое решение Сотимом Улугзода в переводе романе по поводу имени жены Санчо Панса - не понятно, то ли это является нестыковкой в романе «Дон Кихот» или трудностью перевода, но в первой книге на русском языке в переводе Н. Любимова жена Санчо Пансы появляется как Хуана Панса, а уже во второй книге ее зовут Тереса Панса. Но, и в первой, и во второй книге на таджикском языке жена Санчо Панса обозначена одним именем - Тереса Панса:

Перевод Н. Любимова:

Часть 1

«- Что ты несешь, Санчо? Какие такие сиятельства, острова и вассалы? – воскликнула Хуана Панса (так звали жену Санчо, ибо хоть она и не была с ним в родстве, но в Ламанче принято, чтобы жены брали фамилию мужа). [175, 548]

Часть 2.

«- Послушай, Санчо», - сказала Тереса, - с тех пор как ты стал правою рукою странствующего рыцаря, ты такие петли мечешь, что тебя никто не может понять.

- Довольно и того, что жена, меня понимает господь бог, а он все на свете понимает, - возразил Санчо». [176, 46]

Перевод С. Улугзода:

Часть 1.

«- Чӣ сафсатаҳо гуфта истодаӣ ту, Санчо? Чӣ хел графхоним, ҷазираащ чист, кадо фуқаро?» [177, 206]

Часть 2.

«- Ба ман нигар, Санчо, - гуфт Тереса, аз бозе, ки ту дасти рости баҳодури ҷаҳонгард шудаӣ, чунон гапҳои печдарпеч мезанӣ, ки ҳеҷ кас намефаҳмад.

- Ҳаминаш бас, ки маро худо мефаҳмад, занак, худо дар олам ҳамаро мефаҳмад, - эрод расонд Санчо» [177, 226]

Налицо самостоятельное переводческое решение Сотима Улугзода, где перевод ориентирован не только на авторский текст, но и на логику, что дает возможность решать проблему адекватности перевода.

Перевод Сотима Улугзода интересен, богат вариациями выражений, синонимами, детальным изложением, игрой слов в романе. В переводе успешно создан, где надо, комической фон, а где надо — трагико-комический, превратив иронию Сервантеса, порой в ненавязчивый комментарий, поясняющий читателю произошедшие в романе события, и если рассуждать словами Михайло Васильевича Ломоносова о том, что «ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем», то в воспроизведении иронии Сотимом Улугзода есть своя логика, заключающаяся в ходе мышления, перевертывании смыслов и т.д.

Данная тема - исследование особенностей перевода иронии с русского языка на таджикский и обратно – с таджикского языка на русский в таджикском литературоведении весьма перспективна.

Сотим Улугзода сознавал, что только при наличии развитого мировоззрения писатель может раскрывать всю глубину содержания жизненных фактов - переводческая деятельность как раз способствовала этому развитию. Образ Дон Кихота для Улугзода – это тип высокодуховной личности, своего рода, интеллигент, выражающий национальное самосознания. Самопожертвование ради веры в идеал, бескорыстная готовность целиком посвятить себя служению человечеству сближают его самого с характером натуры Дон Кихота.

Нередко именно переводы становятся вершинами творчества многих выдающихся писателей. Так и у Сотима Улугзода перевода романа «Дон Кихот» стал вершиной его переводческого творчества. Идея «Дон Кихот»-а не потеряла своей актуальности и в XXI в. Роман сыграл немаловажную роль и в творческой биографии писателя, на перевод наложили отпечаток не только личность писателя и его эстетические взгляды, но и сам писатель в дальнейшем в какой-то мере ассоциировался в своих произведениях с Рыцарем печального образа. Улугзода - тоже Дон Кихот в своем роде.

В становлении творческого метода Сотим Улугзода опыт перевода романа Сервантеса не прошел бесследно, этот перевод способство-

вал выработке у него опыта объективного повествования. Отголоски увлечения романом Сервантеса можно обнаружить много позже – в романе «Фирдоуси». Образ Дон Кихота сыграл не последнюю роль в умении писателя создать образ Фирдоуси, как человека сильного, со страстным характером, самоотверженно преданного своим идеям, творящего для себя свою особенную совесть.

Перевод «Дон Кихот»-а является одной из главных заслуг Сотима Улугзода перед таджикской литературой.

Безусловно, перевод не лишен смысловых трансформаций глав, к примеру, пролог – вступительный текст, открывающий произведение, или в первой части «Дон Кихота» в одну главу соединены в таджикском переводе две главы (главы V-VII русского перевода) - в главу V, главы XVIII-IX русского текста трансформированы в таджикском переводе в главу VII, что могло восприниматься им как «излишек», благо, вставные новеллы легко поддавались подобной трансформации, однако, все эти они обусловлены историко-временными и социокультурными факторами, различиями культурных кодов, этнокультурными стереотипами.

Перевод занимал одно из центральных мест в творчестве Сотима Улугзода, он не привел свои взгляды в подобие какой-либо системы, однако, филологический анализ его переводов позволяют видеть в них именно систему в достаточно развернутой форме и с выводами, полезную для развития художественного перевода в таджикской литературе.

ГЛАВА IV
О НЕКОТОРЫХ СВОЕОБРАЗИЯХ ПЕРЕВОДА ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА НА ТАДЖИКСКИЙ ЯЗЫК

4.1. Исторический роман «Легенда об Уленшпигеле» в переводе на таджикский язык: проблема воссоздания стиля

Писатель, при создании художественного текста, посвященного историческим событиям или периоду, в основном, опирается на принцип историзма в литературе, суть которого – способность точно воссоздавать облик, колорит, дух ушедшей исторической эпохи в конкретных картинах жизни, человеческих судьбах и событиях. торические реалии. В связи с этим перед переводчиком исторического художественного произведения встает сложная задача воссоздать так называемую временную эквивалентность исходного текста тексту перевода.

Известное произведение Шарля де Костера (Шарль Теодор Анри Де Костер, 1827–1879) «Легенда о героических, забавных и славных приключениях Уленшпигеля и Ламме Гудзака во Фландрии и других странах», признанная «фламандской Библией» вышло в свет 31 декабря 1867 г. и спустя время, став «книгой родины», первой историей, «в которой бельгийцы почувствовали вкус и аромат своей земли и своего времени», привлекло внимание многих переводчиков, в числе которых находится и Сотим Улугзода. С его легкой руки в 1975 году таджикский читатель узнал одну из славных страниц ранней буржуазной революции (1567–1581) старой Фландрии, направленной против тирании воинствующего католического абсолютизма Испании XVI столетия, картины народной революции, массовое революционное выступление ремесленного пролетариата и мелких ремесленников, так называемых «диких гёзов» или «нищих».

Данная тема настолько близка Сотиму Улугзода, что после странствующего Дон Кихота, выразителя идей прогрессивной интеллигенции, борьба, которого заведомо была обречена на поражение, появление нового перевода - романа о национальном борце за свободу – Тиле Уленшпигеле, выглядело как желание вернуться к героическому прошлому, начатое им после перевода романа «Овод» Э.Л. Войнич в романе «Восэ» (1967). Этим возвращением Улугзода

пытался уйти от того состояния разномыслия, в котором он находился в период всей второй половины прошлого века. Если составить хронологический список работ, выполненных С. Улугзода в этот период, то и переводы, и его собственные произведения, покажут истинное состояние, в котором пребывал писатель после 50-х годов, особенно в 70-х. К примеру, роман «Восе» был написан в 1967 году, в 1980 году был издан роман «Фирдоуси», между ними осуществлены переводы романов «Дон Кихот» Сервантеса (1971) и «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1975), затем, трагедия Шекспира «Гамлет» (1978). Все названные переведенные произведения, в идейном аспекте относятся к прогрессивной мировой литературе и в целом отличаются, как и романы «Восе» и «Фирдоуси», патриотическими настроениями, демократизмом, гуманизмом по отношению к угнетенным, резкой критикой существующего строя. Выбор темы, созданных Сотимом Улугзода произведений свидетельствуют о творческой уникальности. Чтобы понять роль Дон Кихота, Тиля Уленшпигеля и Гамлета в его творческой самобытности следует выделить факторы, оказавшие влияние на его характер и мироотношение, начиная с самого детства и до пережитых им жизненных и исторических коллизий и ряда других моментов, связанных с сословием, семейным окружением, литературными, философскими, политическими интересами. Выбор этих произведений для перевода, как нам представляется, отчетливо раскрывают его симпатии и антипатии, поведение, манеры, а анализ их дает возможность проследить, каким образом все это преломилось в его творчестве. Темы, мотивы, что его собственных произведений, что переводов знакомят нас с тяжелой биографией Улугзода, с драматизмом его судьбы не только на материальном и бытовом уровне, но и с пережитыми им ударами судьбы, связанными с потерей близких людей, а также с трагическими обстоятельствами, вынудивших писателя на старости лет переехать в Москву, где его ждала долгая болезнь и кончина. Драматична, на наш взгляд, и судьба Сотима Улугзода как художника, когда он, уже при жизни широко известный и признанный писатель, нередко сталкивался с неприятием и непониманием своего творчества современниками. Обращение Сотима Улугзода к переводу произведений Сервантеса, Шарля де Костера, Шекспира тесно связано с проблемой переоценки ценностей, чрезвычайно важной для постижения новаторской значимости

творчества писателя. Освещение этих вопросов составляет одну из первостепенных задач нашей работы, которой мы пытаемся коснуться во всех ее главах.

К переводу романа «Легенда об Уленшпигеле» С. Улугзода обратился уже маститым мастером в описании народных восстаний – в романе «Восэ» писатель в мельчайших подробностях раскрывает картину вооружённого восстания таджикских дехкан (крестьян) восточных районов Бухарского эмирата, произошедшего в 1885 году. Этот роман «был не только первым сугубо историческим романом, но также в некоторых отношениях совершенствовал идейно-эстетические принципы данного жанра в таджикской литературе». [257, 428] Руководителем восстания был крестьянин по имени Восэ, прообраз народного героя, о котором таджикский народ сложил огромное количество легенд, собранных писателем «у населения Ховалинга и Бальджуана» [241, 311] и использованных писателем в романе.

Гражданское сознание Уленшпигеля в романе Костера проявляется после смерти родителей (отец, угольщик Клаас, сожжен на костре за ересь; мать, Сооткин, скончалась от последствий пыток). До того это был озорной юнец, которого ненависть к угнетателям-испанцам и монахам сопровождалась с материальным интересом, постоянной заботой о том, чтобы с помощью обмана добыть побольше денег.

Главной же «поворотной точкой протеста» [132, 115-128] в романе «Восэ» стала засуха начала 1880-х годов, охватившая восточные районы Бухарского эмирата - Бальджуанскую и Кулябскую долину. Но и это было бы ничего, если бы не нашествие саранчи в 1884 году, погубившее почти все посевы в Бальджуанском бекстве. В 1885 году дехкане собрали богатый урожай, но в это время местные власти потребовали срочно оплатить все налоги за текущий год и недоимки за прошлые, неурожайные годы. Фактически это означало, что весь урожай 1885 года должен был пойти на уплату налогов. Недовольные дехкане объединились под руководством местного жителя Восэ против политики бухарских чиновников. Очагом восстания стал район Ховалинг.

В судьбе каждого из них происходит сильный толчок, ставшим мотиватором их действий: Уленшпигель после несправедливой смерти родителей, а Восе после того, как его люди, отправленные в качестве делегации к хакиму с просьбой снизить налоги, были избиты и посажены в тюрьму.

То есть для Сотима Улугзода тема революции, описанная в книге Костера, разыгравшейся главным образом на территории Фландрии, а также героическая биография простого гёза - Уленшпигеля, прообразом которого, как и у Восэ, являлся старинный фольклорный образ из XIV–XV веков, обилие анекдотов, о котором сделало этот персонаж собирательным, подобно Ходже Насреддину, была не новой.

Действие романа происходит во Фландрии в XVI в. в городе Дамме. В один и тот же день в двух семьях рождаются дети, один в семье угольщика Клааса рождается сын — Тиль Уленшпигель, другой - король Филипп II. Дети растут, соответственно, по – разному, один - Тиль Уленшпигель - весёлый и озорной, а другой - Филипп II - болезненный, изнеженный и жестокий. Уленшпигеля изгоняют из Фландрии, обвинив в ереси, на три года, в течение которых он должен совершить паломничество в Рим и получить у папы отпущение грехов. В Дамме остаются опечаленные родители - Клаас и Сооткин. Король Филипп II рос жестоким ребенком, «великим сожигателем еретиков». Юноша задумал наказать тех церковников, которые издевались над простым народом. Он попросил совета у мудрой ведьмы. Она послала Тиля и Неле искать Семерых, не объяснив, кто такие эти семь незнакомцев и где их можно обнаружить.

В это время в стране разгорается восстание против инквизиторов. Тиль со своими путниками присоединился к недовольным людям. Юноша участвовал в схватках с испанскими карателями. Постепенно Тиль стал искусным и храбрым солдатом, но и не потерял порядочности. Однажды он заступился за монахов, попавших в плен, хотя и недолюбливал всех церковников. Спустя время Тиль понял, что Семеро, которых ему и было велено отыскать – это смертные грехи. И их можно превратить в добродетели.

Однажды Тиль не смог проснуться, и обрадованные его враги поспешили похоронить смутьяна. Но в тот момент, когда церковнослужитель читал панихиду, юноша встал из выкопанной могилы. Тиль на глазах обескураженных зрителей ушёл вместе со своей женой.

Переводческая деятельность Сотима Улугзода положила начало развитию его гениального писательского таланта. Но в данном случае произошло обратное, его писательский опыт помог талантливо и абсолютно точно передать характер Уленшпигеля в переводе этого исторического романа.

Как «Дон Кихот», так и «Тиль Уленшпигель» близки Сотиму Улугзода по стилю и духу. Переводы этих значимых книг, признанных в мировой литературе наравне с Библией, свидетельствуют о том, что в жизни Улугзода, как и его супруги Клавдии Улугзода, переводы занимали более важное место. Этими произведениями Улугзода поднимал темы, которые в таджикской литературе никто не поднимал. У С. Улугзода была сложная творческая судьба и его переводческая деятельность является тому доказательством. На протяжении всей своей жизни он не один раз задумывается о том, как нужно делать перевод, при этом его точки зрения полярно менялись. В отличие от первой половины XX века, в 70-х годах он значительно повышает уровень требований к своим переводческим работам.

Переводы романов «Дон Кихот» и «Легенда об Уленшпигеле» - это уже другой уровень подхода, где перевод можно рассматривать как самостоятельное художественное произведение – в этих переводческих работах Улугзода четко следует именно этой концепции. Его тексты отличаются глубоким лиризмом, поэтическим мироощущением. Целью переводческой деятельности Сотима Улугзода было создание художественных текстов со своеобразной структурой, наполненных цельными художественными образами.

Особое внимание привлекает выдержанная Сотимом Улугзода в переводе романа «Достони Уленшпигель ва Ламме Гудзак ва саргузашти ачоиби диловаронаи пуршону шарафи онхо дар Фландрия ва мамлакатхои дигар» (1975) стилистика романа, идеально подобранная лексика, которую не затмили даже словесные кальки, некоторые неточно подобранные слова, встречающиеся в переводе.

Стилистический аспект и связанные с ним экспрессия, выразительность, без чего невозможно получить красивый перевод – это то, что отвечает за мастерство переводчика. Если следовать словам К. И. Чуковского о том, что не метафору надо передавать метафорой, сравнение сравнением, а улыбку – улыбкой, слезу – слезой и т. д., то следует отметить, что не так-то и легко переводчику передать чувства, состояния, переживания автора, жившего в другой культуре, в другую эпоху. Правильная передача стиля оригинала в переводе помогает не расходиться в восприятии. Не всегда возможно передать в точности стиль, его выразительность, да и перевод – это не просто замена одного языка другим, здесь сталкиваются различные культуры, личности, уровни развития, традиции и установки, и вот тут пе-

реводчику необходимо помнить про все сложности перевода и постараться как можно точнее выразить мысль автора, при этом не забывая передавать различные авторские художественные приемы. Одним словом, правильное воссоздание стилистического эффекта оригинала в переводе поможет переводчику придать тексту больше яркости и выразительности.

Нам интересно узнать какой принцип стилистической компенсации использовал Сотим Улугзода в работе над романом «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера, то ли он попытался скопировать прием оригинала, либо создал в переводе собственную стилистическую манеру, обладающую аналогичным эмоциональным художественным эффектом, как, например, в предложении:

«Повитуха Катлина завернула его в тёплые пелёнки и, осмотрев головку, показала на кожицу:

*- **В сорочке родился, под счастливой звездой!** – весело сказала она. **Но тут же весело захохотала, заметив на плече ребенка черное пятнышко.** – Ай-ай-ай! – запричитала она. - Это черная отметина – след чёртова когтя».* [104, 13]

При передаче фразеологизма ***«в сорочке родился»*** Улугзода использовал смысловое соответствие ***«тани бапушак»***, а фразеологизма ***«родиться под счастливой звездой» - «хушбахт мешавад».*** Смысловое соответствие, обычно, включает в себя стилистическую точность и отражает истинный смысл оригинала.

Такой же прием им выбран при переводе слова ***«кожица»***, которое само по себе обычное слово, но имеющее свои особенности относительно кожи новорожденного ребенка, что связано с его переходом при рождении из водной внутриутробной среды, в данном контексте это словр приобретает значение реалии, которой переводчик обязан найти соответствие согласно физиологическому контексту, для чего С. Улугзода выбирает сочетание ***«калок-сабусак»,*** означающее в таджикском языке описание частицы кожи, сходящей во время шелушения у младенца.

Или, как в переводе метафоры в предложении:

«С этими словами мать подставила новорожденному свои прекрасные естественные сосуды». [104, 13]

пропущенной в переводе и частично генерализированной глаголом ***«маконидан»*** - то есть ***-«кормить»:***

«***Модар ба маконидани тифли навзодаш шуруъ кард»*** [105, 12]

Конечно, перевод нельзя назвать безупречным, однако Улугзода не забывает добавить значение прекрасного, но уже в следующем обращении Каас к жене с вопросом:

«- Жена, - сказал он наконец, - а что, ***молочка*** у тебя довольно?» [105, 14]

«- Занак, - гуфт ӯ, - оё захираи шири ***олиҷанобат*** басанда бошад?» [106, 14]

Слово ***«оличанобат»*** переводчиком использован взамен уменьшительно ласкательного русского слова ***«молочко».*** Этот весьма интересный прием должен показать заботу Каас к ситуации. Если перевести дословно, то слово ***«молочко»*** означает ***«ширча»,*** что недопустимо, так в таджикском языке не говорят. В таком варианте ласковое русское ***«молочко»*** в таджикском языке приобретет значение количественное, т. е. маленькое молоко. Так что, выбор Сотимом Улугзода слова вариант ***«олиҷаноб»*** («превосходный») в этом диалоге, перемещенного из метафоры ***«прекрасные естественные сосуды»,*** имеющегося в тексте оправдано, но при этом, заметим, что образное выражение ***«естественные сосуды»*** не переведено. [106, 14]

В ответе жены на вопрос мужа потерян эффект сосредоточенности, выраженное в русском тексте словами: ***«Я вот о чем, думаю…»,*** для примера приведем полный текст:

Перевод Н. Любимов:

« - Я вот о чем думаю: в кошеле у нас – вон он висит на стене – монетки какой завалящей и той нет». [104, 13]

Перевод С. Улугзода:

« - Хаёлам ана ба он ҳамьёни ба девор овехта мондагӣ: вай кайҳо боз пулро надидааст». [105, 12]

В переводе на таджикский язык нет того чувства сосредоточенности героини, оно передано Сотимом Улугзода мягко, но по сути, в том же смысле, что и в оригинале текста. Эта мягкость ли-

шена той сосредоточенности Сооткин, которая присутствует в оригинале из-за чего:

«Клаас ҳамьёнро аз мехи девор гирифта хуб афшонд», вале «***як пули пуччак хам набаромад»,***

т.е. если перевести дословно, то:

«Клаас снял кошель с гвоздя на стене и хорошо встряхнул, но ни одной даже заржавевшей монетки там не оказалось»,

в то время как в русском переводе:

«но как он ни встряхивал, звон услаждающего слух, в ответ так и не раздалось». [104, 15]

Возможно поэтому Клаас ***«счел долгом»*** успокоить жену, а в таджикском просто ***«мехост» - «хотел».*** Перевод С. Улугзода, как мы видим, местами, значительно мягче, лишен драматизма ситуации.

В переводе этого романа, как и в предыдущих двух - в «Овод»-е и «Дон Кихот»-е мы наткнулись на один из постоянных стилистических приемов Сотима Улугзода в работе над текстом - трансформацию текста:

Перевод Н. Любимов:

«К Клаасу, вся дрожа, вбежала Катлина.

– Что с тобой, **соседка?** – спросил он.

– Ох! – простонала Катлина и прерывающимся от волнения голосом заговорила: – ***Нынче ночью привидения косили людей, точно косари траву… Девушек заживо в землю закапывали! На их трупах палач плясал… Камень девять месяцев кровоточил, а нынче ночью распался.***

– С нами крестная сила, с нами крестная сила! – запричитала Сооткин. – Недоброе сулят Фландрии этакие страсти!

– Во сне ты все это видела или наяву? – спросил Клаас.

– Наяву, – отвечала Катлина.

Бледная как смерть, она продолжала, рыдая:

– Два младенца народилось: один – в Испании, инфант Филипп, а другой – во Фландрии, сын Клааса, ему потом дадут прозвище Уленшпигель. Филипп станет палачом, потому он – отродье Карла Пятого, а Карл Пятый – нашего отчего края губитель. Из Уленшпигеля выйдет ***великий балагур и великий проказник,*** но сердце у него будет доброе,

потому как он сын Клааса, а Клаас **труженик** славный и исправный, честным, добросовестным, праведным трудом добывает хлеб свой. Император Карл и король Филипп промчатся по жизни, всем досаждая войнами, поборами и прочими злодеяниями. ***Клаас – тот рук не покладает,*** права-законы соблюдает, трудится хоть и до пота, да без ропота, никогда не унывает, песни распевает – того ради него послужит примером честного фламандского труженика. Вечно юный Уленшпигель никогда не умрет, по всему свету пройдет***, ни в одном месте прочно не осев***. Кем-кем он только не будет: и крестьянином, и дворянином, и ваятелем, и живописцем! И странствовать ему по белу свету, славя все доброе и прекрасное, а ***над глупостью хохоча до упаду. Доблестный народ фламандский!*** Клаас – это твое мужество; Соткин – это твоя стойкая мать; Уленшпигель – это твой дух; славная милая девочка, спутница Уленшпигеля, бессмертная, как и он, - это твое сердце, а толстопузый простак Ламме Гудзак – это твоя утроба. Наверху душители народа, внизу – жертвы; наверху – разбойники-шершни, внизу – трудолюбивые пчелы, а в небе будут кровоточить язвы Христовы». [104, 18]

Перевод С. Улугзода:

«Катлина ларз-ларзон ба ҳавлии Клаас даромад.

- Чӣ шуд ба ту, **хешам**? – пурсид Клаас.

- Оҳ, - гуфт Катлина. – Ду кӯдак зоида шуд: дар Испания инфант Филипп, дар Фландрия писари Клаас, ки дертар лақабаш Уленшпигель мешавад. Филипп ҷаллод мешавад, чунки вай аз пушти ҷаллоди диёри мо Карли Панҷум шудааст. Уленшпишель **устои бузурги ҳазлҳои шавқовар ва шухиҳои бачагона** мешавад, хушфеъл, одамдӯст мешавад, зеро падараш Клаас **коркуни нағз аст**, ки нонашро бо меҳнати софу ҳалол меёбад. Император Карл ва шоҳ Филипп бо ҷангу ҷидол, тороҷгарӣ ва ҳар хел ҷиноятҳои дигарашон дар зиндагӣ тухми бадӣ мекоранд. **Клаас монда нашуда кор мекунад** ва умрбод аз роҳи ҳақ ва қонун берун намебарояд, аз меҳнати вазнин наменолад, ҳамеша хурраму хандон буда, тимсоли **ранҷбари** дилсофи фламандӣ мемонад. Уленшпигель ҷавонии ҷовид меёбад, ҳаргиз намемирад **ва роҳи зиндагиро дар ҳеҷ ҷо нағалтида тай мекунад**. Вай якбора ҳам деҳқон, ҳам дворян, ҳам рассом ва ҳайкалтарош мешавад, ҷаҳонгард шуда дар ҳамаи кишварҳо гашта, ҳар як кори ҳақ ва шоистаро ситоиш, **ахмақию**

бетамизиҳоро тоза ҳам масхара мекунад. Клаас муҷассамаи мардонагии туст, эй халқи наҷиби Фландрия, Сооткин модари диловари ту; Уленшпигель – рӯҳи туст. Махлуқаи латиф ва меҳрубон – шарики ҳаёти Уленшпигель, ки монанди худаш вай ҳам абадзинда хоҳад монд, - дили туст, соддаи шикамғафс Ламме Гудзак бошад шиками туст. Дар боло хунхорони халқ, дар поин қурбонҳои онҳо меистанд: дар боло - ғоратгарон, занбӯрҳои калон, дар поин – занбӯрҳои коркун; дар осмон захмҳои Исо хуншор хоҳанд буд». [105, 17]

Отсутствие этого небольшого диалога Катлин, Сооткин и Клаас:

«– Нынче ночью привидения косили людей, точно косари траву… Девушек заживо в землю закапывали! На их трупах палач плясал… Камень девять месяцев кровоточил, а нынче ночью распался.

– С нами крестная сила, с нами крестная сила! – запричитала Сооткин. – Недоброе сулят Фландрии этакие страсти!

– Во сне ты все это видела или наяву? – спросил Клаас.

– Наяву, – отвечала Катлина»

лишает таджикский текст одного из ключевых моментов – предсказание гадалки, которое должно было раскрыть суть следующих событий. Проанализировав таким образом два текста – оригинал с переводом, можно проследить и некоторые стилистические особенности перевода, характеризующие таджикскую литературу 70-х годов XX века. Речь идет о разговорной речи, которую в переводе романа допустил Сотим Улугзода. Характеристика Уленшпигеля «***великий балагур и великий проказник»*** Улугзода переводит по смыслу, описательно ***«устои бузурги ҳазлҳои шавқовар ва шухиҳои бачагона»,*** Клаас работает ***«рук не покладает» - «монда нашуда кор мекунад»,*** вечный Уленшпигель никогда не умрет, по всему свету пройдет ***«ни в одном месте прочно не осев»***, «***над глупостью хохоча до упаду» - «роҳи зиндагиро дар ҳеҷ ҷо нагалтида тай мекунад»*** и «***ахмақию бетамизиҳоро тоза ҳам масхара мекунад».***

Сравнение двух текстов показало, что Сотим Улугзода значительно сократил текст оригинала. На фоне стилистически объемного и стилистически окрашенных оборотов Шарля де Костера перевод Со-

тима Улугзода кажется нейтральным, но отнюдь не монотонным. Хорошо видны последовательные стилистические решения Улугзода, в частности - стремление к лаконичному варианту, пассивным конструкциям и инверсиям. Такой прием использован Сотимом Улугзода для того, чтобы сделать текст более близким пониманию таджикского читателя, его восприятию. Сокращения и инверсия не помешали Улугзода передать колоритность текста оригинала полностью. Особенность стиля С. Улугзода составляет его манера использовать самые простые и ясные слова, но в контексте произведения эти слова раскрываются с совершенно неожиданной стороны, что отражается и на жанровых характеристиках произведения.

Содержание романа в процессе перевода на таджикский язык претерпевает некоторые трансформации. Однако суть остается прежней, то есть Улугзода успешно сохраняет все сюжетные линии данного произведения, более того, не нарушен контекст.

Трансформация проявляется, когда С. Улугзода опускает рассуждения главного героя, по которым можно было бы понять его натуру, характер. В некоторых случаях С. Улугзода заменяет определения оригинала на более простые, ясные слова: ***(гнусный герцог - башараи чиркин).*** Этот прием является не только излюбленным приёмом С. Улугзода, но и передаёт значительную дополнительную информацию эмоциональности, экспрессивности текста. Рассмотрим несколько интересных примеров:

Н. Любимов	**С. Улугзода**
- Видел ты его? – обратился переодетый дровосеком Уленшпигел к также точно наряженному Ламме. – Видел, ты этого ***гнусного герцога*** с низким лбом, как у орла, с бородой, напоминающей веревку на виселице? Удуши его, господь! Видел ты этого паука с длинными мохнатыми лапами, которого изверг сатана, когда он блевал на нашу страну? Пойдем, Ламме, пойдем набросаем камней в его паутину!..	Уленшпигель, либоси ҳезумкашон дар тан, ба Ламме, ки сару либоси вай ҳам ҳамин ранг буд, рӯ оварда гуфт: -Ана, герцог Альба гузашт, дидӣ? *Башараи чиркинашро*, пешонии мисли пешонии уқоб тангашро, риши ба нӯги ресмони дор монандашро дидӣ? Иллоҳо, хафакон шуда мурад! Он тортанаки почадарози пурпашмро дидӣ? Биё, Ламме, рафта тортанакро сангборон мекунем.

- Горе нам! – воскликну Ламме. – Нас сожгут живьём.	- О вах, - гуфт Ламме, -моро зинда месӯзонанд.
- Идем в Гронендаль, идем в Гронендаль, милый друг, там есть красивый монастырь, а в том монастыре его паучья светлость молит бога помочь ему довершить его дело – ему хочется потешить свою черную душу мертвечиной. Теперь у нас пост, но от крови его светлость никакими силами не может заставить себя отказаться! Пойдем, Ламме! Возле дома в Оэне стоят пятьсот вооруженных всадников. Триста пехотинцев выступили небольшими отрядами и вошли в Суанский лес. Как скоро Альба станет на молитву, мы его схватим, посадим в железную клеточку и пошлем принцу. ***Но Ламме трясся от страха.*** ***- Это очень опасно, сын мой, очень опасно! – сказал он. – Я бы тебе помог в твоём начинании, да ноги у меня ослабели и брюхо раздулось от кислого брюссельского пива.***	*Переводчик опускает данный фрагмент оригинального текста, возможно, с целью сделать перевод доступным таджикскому читателю*
Разговор этот происходил в яме, вырытой в чаще леса и сверху заваленной буреломом. Затем они выглянули из своей норы и увидели сквозь ветви желтые и красные мундиры шедших по лесу и сверкающих на солнце оружием герцогских солдат.	Ин гуфтугӯ дар чукурии дар байни чакалказор кофташуда мегузашт: ёрон мисли ин ки аз даруни лонаи қашқалдоқ нигоҳ мекарда бошанд, аз байни шоху барги буттаҳо назар андохта, либоси низомии сурху зарди сарбозони герцог Альбаро, ки дар бешазор ме-

- Нас предали! – сказал Уленшпигель.	рафтанду аслиҳаашон дар офтоб медурахшид, мединанд. -Хоинон моро фурӯхтанд, - гуфт Уленшпигель.
Едва лишь солдаты скрылись из виду, ***он сломя голову побежал в Оэн***. Он был в одежде дровосека и нес на спине вязанку дров, и солдаты не обратили на него внимания.	Вақте ки сарбозон гузашта рафтанд, Уленшпигель баромада ба ***қароргоҳи гёзҳо давид*;** сарбозон ба вай даст накофтанд, чунки ӯ либоси ҳезумкашон ба тан дощт ва як банд ҳезумро пуштора карда мебурд.
Он пробрался к всадникам и все им рассказал – всадники поскакали кто куда и скрылись, за исключением де Бозара Д*Арментьера – этот был схвачен. Пехотинцам, шедшим из Брюсселя, также удалось ускользнуть. [104, 198]	Гёзҳо аз будани лашкари герцог дар бешазор хабар ёфта, парешон шуда худро халос карданд. [105, 211]

Приведенная таблица даёт возможность отметить, что в таджикском тексте обнаруживается последовательная стратегия выбора определенных семантических, синтаксических и стилистических средств. Сотим Улугзода в переводе данного романа стремится воспроизвести простоту, лаконичность и легкость оригинала, выбирая по большей части слова стилистически нейтральные. Интересно, что текст при этом отнюдь не теряет эмоциональности, в частности за счет внимательного, уместного использования безличных предложений – специфического средства выражения душевного состояния человека (*А смерть они встретили мужественно - Онхо мурданд; Достояние осужденных наследует король – Меросашон ба шох мемонад).*

Одна из особенностей перевода С. Улугзода в романе «Легенда о героических, забавных и славных приключениях Уленшпигеля и Ламме Гудзака во Фландрии и других странах» - **это стремление избегать загруженности текста в стилистическом и синтаксическом плане, не увлекаться архаизацией повествования.** Некоторые отрывки перевода напоминают пересказ романа с элементами перевода, как например:

Перевод Н. Любимова:

«Смерть косит людей в богатой и обширной стране, лежащей между Северным морем, графством Эмден, рекою Эме, Вестфалией, Юлих-Клеве и Льежем, епископством Кельнским и Трирским, Лотарингией и Францией. Смерть косит людей на пространстве в триста сорок миль, в двухстах укрепленных городах, в деревнях, местечках и на равнинах. А достояние наследует король.

Перевод С. Улугзода:

«Дар мамлакати сарватманд ва паҳновари мо аҷал даравгарӣ мекунад; дар масоҳати сесаду чиҳил миль, дар дусад шаҳри дорои истеҳкомот ва дар касабаҳо, посёлкаҳо, деҳу хуторҳои бисьёре аҷал даравгарӣ мекунад.

Мерос азони шоҳ».

Данное переложение представляет собой краткий пересказ содержания текста с элементами перевода, где метафора «*смерть косит людей»* переведено описательно, как *«аҷал даравгарӣ мекунад».* Элементы перевода в данном переложении достаточно кратки, С. Улугзода ограничивается переводом нескольких предложений из разных фрагментов повествования. В данном переводе он объединяет два предложения в одном, сократив за счет перечисления географических названий местностей, неизвестных таджикскому читателю:

«лежащей между Северным морем, графством Эмден, рекою Эме, Вестфалией, Юлих-Клеве и Льежем, епископством Кельнским и Трирским, Лотарингией и Францией». [104, 213]

Подробно, интересно и ярко переведены многие сцены из романа, организующие структуру произведения, сочетающихся с пересказом других, менее эффектных его эпизодов, что делает произведение легким для восприятия и захватывающим в плане сюжета.

Итак, вариант переложения С. Улугзода романа Шарля де Костера «Легенда о героических, забавных и славных приключениях Уленшпигеля и Ламме Гудзака во Фландрии и других странах» – **это краткое изложение романа на таджикском языке, обусловленное его специфической функциональной направленностью.**

Улугзода в переводе сохранил исходное количество глав, рамочную конструкцию глав. Однако в содержательном плане перевод сокращен, некоторые фрагменты текста переводчик удаляет из повествования. Сокращения и опущения, произведенные переводчиком, не относятся к какой-либо определенной тематике, но пропущенные им фрагменты оригинального текста часто содержат в себе смыслы, важные для понимания романа. Так, например, Сотим Улугзода удаляет из повествования часть из разговора Тиля Уленшпигеля с гёзами и песню, где он призывает народ на борьбу.

Представляется, что общая стратегия перевода романа Шарля де Костера «Легенда о героических, забавных и славных приключениях Уленшпигеля и Ламме Гудзака во Фландрии и других странах» была обусловлена в первую очередь ориентацией на детскую и юношескую аудиторию.

В целом в переводе Сотима Улугзода содержание романа передано достаточно подробно. При этом первая книга перевода, в целом, соответствует оригиналу, для других же частей перевода романа характерно частое отступление от авторской структуры текста.

Одной из переводческих проблем в романе Шарля де Костера является перевод иноязычных вкраплений на историческую тематику, требующие к себе особого подхода со стороны переводчика. Перед переводчиком стоит задача сохранить иноязычное высказывание в переводном тексте в неизменном виде без дополнительных пояснений, или добавить к переводу примечание и комментарий, или же предложить перевод или транскрипцию иноязычного высказывания. По стереотипу, использование иноязычных фраз в тексте считалось признаком эрудиции и многие не только переводы, но и произведения современных писателей насыщены иноязычными словами и выражениями. Сотим Улугзода в их переводе применяет целый комплекс способов и приемов передачи иноязычных вкраплений, где стремится, в первую очередь, адаптировать текст перевода к мировоззрению современного читателя.

При анализе и сопоставлении перевода С. Улугзода с переводом Н. Любимова представляется возможным проследить в таджикском переводе эволюцию переводческих решений.

Положительная сторона этих иноязычных вкраплений заключается в том, что в языке, воспринимающем другую культуру, накапливается определенный опыт, который может служить другим поколени-

ям информацией для познания особенностей развития нации, её истории и культуры. Иноязычные вкрапления, как и безэквивалентная лексика и реалии, могут создавать для переводчика трудность передачи.

С. Влахов и С. Флорин к иноязычным вкраплениям относят слова и фразы на чужом для оригинала языке, приведенные переводчиком в иноязычном написании или транскрибированные «для придания тексту аутентичности, для создания колорита, атмосферы или впечатления начитанности, или учености, иногда - оттенка комичности или иронии». [51, 263] Стратегия Улугзода в передаче иноязычных вкраплений зависело от того, как сам автор поступает с иноязычными вкраплениями. В русском языке появляется все больше не транскрибированных заимствований из английского, французского, но в таджикском переводе этими стратегиями пока еще не пользуются за исключением некоторых, весьма редких случаев, как например пару моментов в романе Фазлиддина Мухаммадиева «Угловая палата» (Мухаммадиев, Ф. Повести и рассказы, 1989).

В переводе романа «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера Сотимом Улугзода использован целый комплекс способов и приемов передачи иноязычных вкраплений.

Выбор метода зависит от времени создания оригинала, от цели, которую ставит себе переводчик и от особенностей культуры и традиций нации и эпохи автора произведения и самого переводчика. Переводчик или переводит их, чтобы читателю было легче воспринять чужеродный элемент в тексте или оставить в том же виде, дабы окунуть своего читателя в атмосферу другой культуры. Анализ и сопоставление различных методов, способов, приемов перевода позволят проследить эволюцию переводческих решений в таджикском переводоведении.

Сравнительный анализ перевода исторического романа Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле» показал, что данный перевод больше похож на пересказ или довольно вольное изложение исходного текста с частыми пропусками не только отдельных слов или выражений, а целых отрывков. В переводе Сотима Улугзода отсутствует множество авторских иноязычных вкраплений, иногда как самостоятельных единиц-участников произведения (отдельные слова и словосочетания), а зачастую и как составных частей целых пропущенных отрывков. Приведём несколько предложений из перевода С. Улугзода, оставленные им без внимания:

К примеру, слово ***«steen»*** - Н. Любимов сохраняет исходную форму иноязычного вкрапления при наличии перевода в сноске:

«steen» - букв.: камень (флам.), каменное строение; здесь.: тюрьма.

Перевод Н.Любимова:

«Каас нечаянно разбудил мальчугана, и тот, вообразив, что это стражник, что он сейчас поднимет его с ложа и как бродягу отведет ***в steen****, чуть было не задал стрекача****»*** [104, 14]

Сотим Улугзода же заменяет термин описательным переводом, ***«калони дидбонхо»***, то есть ***«глава дозорных».***

Перевод С. Улугзода:

«Шарфаи Клаас ӯро бедор кард, бача тарсида ба по хест, гумон кард, ки дидбони ҷамоат омад, то ки ӯро дар ҷои хобаш гирифта ҳамчун бачаи сакалту ба назди ***калони дидбонҳо*** барад». [105, 13]

Перевод Н. Любимова:

«Проходя по безлюдной окраине, он увидел, что у входа в таверну по случаю колбасной ярмарки – panchkermis*a, как говорят в Барбанте, - мотаются на палке два свиных пузыря». [104, 210]

Сотим Улугзода дал перевод без употребления не только данного слова, но и пояснения автора к нему: ***«panchkermis*a, как говорят в Барбанте»:***

«Канораи шаҳр аз одам холӣ буд, ӯ вақте аз он ҷо мегузашт, дид, ки дар дами дари як майхона ду пуфаки хукро ба чӯб андармон карда мондаанд». [105, 227]

В другом же случае, иноязычное вкрапление даётся в оригинальном написании в тексте и их перевод выносится в сноску, к примеру:

« - ***Confiteor!»*** – (Каюсь)

« - Confiteor!» - (тавба кардам*)*

или:

Перевод Н.Любимова:

«- ***Mea culpa confiteor!*** Сними с меня горб!

Так он тёрся на совесть, у всех на виду». [104, 212]

Перевод С.Улугзода:

«- ***Mea culpa confiteor!*** Маро аз ӯ халос кун! – инро гуфта, вай дар пеши чашми ҳама кӯзи пушташро ба қираи тахтасанги қабр мемолид». [105, 230]

В ряде случаев С. Улугзода опускает иноязычное вкрапление при переводе, как например в следующем примере:

Перевод Н.Любимова:

«А на четвертую ночь Уленшпигель с Ламме направились в Гент, и дорогою Уленшпигель продавал клетки и мышеловки, а Ламме – ***oliekoek*u.***

Поселились же они в Мелесте, городке мельниц, красные кровли которого видны отовсюду, и уговорились заниматься своим делом порознь, а вечером, до сигнала к тушению огней, сходиться ***in de Zwaan***, то есть в таверне ***Лебедь*».** [104, 258]

Перевод С. Улугзода:

«Баъд аз он шабона ба Гент равон шуда, дар роҳ қафас, мушқапак, кулчаву қуймоқ фурӯхтанд.

Онҳо дар шаҳрчаи Мелесте, ки бомҳои сурхаш аз ҳама ҷо намудор буданд, сокин шуданд ва қавлу қарор карданд, ки моли худро ҷудо - ҷудо гашта савдо кунанду пеш аз занги хуфтан дар тавернаи «қу» ҷамъ шаванд». [105, 227]

В переводе данного отрывка С. Улугзода не только опускает иноязычное вкрапление, но и сам текст передает путем пересказа содержания оригинала.

Так, основываясь на перевод, можно сделать вывод, что С. Улугзода при передаче иноязычных вкраплений использовал следующие способы их передачи на таджикский язык: сохранение формы иноязычного вкрапления без перевода; сохранение исходной формы иноязычного вкрапления при наличии перевода в сноске; в отдельную подгруппу можно выделить ряд иноязычных вкраплений, которые были опушены при переводе.

4.2. Портретная характеристика героев романа Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель» и особенности ее перевода на таджикский язык

Объектом исследования данного раздела являются фрагменты портретной характеристики образа Филиппа II в романе Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель» и особенности их перевода на таджикский язык. На конкретном материале мы попытаемся раскрыть способы воспроизведения Сотимом Улугзода на таджикский язык образов романа «Тиль Уленшпигель» Шарля де Костера, вопросы его мастерства, провести сравнение образов Филиппа II с образом султана Махмуда Газневида из собственного романа Сотима Улугзода романа «Фирдоуси» (1988).

В переводе неповторимых, разноплановых, красочных портретов романа Костера С. Улугзода проявил себя как опытный художник – портретист, качественный перевод которого подчеркнул и показал уникальность каждого героя в полной мере. Однако нам важно понять, какие смысловые отличительные изменения произошли в описании портретной характеристики героев романа, в частности короля Филиппа II, на таджикском языке. Параллельно мы проведем беглый анализ между описанием образа Филиппа II и его передачей на таджикский язык, а также сравним стиль описания с образом султана Махмуда Газневида в романе Сотима Улугзода «Фирдоуси».

Данным сравнительно-типологическим анализом этих двух известных исторических личностей - Филиппа II и султана Махмуда Газневида мы выявим многогранность Сотима Улугзода, как художника, в творчестве которого успешно синтезируют богатые традиции художественного описания, таджикской классической литературы и средства изображения другой культуры, наиболее выразительные формы изображения мировой классической литературы. Наш интерес к характеру этих двух исторических монументов и проблема воссоздания в переводе не случаен. Мы полагаем, что исследование любого произведения возможен только при том условии, если характеры его образов нашли глубокого рассмотрения, ибо идейно-тематическое содержание, композиция, сюжет, фабула, обстоятельства, взаимоотношения героев, образный строй произведения, все из чего состоит эстетическая суть произведения, обусловлено стремлением художника к их полному и правдивому раскрытию, а правдивое воссоздание харак-

теров, в свою очередь, создаёт почву для адекватности перевода и оригинала. В научных исследованиях нередко высказывалось мнение о том, что на творчество Сотима Улугзода заметное влияние оказали переводы западноевропейских произведений.

Анализ перевода романа «Овод» Л.Э. Войнич, «Дон Кихот» М. де Сервантеса и «Тиль Уленшпигель» Ш. де Костера показал, что Сотим Улугзода брался за перевод произведения, автор которого был близок ему по духу, по нравственной и жизненной позиции. Шарля де Костера и Сотима Улугзода, живших в разные времена, объединяют похожие творческие принципы к созданию образов исторических личностей, общий настрой, нравственное отношение к изображаемой действительности. Иными словами, перевод дает возможность талантливому писателю-переводчику творчески воспринять художественное мастерство автора оригинального текста и качественно преумножить их. Постигая творческую лабораторию Л.Э. Войнич, М. де Сервантеса, Шарля де Костера, С. Улугзода эффективно развивает некоторые важные традиции романного жанра мировой классической литературы в таджикской литературе. Долгие годы упорного изучения творчества русских, испанских, французских и английских драматургов и романистов не прошли бесследно для высокообразованного, талантливого художника Сотима Улугзода. В их произведениях писателя волновали гуманистические идеи, человеколюбие, революционный дух романтиков, широта художественного освоения действительности. Перед тем, как начать писать собственные художественные произведения, Улугзода собрал в себе потенциальные возможности справиться с этой особо ответственной задачей. Творчески реализуясь в другой национальной культуре, Улугзода – переводчик постоянно развивается и обогащает язык, стиль, формы своих художественных произведений. В романе зафиксированы эффективные приемы воссоздания фольклорной основы романа. Чтобы понять стиль Улугзода – переводчика и стиль Улугзода – писателя в воссоздании исторической личности мы решили сравнить образы Филиппа II (роман «Тиль Уленшпигель») и султана Махмуда Газневида (роман «Фирдоуси»). Это интересно и важно, и потому, что образ исторической личности сложен и многогранен и передать его так, чтобы не нарушить историческую концепцию романа, трудно. Одна из трудностей - философская глубина характера личности; другая - социально-историческая отдаленность действительности, изображенная в романе, из-за чего возникает необ-

ходимость сносок, комментариев и дополнительных пояснений отдельных моментов исторического романа.

Сотим Улугзода не знал английского или испанского языка, но прекрасно владел русским языком, о чем свидетельствуют его авторские переводы собственных произведений. Писатель при переводе зарубежных произведений пользовался переводом-посредником. Однако, благодаря самобытному таланту переводчика. Сотим Улугзода к каждому художнику подходит по - особому. В Костере его привлек патриотизм и нравственная близость. Описывая образ Филиппа II, «чье появление на свет сопровождались зловещими предзнаменованиями для Фландрии», Костер в ярких красках с использованием всех средств художественной изобразительности показал немощность короля, который не может совладать даже с собственным своим телом, о чем свидетельствуют следующие примеры:

Перевод Н. Любимова:

«В землю был вбит столб, а к столбу подвешена **маленькая славненькая** мартышка, присланная его высочеству в подарок из Индии, с тем чтобы она своими резвостями его забавляла. Внизу еще дымились не прогоревшие дрова, в чулане стоял мерзкий запах полной шерсти.

Зверек так мучился, издыхая на огне, что при взгляде на его маленькое тельце казалось, будто это не тельце существа, в котором только что билась жизнь, но какой-то кривой, узловатый корень. Рот, широко раскрытый точно в предсмертном крике, был полон кровавой пены, мордочка мокра от слез.

- Кто это сделал? – спросил император.

У воспитателя язык прилип к гортани. Оба молчали, сумрачные и возмущенные.

Внезапно в заднем темном углу кто-то как будто кашлянул. Его величество оглянулся и увидел инфанта Филиппа – **тот, весь в черном, сосал лимон.**

- Дон Фелипе, - сказал император, - подойди и поздоровайся со мной.

Инфант, не шевелясь, смотрел на него испуганным и недобрым взглядом.

- Это ты сжег обезьянку? – спросил император.

Инфант потупился.

-Если ты способен на такое зверство, то имей, по крайней мере, мужество в этом признаться, - молвил император.

Инфант не проронил ни слова.

Император выхватил у инфанта лимон и, зашвырнув, бросился на сына с кулаками, ***сын от страха обмочился***, но архиепископ остановил императора и сказал ему на ухо:

- Его высочество ***в один прекрасный день*** станет великим сожигателем еретиков.

Император усмехнулся, и они вышли, оставив инфанта ***один на один*** с обезьянкой.

Но далеко не одни обезьяны умирали тогда на кострах». [104, 37]

Перевод С. Улугзода:

«Дар он ҷо сутуне диданд, ки дар замини майдон нишонда шуда буду маймунбачае бар он овехта. Маймунбачаро аз Ҳиндустон барои волохазрати шоҳзода туҳфа фиристода буданд, то ки бо ишваҳои худ дили ӯро хуш кунад. Дар зери сутун ахгари оташ ҳанӯз сурх ва буи бади мӯи сӯхта ба долон печида буд.

Ҷонвар сӯхта бо азоб ҷон меканд, ҷисми хурдтараки вай ба махлуқи зинда монандӣ надошт, балки пораи чарми тобхӯрдаву ҷазиргашта ва куббаҳо баровардаро ба хотир меовард.

Даҳонаш гуё бо охирин фарьёди ҷонкани калон кушода ва пур аз кафки хунин буд, ба фукаш қатрахои калон-калони ашк мешориданд.

- Ин кори кист? –пурсид император.

Мурабби ба ҷавоб додан ҷуръат накард, дуяшон дар ҳолати хомӯши хирарую газабнок меистоданд.

Баногоҳ дар он хомӯши аз пушти сари дуяшон, аз гӯшаи торик овози сулфамонанде шунида шуд. Император нигоҳ кард шоҳзодаро дид.

Падараш гуфт:

- Дон Филипп, наздик биё ва бо ман салом кун.

Шоҳзода калимае бар забон наронд.

- Модоме ту чандон бераҳм будаи, ки ин корро кардӣ, пас чандон далер хам бош, ки икрор шави, - гуфт император.

Шоҳзода калимае бар забон наронд.

Он гоҳ император аз дасти писараш ***лимуро*** рабуда ба замин партофт ва Филипро задани шуд. Архиепископ аълохазратро боздошта, оҳиста гӯшаки кард:

- Валоҳазрат бо сӯзонидани бидъаткорон ном хоҳад бароварда.

Император табассум кард, баъд дуяшон шоҳзодаро бо маймунаш гузошта рафтанд.

Дертар махлуқҳои дигар ҳам, лекин на маймунҳо, дар оташ сӯзонида шуданд». [105, 42]

Как показывает сравнение двух текстов – оригинального с переводом, Сотим Улугзода подверг опущению слова, которые являлись, по его мнению, семантически избыточными с точки зрения их смыслового содержания. Таким путем он сократил общий объем текста, хотя, как нам думается это было излишне, так как именно этими словами: «***У воспитателя язык прилип к гортани», «Инфант, не шевелясь, смотрел на него испуганным и недобрым взглядом», «сын от страха обмочился»,*** Костер старательно заключает образ Филиппа в такие ситуации, которые говорят о его физической немощи, что делает его пленником своей злости. Костер преднамеренно вводит эти слова, чтобы открыть перед читателем беспощадную и холодную одержимую личность. Не случайно автор оригинального текста использует слова ***«один на один»*** в предложении «***Император усмехнулся, и они вышли, оставив инфанта один на один с обезьянкой»,*** чтобы таким образом, кроме вышеназванных негативных качеств Филиппа II показать и жестокость императора Карла V, его одержимость идеей сделать сына достойным своего себя. Однако в компрессии Улугзода мы видим попытку игнорировать в процессе перевода некоторых семантически избыточных слов, которые, на его взгляд, не несут важной смысловой нагрузки, а их значение восстановить в переводе комплексно, как например:

Перевод Н.Любимова:

«У воспитателя язык прилип к гортани. Оба молчали, сумрачные и возмущенные».

Перевод С. Улугзода:

«Мурабби ба чавоб додан чуръат накард, дуяшон дар холати хомуши хирарую газабнок меистоданд».

Описание ***«язык отнялся»*** играет стилистическую роль эмоциональных усилителей, имеющее соответствующий перевод: ***«забонаш лолу карахт шуд»,*** однако Улугзода описал этот момент, как ***«чуръат***

накард», т.е. ***«не осмелился».*** В любом случае, перевод Сотима Улугзода представляет характер Филиппа II в мрачных тонах, как того требует оригинальный текст.

Для того, чтобы понять стиль Улугзода в описании портретных характеристик, мы привели в пример описание образа султана Махмуда Газневида из его собственного **романа - «Фирдоуси»:**

«Фаррухӣ шоҳро ба куштани ҳазорон мардуми Рай даъват мекунад. Дар бораи ӯ нақл мекарданд ва Фирдавсӣ шунида буд, ки дар яке аз рӯзҳо Муҳаммад писари султон дар шикор саҳроро аз хуни оҳувон сурх карда ва Фаррухӣ аз дидани чашми сиёҳи ёраш афтода чандон гиристааст ки Муҳаммад ба вай раҳмаш омада барояш чанд оҳуи зинда фиристода будааст. Наход ин ҳамон шоири нозуктаъбаъи раҳмдил бошад?!

Эътиқоди шоҳ ва атрофиёнаш бад-он буд, ки дар Рай амири он диёр ва ҳам аҳолӣ қарматиёнанд. Ва куштани қарматиёнро султон Маҳмуд ба номи дин вазифаи муқаддаси худ медонист». [215, 213]

Дословно данный текст можно перевести таким образом:

«Фаррухи призывает шаха к уничтожению тысячи людей Рея. И это тот, кто, судя по рассказам, дошедших до Фирдоуси, проливал горькие слезы, увидев черные глаза олененка, павшего от стрел султанского сына – Мухаммада, залившего на охоте кровью все поле. Разжаловавшись от слез Фаррухи, Мухаммад отправил ему в подарок несколько живых оленей. И неужели это тот самый утонченный, чувствительный поэт?!». (Подстрочный перевод наш – М.Дж.)

В тексте нет прямого описания портрета султана Махмуда Газневида, но первое предложение ***«Фаррухи призывает шаха к уничтожению тысячи людей Рея»*** красочно повествует об одной из пагубных сторон характера султана – тяга к войне. Приемы описания в этих двух похожих эпизодах, где показано самодурство и жестокость, аналогичны в использовании художественными методами. Сравним их. В романе «Легенда об Уленшпигеле» возмущение повествователя от вида мучений зверька, издыхающего на огне, от того, что ***«Рот, широко раскрытый точно в предсмертном крике, был полон кровавой пены, мордочка мокра от слез»*** выражается в повышенной

эмоциональности (***«Император выхватил у инфанта лимон и, зашвырнув, бросился на сына с кулаками»***), яркости и обилии деталей (***«маленькое тельце», «билась жизнь», «в предсмертном крике», «полон кровавой пены», «сын от страха обмочился»***). Чувствуется возмущение, ярость, негодование повествователя в грустно-язвительном тоне (***«Император усмехнулся, и они вышли, оставив инфанта один на один с обезьянкой»; «Но далеко не одни обезьяны умирали тогда на кострах»***). В романе Сотима Улугзода неторопливый тон (отсылка к историческому факту: «***И это тот, кто, судя по рассказам, дошедших до Фирдоуси»***), лирический подтекст (яркие эпитеты: «***проливал горькие слезы, увидев черные глаза оленёнка, павшего от стрел султанского сына»***) формирует перед нами образ автора - человека, наделенного даром сочувствия, возмущенного тем, что поэт призывает шаха к уничтожению тысячи людей Рея. Тема жестокости, душевной черствости, двуличия (***«И неужели это тот самый утонченный, чувствительный поэт?!»***) и приемы их описания выражают не только своеобразность повествовательных манер Шарля де Костера и Сотима Улугзода, но и схожесть двух творческих индивидуальностей.

Итоги сравнительного анализа показывают, что художественная специфика переводов Сотима Улугзода обусловлена особенностями поэтики и стиля Улугзода - писателя, анализ которых представляется весьма актуальным для современной теории и практики художественного перевода. Фактически, перевод для Улугзода-писателя предназначен для овладения С. Улугзода – переводчиком приемами художественного опыта классиков мировой литературы, что представляет особое явление в истории художественного перевода в таджикской литературе. Судя по анализу, влияние западноевропейских произведений чаще ощущается на духовно-эстетическом уровне.

Пример о самодурстве из романа «Легенда об Уленшпигеле»:

Перевод Н. Любимова:

«Выискав переход потемнее, он садился, вытягивал ноги и так сидел часами. Если кто-нибудь из слуг нечаянно наступал ему на ногу, он приказывал высечь его и с наслаждением слушал, как тот кричит, но смеяться никогда не смеялся.

На другой день он устраивал ту же ловушку в каком-нибудь другом темном переходе – садился и вытягивал ноги. Дамы, вельможи и

пажи, проходя или пробегая мимо, натыкались на него, падали и ушибались. Ему это доставляло удовольствие, но смеяться он никогда не смеялся». [104, 32]

Перевод С. Улугзода:

«Вай дар қаср доим гузаргоҳҳои торикро меҷуст ва дар он ҷоҳо худро ба кунҷе гирифта пояшро дароз карда менишаст. Соатҳо поида менишаст, то хизматгоре гузараду нохост ба пои ӯ пешпо хӯрда ғалтад. Хизматгорро ба гуноҳи ғалтиданаш тозиёна мезаданд, шохзода аз зарби тозиёна дод гуфтани ӯро шунида шодӣ мекард. Аммо ҳеҷ гоҳ намехандид.

Рӯзи дигар вай дар гузаргоҳи дигаре пояшро дароз карда, ҳамин навъ дом ниҳода менишаст. Бонувон, дарбориён, пешхизматоне, ки аз назди вай бо шитобу ҷадал мегузаштанд, ба пояш дармонда меғалтиданд, лат мехӯрданд.

Бо ҳамин вай дилашро хуш мекард, локин намехандид». [105, 35]

Описание самодурства в романе «Фирдоуси»:

«Шоҳ Маҳмуд ӯро ранҷонд, сахт ранҷонд, он ситамгари аз одамияту мурувват бехабар мехоҳад ӯро ба пои фил андозад, аммо шоир дар ҳаққи ӯ чизе хоҳад гуфт, ки ҳаргиз ҳеҷ шоире дар ҳаққи ҳеҷ подшоҳе нагуфтааст. Гуфтаи ӯ то абад ҳамчу санади бадномии шоҳ хоҳад монд, зеро

Ки шоир чу ранҷад бигӯяд ҳиҷо,

Бимонад ҳиҷо то қиёмат баҷо». [215, 242]

«Шах Махмуд обидел его, сильно обидел, этот тиран, лишенный человечности и благородства, желает бросить его под ноги слона, но поэт скажет о нем такое, что ни один поэт еще не сказал ни об одном падишахе. Его слова останутся в истории как худшая характеристика шаха:

Если рассердится поэт, то молвит слог,

И сохранится этот слог до страшного суда». (Подстрочный перевод наш –М.Дж.)

Кажущееся влияние является лишь поверхностным – это не заимствование на уровне сплетенных элементов, образов, идей – их и в таджикском народном творчестве предостаточно, главное влияние заключается в поэтике изложения.

В романе «Фирдоуси» автор правдиво изобразил типическую действительность правления султана Махмуда Газневида, полную тревог и драматических событий, исследование которых указывает на творческое сходство некоторых костеровских приемов. Данное утверждение говорит о том, что Сотим Улугзода, действительно, для перевода выбирал тех авторов, которые близки ему по духу, мастерству, самобытности, разработке сюжета. Разработка характеров героев филологического романа «Фирдоуси» высвечивает высшую степень самостоятельность автора, которая, собственно, и определяет его самобытность. Творческое родство С. Улугзода и Костера можно наблюдать и в конкретных стилистических особенностях при описании действия или образа.

Образ Филипп II, короля Испании Сотимом Улугзода показан как образ знаковой фигуры, выражающей ключевые противоречия своего времени. Он весьма успешно сохранил дух Испании XVI века, верно показав личностные качества монарха, негативный его облик в правлении страной.

В правление Филиппа II основная часть населения состояла из благородного сословия около и мелкопоместных идальго. Последние по своему имущественному положению зачастую ничем не отличались от крестьян, что карикатурно изобразил Мигель Сервантес в своём знаменитом романе «Дон Кихот», красочно и эффектно, переведенном Сотимом Улугзода на таджикский язык. Это лишний раз доказывает тот факт, что в переводческой деятельности в круг интересов С. Улугзода входят произведения самобытных, и гуманистически настроенных авторов.

В период режима тоталитарной системы обращение к историческому материалу, как в собственном творчестве, так и в переводе, предоставлял писателям второй половины XX в. единственную возможность раскрыть всех форм угнетения человека изнутри. С. Улугзода в этом материале сосредотачивает свое внимание на психологическом развитии художественного образа, причем его интересует не только глубина философского мышления, но и высокая художественность и добросовестность в использовании исторического материала. Писатель сумел найти такие приемы в композиционном построении, в раскрытии сюжета, которые сочетают в себе традиции древних сказов, легенд с оригинальными находками современной мировой литературы.

Перевод Н. Любимова:

«Филипп часто покидал ее и шел смотреть, как жгут еретиков. Придворные, мужчины и женщины, брали с него пример. В частности, так поступала знатная сиделка королевы, герцогиня Альба.

Как раз в это время инквизиция осудила одного фламандского скульптора католического вероисповедания: один монах не уплатил ему обещанных денег за деревянное изображение божьей матери, а скульптор сказал, что он лучше уничтожит свое творение, но за гроши не отдаст, и изрезал резцом весь лик.

Монах донес, что он святотатец, его пытали без всякого милосердия и приговорили к сожжению на костре.

Во время пытки ему сожгли подошвы ног, и по дороге из тюрьмы на костер скульптор, облаченный в санбенито, все кричал:

- Отрубите мне ноги! Отрубите мне ноги!

Филипп издали слышал эти вопли, они доставляли ему наслаждение, но смеяться он не смеялся.

Придворные дамы покинули королеву Марию, дабы присутствовать при сожжении. После всех, оставив королеву одну, ушла герцогиня Альба – услышав вопли фламандского скульптора, она возымела желание непременно полюбоваться этим забавным зрелищем.

Когда Филипп и все его приближенные – князья, графы, дворяне и дамы – были в сборе, фламандского скульптора длинною цепью приковали к столбу, стоявшему в центре огненного круга из пучков соломы и вязанок хвороста, так что осужденный мог при желании держаться поближе к столбу, подальше от самого жара, и жечься на медленном огне.

И все с любопытством смотрели, как он, почти голый, напрягает все свои душевные силы в борьбе с нестерпимой мукой». [104, 48-49]

Перевод С. Улугзода:

«Филипп тез-тез вайро тарк мекард, то ки дар маросими сӯзондани бидъаткорон ҳозир бошад.

Он рӯзҳо инквизиция як нафар ҳайкалтароши фламандии католикмазҳабро ба сӯзондани дар оташ ҳукм карда буд: яке аз роҳибон (монахҳо) ба вай супориш карда будааст, ки барояш аз чӯб ҳайкали модархудоро тарошад, лекин музди кори ҳайкалтарошро, он миқдор, ки пешакӣ шарт карда буданд, надодааст; пас санъаткор: он

беҳ ки корамро несту нобуд кунам, то ба чунин баҳои шармовар нафурӯшам гуфта, бо кордаш рӯи ҳайкалро хароб кардааст.

Бо хабаркашии роҳиб вайро ба таҳқири модархудо гунаҳкор карда, кину азоби даҳшатноке доданд ва ба сӯзонданаш ҳукм бароварданд.

Дар вақти қину азоб додан пошнаи пояшро сӯзонданд ва ӯ ҳангоме ки аз зиндон ба гулхан мебурдандаш, якзайл фарьед мезад ки:

-Поямро буред! Ҳар ду поямро буред!

Филипп аз дур ин доду фарьёди ҷигархарошро шунида лаззат мебурд. Аммо намехандид.

Хонимҳои дарбории малика Мария ӯро гузошта ба тамошои одамсӯзонӣ рафтанд. Малика танҳо монд.

Филипп ва ҳамаи дарбориёни вай – умаро, аъёну ашроф, кавалерҳо ва хонимҳо – ҳама бо зинҷири дароз ба сутун баста шудани ҳайкалтароши фламандиро тамошо мекарданд: ба гирдогирди сутун тӯда-тӯда хошок ва бандҳои ҳезум гузошта шуда буданд ва тавре ки маҳкум метавонист аз дами оташ андак дуртар истаду оҳиста-оҳиста сӯхта хокистар шавад.

Ҳама бо шавқ медиданд, ки чи тавр вай тамоми қувваи маънавии худро ҷамъ намуда бо оташ мубориза мекунад». [105, 53-54]

Описание невежества в романе «Фирдоуси»:

«Фирадвсӣ аз боргоҳи султон ҳам ризоманд ва ҳам бо кудурати хотир берун рафт. Ҳамчунин як кунҷи дилаш ғам буд. Ризомандиаш аз ваъдаи шоҳ ба додани подоши «Шоҳнома», аммо кудурати хотираш аз тарзи муомилаи ӯ бо шоир буд. Султон вайро ва Ҷавҳарии Заргари ҳамчунин куҳансолро «ту» хитоб мекард. На мақоми шоириашонро ҳурмат кард ва на риши сафедашонро. Наход намедонад, ки аз подшоҳ чунин беҳурматӣ нисбат ба пироне, ки назди вай гунаҳгор нестанду ба даргоҳаш барои арзи ниёз омадаанд, ҳаргиз шоиста нест? Бузургиву шавкати подшоҳи Сомонӣ Нӯҳ аз ин султон камтар набуд, вале он гоҳ ки ман Бухоро рафта ба қабули Нӯҳ мушарраф шудам, ӯ маро «шумо» гуфт, ҳурмат кард, дар паҳлӯяш нишонд ва ҳол он ки ман дар он вақт ҷавон будам…». [215, 194]

Подстрочный перевод:

«Из покоев султана Фирдоуси вышел и довольный и раздосадованный. На душе была какая - то грусть. Его радость вызванную обе-

щанием шаха выдать вознаграждение за его «Шохнома» омрачала досада за его отношением к поэту.

Султан и к нему, и к такому же пожилому Джавхару Заргару обратился на «ты». Не уважил ни статус поэта, ни его седую бороду.

Неужели он не понимает, что такое неуважительное отношение к старцам, которые приходят к нему по нужде и не виноваты перед ним ни в чем, не достойно?

Величие и могущество Сомона Нуха было не меньше этого султана, однако, когда я поехал в Бухару и был удостоен приёма Нух, он обратился ко мне на «вы», оказал уважение, посадил рядом, а ведь я тогда был еще молод…»

Оригинал:

«Султон мунтазир буд, ки шоир ба пои ӯ афтида гирьяву зорӣ мекунад, бахшоиш мепурсад». [215, 215]

Подстрочный перевод:

«Султан ждал, что Фирдоуси со слезами и мольбой припадет к его ногам и станет просить прощения»

Данный перевод не только отвечает принципам современной теории перевода, полностью передает содержание оригинального произведения, индивидуальный стиль и позицию автора, но излишний раз доказывает, что, будучи литературоведом, переводчиком, прозаиком и драматургом, Сотим Улугзода опирался на потенциальные возможности таджикского языка и всячески стремился расширить эти возможности, пополнить его богатство. Он смело обогащал речь новыми словосочетаниями и понятиями, избавляясь от выцветших, потерявших свежесть слов и выражений, вносил в переводческое дело новотворческие приемы. Говоря об особенности его переводов, следует заметить, что он интересен своим смелым обращением с художественным текстом в процессе перевода, яркими новыми оборотами, наполненными свежестью звучания и емкостью смыслового содержания слова. Можно уверенно утверждать, что творческая деятельность Сотима Улугзода в сфере художественного перевода составляет отдельную творческую лабораторию, где была создана его собственная литературная школа.

ГЛАВА V
ШЕКСПИР В ТАДЖИКСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ XX ВЕКА: ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГАМЛЕТОВСКОЙ ТЕМЫ

Перевод драмы интересен в силу своего двойного эстетического кода – литературного и театрального. Теоретические исследования, посвящённые переводу драмы, свидетельствуют о разнообразии точек зрения на данный вопрос. В этих исследованиях перевод чаще рассматривается как форма межлитературных взаимоотношений, т.е. в центре внимания их авторов находятся проблемы литературной рецепции драматических произведений. Предпринимая в данной главе попытку описать способы и приемы перевода драмы, мы рассматриваем культурологические характеризующие аспекты анализа драматургических произведений, драму как «совокупность знаний и мнений, суждений и оценок, относящихся к изображаемому на сцене событию, а значит, и к взаимодействию между людьми и отношениям между ними, и к осмыслению определённых сторон человеческого бытия…». [15, 45-52]

В качестве материала для сопоставительного анализа мы обратимся к драме У. Шекспира «Гамлет, принц датский» (1600 - 1601 гг.) и её переводу на таджикский язык, выполненному Сотимом Улугзода (1978 г.). Выбор нами автора и произведения обусловлен тем, что вопрос о поэтическом языке и стиле перевода пьес Шекспира в таджикском литературоведении еще не затронут, в то время как Шекспир появился на подмостках таджикского театра в 70-х годах XX века, когда был поставлен «Гамлет» в переводе С. Улугзода.

5.1. Особенности языковой передачи эмоций в переводе трагедии У. Шекспира «Гамлет» с русского языка на таджикский

В мировой литературе есть не мало произведений, перевод которых приравнивается к амбициозным проектам, среди которых роман «Дон Кихот» М. Сервантеса и трагедия Шекспира «Гамлет» занимают видное место. Несмотря на сложный мировоззренческий, лексический, идейный характер в этих произведениях, они веками

привлекают переводчиков, каждый из которых смог оставить свой особый, характерный только для него след, почерк, что в свою очередь способствовало появлению огромного количества теоретического материала, анализирующего особенности их переводов. Пытаясь найти в работах этих переводчиков ту сокровенную мысль, которую автор произведения спрятал глубоко между строк, сегодня исследователи все больше и больше пытаются раскрыть сущность переводческой эквивалентности как основы равноценности текстов оригинала и перевода. Становится очевидно, что важной стороной художественного перевода является не только правильно, эквивалентно подобранное слово, словосочетание, но и правильно переданное эстетическое достоинство произведения, которое требует от переводчика особой интуиции, особое чутьё, дар творения. Непременно между автором произведения и переводчиком должно сложиться особое отношение, родственное, способное открыть перед нами, спустя столетия, врата нового мира. Приступая к переводу над новой книгой, переводчик чувствует волнение, о котором красочно пишет опытный переводчик художественной литературы М.Х. Триндаде: «сердце начинает учащенно биться в ожидании, мой мозг усиленно работает над возможными названиями книги, я думаю о том, какие идеи мне придется исследовать, какие синонимы мне могут понадобиться, какие особенности будет иметь каждый персонаж, о количестве глав и их длине, о количестве слов, которые мне нужно будет переводить в день, в неделю, в месяц, чтобы вовремя успеть и достоверно изложить все на моем родном языке… Все это проносится в моем мозге, пока глаза бегло просматривают первые страницы». [202]

Возникает вопрос, могут ли автор оригинала и переводчик относиться к тому, что спрятано между строк, одинаково? Думается, да, но это не означает, что, то спрятанное может всецело, без каких-либо преобразований передаться на другом языке, спустя столетия. Бесспорно, трансформаций не миновать, именно они, если выбраны удачно, могут стать продолжением логического мышления, с помощью которого можно найти соответствие «чужому» слову в необходимом контексте переводящего языка. Каковы отношения между автором и переводчиком в этом творческом союзе, насколько переводчик самостоятелен в своем решении? Одним словом, имеет ли право переводчик – творческое лицо привнести в текст перевода

свое волнение, чувство, оценку происходящего - свое субъективное? «Автор создает художественный текст. Переводчик воссоздает его. Автор парит, он следует за вдохновением, увлекающим и направляющим, если ничто другое не регламентирует его, то он свободен настолько, насколько это вообще возможно, переводчик же идет за автором и оригиналом, предопределяющим каждый его шаг, в идеале он должен полностью слиться с автором, отказавшись от себя самого, что является пределом несвободы, но как бы переводчик в жертвенном порыве не стремился к этому, он все равно вольет свою вселенную, расположившуюся у него в голове, в текст и немножечко вспорхнет, иначе зачать художественный текст просто невозможно». [61] В идеале переводчик обязан думать об авторе, потому как «он работает для него… При этом сохраняя верность автору» [61, 370], но, чаще, думать об авторе оригинала заставляет герой произведения, как например, Дон Кихот или Гамлет, думать о которых «значит мыслить, стремиться понять мир, душу человека, смысл бытия. Бесконечность интерпретаций Гамлета или Дон Кихота - это не только свертка идей их творцов, но и выражение настроений и мировидений интерпретаторов, срезы времени, его волны. В этом суть смыслового богатства гениальных образов, уяснить которые способствует история, время.

Гамлет – «прапрадед всех литературных героев - философов в мировом искусстве, и в первую очередь – «героев модернистских произведений XX века - от персонажей Ибсена до Стивена Дедалуса и Леверкюна. Все великие писатели в той или иной мере ставили перед собой гамлетову дилемму, сближая искусство с мудростью и красоту - с решением кардинальных проблем бытия… Гамлет - это попытка Шекспира охватить единым взглядом всю картину человеческой жизни, дать ответ на сакраментальный вопрос о ее смысле, подойти к человеку с позиции Бога». [57]

Богатый метафорический язык, утонченный высокий стиль Шекспира, его мир, художественные особенности текста, «дух оригинала» [100] успешно переданный русскими переводчиками, привлекают внимание и таджикских переводчиков XX века, среди которых особое место отводится переводу трагедии «Гамлет». Между таджикскими переводчиками и Шекспиром со второй половины XX века сложились определенные отношения. Говоря об отношении автора и переводчика, следует отметить, что «переводчик в процес-

се <…> работы то любит его, то ненавидит, страдая от бесконечного компромисса и неся на своих плечах груз неразрешимых проблем. Переводчик - не слуга, не соперник, а скорее соратник, вечно воюющий против того, на чьей стороне он находится». [61, 371] Перевод произведений Шекспира усложняет его богатый образный язык, обороты, богатый психологизм, который на языковом уровне выражается различными способами. Но как быть, если перевод осуществлен из языка посредника? Сможет ли вторичный перевод передать всю ту прелесть, которую автор подлинника донес до своего читателя? Конечно же, нет, так как – это уже своего рода проработанный материал, в который заложено мировидение другого переводчика, например, в переводе трагедии «Гамлет, принц датский» М. Лозинским, и хотим мы того или нет, но текст «Гамлета», написанный Шекспиром в 16 веке, к таджикскому читателю XX века попал уже с личным кодом М.Л. Лозинского, который автоматически при переводе на таджикский язык приобретает дополнительный код Сотима Улугзода.

«Гамлет, принц датский», написанная Шекспиром в 1600-1601 г. самая известная пьеса в мировой драматургии, где главная тема - тема зла, разложения, падения моральных и нравственных норм актуальна исегодня. Непосредственно, сюжет трагедии имел большую давность и неоднократно обрабатывался в литературе уже и до Шекспира.

События драмы, в основном, развиваются в замке, принадлежащем семье принца датского, где бродит призрак. Гамлет решает встретиться с мрачным гостем и узнает, что это призрак его отца. После встречи с призраком отца Гамлет решается на месть. В голове его постепенно созревает план. Король догадывается, что племянник знает о причине смерти отца. Он подсылает к принцу его друзей, чтобы те все разузнали, но Гамлет догадывается об этой измене. Герой притворяется сумасшедшим. Он отказывается от Офелии. Затем с помощью актеров Гамлет разоблачает убийцу. Во дворце разыгрывают пьесу «Убийство Гонзаго», в которую Гамлет добавляет реплики, демонстрирующие королю, что его преступление раскрыто. Клавдию становится плохо, и он покидает зал. Гамлет хочет поговорить с матерью, но случайно убивает приближенного вельможу короля, Полония. Клавдий хочет сослать племянника в Англию. Но Гамлет узнает об этом, хитростью возвращается в

замок и убивает короля. Отомстив, Гамлет умирает от яда. Произведение состоит из пяти актов. Сюжет раскрывается последовательно, его можно разделить на шесть частей: экспозиция – знакомство с героями, завязка – встреча Гамлета с призраком, развитие событий – путь принца к мести, кульминация – наблюдения за королем во время пьесы, Гамлета пытаются сослать в Англию, развязка – смерть героев. Событийная канва прерывается философскими размышлениями Гамлета о смысле жизни, о смерти.

Как утверждают ученые, прототипом героя был полулегендарный принц Амлет, имя которого встречается в одной из исландских саг Снорри Стурласона. Это позволяет думать, что сюжет об этом принце, вероятно, был предметом ряда древних легендарных преданий. Первый литературный памятник, в котором рассказывается сага о мести Амлета, принадлежал перу средневекового датского летописца Саксона Грамматика (1150-1220). М. Лоизнский перевел «Гамлет» в 1933 годом. Утверждается, что М.Л. Лозинский «взялся за эту работу с определенной целью, т.к. «Гамлет» переводился на русский язык с 1810 года каждые десять или двадцать лет. Для него это была борьба со слишком вольным обращением с оригиналом при переводе. [190] Отмечено, что вплоть до 1930-х гг. любой, берущийся за перевод произведений Шекспира, мог распоряжаться его стихами «как вздумается и растягивать, и кроить их по своему произволу так, чтобы из одного стиха выходило полтора или два, а порою и три, и четыре». [237, 215] По утверждению К.И. Чуковского, в 1930-е гг. «дань формализму» [237, 215] платили даже лучшие из переводчиков, желая покончить с «разгульным своеволием, которое бесконтрольно царило в переводах минувшей эпохи». [108, 215]

При изучении исследований, посвященных анализу драмы «Гамлет», мы столкнулись с тем, что чаще внимание ученых - филологов привлекают особенности перевода монолога Гамлета, в котором, как они считают, кроется подлинный дух трагедии, главный его вопрос. По словам Шайтановой И.О., одного из первых критиков переводов «Гамлета», этот монолог является «внутренним состоянием мыслящей и сомневающейся части человечества». [238, 110]

С. Улугзода перевел драму в 1978 году [242]. В силу столь неоднородного материала, выбранного им для перевода, как трагедия «Гамлет» У. Шекспира, весьма сложно говорить о качестве их пере-

вода. Как уже известно, С. Улугзода переводил как прозу, так и поэзию из русской и зарубежной литературы. Из поэтических переводов Сотима Улугзода можно назвать поэму «Борис Годунов» Пушкина, поэтические строки из романа «Дон Кихот» М. Сервантеса, трагедию в 5-ти действиях «Гамлет» У. Шекспира, которую переводили такие крупные переводчики, как Н. А. Полевой, А. И. Кронеберг, П. И. Вейнберг, Н. А. Холодковский, А. Л. Соколовский и многие другие.

Несмотря активное исследование наследия Сотима Улугзола и неутихающий интерес к его творчеству в последние десятилетия, один из последних его переводов - пьеса «Гамлет» – до сих пор остается неизученным, как, впрочем, и все остальные его переводы.

Мы попытаемся впервые изучить особенности перевода трагедии «Гамлет» в исполнении С. Улугзода в контексте передачи эмоций.

Эмоции - «особый класс психических процессов и состояний (человека и животных), связанных с инстинктами, потребностями, мотивами и отражающих в форме непосредственного переживания (удовлетворения, радости, страха и т.д.) значимость действующих на индивида явлений и ситуаций для осуществления его жизнедеятельности». [43, 567] Эмотиология, по определению В.И. Шаховского, - наука «о вербализации, выражении и коммуникации эмоций». Осмыслением и научным изучением сущности эмоционального исследователи занимаются с древних времен [269], интерес человечества к нему остается неизменным, меняются только подходы, теории и воззрения. Основная черта художественного перевода – это принадлежность текста перевода к произведениям, обладающим художественным достоинством и исходя из этого, понятие «творческая индивидуальность переводчика» для этого вида перевода имеет первостепенное значение. Язык в тексте перевода, что с лингвистической точки зрения, что с литературоведческой, по большому счету играет одинаковую роль – это средство осуществления художественной задачи, подчиненный раскрыть главную движущую силу переводчика –эстетическую идею. Художественный перевод ориентирован на подлинник и всецело зависит от него, однако нельзя опровергать ту долю относительной самостоятельности, которая выражается в самостоятельности переводчика в момент создания варианта перевода, подходящего для его культуры, путем конкретизации, генерализации, модуляции и

целостного преобразования. Нас интересует, какую роль эти переводческие приемы играют в передаче или переводе эмоциональной оценки, состояния персонажей, которые составляют одну из главных особенностей перевода трагедии «Гамлет» У. Шекспира на таджикский язык.

Эмоции задают тот важный психологический фон, который несёт ответственность за степень воздействия на читателя. Их языковое выражение объясняет субъективное отношение героя к конкретным событиям, потому как «говорящему обычно вовсе не безразлично то, о чем он говорит» [33], где особенную роль играет ритм, темп, тон, пауза, мелодика, интонация и т.п. [13], кроме того, эмоции в речи выражаются «с помощью междометий и (значительно в меньшей мере) словами с эмоционально-экспрессивной коннотацией». [222] Достаточно продуктивным способом выражения эмоций является ирония. Для репрезентации эмоций также используются такие средства, как антитеза, градация, гипербола, литота, аллюзия, контраст, оксюморон, различные виды повторов, сравнений. Чтобы получить эквивалентный перевод, переводчики особо стремятся сохранить стиль автора произведения, те способы, с помощью которых в оригинале характеризуется эмоциональное состояние персонажей, где ирония может служить средством характеристики персонажей, создания образов, что и делает ее передачу важной в переводе текста. Правильная передача иронии с учетом ее стилистических, функциональных, логических характеристик способна дать верную интерпретацию.

Эмоциональное состояние в тексте перевода может воспроизводиться как посредством прямой номинации, так и невербальными средствами (жест, мимика и т.д.). Нередко в переводе предпринимаются попытки воспроизвести и особенности речепорождения, свидетельствующие о том или ином типе эмоционального состояния. Особенно если это касается перевода драмы, являющегося на сегодняшний день одной из наименее изученных сторон художественного перевода. Этот вопрос сложен своим двойным эстетическим кодом – литературным и театральным.

Важно учесть тот момент, что анализ драмы в основном строится на характеристике сценических диалогов, где дикция и синтаксис, сложная семантическая структура, как и «реплика, помимо отношения к объекту высказывания, вступает в целый ряд

последующих семантических связей». [109, 188] Необходимо учесть тот факт, что в разных культурах один и тот же жест может трактоваться по-разному, и тем более его отражение в языке может быть различным у представителей разных культур. В силу различий в строе языков могут быть разными и синтаксические структуры, порождаемые в состоянии эмоционального возбуждения. Когда речь идет о трагедии «Гамлет», где исследователями найдены 61 шекспиризмов, невозможно не отметить трудности перевода эмоций и передачу описаний эмоционального состояния персонажей, составляющих одну из главных особенностей трагедии. Имя Гамлета учеными отмечено в словаре крылатых выражений, стало нарицательным для описания человека, всегда и во всем сомневающегося, погрузившегося в размышления, не имеющего способность к решительным действиям. Красочная речь Гамлета – содержит самое большое количество крылатых выражений, богата двусмысленностью, игрой слов, каламбуром, который можно считать речевым портретом героя.

Будучи по своей природе явлением психическим, эмоции главным образом изучались и изучаются психологами. Однако на сегодняшний день, наряду с таким научным направлением, как психология эмоций, они (эмоции) привлекают внимание и лингвистов, и литературоведов. Объясняется это тем, что именно эти чувства, репрезентируя в языке, открывают путь к познанию скрытых от внешнего наблюдения явлений. Т. А. Казакова рекомендует использовать следующие приемы перевода, например, иронии: полный перевод с незначительными лексическими или грамматическими преобразованиями; расширение исходного иронического оборота, под которым подразумевается вербализация части подтекста; антонимический перевод; добавление смысловых компонентов; культурно-ситуативная замена. [89, 273-281]

Основная часть трагедии «Гамлета», как и ее перевод на таджикский язык, написана белым стихом, но в некоторых сценах персонажи говорят прозой (беседа Гамлета с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном, Офелией, королем, Озриком, где он разыгрывает сумасшедшего). Эти прозаические диалоги имеют комическую тональность, полны сарказма, сатирических замечаний. Обратимся к примерам:

Перевод М. Лозинского:

Гамлет:

Не давайте ей гулять на солнце; всякий плод – благословение; ***но не такой, какой может быть у вашей дочери***. Друг, берегитесь.

Полоний:

(в сторону)

Что вы об этом скажете? Все время наигрывает над моей дочери: вначале он меня не узнал; сказал, что я торговец рыбой; он далеко зашел; и действительно, в молодости я много терпел крайностей от любви; почти что вот так же. Заговорю с ним опять. – Что вы читаете, принц?

Гамлет:

Слова, слова, слова [243, 72]

Перевод С. Улугзода:

Хамлет:

Нагузоред, ки вай дар офтоб гардиш кунад. Хар самаре неъмати олист, ***аммо на он самаре, ки духтари шумо метавонад бор оварад***. Дустам, эхтиёт кунед.

Полоний:

(ба як тараф)

Ба ин чи мегуед? Доим суханро чарх занонда ба болои духтари ман меоварад; аммо дар аввал маро нашинохт, маро мохифуруш гуфт; хеле мубтаълои чунун шудааст; дар вокеъ ман хам дар чавони гирифтори балои ишк шуда будам; кариб ана хамин тавр. Боз гапзанон кунам чи. – Чи мехонед, шохзода?

Хамлет:

Гапу гапу гап [242, 66]

Ирония в этом оотрывке проявляется через ироническое употребление глагола ***«чарх занонда»*** по отношению к дочери Полония и преувеличение ***«хеле».***

Шутливая беседа с бывшими товарищами по университету полна сарказма:

Перевод М. Лозинского:

Гамлет:

Так, значит, близок судный день; но только ваша новость неверна. Позвольте вас расспросить обстоятельнее: чем это, дорогие мои друзья, вы провинились перед Фортуной, что она шлет вас сюда, в тюрьму?

Гильденстерн:

В тюрьму, принц?

Гамлет:

Дания – тюрьма.

Розенкранц:

Тогда весь мир – тюрьма.

Гамлет:

И превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания – одна из худших. [243, 75]

Здесь С. Улугзода прибегает к способу полного перевода с незначительной лексической трансформацией. Он сохраняет грамматический состав исходного иронического высказывания, но использует способ расширения, добавляет существительное ***«кулф» («кулфу занчирхо» - «затворы»)***, которое можно было оставить и как «занчирхо», но тогда бы слово приобрело значение «оковы», с добавлением же слова «кулф» появляется намек на тайны, интриги:

Перевод С. Улугзода:

Хамлет:

Пас охират наздик аст; факат хабари нави шумо дуруст нест. Ичозат фармоед ботафсилтар аз шумо бипурсам: шумо ба Фортуна чи гунохе карда будед, ки вай шуморо ба ин чо, ба зиндон фиристодааст?

Гильденстерн:

Ба зиндон мегуед, шахзода?

Хамлет:

Дания зиндон аст.

Розенкранц:

Пас тамоми чахон зиндон аст.

Хамлет:

Ва зиндони оличаноб: кулфу занчирхо, чоххо, тахнонахои бисёре дорад ва Дания хам яке аз зиндонхои бадтарин аст. [242, 70]

Беседа принца с Офелией полна сарказмов:

Перевод М. Лозинского
Офелия:
Как поживали вы все эти дни?
Гамлет:
Благодарю вас; чудно, чудно, чудно.
Офелия:
Принц, у меня от вас подарки есть,
Я вам давно их возвратить хотела;
Примите же, я вас прошу
Гамлет:
Я? Нет;
Я не дарил вам ничего.
Офелия:
Нет, принц мой, вы дарили; и слова,
Дышавшие так сладко, что вдвойне
Был ценен дар, - их аромат исчез.
Возьмите же; подарок нам не мил,
Когда разлюбит тот, кто подарил.
Вот, принц.
Гамлет:
Ха-ха! Вы добродетельны?
Офелия:
Мой принц!
Гамлет:
Вы красивы?
Офелия:
Что ваше высочество хочет сказать?
Гамлет:
То, что, если вы добродетельны и красивы, ваша добродетель не должна допускать собеседований с вашей красотой. [243, 93]

Перевод С. Улугзода
Офелия:
Салом, шахзода!
Чи гуна буд имруз кайфу холатон?

Хамлет:
Ташаккур; нагз буд, нагз, хеле хам буд нагз.
Офелия:
Шахзода, тухфае дорам аз шумо.
Кайхо боз мехостам ки онро ба шумо
пас гардонам. Кабул фармоед аз ман.
Хамлет:
Ман? На. Хеч тухфае надодаам ман.
Офелия:
Не, шахзода, як тухфа дода будед;
Суханхо гуфта будед чунон ширин
К-аз онхо тухфа киматтар гашта буд.
Лекин ширинии онхо адо шуд.
Бигиред; тухфа арзише надорад,
Вакте ошик дигар дуст намедорад.
Хамлет:
Хо! Хушкирдор, некукор хастед шумо?
Офелия:
Лаббай?
Хамлет:
Зебо хастед?
Офелия:
Валохазрат чи гуфтан мехоханд?
Хамлет:
Гуфтан мехохам, ки агар шумо некукор бошед, накукориатон набояд мусохиби зебоиятон бошад. [242, 94-95]

В переводе прилагательные ***«хушкирдор, некукор, зебо»*** подвергаются ироническому переосмыслению, так как в контексте приобретают негативную оценку. В примере прилагательное только усиливается саркастическим обращением ***«лаббай?».*** Ответ Гамлета ***«Благодарю вас; чудно, чудно, чудно»*** Улугзода переводит с добавлением – ***«хеле хам» - «очень даже»,*** который придает тон передразнивания - ***«Ташаккур; нагз буд, нагз, хеле хам буд нагз».*** В данном случае вряд ли можно предположить, что Гамлет всерьёз отвечает Офелии. Улугзода использует ответ-перевертыш ***«хеле хам буд нагз»***, что ещё больше усиливает иронию.

Сотим Улугзода успешно передал сатирические выпады Гамлета на актеров за дурные манеры игры; до и во время представления «мышеловки» беседа Гамлета с матерью, Офелией, королем полна едких замечаний, в разговоре о флейте с Розенкранцем и Гильденстерном, издевку над Полонием по поводу того, на что похоже облако, язвительные насмешки, когда принца допрашивают, где он спрятал труп Полония. Юмор, сатира, ирония звучат в разговоре могильщиков с Гамлетом:

Перевод М.Лозинского

Гамлет:

Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поёт, роя могилу?

Горацио:

Привычка превратила это для него в самое простое дело.

Гамлет:

Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувсвтительнее.

Первый могильщик:

(поёт)

Но старость, крадучись как вор,
Взяла своей рукой
И увезла меня в страну,
Как будто я не был такой.
(Выбрасывает череп) [243, 156]

В переводе Сотима Улугзода, песенка, во-первых, лексически немного преобразована: «***Взяла своей рукой // И увезла меня в страну» переведено путем генерализации - «кори номардона кард».*** Здесь прилагательное с более узким значением заменен прилагательным с более широким значением. Этот прием Улугзода усиливает имплицитную информацию текста - подтекст, свойственный иронии. То есть в данном отрывке перевод иронии Сотимом Улугзода реализуется в контексте, и именно контекст позволяет распознать иронию, к примеру:

Перевод С. Улугзода:

Хамлет:

Ё магар ин мардак ба чик ор машгул буданашро хис намекунад, ки гур мекобаду тарона мехонад?

Горацио:

Одат ки накардааст, шугли вай барояш як кори одди шуда мондааст.

Хамлет:

Доим хамин тавр: дасте ки кам кор мекунад, аз хама хассостар аст.

Гуркови якум:

(месарояд)

«Дуздона омад пири,
Кори номардона кард.
Дуздид чавонмардро,
Ах худам бегона кард».
(Белаш косаи сареро гирифта хаво медихад) [242, 181-182]

В переводе Сотима Улугзода ирония раскрывает мировоззренческую позицию и критическое отношение автора к действительности.

Из прозаических диалогов только два свободны от такого тона: письмо принца Горацио [243, 6], где можно проследить некоторые способы передачи метафор, к примеру ***«облеклись храбростью»*** переведно дословно ***«чомаи шучоат пушидем»:***

«Видя, что у нас слишком малый ход, мы поневоле ***облеклись храбростью,*** и во время схватки я перескочил к ним; в тот же миг они отвалили от нашего судна; таким образом, я один очутился у них в плену» [243, 145] // «Чун суръати киштии мо суст буд, мо хоху нохох ***чомаи шучоат пушидем***; дар вакти задухурд ман ба тарафи онхо чахидам; хамон лахза онхо аз киштии мо дур шуданд, бо ин тарз ман танхо ба дасташон асир афтодам» [242, 167].

В переводе этой метафоры Сотим Улугзода использует готовое таджикское выражение ***«чомаи амал пушидан»,*** которое на русском языке можно передать одним выражением ***«да свершится…»,*** с разницей лишь в том, что он использует только одну часть - разбивает это готовое выражение на две части и вместо слово ***«амал»*** использует слово ***«шучоат»,*** таким образом, создав свое авторское выражение ***«чомаи шучоат пушидан».***

Метафора ***«как если бы ты бежал от смерти»*** переведено С. Улугзода дословно: ***«ту мисли ин ки аз дасти ачал мегурехта боши»:***

«Позаботься, чтобы король получил письма, которые я послал, и отправляйся ко мне с такой же поспешностью, ***как если бы ты бежал от смерти»*** [243, 145]. // Коре кун ки номахои фиристодаи ман ба шох бирасад ва баъд ту ***мисли ин ки аз дасти ачал мегурехта боши***, ба суи ман шитоб кун [242, 167].

Выражения ***«сказать тебе на ухо», «и все же они слишком легковесны для дела такого калибра»*** переведены по смыслу «***ба гуши ту суханоне гуям», «Бо ин хама ин суханон нисбат ба хачми кор хеле сабуканд»:***

«Мне надо ***сказать тебе на ухо слова***, от которых ты онемеешь; ***и все же они слишком легковесны для дела такого калибра***». [243, 145] // Маро лозим аст ***ба гуши ту суханоне бигуям***, ки аз шунидани онхо забонат лол мегардад. ***Бо ин хама ин суханон нисбат ба хачми кор хеле сабуканд***» [242, 167].

Второй прозаический диалог, свободный от иронического тона – это письмо королю, но и там, уведомляя о своем возвращении, Гамлет не мог отказать себе в иронии, которую Улугзода перадает прекрасным соответствием в виде ***«Барахна»! Чаро? // Дар поёни хат у навиштааст: «танхо***». Вот пример:

Перевод М. Лозинского

Король:

(читает) «Высокодержавцы! Да будет вам известно, что я высажен нагим в вашем королевстве. Завтра я буду ходатайствовать о дозволении увидеть ваши королевские очи, и тогда, предварительно испросив на то ваше согласие, я изложу обстоятельства моего внезапного и еще более странного возвращения. Гамлет».

Что это значит? Или все вернулись?

Иль здесь обман и это все не так?

Лаэрт:

Вы узнаете руку?

Король:

То почерк принца Гамлета. «Нагим!»

А здесь, в приписке, сказано: «один»! [243, 147]

Перевод С. Улугзода

Шох:

(мехонад) «Сохибсалтанато! Маълум бод, ки маро дар мулки шумо барахна аз киштй фаровардаид. Фардо ман ичозат хохам пур-

сид, то манзури назари хумоюни Шумо шавам ва онгох бо ризояти шумо сабаби бозгашти ногахони ва бисьёр ачиби худро баён хохам кард. Хамлет».

Ин чи маъни дорад? Хама баргаштанд?
Ё фиреб аст ин?
Лаэрт:
Хаташро шинохтед?
Шох:
Хати дасти Хамлет. «Барахна»! Чаро?
Дар поёни хат у навиштааст: «танхо»! [242,171]

Чтобы полнее передать стилевое разнообразие речи действующих лиц Улугзода пытается в своем переводе сохранить соотношение вариации прозы и поэзии. В переводах М. Лозинского и С. Улугзода прозическая часть текста одинаково служит и для снятия напряжения, и для приобретения драматического звучания. Однако, надо признать, что стихотворная речь в «Гамлете» преобладает.

Особо следует отметить, что оба переводчика перевели трагедию в форме нерифмованного стиха - белого. И как показал анализ текста, белый стих С. Улугзода достиг необыкновенной гибкости, тональности, где страсть, патетика, ирония, рассудительность звучат естественно. К.И. Чуковский называл «Гамлета», выполненного М.Л. Лозинским, идеальным подстрочником. «В подлиннике две тысячи семьсот восемнадцать стихов и в переводе две тысячи семьсот восемнадцать, причем эквиритмия соблюдена изумительно: если в подлиннике одна строка впятеро короче других, в переводе ей соответствует столь же короткая. Если в подлинник вкраплены четыре строки, написанные размером старинных баллад, с внутренними рифмами в каждом нечетном стихе, будьте уверены, что в переводе воссозданы точно такие же ритмы и точно такие же рифмы» [237, 216].

Надо отметить, что Улугзода смог передать в тексте перевода и изысканный стиль английской литературы последней четверти 16 в., отличавшийся обилием образных выражений, лексическим и синтаксическим параллелизмом - бесконечное количество риторических фигур, получившее название «эвфуизма». В широком смысле эвфуизм – это высокопарный стиль, перенасыщенный тропами, параллелями, антитезами, развернутыми сравнениями и сложными

метафорами. В трагедии речь Полония — это шекспировская пародия на стиль эвфуизма, которая вполне успешно передана и на таджикском языке.

Перевод М. Лозинского
Полоний:
Исход удачный. –
Светлейшие монархи, излагать,
В чем состоит величество, в чем – долг,
Зачем день – день, ночь – ночь и время – время,
То было б расточать ночь, день и время.
И, так как краткость есть душа ума,
А многословье – бренные прикрасы,
Я буду краток. Принц, ваш сын, безумен:
Безумен, ибо в чем и есть безумье,
Как именно не в том, чтоб быть безумным?
Но это пусть. [243, 68]
Королева:
Поменьше бы искусства.

Перевод С.Улугзода
Полоний:
Анчоми кор нагз, -
Шохи аъзам! Ульёхазрат! Бузурги
чист, чаро руз руз асту шаб чаро шаб, -
ба шархи ин нукта рузхои дароз
ва шабхои дароз лозим мебуд. Ман
сухан кутох мегуям, чаро ин ки окил кутох сухан мегуяд, зеро
пургуи аз суханпардозист. Хуллас,
фарзандатон аз акл бегона шудааст.
Аз акл бегона гуфтам, далелаш чист?
Далел ин ки аклашро гум кардааст.
Хайр, майлаш.
Малика:
Ин суханбози чи лозим? [242, 61]

В переводе С.Улугзода, как и задумано автором, даже сам Полоний вынужден признать, что ***«вышло глупо» - «кори бемаъни***

шуд», уверяет, что будет дальше ***«безыскусен»,*** но продолжает в том же духе, утверждая: ***«нам осталось // Найти причину этого эффекта, // Или, верней, дефекта, потому что / /Дефектный сей эффект небеспричинен...».*** С. Улугзода иронизирует метко: «***Хуллас, аз аклаш бегона шудааст шахзода // Вачхи ин нохушии дилнописанд, - дурусташ, нохушии нохушоянд, - чи бошад?»,*** где игра слов ***«Дефектный сей эффект»*** приобретает авторское новообразование в виде тоже игры слов ***«нохушии нохушоянд»,*** характеризующая индивидуально-авторское словосочетание С. Улугзода, он создаёт новое лексическую единицу на основании имеющихся продуктивных словообразовательных моделей родного языка:

Перевод М. Лозинского
Полоний:
О, ***тут нет искусства,*** нет. Что он безумен,
То правда; правда то, что это жаль,
И жаль, что это правда; вышло глупо;
Но все равно, я буду безвкусен.
Итак, ваш сын безумен; нам осталось
Найти причину этого эффекта,
Или, верней, дефекта, потому что
Дефективный сей эффект небезпричинен. [243, 68]

Перевод С. Улугзода
Полоний:
Суханбози не, малика. Аклашро
гум кардааст, ин рост аст; рост ин ки одам
афсус мехурад: афсус ки ин рост аст.
Кори бемаъни шуд; аммо аздусар
бе суханбози мегуям ман. Хуллас,
аз аклаш бегона шудааст шахзода.
Вачхи ин нохушии дилнописанд, -
дурусташ, ***нохушии нохушоянд,*** -
чи бошад? Мо бояд тахкик кунем [242, 61]

Здесь привлекает внимание и успешно переданная им игра слов: ***«То правда; правда то, что это жаль, // И жаль, что это правда; - «ин рост аст; рост ин ки одам афсус мехурад: афсус,***

ки ин рост аст». Перевод данной словесной игры осущетствлен блестяще, точно, дословно, к тому же - мелодично.

Одна из заслуживающих внимания сторон перевода шекспировского «Гамлета» на таджикский язык заключается в том, что несмотря на обилие риторики, поэзии, патетики, глубокого драматизма и ярких сценических эффектов, Сотим Улугзода знает, где остановиться, резко изменить тон, увлекая за собой.

Или другой пример, где Улугзода стремится передать в переводе стилевые принципы английской драмы шекспировского периода, к примеру, в переводе письма, написанного Гамлетом Офелии:

Перевод М. Лозинского

Полоний:

(читает)

«Небесной, идолу моей души, преукрашенной Офелии…». – это плохое выражение, пошлое выражение; «преукрашенной» - пошлое выражение; но вы послушайте. Вот. (Читает) «На ее прелестную грудь эти…» И так далее.

Королева:

Ей это пишет Гамлет?

Полоний:

Сударыня, сейчас; я все скажу.

(читает)

«Не верь, что солнце ясно,
Что звезды — рой огней,
Что правда лгать не властна,
Но верь любви моей.

О, дорогая Офелия, не даются мне эти размеры. Я не умею высчитывать мои вздохи; но что я люблю тебя вполне, о вполне, чудесная, этому верь. Прощай. Твой навсегда, дражайшая дева, пока этот механизм ему принадлежит. Гамлет...» [243, 69].

Перевод С. Улугзода:

Полоний:

(Мехонад)

«Ба санами дилам Офелияи осмонманзили
Зебу зевардор…» - ин чӣ таъбири дурушти

Дилнописанд: «зебу зевардор» - таъбири
Хуни ҳама…» ва ғайра ва хоказо.

Малика:

Инро Хамлет навиштааст?

Полоний:

Малика, хозир ман вокеаро накл мекунам
(мехонад)
«Макун бовар, ки хуршед аст тобон,
Ки анчум дар сипехр аст нурафшон.
Ки хакгу бар забон н-орад дуруге;
Вале бар ишки покам овар имон.

Азизам Офелия, ин бозихо ба ман гардан намефурорand. Ман ададди оху вохи худамро шумурда наметавонам, аммо туро тамоман, эй дилрабо, тамоман дуст медорам, ту ба ин бовар кун. Хайр! То абад, то даме ки ин таркиби вучуд ба ман тааллук дорад, эй душизаи бебахо, ман азони туям. Хамлет» [242, 62].

Улугзода в своем переводе смог подчеркнуть различие между обычным разговорным языком и книжным стилем письма, тонко передав манерность послания. Даже Полонию стиль письма кажется плохим. Начало послания Гамлета:

«Небесному, идолу души моей, приукрашенной Офелии...», он комментирует так: ***«Это плохое выражение, пошлое выражение...»*** [243, 68] – «***Ба санами дилам Офелияи осмонманзили зебу зевар…» - ин чи таъбири дурушти дилнописанд»*** [242, 61].

Вроде ничего особенного, но при пристальном внимании можно увидеть, что Улугзода смог передать ироничное отношение Шекспира к преувеличенно цветистому стилю того направления риторики, которое получило название азианизм или азиа́нский стиль (др.-греч. Ἀσιανὸς ζῆλος, лат. dictio Asiatica) — направление в эллинистической (Гегесий из Магнесии) и отчасти римской риторике (Гортензий, в ряде случаев Цицерон).

Таким образом, хотелось бы обратить внимание на то, что переводческая генерация неологизмов, показанная нами на примере переводческих приемов Сотима Улугзода, может анализироваться как один из наиболее эффективных способов заполнения собственно эмотивных лакун, т.е. перевода на родной язык «непереводимых» эмотивов другого языка.

5.2. Особенности перевода метафор в трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский»

Как одно из средств достижения образности и эмоционального воздействия традиционно рассматривалась метафора. В теории и практике перевода существует несколько подходов к классификации приемов перевода метафоры. Мы апеллировали к классификациям В. Н. Комиссарова, который говорит о переводе метафоры, как об основывающемся на том же самом образе, на ином схожем образе, о дословном переводе метафоры и о неметафорическом объяснении. [101, 115-116] В данном разделе мы рассмотрим некоторые тонкости в переводе Сотима Улугзода в передаче эмоции с помощью метафоры.

К примеру Клавдий, чтобы скрыть свою хитрость, подлость и преступление сознательно использует искусственные риторические приемы. Король сознательно строит свою речь так, чтобы можно было оправдать его поспешный брак, оскорбляющий нормальное нравственное чувство, пытается представить это нарушение элементарных этических норм как действие, продиктованное благоразумием и необходимостью:

Перевод М. Лозинского
Король:
Поэтому сестру и королеву,
Наследницу воинственной страны,
Мы, как бы с ***омраченным торжеством —***
Одним смеясь, другим печалясь оком,
Грустя на свадьбе, веселясь над гробом,
Уравновесив радость и унынье, —
В супруги взяли... [243, 31]

Перевод С. Улугзода
Шох:
Бинобар ин, хохар ва маликаро –
Ворисаи кишвари тавоноро
Мо бо ин ***шавкати мусибатолуд, -***
Ба як чашм хандону ба як чашм махзун,
Гамгин дар чашну дар сари тобут шод,

Мувозинат дода гаму шодиро, -
Ба хамсари гирифтем… [242, 16]

Скорбь Гамлета об отце вызывает беспокойство Клавдия, который перед всеми придворными выражает недовольство поведением принца:

Перевод М. Лозинского
Король:

...но являть упорство
В строптивом горе будет нечестивым
Упрямством; так не сетует мужчина;
То признак воли, ***непокорной небу,***
Души нестойкой, буйного ума,
Худого и немудрого рассудка.
[244, 34]

Перевод С. Улугзода
Шох:

… лек дар мусибат
Исрору подори кардан гунох аст.
Мард наменолад, нолидан заифист;
Нолиш – нофармони ба хактаолост;
Тугьёни хуш ва изтироби рух аст,
Кори акли норасо ва нотавон. [242, 20]

А вот как передает С. Улугзода льстивую угодливость в эпизоде, где Клавдий прибегает к услугам друзей Гамлета, вызывая их из Виттенберга, чтобы они следили за принцем. В доверительной беседе вскоре после спектакля король сообщает Розенкранцу и Гильденстерну, что решил отправить принца в Англию. Реакция собеседников свидетельствует об их льстивой угодливости и в метафорической форме выражает самооправдание этих предателей: Гильденстерн поддерживает Клавдия, добавляя, что принц опасен для всех, *«кто живет и кормится у королевского престола*», а Розенкранц с помощью метафоры даже усиливает опасение Клавдия, будто Гамлет угрожает жизни короля:

Перевод М. Лозинского
Розенкранц:
Кончина государя
Не одинока, но влечет в пучину
Все, что вблизи: то как бы колесо,
Поставленное на вершине горной,
К чьим мощным спицам тысячи предметов
Прикреплены; когда оно падет,
Малейший из придатков будет схвачен
Грозой крушенья. Искони времен
Монаршей скорби ***вторит общий стон***. [243, 113]

Перевод С. Улугзода
Розенкранц:
Марги шох марги як нафар инсон нест:
ба ***махфияту нобуди*** мекашад
ин марг хар чиро ки дар наздики уст.
умри подшох ***шабехи чархест***, ки он
дар куллаи кухе баркарор буда,
ба ***паррахои он чизи бисьере***
баста бошанд: вакте ки он чарх галтид, -
бешак, камтарин бастахои он хам
фуру мегалтанд. Аз кадим-ул-айём
гами подшох гами тамоми халк аст. [242,124]

На это король отвечает метафорой, в которой скрыта мысль о расправе с Гамлетом: «***пора связать страшилище, что бродит нестреноженно» - «Вакти он аст, ки ба пои девона кишан андозем мо»*** [243,124]. С. Улугзода переводит слово ***«страшилище»*** как ***«безумный, сумашедший»***, что больше подходит контексту, где предательство бывших друзей, понимающих, что Гамлету грозит опасность, становится еще более отвратительным.

После убийства Гамлетом Полония король уже открыто объявляет, что решил выслать Гамлета, чтобы обезопасить страну: ***«его свобода угрожает всем», «отчаянный недуг врачуют лишь отчаянные средства иль никакие».*** Когда, уже задумав убийство Гамлета, король говорит о своей любви к принцу, Шекспир с помощью метафоры дает почувствовать подлость Клавдия:

Перевод М. Лозинского
Король:
...а мы из-за любви
Не видели того, что надлежало,
И, словно ***обладатель мерзкой язвы,***
Боящийся огласки, дали ей
До мозга въесться в жизнь.
[243, 125]

Перевод С. Улугзода
Шох:
…аз руи мехру шафкате ки дорем
ба Хамлет, аз кирдораш чашм пушидем
ва ***хамчун касе, ки ягон марази***
худро пинхон медораду метарсад
аз ошкор гаштани он, - имкон додем,
ки он дард то магзи устухон фуру
равад. [242, 141]

Для образной передачи метафоры С. Улугзода добавляет в текст перевода имя Гамлета.

Речь Полония богата пословицами, наставлениями, сентенциями, в которых встречаются иносказания. В переводе Сотима Улугзода его образ выглядит не совсем комическим, хотя ироническое отношение Гамлета к нему проявляется часто. В тексте на таджикском языке Полоний выведен не как злодей, в советах сыну и дочери он вполне благопристоен и даже умен. «Своих друзей, их выбор испытав, прикуй к душе стальными обручами, но не мозоль ладони кумовством с любым бесперым панибратом», «всем жалуй ухо, голос — лишь немногим», «займы тупят лезвие хозяйства» таковы его образные советы сыну. Наиболее интересны его наставления дочери — он прибегает и к метафорам, чтобы предостеречь Офелию:

Перевод М. Лозинского
Полоний:
Я знаю сам,
Когда пылает кровь, как щедр бывает
Язык на клятвы; эти ***вспышки***, дочь,

Которые сияют, но не греют
И тухнут при своем возникновенье,
Не принимай за пламя.
[243, 46]

Перевод С. Улугзода
Полоний:
Ман медонам,
Вакте ***хун ба чуш аст, ба савганд хурдан***
Забон хеле сахи мешавад. Аммо
шуълаи сард аст он; хамон дам ки тофт,
мемирад. Ту онро оташ напиндор. [242, 34]

Перевод трагедии «Гамлет» насыщен словесными образами, их главная функция - передать эмоциональное состояние героев, особенности их характеров, психологические наблюдения, философские обобщения и некоторые дерзкие и опасные идеи — эта последняя особенность проявляется только в монологах Гамлета.

Кроме метафор для выражения эмотивности автором используются такие синтаксические средства, как повторы, инверсия, вопросительные конструкции, а также графические авторские знаки, к примеру, «тире», восклицательный и вопросительный знаки, приобретающие важное смысловое и стилистическое значение и усиливающие эмоциональную насыщенность произведения. Учитывая фактор эмотивности в данном художественном тексте, удается скорректировать имплицитные смыслы, заложенные автором в художественный текст, которые необходимо учитывать при переводе. Пунктуация имеет различные функции в тексте перевода художественного произведения. Путем сопоставительного анализа пунктуаций оригинала и текста перевода можно выявить экспрессивную возможность текста, ритм и т.д. Суть пунктуаций в поэтическом тексте наглядно демонстрирует: в оригинальном произведении - индивидуальность авторского восприятия, а в переводе - проникновения переводчиком духом произведения. Знаки препинания можно рассматривать как внутреннее проявление ритма стиха, внутренней формы произведения и т.д. В то же время — это положение часто отменяют в переводческой практике. Порой досадные пунктуационные сбои можно объяс-

нить с непониманием смысла слова или желанием усилить, или определить в предложении эмоциональное обращение, как, например, в диалоге Бернардо и Франсиско в 1 акте:

Перевод Лозинского М.
Бернардо:
Кто здесь?
Франсиско:
Нет, сам ответь мне; стой и объявись. [243, 23]

Перевод Улугзода С.
Бернардо:
Кист ин чо?
Франсиско:
Ист! Аввал бигу; кисти ту? [242, 6]

В данном отрезке перевода, который довольно точно передаёт диалог между Бернардо и Франсиско в таджикском языке в переводе С. Улугзода, лишь одна деталь – восклицательный знак – «Ист!» придаёт спокойному тону Франсиско твердую интонацию. Далее, в русском переводе речь Франсиско заканчивается как повествовательное предложение, отчего его речь кажется спокойной, даже немного ленивой, в переводе же Улугзода данное предложение приобретает вопросительный и требовательных характер. В итоге, в переводе С. Улугзода уже с первых страниц трагедии чувствуется ощущение трагического. Что дал этот прием таджикскому переводчику? Определенно, С. Улугзода пытается уже с первых строк «схватить» внимание таджикского читателя и удержать его до конца сюжета, что у него и получается вполне успешно. Читатель заинтересовывается раздражительным тоном, ему интересно что будет дальше. Возможно, здесь наблюдается попытка С. Улугзода соблюсти сценические особенности текста, которое мы можем объяснить словами В.Г. Белинского, который о переводе драм отмечал: «Поэзия – не математика, и недостаток в драме для одного кажется великим достоинством для другого. Мало того: что одному человеку казалось в драме недостатком, то нынче ему же кажется великим достоинством, и он (если же сам не пишет драм) добровольно сознаётся, что недостаток заключается не в

драме, а в его способности скоро входить в таинства организации художественного создания» [39, 66].

Этот же подход можно увидеть в переводе монолога Гамлета, который является самым центровым и мощным идейным носителем произведения Шекспира, где наблюдается особая «эквилинеарность» и «эквиритмия» [237, 215] стихового перевода Улугзода. Как утверждается, переводчики должны были включать в каждое переведенное стихотворение то же количество строк, что было в подлиннике, и ритм переведенного стиха должен был соответствовать ритму оригинала. Однако, многие, как оказалось, стали использовать его слишком «прямолинейно и слепо, даже тогда, когда это вело к искажению подлинника. Как это постоянно бывает, формалистическое отношение к делу оказалось пагубным и здесь. Формалисты, как всегда, не учли тех неблагоприятных последствий, которые так часто происходят от слишком прямолинейного и безоглядного применения того или иного полезного принципа» [237, 217]. Высокую оценку переводу М. Л. Лозинского дал В. В. Левик, отметив мастерство, виртуозность переводчика. При этом он высказал свое удивление, непонимание зачем переводчику было необходимо максимально точно передать Шекспира слово в слово и даже графическое воспроизведение положения слова в строке. В.В. Левик находит в переводе М.Л. Лозинского много буквализмов и считает, что словесная точность перевода «слишком дорого обходится, видимость этой точности обманчива в виду многозначности английских слов, усугубленной самим Шекспиром» [108, 93-104].

Анализ перевода монолога «Быть или не быть...» (3 акт, 1 сцена) М. Лозинским и Сотимом Улугзода, показал некоторые интересные моменты. Уже с первых строк: «***Быть или не быть - таков вопрос»*** мы видим расширенный перевод в таджикском варианте: ***«Савол ин аст: будан ё набудан? Бимирам ё зиям? – Инак муаммо»,*** раздробленный на вопросительные предложения. По знакам препинания выходит, что фраза ***«таков вопрос»*** относится и к предшествующему, и к последующему вопросу. В таком случае вопрос ***«быть или не быть»*** должен заканчиваться не вопросительным знаком, как мы того ожидаем, а точкой или даже восклицательным знаком. Улугзода для оригинальности к этой фразе добавил еще вопрос: «Бимирам ё зиям?» - «Жить или не жить?». Таким

образом конкретный вопрос «Быть или не быть...» в таджикском варианте приобрел, как это характерно для таджикско-персидской поэзии, расширенную интерпретацию - ***«будан ё набудан? Бимирам ё зиям?» - «быть или не быть? Жить или не жить?».*** Расширенному переводу с добавлением подверглась и вторая часть: ***«таков вопрос» - «Савол ин аст», «Инак муаммо»***. Если сделать подстрочник, то перевод Улугзода на русском будет означать ***«Таков вопрос. Вот проблема».***

В следующей строчке встречается словосочетание ***«Что благородней духом»***. Улугзода перевел его ***«Чӣ бошад хулқи хуш?»***, что нельзя считать особо удачным. Хотя и русский вариант логически неверный, мы бы выбрали такой вариант: ***«что благородней для разума?»***, что на таджикском бы звучало: «***Чи шарафмандтар аст рухан»***. Этот перевод больше подходит характеру Гамлета и соответствует слову ***«духом»*** в оригинале.

Еще одна деталь. Когда Гамлет в первый раз произносит фразу: ***«Умереть, уснуть»*** еще не вкладывает в нее значения, что смерть есть сон. Ему просто в голову приходит череда слов, как своего рода каламбур, а потом он их осмысливает и связывает. Однако Гамлет Сотима Улугзода сразу же заговорил о том, что «***Аҷал хоб аст. Оре, нест ҷуз хоб;» -то есть «Смерть –это сон. Да, ничего кроме сна».***

Следует отметить, что в таком эмоционально насыщенном сценическом монологе очень важными оказываются знаки препинания. К примеру, М. Лозинский пишет: ***«Умереть, уснуть. - Уснуть!»***. При взгляде на текст монолога эта строчка бросается в глаза, потому что заканчивается восклицательным знаком, кроме того, нам очень важно, что здесь стоят именно восклицательные знаки: у Гамлета в голове еще нет тех мыслей, которые заставляют бояться смерти, он говорит эти слова с воодушевлением. Однако С. Улугзода заменяет восклицательные знаки вопросительными знаками: ***«Гузинам маргро? Хоби абадро?»***, несколько опережая события, отчего воодушевление, восторг сменяется возмущением. Лозинский в переводе почти не дает своему герою сомневаться, а если неуверенность и закрадывается в его речь, она обязательно исчезнет к концу монолога, а в переводе Сотима Улугзода Гамлет сомневается с первых строк, а к концу теряет решимость, тем самым подтверждая мысль о том, что:

Перевод М. Лозинского:

«Так трусами нас делает раздумье, // И так решимости природный цвет // Хиреет под налетом мысли бледным»

Перевод С. Улугзода:

«Зи андеша бикоҳад ҷуръати мо // Шавад ноустувор азму ирода».

В переводе С.Улугзода речь Гамлета эмоциональна, акценты расставлены правильно, итогом которому становится последняя реплика Гамлета в последней сцене, которую он произносит перед смертью. Это его последняя реплика, являющаяся как бы итогом всего, подведением черты под вышесказанным. Обратимся к метафоре ***«море смут»*** М. Лозинского, С. Улугзода эту метафору толкует как ***«сели бедоду ситамҳо»***. Б.Л. Пастернаком эта метафора переведена как ***«море бед»***. Улугзода в переводе данной метафоры использует прием добавления и тем самым усиливает эмотивность текста ***«море смут и бед».***

Предложение М. Лозинского

«И видеть сны, быть может? // Вот в чем трудность; // Какие сны приснятся в смертном сне»

Сотимом Улугзода переведено так:

«Вале гӯянд, одам баъди мурдан // Парешон хоб мебинад // Чӣ хобе?».

Если перевести дословно перевод Улугзода на русский язык, то получится:

«Говорят, что человеку после смерти // Снятся разные сны// Что это за сны?».

Выбор перевода С. Улугзода нельзя считать полностью обоснованным, поскольку он добавляет пояснение, которого нет в оригинале. У С. Улугзода, наряду с точными и адекватными переводами часто встречаются вольные переводы или переложения. Так, пример:

«И начинанья, взнесшиеся мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия. Но тише!»

Этот отрывок отсутствует в переводе на таджикский язык. Это наглядный пример того, что Улугзода при работе над переводом на какое-то время не может заглушить в себе Улугзода-писателя. Бесспорен тот факт, что «работа переводчика, как и любая другая творческая работа, несет на себе печать индивидуальности самого творца». [120] Однако перед любым переводчиком стоит задача строго не переступать ту границу, когда индивидуальная манера переводчика слишком сильно выходит на первый план, заслоняя собой автора. С другой стороны, исследователи перевода допускают мысль о возможности проявления собственного стиля переводчика. Так, например, А. Федоров, на вопрос должна ли проявляться в переводе прозы индивидуальность переводчика, отвечает утвердительно, поскольку это обусловлено и требованием времени, и национальной средой, и литературным окружением [220, 295]. С другой стороны, переводоведы сходятся в мысли о том, что чем выше степень адекватности перевода оригиналу, тем меньше переводчик должен проявлять себя в переводе. Исходя из сказанного, мы можем охарактеризовать перевод Сотима Улугзода адекватным, где сохранен стиль автора оригинала, а в тексте, в котором сильно развито творческое начало, переводчик прозрачен, ибо перевести стихи хорошими стихами не может человек, лишенный собственного лица.

Сравнительный литературоведческий анализ способов перевода метафор показал, что Сотима Улугзода использует все возможные способы перевода метафоры с русского языка на таджикский: эквивалентное соответствие, дословный перевод и таким образом сохраняет образность и стилистический эффект метафоры на языке перевода, не противореча основному замыслу автору трагедии. Доказано, что белый стих В.Шекспира хорошо переводится на таджикский язык таким же творчески освоенным белым стихом. Перевод Сотима Улугзода трагедии «Гамлет» адекватно отражает его художественное совершенство, идейно-философскую и эстетическую направленность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перевод художественной прозы принес в таджикскую литературу новые формы и содержание. Произведения русской и зарубежной классики пополняли сокровищницу таджикской литературе. И наоборот, многие произведения таджикской литературы стали доступны русскоязычному читателю. Таджикские писатели-переводчики, обращаясь к опыту своих русских коллег, воспринимали высочайшие духовные ценности. Художественный перевод являлся для них великолепной школой мастерства в накоплении профессионального опыта. Отряд переводчиков сыграл большую роль в деле просвещения своего народа, открыл таджикскому читателю неиссякаемый источник культурных богатств народов всего земного шара.

На становление и развитие художественного перевода в таджикской литературе особое влияние имели социальные и общественные перемены, произошедшие после революции 1917 г.

Новое политическое преобразование принесло Таджикистану огромное количество жестоких репрессий и политического давления, в результате чего оценка художественных переводов происходила не по их художественным достоинствам, а по степени их соответствия политической концепции. Причем обсуждалось не само произведение, а политические взгляды его автора и, следовательно, его переводчика. Тексты переводов данного периода проходили максимальную идеологическую обработку, что значительно лишало художественное произведение его эстетической ценности.

В числе трудностей в процессе становления художественного перевода можно назвать проблему языка, связанную с процессом перевода алфавита. Основной целью переводов данного периода стало духовное сближение народов. Таким образом перевод для Таджикистана имел двоякое положительное влияние: 1. значительно обогащал таджикскую литературу; 2. содействовал еще большему сближению народов. Оценивать эти тексты с позиций современных требований к художественным переводам, сегодня не целесообразно, но необходимо признать, что именно эти переводы способствовали появлению в таджикской литературе немалых оригинальных произведений на таджикском языке и новых литературных жанровых форм.

Одной их главных проблем, заметно тормозивших развитие переводческого процесса, не позволяющих обозначить таджикское пере-

водоведение как научную дисциплину, было отсутствие критики, способной профессионально проанализировать качество переводных текстов. Соответственно, отсутствовала и переводческая концепция, которая и сегодня требует своего научного осмысления.

В настоящем исследовании характеризуется проблемы становления и развития художественного перевода в таджикской литературе 30-х до 80-х гг. XX века. Исследование проведено на конкретном материале – переводческом творчестве Сотима Улугзода. В книге прослеживаются основные принципы перевода, степень близости содержания и формы разноязычных текстов.

В ходе исследования установлено: в первой половине XX века в таджикской литературе доминирующими принцами были, с одной стороны, буквализм — дословная передача слов исходного текста, воспроизведение его формальных и семантических компонентов. При этом перевод терял свою художественность, образность, т.е. те элементы, которые и характеризуют произведения художественной литературы.

Значительное место в работе уделено анализу переведенных произведений - роману Э.Л. Войнич «Овод» (1931; новый перевод 1982); драме «Борис Годунов» (1939) А. Пушкина, трагедии У. Шекспира «Гамлет» (1970), романам «Дон Кихот» Сервантеса (1974), «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1976),

Проведя текстологический анализ разноязычных текстов, нами прослежены:

- специфика становления и развития переводческого дела в таджикской литературе;
- отклонения, вызванные индивидуальными решениями переводчика; определить степень их необходимости или отсутствия; показать их положительные стороны;
- особенности, способы и методы перевода художественной прозы в таджикской литературе;
- индивидуальная манера переводчика С. Улугзода на примере конкретных переводов (роман «Овод» Л.Э. Войнич, «Дон Кихот» Мигеля де Сервантеса, «Легенда об Уленшпигеле» Шарля де Костера, драмы «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Гамлет» У. Шекспира);
- эволюционно-хронологический срез развития переводческого мастерства Сотима Улугзода;

- примеры стилистического несоответствия текстов оригинала и перевода;
- конкретные переводческие стратегии Сотима Улугзода при осуществлении поэтического перевода (А.С. Пушкина «Борис Годунов», У. Шекспира «Гамлет») на таджикский;
- основные эстетические и стилистические принципы, которым следовали переводчики 30-80-х гг. XX в. в своей работе;
- историко-культурные и идейные особенности анализируемых переведенных произведений;

Как показал проведенный нами анализ, творчество Сотима Улугзода достаточно четко отражает все вехи литературного процесса в Таджикистане, особенно в контексте становления жанровой системы таджикской литературы 1930-1980-х гг. Переводческую деятельность Сотима Улугзода целесообразно рассматривать в аспекте становления принципов художественного перевода в таджикской литературе, по ней можно будет изучить его методы и способы в период перехода между тремя историко-литературными парадигмами: буквализмом, вольным и творческим переводом в практике перевода художественной прозы в таджикской литературе XX в.

Начало его переводческой деятельности совпадает со временем, когда роман и драма были осознаны жанрами, определяющими основное направление современной таджикской литературы. Этим можно объяснить особый интерес писателя к западноевропейскому роману и драме: эти жанры становятся своего рода приоритетным явлением таджикской литературы XX века - появляется большое количество романов и пьес, в которых изображается широкая картина жизни таджикского народа начала XX века.

Вторая половина XX века – это новый период в истории таджикской художественной литературы, а стало быть и в истории художественного перевода, тематика здесь становится более социальной по проблематике, возникают новые принципы и формы изображения действительности, идет переосмысление старого, отношение личности и общества приобретают острый социальный характер. Появляется новый тип конфликтов и новый тип героя, для передачи которых необходимы были новые стратегии переводческого отбора.

Стратегии С. Улугзода в этот период в своем жанровом аспекте соответствуют главное задаче таджикской литературы - эпизации и становлению жанровых разновидностей таджикского романа; это

делает его переводы западноевропейского романа, своего рода показательным фактом национального литературного процесса 1930-1980-х гг.

Первые переводы С. Улугзода, несомненно, представляющие собой художественную ценность с историко-литературной и эстетической точек зрения, сегодня не могут не восприниматься как устаревшие именно в силу промежуточности их образно-лексического пласта.

Переводческая деятельность Сотима Улугзода является благодатным материалом, представляющим полную картину двух процессов в таджикской литературе - развитие художественного перевода и жанрово-стилевое развитие таджикской прозы XX века.

В творчестве писателя можно выделить два основных направлений: первое - серьезное изучение таджикской классики и мировой литературы посредством переводов, исследовательская работа, научные статьи и монографии – писатель с 1951 года являлся член - корреспондентом Академии наук Республики Таджикистан; второе – писательская деятельность. Переводческую же деятельность С. Улугзода можно разделить на два периода: период становления (30-е годы) и период зрелости (70-е годы).

Одним из положительных результатов исследования является то, что в ходе изучения переводческой практики Сотима Улугзода нами выявлен важный момент в специфике развития художественного перевода XX века в Таджикистане – это переход из одной ступени к другой – от свободного обращения к переводимому материалу к осознанию ряда требований художественного перевода, которые и сегодня реализуются в переводе в его современном понимании, в чем и заключается новаторство Улугзода-практика перевода.

В современном таджикском литературоведении творческая биография С. Улугзода изучена достаточно широко, но в основном в контексте его писательского мастерства, вопросы же, связанные с его переводческой деятельностью, переводческими манерами, своеобразием переводческих стратегий писателя, остаются неизученными до сих пор, как и его литературная критика, имеющая прямое отношение к стратегии выбора литературных произведений для перевода. Хотя, хронологически переводческая деятельность, как разновидность литературного творчества, для Сотима Улугзода фактически является переходным этапом от концепции перевода к писательской деятельности.

Большой материал, раскрывающий оригинальные стороны писательского мастерства может дать основу для исследования переводческих принципов, стратегии переводческого отбора, стилевой манеры С. Улугзода, обусловивших особенности поэтики его переводов. Жанрово-стилистический анализ переводов Сотима Улугзода показывает их как органичную составляющую литературного процесса в таджикской литературе XX века.

Стретегии его отбора также зависят от основных направлений развития жанровой системы таджикской литературы. Анализ некоторых приемов и переводческих стратегий раскрывает механизмы эволюции его собственного творчества, где отражается многое лучшее, что достигнуто другими литературами. С. Улугзода адаптирует к таджикской литературе лучшие образцы западноевропейской литературы, к числу которых относятся, в первую очередь, современный английский, испанский, французский роман.

Исследование переводческих решений Сотима Улугзода показало, что его переводы явились большим шагом в таджикской прозе, заявкой на индивидуальные переводческие методы и стратегии. Анализ выявил стремление писателя-переводчика более или менее точно следовать фабуле оригинала, хотя степень русификации реалий и субъективность переводчика в отношении к синтаксису и даже композиционным элементам текста еще достаточно высока. Смысл этих стратегий и решений направлен на органический синтез двух ментальностей – оригинальной литературы и, - таджикской.

Переводы, осуществленные Сотимом Улугзода с 30-х годов по 80-ие годы представляют собой художественную ценность с историко-литературной и эстетической точек зрения. Анализируя его переводы, можно собрать хороший материал для исследования переводческого метода таджикских писателей 30-80-х годов XX века.

По поводу же стратегии перевода самого Улугзода можно утверждать, что его переводы романов западноевропейских писателей ориентированы на создание таджикского текста, взаимосвязанного в своей жанровой и стилевой поэтике с основными тенденциями литературного процесса в таджикской литературе, способные стать моделью современного таджикского романа. Этим обусловлено его обращение к различным типам романа - от историко-революционного до приключенческого, исторического, филологического - все эти разновидности романа получили развитие в таджикской литературе 1930-1980-х го-

дов, в том числе в творчестве самого С.Улугзода. Он был из числа переводчиков, сумевших создать адекватные переводы произведений разного жанра, стиля и формы.

Как переводчик С. Улугзода по-своему уникален неровностью качества своих переводов, в чем и выражается его стремление по возможности точно передать оригинал на таджикском языке. С. Улугзода – прозаик и С. Улугзода-переводчик – разные по сути творческие личности. Если в его собственной прозе мы наблюдаем дотошную точность, скрупулезность к деталям и эта точность делает его собственную прозу ценной, то в переводе таковой является некоторая свобода в отношении к оригинальному тексту. Однако оценивать эти тексты с позиций современных требований к художественным переводам не целесообразно, хотя следует признать, что эти переводы способствовали появлению в таджикской литературе немалых оригинальных произведений и новых литературных жанровых форм.

В качестве перспектив дальнейшего изучения данной проблемы намечено расширение предметного поля исследования с последующим анализом переводческих практик других таджикских переводчиков рассмотренного периода, что позволит получить новые результаты в рамках заявленной проблемы.

Общие выводы данного исследования могут служить основой для конкретных практических переводческих решений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абдуллаев, М. А. Проблемы эволюции национальной идентичности в таджикской публицистике: конец XIX - первая половина XX веков: дис…д-ра филол. наук: 10.01.10 / Абдуллаев Масрур Ахматович; [Место защиты: Российско-Таджикский (славянский) университет]. - Душанбе, 2011. - 343 с.

2. Абдуллоева, У. Б. Художественный билингвизм в творчестве Садриддина Айни: на примере таджикского и узбекского текстов «Смерть ростовщика»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Абдуллоева Умедахон Бекмуродовна; [Место защиты: Тадж. гос. нац. ун-т]. - Душанбе, 2010. - 22 с.

3. Абдулхаев, Дж. Л. Толстой // Коммунист Таджикистана, 1960. - 24 нояб. - С.3.

4. Абдуманнон, А. Ламҳае ба роҳи рӯзғор / Абдураҳмон Абдуманнон. − Душанбе, 2007. — 178 с.

5. Абдуманнонов, А., Аминов А. «Вселенную связую воедино» … / А. Абдуманнов, А. Аминов. - Памир, 1984, № 1, 160 с.

6. Абдуманнонов, А. Абулкасым Лахути: (Крат. очерки) / А. Абдуманнонов, Х. Отахонова, Х. Шодикулов. - Душанбе: Адиб, 1987. - 158 с.

7. Айнӣ, С. Мактуб ба М.М.Блисетский. 1952, 24 февраль. По кн.: Демидчик Л.Н. «Таърихи адабиёти советии точик». Инкишофи жанрхо, дар чилди 6, Ч. 2: Насри точик дар солхои 30. – Душанбе: Дониш, 1974.

8. Айнӣ, С. Ба Александр Сергеевич Пушкин / С.Айни // Шарки сурх, 1949. - №6. - С.31.

9. Айхенвальд, Ю. А. Дон Кихот на русской почве / Юрий Айхенвальд. - New York: Chalidze, 1982-1984. - Т. 2. - С. 99.

10. Аламшоев, К. М. Шириншо Шотемур - общественно-политический деятель Таджикистана: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / Аламшоев Курбонидин Мирзовафоевич; [Место защиты: Ин-т истории, археологии и этнографии им. Ахмади Дониша АН Респ. Таджикистан]. - Душанбе, 2013. - 26 с.

11. Алексеев, М.П. Проблема художественного перевода / М. П. Алексеев // Сборник трудов Иркутского государственного университета. Т. 18. Вып. 1. Иркутск, 1931. - С. 13-32.

12. Алексеева, И.С. Введение в переводоведение / И.С. Алексеева. - СПб.; М.: Издательский центр «Академия», 2004 г. - 167 с.

13. Александрова, О. В. Проблемы экспрессивного синтаксиса: на материале английского языка: учеб. пособие для студентов институтов и факультетов иностранных языков / О. В. Александрова. - 2-е изд., испр. - Москва: URSS, 2009. - 211 с.

14. Алиева, Л. Мазурки Хафиза / Алиева, Л.- Памир, 1973. - № 12. - 99 с.

15. Алпатов, В. М. Литературный, стандартный, общий язык // Язык и действительность: сб. науч. тр. памяти В.Г. Гака. М.: Ленанд, 2007. - С. 45-52.

16. Амонзода, Р. Гоголь-тараннумкунандаи хакикат. // Точ.сурх, 1952. - 26 февраль.

17. Арабская поэзия Средних веков (Библиотека мировой литературы). М.: Художественная литература, 1975. - С. 143.

18. Арнольд, И.В. Лексикология современного английского языка / И.В. Арнольд. - М.: Высш. школа, 1973. – 303 с.

19. Асозода, Х. Устод Айнӣ дар шинохти С. Улугзода (Устод Айни с точки зрения С. Улугзаде) / Х. Асозода. - Душанбе: Деваштич, 2001. - 114 с. (на тадж. яз.).

20. Асозода, Х. Абулкосим Фирдавсӣ дар шинохти С. Улугзода (Абулкасим Фирдоуси с точки зрения С. Улугзаде) / Х. Асозода. - Душанбе: Адиб, 2000. - 80 с. (на тадж. яз.).

21. Асрорӣ, В. Хачв дар адабиёти точик. В сб.: Х,аёт ва адабиёт, Сталинобод: Нашрдавточик, 1959. – С. 134 – 142.

22. Атаханова, Х. Любимый писатель. // Комм.Тадж., 1952 - 4 марта.

23. Атаханов, Д. Т. Восточные мотивы в творчестве А. С. Пушкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. Акад. наук Респ. Таджикистан. - Душанбе, 2000. - 24 с.

24. Афанасьев, Э.С. Пушкин-Чехов: ироническая проза // Русская литература, 2001. № 4. – С. 195-210.

25. Ахрорӣ, Х. Кори эчодӣ ё як навъ касби оддӣ. В кн.: Ахрорӣ Х Туйхурии муйсафедон. -Душанбе: Ирфон, 1984. – 157 с.

26. Ахрорӣ, Х. Сӯхбат аз санъати тарҷума. = [Беседа из переводческого искусства] / Х. Ахрори. - Душанбе: Ирфон, 1984. - № 5. - С. 165-166.

27. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С.Ахманова. - М.: Советская энциклопедия, 1966. - 607 с.

28. Багно, В. Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. - СПб.: Наука, 2009. - 228 с.

29. Багно, В. Е. Дорогами «Дон Кихота»: судьба романа Сервантеса / Всеволод Евгеньевич Багно. М.: Книга, 1988. - 448 с.

30. Бадалов, Б. К. История переводов произведений Н.В. Гоголя и опыт сравнительно-типологического исследования в таджикской литературе: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03. - Душанбе, 2004. - 167 с.

31. Бакоева, С.А. Концепция историзма в творчестве Сотима Улугзода: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Бакоева Сайрам Абдусатторовна; [Место защиты: Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. АН Респ. Таджикистан]. - Душанбе, 2010. - 26 с.

32. Бакозода, Дж. Равзанаи меҳр. – Дар китоби: Ҷӯрахон Бақозода. Андеша ва чеҳраҳои адабӣ / Дж. Бақозаде - Душанбе: Адиб, 2005. — с. 3-21.

33. Балли, Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955. - с. 8.

34. Бартольд, В. В. История изучения Востока в Европе и в России / В.В. Бартольд. - Л: Худ. литература, 1925. – 154 с.

35. Бархударов, Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)/ Л.С. Бархударов // Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: «Междунар. отношения», 1975. - 240 с.

36. Батурин, Н. А. Психология оценивания и оценки: Учебное пособие. - Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2000. - ч. I., 54 с.

37. Баховаддинов, А.М., В.Г.Белинский. Охирсухан ба кит: Белинский В.Г. Назаре ба адабиёти русии соли 1847. Мактуб ба Гоголь. Тарчумахои Эм.Муллокандов. - Сталинобод: Нашрдавточик, 1948.

38. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений [Текст]: [в 13-ти т.] / [ред. коллегия: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.]; Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). - Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1953-1959. - 13 т. - Т. 6: Статьи и рецензии [Текст]: 1842-1843 / ред. Б. И. Бурсов, 1955. - 799 с.

39. Белинский, В.Г. Репертуар русского театра, издаваемый И. Песоцким. Книжки 1 и 2. – Пантеон русского и всех европейских те-

атров. Часть 1 и II. с. 63-67 в кн.: Полное собрание сочинений в 13 томах. Том 4.\ В. Г. Белинский, В. Г. Статьи и рецензии [Текст]: 1840-1841 / Текст подгот. и коммент. сост. Л. Н. Назаровой и др.; ред. Н. Ф. Бельчиков, 1954. - 675 с.

40. Бобохон, У. Древо, оторванное от корней // Садои Шарк, 1991. - № 7. - С.125 (на тадж. яз.).

41. Бобоалиева, З. П. Творчество Чингиза Айтматова в контексте таджикско-кыргызских литературных связей (проблемы перевода): дис ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Бобоалиева Зебониссо Пирмуродовна; [работа выполнена в Таджикском гос. ин-те языков им. Сотима Улугзода; место защиты: Таджикский нац. ун-т]. - Душанбе, 2016. - 175 с.

42. Болотбекова, А., Курманова М. Переводческая деятельность в Исламской цивилизации.

URL:http://ummamag.kg/ru/articles/need_to_know/698_perevodcheskaya_deyatelnost_v_islamskoi_civilizacii (дата обращения: 09.02.2020). – Текст: электронный]

43. Большой психологический словарь / [Авдеева Н. Н. и др.]; под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. - 4-е изд., расш. - Москва: АСТ; Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2009. - 811 с.

44. Борев, Ю.Б. О комическом [Текст] / Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. - Москва: Искусство, 1957. - 232 с.

45. Бойгонаи Пажухишгохи таърихи хизб дар назди КМ Хизби Коммунистии Точикистон. – Фонди 3, опись 286, дело 1248, Л. 1-5, 16, 19, 21-22, 28, 32.

46. Брагинский, И. С. Исследования по таджикской культуре [Текст]: (К проблеме межлитературных связей народов Сов. Востока) / И.С. Брагинский; АН Тадж. ССР. - Москва: Наука, 1977. - 288 с.

47. Брагинский, И. С. Очерки из истории таджикской литературы [Текст]. - Сталинабад: Таджикгосиздат, 1956. - 453 с.

48. Виноградов, В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Изд-во ин-та общего среднего образования РАО. - 2001. - 224 с.

49. Виноградов, В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы [Текст]. – М.: Изд-во МГУ, 1978. - 174 с.

50. Влахов, С., Флорин С. Непереводимое в переводе / Сергей Влахов. - М.: Международные отношения, 1980. - 352 с.

51. Влахов, С. Непереводимое в переводе / Сергей Влахов, Сидер Флорин. - 2-е изд., испр. и доп. - М.: Высш. шк., 1986. - 416 с.

52. Войнич, Э.Л. Овод: роман / Этель Лилиан Войнич: [пер. с англ. Н. Волжиной]. - СПб.: Азбука-классика, 2018. – 384 с.

53. Войнич, Э.Л. Ғурмагас: Роман (Барои бачагони синни миёна ва калони мактаби). Тарҷ. Аз русӣ С. Улуғзода. – Душанбе: Маориф, 1982. - 320 с.

54. Войнич, Э. Занбӯр: Роман. Тарҷ. Аз русӣ С. Улуғзода. – Сталинобод: Нашриёти давлатии тоҷикистон, 1952. – 311 с.

55. Гальперин, И. Р. Стилистика английского языка. М.: Высш. шк., 1977. – 459.

56. Гарбовский, Н.К. Новый перевод: свобода и необходимость // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 22. Теория перевода, 2011. - № 1. - С. 3–16.

57. Гарин, И.И. Пророки и поэты. «Гамлет». Источник: http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/garin-i-i-proroki-i-poety/gamlet.htmИсточник: http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/garin-i-i-proroki-i-poety/gamlet.htm.

58. Гачечиладзе, Г. Р. Введение в теорию художественного перевода [Текст]: Авторизованный перевод с груз.: Учебник для студентов филол. фак. / Гви Гачечиладзе. - Тбилиси: Изд-во Тбилис. ун-та, 1970. - 284 с.

59. Гачечиладзе, Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Гиви Гачечиладзе. - 2-е изд. - М.: Сов. писатель, 1980. - 255 с.

60. Гачечиладзе, Г. Р. Вопросы теории художественного перевода [Текст]: Авториз. пер. с груз. - Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964. - 268 с.

61. Голованивская, М.К. Новое литературное обозрение / М., 2015. - 375 с.

62. Горький, М. Собрание сочинений [Текст]: В 30-ти т. / М. Горький: Гослитиздат. - М., 1953, – Т. 27. - 371 с.

63. Горький, Максим. О литературе [Текст]: Статьи и речи. 1928-1935 гг. / М. Горький. - Москва: Гослитиздат, 1935. - 515 с.

64. Давронов, А. У. Таджикско-армянские литературные связи в новое время: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Давронов Абдували Усмонович; [Место защиты: Тадж. гос. нац. ун-т]. – Душанбе, 2009. - 53 с.

65. Давронов, А. Литература и действительность / А. Давронов. - Душанбе: Хумо, 2003. - 253 с. (на тадж.яз.).

66. Давронов, А. Художественный перевод и национальное мышление // Исследования по культуре. Душанбе, 2000. - С. 144-166. (на тадж.яз.).

67. Демидчик, Л. Н. Реалистическое обновление таджикской прозаической традиции [Текст]: Автореф. дис. на соиск. уч. степени д-ра филол. наук. (10.01.03) / Тадж. гос. ун-т им. В. И. Ленина. – Душанбе, 1973. - 43 с.

68. Демидчик, В., Буяновская С. Барон из Ревишне / В. Демидчик, С. Буяновская. – Памир, 1984. - № 1. - 159 с.

69. Демидчик, Л.Н. Таджикская драматургия 1940-1950 годов / Л.Н. Демидчик. − Душанбе: Ирфон, 1965. – 204 с.

70. Демидчик, Л.Н. Сотим Улуғзода// Эъҷози сухан /Л.Н. Демидчик − Душанбе: Адиб, 1992. — с. 165.

71. Демидчик, Л. Айни ва Горький. В кн.: Пайёми бародари. - Душанбе: Дониш, 1972. - с. 84-94.

72. Дневник съезда. (Первый съезд советских писателей Таджикистана). - Коммунист Таджикистана, 1934, 16 мая.

73. Домашнев, А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста: нем. яз.: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 - «Иностр. яз.» / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова. — 2-е изд., дораб. — М.: Просвещение, 1989. — 208 с.

74. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 9-ти томах. – М., 2004. - Т. 9, кн. 2. – С. 139.

75. Задорнова, В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста / В.Я. Задорнова -М.: Высш. шк., 1984. - 152 с.

76. Задорнова, В. Я.Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.04. – М., 1992. - 41 с.

77. Иванов, А.О. Безэквивалентная лексика / А.О. Иванов. - СПб.: Типография издательства СПбГУ, 2006. - 200 с.

78. Ивашин, В. В. М. Горький и белорусская литература начала XX века [Текст] / Акад. наук Белорус. ССР. Ин-т литературы и искусства. - Минск: Изд-во Акад. наук БССР, 1956. - 199 с.

79. Игнатенко, А. А. Маджнун и Дон-Кихот – архетипические сумасшедшие. Чем отличается исламская культура от европейской //

Игнатенко А.А. Зеркало ислама. — М.: Русский институт, 2004. — С. 163-179.

80. Икрами, Д. Мосты через века / Д. Икрами. – Памир, 1984. - № 1. - 159 с.

81. Икрами, Д. Время, перевод и поиск / Д. Икрами. – Памир, 1985. - № 11. - 160 с.

82. Икрами, Дж. То, что было пережито (воспоминания) / Дж. Икроми -Душанбе: Шарки Озод, 2009, 327 с. (на тадж. яз.)

83. Икрами, Д. Мосты через века / Д. Икрами. – Памир, 1984. - № 1. - 159 с.

84. Икрами, Д. Дж. Современный персидский социальный роман: дис ... канд. филол. наук: 10.00.00. - Душанбе, 1972. - 212 с.

85. Икрами, Д. Проблемы перевода русской литературы в Иране / Дилафруз Икрами; Отв. ред. А. Абдуманнонов; АН ТаджССР, Ин-т востоковедения. - Душанбе: Дониш, 1988. – 142 с.

86. Икромй, Ч. Таъсири эчодиёти Гоголь // Чавонони Точ., 1952. - 5 март.

87. Казакова, Т.А. Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: ООО «ИнЪязыздат», 2006. – 554 с.

88. Казакова, Т. А. Практические основы перевода. – Серия: Изучаем иностранные языки. / Т.А. Казакова. - СПб.: «Издательство Союз», 2001. – 320 с.

89. Казакова, Т.А. Практические основы перевода. English <=> Russian. СПб., 2000 - 320 с.

90. Казакова, Т.А. Художественный перевод. Теория и практика / Т.А. Казакова. - СПб.: ООО «ИнЪязыздат», 2006. – 554 с.

91. Казанская, Г.П. Некоторые стилистические приемы создания эффекта иронии в портретных характеристиках романа С. Ричардсона «Кларисса Гарлоу» // Вопросы стилистики английского языка. М.: Высшая школа, 1980. Вып. 155. – С. 22-28.

92. Карасев, Л. В. Парадокс о смехе. – «Вопросы философии», 1989, № 5, – с. 55]

93. Каноат, М. Лучи одной зари. – Коммунист Таджикистан, 1977, 22 сент.

94. Кашкин, И. О методе и школе советского художественного перевода. В кн.: Поэтика перевода. Сб. статей: Радуга. - М., 1988. - 235 с.

95. Кашкин, И.А. В борьбе за реалистический перевод // Вопросы художественного перевода. М., 1955. - С. 126-148.

96. Княжева, Елена Александровна. Оценка качества перевода. История, теория, практика [Текст]: монография / Е. А. Княжева. - Москва: ФЛИНТА, 2018. - 245 с.

97. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение. М.: ЭТС, 2004, 423 с.

98. Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. – М.: ЭТС, 2001. — 424 с.

99. Комиссаров, В.Н. Слово о переводе. Очерк лингвистического учения о переводе / В.Н. Комиссаров. – М., 1973. - 216 с.

100. Комиссаров, В.Н. Теория перевода / В.Н. Комиссаров. - М.: ВШ, 1990. - 348 с.

101. Комиссаров, В. Н. Практикум по переводу с английского языка на русский / В. Н. Комиссаров, А. Л. Коралова. - М.: Высш. шк., 1990. - 127 с.

102. Комиссаров, Д.С. Пути развития новой и новейшей персидской литературы / Д.С.Комиссаров. -М.: Наука, 1982. - С.99-100.

103. Копанев, П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода [Текст]. - Минск: Изд-во БГУ, 1972. - 295 с.

104. Костер, Шарль де. Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и других краях /Пер.с фр.Н. Любимова: Вступ.ст. Л. Андреева. – М.: Худож.лит., 1988. – 398 с.

105. Костер, Шарль де. Достони Уленшпигель ва Ламме Гудзак ва саргузашти ачоиби диловаронаи пуршону шарафи онхо дар Фландрия ва мамлакати дигар. Тарч. С. Улугзода. – Душанбе: Ирфон, 1975. - 395 с.

106. Красноглазов, А. Странствия «Дон Кихота»: 400 лет в пути [электронный ресурс] / А. Красноглазов // Балтика, 2005. – № 3. – Режим доступа к журналу:http://www.baltwillinfo.com/baltika/205/b10.htm]

107. Ладохина, О., Ладохин, Ю. Экстраординарное возвращение Дон Кихота. Непривычный взгляд на одесскую литературу 1920 – 1930-х годов // (из цикла «Филология для эрудитов»). - М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2019. – 220 с.

108. Левик, В. В. Нужны ли новые переводы Шекспира? // Мастерство перевода: М.: Советский писатель, 1966. - 536 с.

109. Левый, И. Искусство перевода [Текст] / Пер. с чеш. и предисл. Вл. Россельса, И. Левый – М.: Прогресс, 1974. - 396 с.

110. Лозинский, М. Л. Искусство стихотворного перевода. В кн.: Багровое светило. (Мастера поэтического перевода). Выпуск 17 / М.Л. Лозинский. - М.: Прогресс, 1974, – 216 с.

111. Любимов, Н.М. Перевод-искусство — 2-е изд., доп./ Н.М. Любимов. — М.: Сов. Россия, 1982. — 128 с.

112. Мадариаги, С. Вожди умов и моды: Чужое имя как наследуемая модель жизни / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом); Отв. ред. В.Е. Багно. - СПб.: Наука, 2003 (СПб.: Тип. Наука). – 341 с.

113. Манн, Т. Собрание сочинений [Текст]: в 10 т. - Т. 10: перевод с немецкого / Томас Манн; под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова; [вступ. статья Б. Сучкова; примеч. Р. Миллер-Будницкой и др.]. - Москва: Гослитиздат, 1929-1955. М., 1961. - 696 с.

114. Маниёзов, А. Айни ва адабиёти рус. Дар кит.: Паёми бародари. -¬Душанбе: Дониш, 1972. - с. 34-43.

115. Микушевич, В. Поэтический мотив и контекст // Сборник статей / вып. подг.: С. Лейбович. - М.: Художественная литература, 1971. - 253 с.

116. Мирзо-заде, Х. Уважаемый товарищ редактор! // Памир, 1975. - № 4. – С 76 – 78.

117. Мохаммади, З. Пушкин и Хафиз: к проблеме «восточного слога» в творчестве Пушкина: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Мохаммади Захра; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. – М., 2008. - 21 с.

118. Миньяр-Белоручев, Р. К. Как стать переводчиком: Учебное пособие по устному переводу / Р. К. Миньяр-Белоручев. - М.: Готика, 999. - 172 с.

119. Миршакар, М. Служение народу // Сталинская молодежь, 1952. - 5 марта.

120. Мкртчян, Л. Художественный перевод как неявная форма соавторства // В кн.: Литература и перевод: проблемы теории. Международная встреча ученых и писателей. М.: Наука, 1991. - С.118-120.

121. Мороховский, А.Н. Стилистика английского языка: учеб. Пособие для вузов / А.Н. Мороховский [и др.]. – Киев: Издательское объединение «Вища школа», 1984. – 241 с.

122. Муллоджанова, З. А. Стиль Садриддина Айни и проблемы перевода его произведений на русский язык [Текст]: дис… на со-

иск. уч. ст. канд. филол. наук/ / З.А.Муллоджанова. – Душанбе, 1972. - 183 с.

123. Мухаммадиев, Ш. Цикл фильмов на тему: «Историческая правда-жизненная правда». www.1tv.tj, (2000-2012 гг.) (на тадж. яз.)]

124. Мухтар, А. Некоторые вопросы перевода художественной литературы с русского языка на узбекский [Текст]. - Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1957. - 18 с.

125. Муллоджанова, З. «Учиться языку у своего народа…» (Устод Айни о художественном переводе) // Памир, 1987. - № 5. - С. 148-164.

126. Муллоджанова, З. 0 литературных «парах», партнерстве и «улучшенных» версиях. - Памир, 1983, № 11, с. б0-б5.

127. Мурувватиён, Дж. Дж. Становление филологического романа в таджикской литературе XX века (на примере романа «Фирдоуси» Сотима Улугзода). – Душанбе: ЭР-граф, 2018. - 148 с.

128. Набавӣ, А. Ҷусторҳо ва ибтикорот дар наср: маҷмӯаи мақолаҳо / А.Набавӣ. − Душанбе: Адиб, 2009. — 324 с.

129. Набиев, А. Эҷоди бадеӣ, инсон ва замон: маҷмӯаи мақолаҳо / А. Набиев. − Душанбе: Ирфон, 1983. — 144 с.

130. Набиев, А. Тасвири олами ботинии инсон, нависанда ва замон: маҷмӯаи мақолаҳо / А. Набиев. – Душанбе: Ирфон, 1987. — 160 с.

131. Набиев, А. Адабиёт ва нақди адабӣ / А. Набиев. − Душанбе: Адиб, 1993. — 260 с.

132. Набави, А. Васлгари карнхо ва наслхо. В кн. Чусторхо ва ибтикорот дар наср / А. Набави. – Душанбе: Адиб, 2009. – С. 115-128.

133. Назарова, Р. С. Проблемы воссоздания произведений М.Ю.Лермонтова в таджикских переводах: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.08 / Назарова Рамзия Саъдуллоевна; [Место защиты: Институт языка и литературы им. Рудаки Академии наук Республики Таджикистан]. - Душанбе, 2019. – 26 с.

134. Назрӣ, У. Хуршеди базморои назм / У.Назрӣ // Паёми Душанбе, 1999. - 5 июня.

135. Неъмонов, Б. З. Политические репрессии в Советском Таджикистане в 20-30-е годы XX века. дисс. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук: специальность: 07. 00. 02 - Отечественная история (исторические науки). –Душанбе, 2019. - 193 с.

136. Николюкин, А. Н. Американский Дон Кихот // Литературоведческий журнал. 2015. №38. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-don-kihot (дата обращения: 22.06.2020).

137. Нинов, А.А. После катастрофы // Булгаков М.А. Собр. соч. в 5 т. М.: Худож. лит., 1990. - Т. 4. - С. 575–594.

138. Новая ситуация. Обсуждение творчества русских писателей Таджикистана в Москве // Памир, 1987. - № 6. - С.135- 155.

139. Нурчонов, Н. «Ревизор» дар сахнаи точик // Точ. сурх, 1952, 14 март.

140. Орлова, Г.В. Средства формирования иронической модальности в современном публицистическом дискурсе: Жанр обозрения: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / С.-Петерб. гос. ун-т. - Санкт-Петербург, 2005. - 24 с.

141. Отахонова, Х. Некрасов дар забони точики. -. Дар кит.: Паёми бародарй. - Душанбе: Дониш, 1972. - с. 78-84.

142. Петрова, О.Г. Ирония как способ создания образов персонажей в идиостилях Ч. Диккенса и У.М. Теккерея // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2009. - Вып. 34 (172). - С. 73-77.

143. Попович, А. Проблемы художественного перевода / Под общ. ред. и с предисл. П. М. Топера; Пер. со словац. И. А. Бернштейн, И. С. Чернявской; Отв. ред. Н. А. Кондрашов. - М.: Высш. школа, 1980. - 199 с.

144. Походня, С. И. Языковые средства выражения иронии в англоязычной художественной прозе (на материале английской и американской художественной литературы конца XIX-XX веков): дис... канд. филол. наук: 10.02.04. - Киев, 1984. - 218 с.

145. Пискунова, С. И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI-XVII веков / С. И. Пискунова. - М.: Изд-во Моск. ун-та., 1998. - 314 с.

146. Пискунова, С.И. Истоки и смысл смеха Сервантеса // Вопросы литературы, 1995. — № 2. — С. 143-169.

147. Пушкин, А.С. Борис Годунов: Трагедия: [Для сред. возраста] / А. С. Пушкин; [Послесл. Д. Д. Благого, с. 89-114; Грав. В. Фаворского]. - М.: Дет. лит., 1988. – 125.

148. Празян, Н.О. Лингвокогнитивные и прагматические основы использования метафоры и иронии в английском политическом дискурсе: автор. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Празян Нарине Ови-

ковна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Филол. фак.]. - Москва, 2011. - 20 с.

149. Пропп, В.Я. Природа комического у Гоголя // Русская литература. 1988.- № 1 – С. 27-43.

150. Походня, С.И. Языковые средства выражения иронии в англоязычной художественной прозе (на материале английской и американской художественной литературы конца XIX - XX веков): автореф. дис… канд. филол. наук. Киев, 1984. – 218 с.

151. Рамальетти, К. Дон Кихот и Санчо Панса в России. Краткий обзор русских переводов и интерпретаций шедевра Сервантеса, Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. Сборник материалов I (XV) Международной конференции молодых ученых (3—5 апреля 2014 г.) Выпуск 15, Том 2: Литературоведение.

152. Рахим, Х. Чанд сухан дар бораи яке аз тарч;умонх,ои аввалини адабиёти бадеии рус ва китоби у (Некоторые данные о первых переводчиках и их книгах) / Р. Хошим // Шаркд сурх, 1959. - № 1. - С. 134139. (на тадж.яз.).

153. Рахманова, Б. Р. А.А. Бестужев-Марлинский и персидско-таджикская литература: Проблемы перевода и влияния: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. Акад. наук Республики Таджикистан. - Душанбе, 2006. - 26 с.

154. Рахмонов, З., Саъдуллоев, Ч. Хачвнигори махбуби халк. Ба муносибати 175 -солагии зодрузи Н.В.Гоголь // Комсомоли Точикистон, 1984, 30 март.

155. Рачаби, М. Сотим Улуғзода абармарди набард ва андеша/М. Рачабӣ. – Душанбе: Деваштич, 2004. – 172 с.

156. Розенфельд, А.З. Произведения Гоголя на персидском языке. В кн.: Н.В.Гоголь. - Л.: ЛГУ, 1954. – 394 с.

157. Романенко, А. «Венок дружбы» (Садриддин Айни в его личных и творческих связях с Украиной) / А. Романенко. – Памир, 1984. - № 4. - С.108-118.

158. Рустамова, Г. Р. Русско-таджикские литературные связи в XX веке (в контексте творчества Льва Толстого): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: [специальность] 10.01.03 Литература народов стран зарубежья (таджикская литература) / Рустамова Гуландом Рустамовна; [работа выполнена: Таджикский государственный педагогический университет им. Садриддина Айни; место защиты: Таджикский национальный университет]. - Душанбе, 2017. - 44 с.

159. Россельс, В. М. Перевод и национальное своеобразие подлинника [Текст]: Сборник статей // Вопросы художественного перевода. - М.: Советский писатель, 1955. - 311 с.

160. Салим, А. Сто цветов ста лет: Таджикистан в XX веке. / А. Салим. - Прага, 1999. - 279 с.

161. Садуллаев, Дж. М. Перевод как фактор литературного влияния (Чехов и таджикская реалистическая проза): автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. - Душанбе, 1990. - 22 с.

162. Самад, В. Ещё раз о первом переводе Пушкина // Памир, 1975. - № 10.

163. Самад, В. Лев Николаевич Толстой. Энциклопедияи советии тоҷик. [Таджикская советская энциклопедия] в 8 т.Т.7. - Душанбе: Ирфон, 1982. - 382 с.

164. Самад, В. «Шохнома»-и Фирдавсӣ ва Чернышевский. [«Шахнамэ» Фирдоуси и Чернышевский] / Самад Валӣ. –Душанбе: Адиб, 2005.- 399 с.

165. Сайфуллаев, А. Мактаби Айни / А. Сайфуллаве. - Душанбе: Ирфон, 1978. – 350 с.

166. Сайфуллоев, А. Асархои Гоголь ба забони точики // Тоникистони совета, 1959, 1 апрель.

167. Сайфуллоев, А. Сарчашмахо ва омилхои асосии пайдоиши насри советии тоник. - В кн.: Таърихи адабиёти советии тоник. Инкишофи жанрхо. Дар 6 чилд, ч.1. Насри солхои 20. Душанбе: Дониш, 1984. – 640 с.

168. Сайфуллоев, А. Уфуқҳои тозаи наср / А. Сайфуллаев. − Душанбе: Адиб, 2006. —768 с.

169. Сайфуллоев, А. Тафаккур ва образ: Маҷмӯаи мақолаҳо / А. Сайфуллоев. − Душанбе: Ирфон, 1968. — 168 с.

170. Сайфуллоев, А. Проблемы взаимодействия литератур \ А. Сайфуллоев. – Душанбе: Ирфон, 1976. — 138 с.

171. Сайфитдинова, М. Р. Особенности перевода фразеологических единиц (на материале трагедии У. Шекспира «Гамлет» и его перевода на русский и таджикский языки) // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки. 2016. № 3 (48). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-perevoda-frazeologicheskih-edinits-na-materiale-tragedii-u-shekspira-gamlet-i-ego-perevoda-na-russkiy-i-tadzhikskiy-yazyki (дата обращения: 19.06.2020).

172. Салихов, Ш. А. Роман в таджикской литературе XX века (проблемы формировании жанра): дис. ... докт. филолог. наук / Ш. А. Салихов - Душанбе, 2011. — 313 с.

173. Сафиуллина, Р. Пушкин и персидско-таджикская литература / Р.Сафиуллина // Русский язык и литература в таджикской школе, 1998. - № 1-3.

174. Самандаров, Г. Р. Айни и сатирические мотивы в его творчестве [Текст]: Автореферат дис. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук / Г. Р. Самандаров. – Ленинград: Ин-т востоковедения Акад. наук СССР, 1949. - 11 с.

175. Сервантес, Сааведра Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот ламанчский. / Пер. с исп. Н. Любимова. Ч. 1. // Мигель де Сервантес Сааведра. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1963. - 585 с.

176. Сервантес, Сааведра, Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот ламанчский / Пер. с исп. Н. Любимова. Ч. 2 // Мигель де Сервантес Сааведра. - М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1963. - 658 с.

177. Сервантес, Сааведра Мигель де. Достони айёри ламанчӣ Дон Кихот / Тарҷ. С. Улуғзода // Мигель де Сервантес Сааведра. - Нашриёти «Ирфон». – Душанбе, 1974. – 466 с.

178. Сборник документов и материалов. М., 1972. - С.196

179. Соколов, А.С. Об использовании старых специалистов в 1918–1922 гг. // Социальные реформы в России: Теория и практика. - М., 1996. - 50 с.

180. Солодуб, Ю. П., Альбрехт, Ф. Б., Кузнецов, А. Ю. Теория и практика художественного перевода: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 033200 (050303) - Иностр. яз. / Ю. П. Солодуб, Ф. Б. Альбрехт, А. Ю. Кузнецов. - М.: Academia, 2005 - 296 с.

181. Солеҳов, Ш. Адабиёт ва шинохти он: Маҷмӯаи мақолаҳо / Ш. Солехов. − Душанбе: Ирфон, 2009. — 345с.

182. Солеҳов, Ш. Нигоҳе ба насри давраи истиқлол / Ш. Солеҳов // Адабиёт ва санъат, 2006. — № 38. — С. 8.

183. Солеҳов, Ш. Диди нависанда ва воқеияти зиндагӣ / Ш. Солеҳов // Адабиёт ва санъат, 2009. — 4 июн — С.5.

184. Сорокина, В.В. Русская литература в западноевропейских исследованиях: Учебное пособие. – М.: Издательство Московского университета, 2017. – 150 с.

185. Соболев, Л. Н. Пособие по переводу с русского языка на французский / Л. Н. Соболев. - М.: Изд. лит. на иностр. яз., 1952. - 402 с.

186. Сиддик, С. Адабий таржима санъати. – Тошкент: УзССР Давлат ношриёти, 1936. - 126 с.

187. Сиддик, С. Сахнада тил // Кизил Узбекистон, 1935, 9 март; Тухматга ухшаган танкид // Кизил Узбекистон, 1936, 16 август.

188. Султанова, Ш.У. У истоков культурных связей с Россией // Звезда Востока, 1986. - №3.

189. Степанов, Г.В. Дон Кихот: персонаж и личность / Г.В. Степанов. – Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. 38. – № 6. –М., 1979. – С. 513–520.

190. Степура, С. Н. Специфика перевода эпохи модернизма в России в 20-30-е годы XX века // Молодой ученый, 2011. — №10. Т.2. — С. 42-47. — URL https://moluch.ru/archive/33/3747/ (дата обращения: 24.02.2020)].

191. Табаров, С. Ҳаёт, адабиёт, реализм / С. Табаров. - Душанбе: Ирфон, 1978. — 224 с.

192. Табаров, С. Гоголь ва адабиёти точик // Шарки сурх, 1952. - № 3.

193. Таджикский экран. - Душанбе: Ирфон, 1980. - 239 с.

194. Таърихи адабиёти советии точик: инкишофи жанрх,о, иборат аз шаш чилд. Ч.2.- Душанбе: Дониш, 1978.

195. Таърихи адабиёти советии точик: инкишофи жанрх,о, иборат аз шаш чилд. Ч,.1.- Душанбе: Дониш, 1984.

196. Тургенев, И. С. Гамлет и Дон-Кихот: Речь, произнес. на публ. чтении И.С. Тургеневым. - 2-е изд. - Санкт-Петербург: И. Глазунов, 1903. - 31 с.

197. Тоджикистони сурх. 1937. 29 сентября (на тадж. яз.).

198. Тоджикистони сурх. 1933. 19 октября (на тадж. яз.).

199. Томахин, Г. Д. Реалии - американизмы: Пособие по страноведению: [Для ин-тов и фак. иностр. яз.] / Г. Д. Томахин. - М.: Высш. шк., 1988. – 238 с.

200. Тошматов, Р.Л. Любимый писатель Таджикистана // Р.Л. Тошматов // Ленинабадская правда, 1960. - 20 нояб.

201. Тимофеев, Л.И. и Тураев С.В. Краткий словарь литературоведческих терминов. Пособие для учащихся сред. школы. ред. – сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., «Просвещение», 1978. – 223 с.

202. Триндаде, М.Х. Искусство перевода: мой опыт художественного переводчика. Советы начинающим от опытного переводчика художественной литературы: ua-contact.com.

203. Улугзода, С. Вредительство буржуазных националистов в литературе / С. Улугзода // Красный Таджикистан, 1937. - 2 октября (на тадж. яз.).

204. Улугзода, Сатым. Единение [Текст]: Избр. статьи и очерки. - Душанбе: Таджикгосиздат, 1963. - 200 с.

205. Улугзода, Сатым. Учитель, наставник, друг: В кн.: Единение [Текст]: Избр. статьи и очерки. - Душанбе: Таджикгосиздат, 1963, с. 73-77.

206. Улугзаде, С. Адабиёти советии точик дар солхои чанги Бузурги Ватанй (Маъруза дар пленуми II правлениями Иттифо^и нависандагони Точикистон), 1944. - 19 ноябрь.

207. Улугзаде, С. За литературную правду-Лит.газета,1945, 17 мая.

208. Улуг –заде, С. Нависанда ва олим. - Шарки сурх, 1947. - № 2-3. - с.2-3.

209. Улуғзода, С. Чашмаи хушкнашавандаи махорати бадеӣ. [Неиссякаемый источник художественного мастерства] / С. Улуғзода // Шарқи сурх. [Красный Восток], 1960. - № 11. – С.170-171.

210. Улугзода, С. Дар бораи баъзе масъалахри танкиди адабй ва адабиётшиносй дар республика (О некоторых вопросах литературной критики и литературоведения в республике) / С. Улугзода // Шарки сурх, 1954. - №7. (на тадж.яз.).

211. Улуг-зода, Сатым. Вровень с пятилеткой. См. в кн.: Единение: Избранные статьи и очерки / Сатым Улуг - зода. − Душанбе: Таджикгосиздат, 1963 — 200. -200 с.

212. Улуг-зода, Сатым. Народ и партия – в них творчество и жизнь в кн.: Единение: Избранные статьи и очерки / Сатым Улуг - зода. − Душанбе: Таджикгосиздат, 1963 — 200 с.

213. Улуг-зода, Сатым. Утро нашей жизни: Повесть / Сатым Улуг-зода. − Душанбе: Маориф, 1984. — 320 с.

214. Улуг-зода, Сатым. «О Л.Н. Толстом» в кн.: Единение: Избранные статьи и очерки / Сатым Улуг - зода. − Душанбе: Таджикгосиздат, 1963 — 200 с.

215. Улугзода, С. Фирдавси: Роман. – Душанбе: Адиб, 1988. - 272 с.

216. Улугзода, С. Вредительство буржуазных националистов в литературе / С. Улугзода // Красный Таджикистан, 1937. - 2 октября (на тадж. яз.).

217. Улугзода, С. Согдийская легенда: повесть, исторический роман, рассказы / С. Улуг-зода; пер. с тадж.; [предисл. А. Борщаговского]. − Москва: Художественная литература, 1987. — 512 с.

218. Улуғзода, Сотим. Пири ҳакимони Машриқзамин / Сотим, Улуғзода - Душанбе: Нашриёти «Маориф»,1980. — 138 с.

219. Улмасова, З.Х. Истиқлол ва инкишофи романи таърихӣ (охири асри XX ва ибтидои садаи XXI) / З.Х. Улмасова. − Хуҷанд: Нури маърифат, 2011. — 344 с.

220. Федоров, А.В. Основы общей теории перевода: (Лингвист. пробл.). [Учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз.] / А. В. Федоров. - 4-е изд., перераб. и доп. - М.: Высш. шк., 1983. - 303 с.

221. Федоров, А. В. Введение в теорию перевода [Текст]: (Лингвистич. проблемы). - 2-е изд., перераб. - Москва: Изд. лит. на иностр. яз., 1958. - 374 с.

222. Филимонова, О. Е. Эмоциология текста: анализ репрезентации эмоций в английском тексте: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «540300 (050300) Филологическое образование» / О. Е. Филимонова. - Санкт-Петербург: [Книжный Дом], 2007. - 447 с.

223. Хамробоев, Н. А. Этапы формирования и развития переводческого движения в VIII-XIV веках (с пехлевийского на арабский и с арабского на персидско-таджикский) автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. 10.02.14 – Классическая литература (арабская и греческая филология). Худжанд, 2019, - 51 с.

224.. Хамидова, Н. Ш. Некоторые вопросы художественного перевода поэзии в современной таджикской литературе: на примере переводческой деятельности Лоика Шерали и переводов его поэзии на русский язык: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Хамидова Наргис Шарифджоновна;

[Место защиты: Худжан. гос. ун-т им. Б.Г. Гафурова]. - Худжанд, 2009. - 26 с.

225. Холикзода, А. Таджикский Мавераннахр. От Российского завоевания до независимости. Душанбе, 1997. – С. 102.

226. Ходизода, Р. Гоголь нависандаи бузурги рус. - Дар кит.: Гоголь Н.В. Асархои мунтахаб, иборат аз 3 чилд, ч. I. - Душанбе: Ирфон, 1985.

227. Ходжибаева Б., Мирзоюнус М. Пушкин и Восток: Монография / Б. Ходжибаева, М. Мирзоюнус / Ответственный редактор Дун А. З.–Худжанд: Государственное издательство имени Рахима Джалила, 1999. –190 с.

228. Хошим, Р. Айнӣ ва адабиёти рус // Садои Шарк, 1968, № 4.

229. Хошим, Р. Адибе, ки таровишхои қаламаш хукми оби хаётро дорад. [Писатель, плоды пера которого напоминают источник жизни]. / Р. Хошим. Шарқи сурх. [Красный Восток] - Душанбе: Адиб, 1960. № 4, С. 224.

230. Хошимов, С. Тарчумаи сахехи вожахо. В кн.: Масъалахои филологияи точик (Мачмуаи маколахо). Бароришии III. - Душанбе, 2002. – 67.

231. Хашимова, З. Постижение оригинала. - Памир», 1975, № 4. - С. 62 – 64.

232. Холов, Х. Р. История и принципы перевода лирической поэзии А. С. Пушкина в таджикской литературе: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03. - Душанбе, 1999. - 143 с.

233. Холов, Х.Р. История и проблемы перевода лирических стихотворений и прозы А.С. Пушкина на таджикский и персидский языки: дис ... д-ра филол. наук: 10.01.03. - Душанбе, 2015. – 291 с.

234. Холботурова, С. С. Особенности перевода поэзии Александра Блока на таджикский язык: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Холботурова Суфия Субхонкуловна; [Место защиты: Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. АН Респ. Таджикистан]. - Душанбе, 2018. - 25 с.

235. Хусейн, С. «Гамлет» в переводе Чулпана // Литературный Узбекистан, 1936.

236. Чайковский, Р. Р. Реальности поэтического перевода. (Типологические и социологические аспекты) / Р. Р. Чайковский. – Магадан, 1997. – 197 с.

237. Чуковский, К. И. Высокое искусство [Текст]. - Москва: Сов. писатель, 1968. - 382 с.

238. Шайтанова, И.О. «Гамлет» в русских переводах XIX — XX веков / И.О. Шайтанова. - М.: Интербук, 2014. - 410 с.

239. Шарифова, Г. А. Таджикские переводы новелл Азиза Несина: вопросы художественно-стилевых особенностей: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03. - Душанбе, 2007. - 158 с.

240. Шарипова, З. А. Художественно-стилистические особенности немецкого перевода повести Садриддина Айни «Смерть ростовщика»: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Шарипова Зулейха Амировна; [Место защиты: Таджикский национальный университет]. - Душанбе, 2018. - 171 с.

241. Шарифов, Х. Достони Фирдавсии шоир //Дар китоби Худой Шарифов. Озурдагон ва умедворон: Душанбе: Сино, 2001. - с. 136-150.

242. Шекспир, У. Хамлет, шохзодаи Дания. Фочиа дар панч парда. Тарч. С. Улугзода // С. Улугзода. - Душанбе, «Ирфон», 1978. – 222 с.

243. Шекспир, В. Трагедия о Гамлете, принце Датском. Перевод М. Л. Лозинского // В. Шекспир. - Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. А. А. Смирнова. М.-Л.: Academia, 1936. - Т. 5. - С. 1-175.

244. Шкловский, В.Б. Дневник [Текст]: [Лит. очерки]. - Москва: Сов. писатель, 1939. - 164 с.

245. Шкловский, В.Б. Сухане дар хакки Айни. - Точикистони совети. - 1978, 13 апр.

246. Шмелев, Д.Н. Экспрессивно-ироническое выражение отрицания и отрицательной оценки в современном русском языке // Вопросы языкознания, 1958. – № 6. – С. 38-42.

247. Шмид, В. Нарративность и событийность // Современные методы анализа художественного произведения. Гродно: ГрГУ, 2003. - С. 8–16.

248. Шодиқулов, Х. Тарчумахои тоҷикии «Бандии Кавказ» [Таджикские переводы «Кавказского пленника»] / Х. Шодиқулов // Маориф ва маданият. - Душанбе,1978. - 18 окт. - с.4.

249. Шодикулов, Х. Пири устодони сухан. [Старейшина мастеров слова]. / Х. Шодикулов // Толстой Л.Н. Асархои мунтахаб: дар 8 чилд. [Избранные произведения в 8 т.]. - Т.1. - Душанбе: Ирфон, 1978. – 583 с.

250. Шодикулов, Х. Устади шухратманди хачв. - Душанбе: Дониш, 1976, 22 с.

251. Шодикулов, Х. Пушхини насри рус. Дар кит.: А.П. Чехов. Асархои мунтахаб дар 4 чилд. ч.I. - Душанбе: Ирфон, 1986. - с. 5-21.

252. Шодикулов, Х. Пайвандхои адабии халки точик / Х. Шодикулов, А. Давронов. - Душанбе: Хумо, 2003. - 124 с.

253. Шодикулов, Х. Офтоби назми социалисти. Дар кит.: Владимир Маяковский. Асархои мунтахаб дар 2 чилд. ч. I. - Душанбе: Ирфон, 1985, с. 3-22.

254. Шоди, Х. Хабиб Юсуфи ва Лермонтов. Дар кит.: Паёми бародарй. -Душанбе: Дониш, 1972. - с. 43-77.

255. Шукуров, М. Асархои Николай Василевич Гоголь ба забони точикй // Мактаби совети, 1952. - №3.

256. Шукуров, М. Обновление. Таджикская проза сегодня. монография. / М. Шукуров. Обновление. Таджикская проза сегодня: Монография. – М.: Советский писатель, 1986. – 272 с.

257. Шукуров, М. Насри солх,ои 1945-1974. Инкишофи жанрхо //Дар китоби: Таърихи адабиёти советии точик, иборат аз шаш чилд, ч. IV. - Душанбе: Дониш, 1980. - 379 с.

258. Шукуров, М. Опыт русского реализма и таджикская реалистическая проза. — В кн.: Истоки, формирование и развитие социалистического реализма в литературах Советского Востока. – Ташкент: Фан, 1976. - С.153 —157.

259. Шукуров, М. Анъана, халқият, маҳорат: маҷмӯаи мақолаҳо / М. Шукуров. – Душанбе: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1964. — 232 с.

260. Шукуров, М. Сотим Улуғзода /М. Шукуров. − Сталинобод: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1961. — 73 с.

261. Шукуров, М. Диди эстетикии халқ ва насри реалистӣ: монография /М. Шукуров. – Душанбе: Ирфон, 1973. — 160 с.

262. Шукуров, М. Паҳлӯҳои тадқиқи бадеӣ (Баъзе масъалаҳои адабиёти ҳозираи тоҷик): Маҷмӯаи мақолаҳо / М. Шукуров. − Душанбе: Ирфон, 1976. — 272 с.;

263. Шукуров, М. Пайванди замонҳо ва халқҳо: Маҷмӯаи мақолаҳо / М. Шукуров. – Душанбе: Ирфон, 1982 — 223 с.

264. Шумкова, Т. Л. Ирония в русской литературе первой половины XIX века в свете традиций немецкого романтизма: дисс. … докт. филол. наук. Нижневартовск, 2007. - 454 с.

265. Эльназар, К. Проблемы перевода и воспроизведения стиля, ритмико-интонационные особенности поэзии А. А. Ахматовой на

таджикском языке: дис ... кандидата филол. наук: 10.01.08 Теория литературы. Текстология / Киматби Эльназар; [работа выполнена в Таджикском государственном педагогическом университете им. С. Айни; место защиты: Институт языка и литературы им. Рудаки Академии наук Республики Таджикистан]. - Душанбе, 2017. - 159 с.

266. Эйдельман, Н. Простодушие и преданность. Размышления о Дон Кихоте и еще более – о Санчо Пансе [электронный к журналуресурс] / Н. Эйдельман // Знание – сила – 1985. – № 12. – Режим доступа к журналу: http://www.vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/NYE/EIDELMAN.htm].

267. Юсуфов, К. Сотим Улуғзода ва повести тарҷумаиҳолии ӯ «Субҳи ҷавонии мо» /К. Юсуфов. – Душанбе: Дониш, 1968. – 127 с.

268. Якобсон, Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. - С. 16-24.

269. Ярошевский, М.Г. История психологии, от античности до середины XX в.: Учеб. пособие для вузов / М. Г. Ярошевский. - 2-е изд. - Москва: Изд. центр «Академия», 1997. - 409 с.

270. Puskin, A. S. Boris Godunov.Tarjumaji S. Ulug-zoda.- Stalinobod-Lenungrad: Nasrijoti davlatji Tojikiston.- 1939, - 125 s.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Благодарность автора..... 3

Предисловие..... 5

Глава I Из истории перевода в Таджикистане..... 15

1.1. Специфика художественного перевода в Таджикистане: 30-е годы..... 15
1.2. Роль Сотим Улугзода в становлении художественного перевода в таджикской литературе: 1930-1980-е гг..... 37

Глава II Из истории художественного перевода: от «Овода» до «Бориса Годунова»..... 52

2.1. Варианты переводов романа «Овод» Л.Э. Войнич на таджикский язык..... 52
2.2. Стилистический диссонанс в переводе романа «Овод» Э.Войнич – в «Занбӯр» - е и «Ғурмагас»..... 65
2.3. Пейзаж как средство репрезентации эмоций в переводе романа «Овод» Э.Л.Войнич на таджикский язык..... 93
2.4. Поэтический перевод как этап усовершенствования мастерства..... 105

Глава III Поэтика переводов художественной прозы в таджикской литературе: 70-80 – е гг...... 116

3.1. «Дон Кихот» притча о человеческом или образе интеллигенции?..... 124
3.2. Переводческие стратегии Сотима Улугзода в переводе романа «Дон Кихот» М. де Сервантеса - показатель стилевого разнообразия в таджикской прозе..... 144
3.3. Способы перевода реалий с русского языка на таджикский в романе «Дон Кихот» М. Сервантеса..... 158
3.4. Особенности передачи иронии в переводе романа «Дон Кихот» М. Сервантеса..... 167

Глава IV О некоторых своеобразиях перевода исторического романа на таджикский язык 183

4.1. Исторический роман «Легенда об Уленшпигеле» в переводе на таджикский язык: проблема воссоздания стиля 183
4.2. Портретная характеристика героев романа Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель» и особенности ее перевода на таджикский язык..... 201

Глава V Шекспир в таджикском литературном сознании XX века: интерпретации гамлетовской темы..... 213

5.1. Особенности языковой передачи эмоций в переводе трагедии У. Шекспира «Гамлет» с русского языка на таджикский 213
5.2. Особенности перевода метафор в трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский»..... 233

Заключение..... 243

Библиография 249

Мурувватиён Джамила Джамол

ПОЭТИКА ПЕРЕВОДОВ СОТИМА УЛУГЗОДА

Подписано в печать 30.11.2020. Формат 60x84$^{1}/_{16}$.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Усл. печ. л. 17,0. Тираж 200 экз. Заказ № 267.

ООО “ЭР-граф”.
734036, г. Душанбе, ул. Р. Набиева, 218.
Тел.: (+992 37) 227-39-92. E-mail: rgraph.tj@gmail.com

Электронный адрес:
Alika-xan@mail.ru

ISBN 978-99975-64-75-7