Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных
исследований им. В.И. Абаева – филиал ФГБУН
Федерального научного центра
«Владикавказский научный центр Российской академии наук»

На правах рукописи

ДЗАПАРОВА Елизавета Борисовна

ОСЕТИНСКАЯ ПОЭЗИЯ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДАХ: ПРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОРИЯ, ПОЭТИКА

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук,
главный научный сотрудник
ФГБУН ФНЦ ВНЦ РАН
Хугаев Ирлан Сергеевич

Владикавказ – 2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....5

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА КАК ВАЖНЕЙШЕЙ ФОРМЫ РУССКО-ОСЕТИНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ.....32

1.1. Русская школа художественного перевода: историко-теоретические основы и роль в освоении национальных литератур 32

1.2. Зарождение осетинской переводческой деятельности: переводы церковной литературы и фольклорных текстов (Г. Такаов, И.Г. Габараев-Ялгузидзе, А.Б. Колиев, В.А. Цораев, Дж.Т. Шанаев, В.Б. Пфаф, Вс.Ф. Миллер, А.Б. Кайтмазов)..... 46

1.3. Первые опыты профессионального художественного перевода (К.Л. Хетагуров, С.Б. Мамитов, Ц.Б. Амбалов, Г.Г. Малиев, А.И. Токаев, Г.К. Гуриев) 75

1.4. «Осетинская лира» К.Л. Хетагурова в ранних русских переводах 1930-х гг.: текстологический анализ и проблема адекватности (П.М. Панченко, А.И. Шпирт, Б.С. Иринин, А.С. Гулуев) 99

Выводы по 1 главе..... 116

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЗАЧИНАТЕЛЕЙ ОСЕТИНСКОЙ ПОЭЗИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ ...121

2.1. Русско-осетинские литературные контакты в сфере художественного перевода в 1940-1950-е гг..... 121

2.2. Поэзия К.Л. Хетагурова, С.К. Гадиева в переводах А.А. Ахматовой: варианты, национальная специфика, стиль..... 130

2.3. Синтез свободного и адекватного способа воспроизведения оригинала в переводах С.В. Шервинского (К.Л. Хетагуров, А.З. Кубалов, Нигер)..... 159

2.4. Эпическая поэма «Алгузиани» И.Г. Габараева-Ялгузидзе и стихотворение К.Л. Хетагурова «На кладбище» в переводческой интерпретации Н.А. Заболоцкого: установка на диалог с традицией..... 185

2.5. Творчество осетинских поэтов-классиков К.Л. Хетагурова, Нигера в переводческой рецепции Л.А. Озерова 207

Выводы по 2 главе..... 225

ГЛАВА 3. СПЕЦИФИКА РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДОВ ИЗ НАСЛЕДИЯ ОСЕТИНСКИХ ПОЭТОВ ВОЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ.....229

3.1. Проблема соотношения эквивалентности и творческой свободы в переводах Р.Ф. Казаковой, Ю.С. Хазанова, Ю.М. Даниэля, Н.М. Подгоричани-Петрович, Б.А. Ахмадулиной из лирики поэтов-фронтовиков (Х.Д. Плиев, Г.Х. Дзугаев, Д.Г. Дарчиев, Г.Х. Кайтуков, Гафез, Р.Н. Асаев) 229

3.2. Военная лирика Г.Дз. Плиева в художественном переводе (А.А. Ахматова, П.Г. Антокольский, И.Л. Френкель, Л.А. Озеров, М.А. Соболь): особенности передачи содержания и формы 271

3.3. Поэтическое наследие Н.Г. Джусойты в интерпретации Я.А. Козловского: к вопросу о переводческом методе 298

3.4. Перевод как форма самовыражения: В.Т. Шаламов и Б.А. Муртазов – диалог поэтических миров 315

Выводы по 3 главе..... 336

ГЛАВА 4. ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ ОСЕТИНСКИХ ПОЭТОВ-ТРАДИЦИОНАЛИСТОВ В ТРАНСЛЯЦИИ РУССКИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ.....340

4.1. Поэтика «тихой» лирики в аспекте проблем художественного перевода: Х.Д. Дзаболов и Н.М. Рубцов 340

4.2. Эстетика перевода романтической поэзии Г.Г. Бестауты (М.И. Синельников, Г.Б. Плисецкий, Н.С. Орлова) 354

4.3. Нравственно-философские мотивы в творчестве М.С. Дзасохова и их воспроизведение в русскоязычных переводах (А.М. Николаев, В.М. Тушнова, Н.М. Злотников, Л.В. Шерешевский)..... 365

Выводы по 4 главе..... 381

ГЛАВА 5. НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ И ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК В ПОЭЗИИ «ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ» И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДАХ.....384

5.1. Поэзия Х.-М.А. Дзуццати в переводах Б.Ш. Окуджавы: стратегии воспроизведения художественных доминант 384

5.2. Гражданская позиция автора и ее воплощение в переводах поэзии А.М. Кодзати (Г.А. Корин, В.В. Хатюшин, В.П. Бурич) 398

5.3. Мир женской души З.А. Хостикоевой в зеркале художественного перевода (Р.Ф. Казакова, И.Н. Озерова, С.А. Кузнецова) 409

5.4. Лирическое «я» В.Г. Малиева в контексте переводческой вариативности (В.А. Пальчиков, А.А. Медведев, М.И. Синельников)..... 419

5.5. Романтические идеалы Ш.Ф. Джикаева-поэта в парадигме художественного перевода (Р.К. Тедеты, Ю.А. Музальков, Л.А. Озеров) 427

5.6. Художественные образы К.Х. Ходова: семантика и поэтика поэтического перевода (Б.С. Авсарагов, Л.А. Озеров, В.Н. Еременко)..... 443

Выводы по 5 главе..... 457

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 461

Список сокращений и условных обозначений 475

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....476

ВВЕДЕНИЕ

Перевод как фактор социальной и духовной культуры составляет существенный пласт в каждой национальной литературе, выступая одним из важнейших механизмов ее обогащения и развития. В самом широком смысле перевод представляет собой сложный вид речеязыковой деятельности человека, который традиционно рассматривается в двух взаимосвязанных аспектах: «как процесс создания переводного продукта и как результат этого процесса – текст или устное высказывание на языке перевода» [Нелюбин 2003, 112].

Объектом нашего исследования выступает наиболее характерный и распространенный, но в то же время наиболее сложный вид переводческой деятельности – художественный перевод. В системе современного переводоведческого знания художественный перевод понимается как важнейший источник развития эстетической мысли и чувств человека, как действенное средство установления связей между национальными литературами и мировой художественной культурой [Кассиев 1994, 4]. Перевод является могучим орудием культурного сближения народов, духовной необходимостью, основой идейного и художественного единства, взаимообогащения литератур.

Художественный перевод выполняет не только коммуникативную, но и синтезирующую функцию, объединяя и передавая последующим поколениям эстетический опыт, накопленный в иноязычной культуре. Переводная литература служит средством обогащения национальной литературы, вводя в нее новые темы, образы, жанры, формы стихосложения. В этом смысле перевод выступает не просто посредником между культурами, но активным участником литературного процесса, способным влиять на формирование и развитие национальных литературных традиций. На начальном этапе становления национальных литератур влияние более развитых литературных школ проявлялось наиболее наглядно.

В настоящее время художественный перевод как вид межкультурной коммуникации находится в центре внимания различных сфер научного знания. Теоретические и практические аспекты перевода становятся предметом исследования психологов, этнологов, социологов. При переводе текста на другой язык меняется не только знаковая система текста (сфера лингвистики), но и происходит перекодировка мышления читателя на восприятие новых знаний (психология), новой художественной действительности (литературоведение), новой национальной среды (этнология). Взаимодействие языка и культуры в процессе перевода, передача отраженного в произведении социального мира исследуются социологами и социолингвистами.

Проблемы теории и практики художественного перевода в настоящее время особенно актуализируются в филологической науке. Расширяется исследовательское поле в этой области научного знания для переводоведов и всех, кто интересуется проблемами диалога культур. Художественный текст рассматривается исследователями сквозь призму адекватной передачи его жанровой специфики, стилистических особенностей и других формальных и содержательных категорий. Особое значение имеет и вид литературного текста (проза, поэзия, драматургия), предъявляющий свои требования к процессу воспроизведения текста на другом языке.

Особое место в системе межкультурной коммуникации занимает *поэтический перевод*, который представляет собой наиболее сложный вид художественного перевода. Сложность эта обусловлена не только различиями в языковых системах, но и спецификой самой поэзии, где форма и содержание находятся в нерасторжимом единстве, а звуковая организация текста несет самостоятельную смысловую нагрузку. Поэтический перевод – это сочетание точности, благозвучия и эстетичности: текст, с одной стороны, должен быть близок к оригиналу, с другой – естественно звучать на языке перевода.

Адекватная передача поэтического текста на другой язык представляет собой сложную переводческую задачу. Теоретиками и практиками межъязыковой коммуникации – Н.С. Гумилевым [Гумилев 1919], С.Я. Маршаком [Маршак 1959], М.Л. Лозинским [Лозинский 1987], Е.Г. Эткиндом [Эткинд 2018], М.Л. Гаспаровым [Гаспаров 1971; Гаспаров 2000] и мн. др. – с давних пор уделялось самое пристальное внимание канонам поэтического перевода. Дилемма о первооснове «формы» или «содержания» при переводе лирического произведения порождала все новые концепции вплоть до идеи о непереводимости поэзии (см. [Киндеркнехт]). Не утихают споры вокруг сохранения в переводе особенностей поэтического текста, которые в целом сводятся к воспроизведению прагматического потенциала оригинала, воссозданию эстетической составляющей текста.

История перевода прошла несколько стадий, каждая из которых характеризовалась сменой доминирующих переводческих принципов. В различные эпохи становления и развития переводческой деятельности ведущими подходами выступали *буквальный (дословный)*, *вольный (свободный)* и *адекватный* перевод.

Буквальный перевод «применялся преимущественно при работе с религиозными текстами, где от переводчика требовались особая почтительность и осторожность при воспроизведении оригинала. Для приверженцев принципа копирования текста ведущую роль играл формализм, который рассматривался как единственно верный путь интерпретации подлинника.

Эпоха классицизма ознаменовалась установкой на противоположный подход – вольный перевод. В этом случае переводчик стремился отразить не смысл отдельных слов и грамматическую конструкцию подлинника, а передать смысл целого, что нередко приводило к появлению ничем не оправданных отклонений от оригинала» [Дзапарова 2010, 79–80]. В XIX в. эта полемика нашла отражение в противостоянии подходов В.А. Жуковского

(ориентация на свободный перевод) и А.А. Фета (стремление к максимальной точности). В XX в. дискуссия приобрела новые очертания, оформившись в противостояние «формальной» и «смысловой» школ перевода. Как убедительно показано в монографии Ю.Д. Левина, посвященной русским переводчикам XIX в., каждая эпоха создает свой тип переводческой стратегии, ориентированный на доминирующие в данной культуре представления о литературной норме, об эстетической ценности и о природе перевода как такового [Левин 1985].

Адекватный перевод в современном переводоведении признается высшим проявлением художественного мастерства, умения и таланта переводчика. Однако ведущие теоретики перевода по-своему определяли границы адекватности или интерлингвальности перевода. Автор многочисленных работ по переводоведению В.Н. Комиссаров утверждает следующее: «Адекватным переводом называется перевод, который удовлетворяет <…> в первую очередь поставленной прагматической задаче, это просто «хороший» перевод, оправдывающий ожидания и надежды участников межъязыковой коммуникации или лиц, осуществляющих оценку качества перевода» [Комиссаров 2004, 147]. При этом В. Комиссаров выделяет пять уровней эквивалентности: от цели коммуникации до передачи семантики языковых знаков, что особенно важно при анализе поэтических текстов, где сохранение художественно-эстетического воздействия становится главным критерием [Комиссаров 1990, 51–92].

А.В. Федоров связывает адекватность с полноценностью и точностью художественного перевода. «Полноценность перевода означает исчерпывающую передачу смыслового содержания подлинника и полноценное функционально-стилистическое соответствие ему» [Федоров 2002, 173]. Для Г.Р. Гачечиладзе единственно верный, адекватный перевод – это перевод *реалистический*, подразумевающий верность художественной действительности подлинника [Гачечиладзе 1964, 101]. Переводовед рассматривает оригинал как художественную действительность, которую

необходимо отразить в произведении реалистически, то есть перевод предполагает воссоздание подлинника в единстве его содержания и формы. Он пишет: «С первого взгляда кажется, что перевод действительно невозможен, если воссоздание произведения возможно лишь путем повторения единства формы и содержания, а основным элементом этой формы является язык, на котором произведение написано. Но из этого кажущегося логического тупика есть выход: перевод есть творчество. Творчество потому, что в нем воссоздаются форма и содержание не в отдельности, а в единстве… Переводчик должен создать аналогичное оригиналу единство формы и содержания» [Гачечиладзе 1961, 26–27]. «Без знания и осмысления реальной действительности, о которой идет речь в оригинале, невозможно никакое переводческое решение. Переводчик, работающий сознательно, должен верно истолковать исходный художественный текст, ту действительность, которая за ним стоит, и отобразить ее в художественных образах собственными творческими методами. В подборе метода, манеры, стиля отражения оригинала проявляются мировоззрение и творческое мышление переводчика» [Дзапарова 2010, 81].

Значительный вклад в развитие теории и практики художественного перевода внес и осетинский писатель-билингв Н.Г. Джусойты, создававший произведения на осетинском языке, выступал и как переводчик собственных произведений, и как переводчик поэзии русских и зарубежных авторов на осетинский язык. В его лице мы видим уникальный феномен авторского перевода – «самоперевода»[1], когда граница между оригиналом и переводом становится подвижной, а сам художественный перевод может рассматриваться как форма двуязычного самовыражения, требующая особых подходов к анализу. В ряде своих статей Н. Джусойты поднимает вопрос об адекватности поэтического перевода. Его концепция, сформировавшаяся в

[1] Н.Г. Джусойты перевел свои повести с осетинского на русский язык.

ходе активного участия в общесоюзных дискуссиях по проблемам поэтического перевода на страницах журналов «Вопросы литературы», «Дружба народов», «Литературное обозрение» (1960–1980-е гг.), основана на принципе верности оригиналу как о высшем критерии художественного перевода. По строгому убеждению Н. Джусойты, перевод можно считать художественным лишь при сопоставимости текстов на идейном, смысловом, эмоционально-содержательном, образном, интонационно-ритмическом, стилистическом, лексическом и др. уровнях, четко отличая таковой от вольного переложения или фантазирования «на заданную тему». Н. Джусойты последовательно выступал против «украшательства», «своеволия» и «исправительного перевода» (по термину А. Пушкина), считая, что какой бы талантливый ни был переводчик, он должен реализовать в переводе концепцию автора, а не свою. Чем одареннее переводчик, тем меньше мы увидим *его* в переводе и больше – адекватное постижение поэтического мира автора, «всю глубину содержания, сложное сцепление элементов поэтического организма» [Джусойты 1979, 266]. В статьях «Несколько наболевших вопросов» (полемика с Ю. Абызовым), «Исправительный перевод?» (с Ю. Мориц) и др. Н. Джусойты отстаивал права автора и доказывал, что подлинное поэтическое совершенство в переводе достигается именно через верность подлиннику, а не через его свободное переложение. При этом теоретик детализировал процесс перевода как триединый акт – *постичь*, *вообразить* и *пережить* выраженную в подлиннике информацию [Джусойты 1983а, 36–41]. Только такое глубокое «перевыражение», по его мнению, позволяет минимизировать неизбежные потери и создать совершенное произведение переводческого искусства. Таким образом, теоретические положения Н. Джусойты, сформулированные в полемических статьях, представляют собой целостную и строгую систему взглядов, подчеркивающую этическую и эстетическую ответственность переводчика перед автором и оригинальным текстом.

Наряду с выработкой критериев качества перевода, поиском оптимальных способов достижения эквивалентности и адекватности, современное переводоведение уделяет большое внимание фигуре самого переводчика. Перевод – это не просто механическое воспроизведение исходного текста на другом языке, а творческий акт, в котором неизбежно проявляется личность переводчика, его мировоззрение, эстетические предпочтения, культурный кругозор и даже биографический опыт. В этом смысле переводчик выступает не как пассивный посредник, а как активный участник литературного процесса. Он не просто выполняет механическую работу, а создает новое эстетическое целое. При этом творческое начало переводчика проявляется на всех уровнях перевода – от выбора и освоения текста до непосредственной передачи на языке перевода. Известный историк литературы и переводовед Е.Г. Эткинд в своем фундаментальном труде «Поэзия и перевод» отмечает: «Искусство поэта-переводчика начинается с умения найти угол расхождения между подлинником и переводом. Угол этот неизбежен. Задача в том, чтобы безошибочно его определить. Иногда он может быть совсем острым, и тогда переводчик подойдет почти вплотную к оригиналу, воспроизводя и смысл, и композицию, и звучание, и образную структуру иноязычного стихотворения. Иногда, напротив, упрямое стремление двигаться в чрезмерной близости от подлинника грозит неминуемым провалом, и тогда нужно найти в себе смелость раздвинуть угол…» [Эткинд 2018, 51].

В истории русской переводческой традиции можно обнаружить множество примеров, когда личность переводчика накладывала неизгладимый отпечаток на переводимый текст. Достаточно вспомнить переводы В.А. Жуковского, который, по собственному признанию, искал в оригинале «родственное себе», или переводческую манеру А.А. Фета, стремившегося к максимальной точности и отказывавшегося от какого-либо «украшательства». В XX в. эта тенденция получила еще более отчетливое выражение: переводческая деятельность для многих писателей, оказавшихся

в ситуации идеологического давления (А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Цветаева, В. Шаламов, Н. Заболоцкий), стала не только способом творческой реализации, но и формой выражения собственного мироощущения.

Современное переводоведение все чаще обращается к изучению творческой личности переводчика, его индивидуального стиля, его «голоса», который слышен за строчками переводного текста. В фокус исследовательского внимания попадают вопросы о том, как биография переводчика влияет на выбор переводимых авторов, как его мировоззрение преломляется в переводческих решениях, как его собственная поэтика взаимодействует с поэтикой переводимого автора [Дзапарова 2024, 70–88]. Изучение этих аспектов позволяет рассматривать перевод не как вторичный, зависимый от оригинала текст, а как самостоятельное художественное явление, обладающее своей эстетической ценностью и своим местом в литературном процессе.

Разработка научных подходов к поэтическому переводу и повышенный интерес к нему способствуют его совершенствованию. Воссоздавая единство формы и содержания подлинника, а также индивидуальный стиль автора, переводчик действует в рамках выработанных им методов и стратегий. Их выбор в каждом конкретном случае зависит не только от особенностей текста, но и от объективных факторов: различий в языках, уровне поэтических культур, стилистических традициях, историко-культурном контексте [Джусойты 1979, 266]. Эти ограничения существенно влияют на решение творческих задач.

Немалую сложность представляет передача формальной организации стиха: стихотворный размер, строфика и метрика, особенности рифмовки не всегда воссоздаются в переводном произведении. Сохранение формы оригинала иногда требует изменений в структуре содержания. Порой переводчик прибегает к различным грамматическим и лексическим трансформациям: инверсии, замене, нулевому переводу, расширению или,

наоборот, сужению оригинала и т.д. Л.С. Бархударов выделяет следующие основные виды переводческих трансформаций: перестановки, замены (грамматические, лексические, стилистические), добавления и опущения [Бархударов 1975, 190–231]. В поэтическом переводе особенно часто используются приемы компенсации (восполнение неизбежных потерь в одном месте текста за счет усиления выразительности в другом) и модуляции (смысловое переосмысление исходной единицы). С другой стороны, целостность поэтической структуры ограничивает свободу переводчика. Он не просто перекодирует информацию, уже выраженную на одном языке, а транслирует художественную картину мира другого народа, заключенную в строгую стихотворную форму. Поскольку поэтическая форма индивидуально-национальна, план выражения в переводе может вступать в противоречие с нормами и эстетическим впечатлением оригинала. В такой ситуации переводчик лирического произведения рискует впасть в крайность: либо привнести собственные индивидуальные черты и стиль, либо, напротив, представить автора в его национальной «народной одежде» [Пушкин 1987, 36]. Соприкасаясь с мировоззрением автора, он подбирает не формальные, а функциональные соответствия, чтобы текст оставался для читателя фактом чужой национальной литературы, а не стал для него «своим».

Не меньшую трудность при переводе поэзии создает передача национального своеобразия подлинника. Речь идет не только об этнографизмах, но и глубинных структурах национального восприятия, запечатленных в поэтическом слове. Переводчик должен обладать способностью проникнуть в специфику национального мышления, выраженного в языке оригинала и, по возможности, найти адекватные средства для его воссоздания на языке перевода. Необходимо учитывать и то, что переводческая деятельность вписана в исторический контекст: переводные принципы отражают эстетические предпочтения и культурные доминанты своей эпохи, что необходимо учитывать при анализе переводов разных исторических периодов.

По словам С.Ф. Гончаренко, эстетическая информация, подлежащая передаче в переводе, «представляет собой сложный комплекс, который включает: собственно эстетическую информацию (оценка читателем соответствия содержания форме и наоборот); катартическую (противоречие между разными уровнями художественной структуры текста); гедонистическую (наслаждение, которое получает читатель от поэзии); аксиологическую (формирование у читателя картины мира Прекрасного); суггестивную (воздействие на подсознание читателя)» [Гончаренко 1999, 108].

Современные исследования по поэтическому переводу в основном сосредоточены на вопросах сохранения формальных признаков стиха, индивидуального стиля автора, исходной образности, избегания произвольных добавлений [Беспалова 2015], учета национально-специфических элементов оригинала [Магомедзагиров 2016], передачи прагматического потенциала звуковой инструментовки [Титова 2013] и в целом той эстетической и дополнительной смысловой информации, которая заложена автором в поэтический код языка [Кириллов 2018].

При поэтическом переводе учитывается и ряд других, не менее важных аспектов при передаче запечатленной в произведении художественной действительности: время написания, стиль автора, его отношение к изображаемому, включенность транслятора в поэтический текст и т.д. Несмотря на множество переводческих стратегий, подлинный критерий остается один – подход к художественному переводу поэзии как к творчеству; создание текста как единого художественного целого, не уступающего по своим достоинствам оригиналу.

Бесспорно, полностью передать в поэтическом переводе своеобразие подлинника невозможно, какая-то часть текста все равно остается за пределами доступности художественного воображения реципиента. Цель добросовестного переводчика – минимизировать потери, а также исключить переводческий произвол. Полнота передачи иноязычного стихотворения на

язык перевода – недостижимый идеал, но именно стремление к этому идеалу движет переводчиком, заставляя его искать все новые и новые художественные решения. В этом стремлении к недостижимому идеалу и заключается подлинная ценность переводческого труда, который, по словам Корнея Чуковского, есть «высокое искусство», требующее от переводчика не только знания языков, но и глубокого познания индивидуальности переводимого автора, проникновения в эпоху, в культурный контекст, породивший произведение.

Поэтический текст не случайно выбран объектом исследования, ведь лирика наиболее восприимчива к общественно-политическим, социально-культурным изменениям. «Поэзия – самое национальное из искусств, в ней становится ощутимой звуковая плоть языка; выражается дух народа – своеобразие его исторического и культурного развития, его психического строя» [Эткинд 2018, 178], – пишет Е.Г. Эткинд.

В настоящей диссертационной работе на основе анализа обширного материала рассматривается становление и развитие осетинской национальной переводческой традиции на протяжении XVIII–XX столетий. Художественные тексты, вовлеченные в переводческий процесс, исследуются сквозь призму требований адекватной передачи формальных и содержательных категорий, стилистических особенностей, которые в целом сводятся к отражению эстетической составляющей текста.

Актуальность темы исследования. Вопросы художественного перевода активно разрабатываются современным литературоведением в рамках осмысления внешних культурных связей того или иного народа, степени включенности его художественной словесности в общелитературный контекст. Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению одного из самых сложных видов художественного перевода – *поэтического*. Данная область творческой деятельности впервые столь обширно рассматривается на материале осетинской литературы. *Актуальность*

данного исследования определяется следующими факторами и обстоятельствами.

1. Обобщение опыта русскоязычного художественного перевода осетинских поэтических произведений сегодня необходимо в свете возрастания интереса в филологической науке к вопросам литературных связей, межкультурного диалога и их ролью в развитии национальных литератур, а также потребностью изучения основных методов и стратегий, применяемых в поэтическом переводе, опровергающих в целом суждение о непереводимости поэзии.

2. У перевода есть своя история, которую следует рассматривать как самостоятельную, учитывая при этом связь с историей литературы. Поэтому настоящее диссертационное исследование, изучающее явление перевода в диахроническом и синхроническом срезах, восполняет известный пробел в истории осетинской литературы и русско-осетинских литературных контактов.

3. Работа углубляет понимание исторического пути развития отечественной школы перевода советского периода (русскоязычные переводы из осетинской поэзии выступают ее неотъемлемой частью), дает представление о творческих методах ее ярких представителей.

4. Рассмотрение наследия русских поэтов в сфере поэтического перевода позволяет осмыслить его в контексте развития осетинской литературы и шире – в диалоге двух языковых и, соответственно, эстетических систем.

5. На основе анализа осуществляется понимание специфики текстопорождения при поэтическом переводе на различных уровнях, познаются особенности передачи авторской художественной картины мира.

Объектом исследования выступают русскоязычные переводы осетинских поэтических произведений. При этом следует специально отметить, что эти русскоязычные тексты в строгом филологическом смысле остаются явлениями осетинской национальной литературы. Мы четко

разграничиваем понятия осетинской русскоязычной литературы (созданной осетинами на русском языке) и осетинской переводной литературы. Формулировка темы диссертации продиктована стремлением избежать терминологических коллизий, учесть в ней момент межнационального взаимодействия.

В диссертационной работе поэтический перевод рассматривается по преимуществу в рамках одностороннего осетинско-русского переводческого процесса, доминировавшего во второй половине XX в. При этом нужно отметить, что перевод на осетинский язык также составлял органическую часть переводной литературы, особенно на этапе становления межкультурных связей. Поэтому в первой главе диссертационного исследования особое внимание уделено вопросам перевода с русского на осетинский язык.

Предметом исследования является специфика русскоязычных поэтических переводов из осетинской литературы в аспекте достижения структурной и концептуально-эстетической когерентности оригинала.

Диссертационное исследование ставит **целью** изучение предпосылок, поэтики и динамики развития художественного перевода из осетинской поэзии, выявление специфических особенностей русскоязычной поэтической межъязыковой коммуникации.

В работе проанализированы лирические произведения наиболее ярких представителей осетинской литературы. Подобный выбор обусловлен ограниченностью рамок диссертационного исследования, не позволяющих осуществить детальный и всесторонний анализ переводной осетинской поэзии в полном объеме.

Достижению поставленной цели способствует решение следующих основных **задач**:

- описать истоки, процесс становления и развития художественного перевода в осетинской литературе от первых переводов

религиозных и фольклорных текстов до произведений художественной литературы (конец XVIII в. – 1930-е гг.);

- рассмотреть переводческий процесс 1940–1950-х гг., уделив особое внимание переводам поэзии зачинателей осетинской литературы, выполненным известными русскими поэтами;
- изучить поэтический перевод в осетинской литературе 1960–1980-х гг. на примере переводов произведений писателей-фронтовиков, выявить типологические закономерности перехода исходного текста в другую лингвокультуру;
- исследовать специфику русскоязычных переводов из творчества поэтов-традиционалистов на уровне передачи семантической, словесно-образной, ритмико-интонационной организации лирического текста;
- провести анализ переводных произведений осетинских поэтов-шестидесятников с целью определения способов преодоления переводческого субъективизма при передаче поэтической символики, национального колорита (мифологем), формы стиха (верлибр) и воспроизведения в целом прагматического потенциала оригинала;
- на основе анализа переводческого опыта русских поэтов обозначить основные методы и принципы, применяемые ими в практике реализации межлитературного диалога на разных этапах его развития и в разных культурно-исторических реалиях.

Гипотеза исследования состоит в том, что в сфере русскоязычного перевода из осетинской поэзии существуют некие устойчивые (константные) модели в рамках двух основных принципов передачи авторской художественной картины мира – адекватного и свободного перевода. В рамках адекватного перевода, ориентированного на достижение эквивалентного эстетико-коммуникативного воздействия, сохранение смыслового ядра и образно-стилистической целостности оригинала (даже ценой частичных потерь), должны, по-видимому, выявляться не столько

типологические различия, сколько различия по качеству – по степени приближения к оригинальному тексту. При свободном переводе в тексте на ПЯ доминирует творческая личность переводчика, порой ведущая к созданию «нового оригинала»; в рамках данной парадигмы предполагается следующая типология: комбинированный подход, перевод-подражание и перевод-реминисценция. Оба принципа сосуществуют, предположительно, как закономерные и взаимодополняющие пути интерпретации художественного мира оригинала в иной языковой и культурной среде. Однако, как мы предполагаем, динамика развития русскоязычного поэтического перевода в значительной мере сводится к движению от живого творческого поиска, основанного на диалоге с автором и национальной традицией, к практике воплощения переводчиком собственной идеи на основе запечатленной в осетинском оригинале. Развитие указанной переводной традиции – не линейный процесс, но, очевидно, в этом и состоит ее кардинальная тенденция: с течением времени свободный перевод все более преобладает над адекватным.

Материалом для исследования послужили произведения авторов, чье творчество связано с развитием поэтического перевода в осетинской литературе. Выбор поэтических произведений был обусловлен не только признанностью авторов и значимостью их творчества в развитии осетинской литературы, он мотивирован также необходимостью изучения переводческого наследия известных русских поэтов, представленного разножанровыми поэтическими переводами из осетинской художественной словесности. Имена некоторых русских поэтов-переводчиков впервые вводятся в исследовательское поле в связи с осуществленными ими переводами из осетинской поэзии (С.В. Шервинский, Н.М. Подгоричани-Петрович, И.Л. Френкель и др.).

Источниковую базу исследования составили документы, извлеченные из фондов различных архивохранилищ:

1. *Научный архив Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева (НА СОИГСИ)* – фонды фольклора, К.Л. Хетагурова, Б.А. Алборова, Г.К. Гуриева, С.А. Бритаева, А.А. Хадарцевой и др.

2. *Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)* – фонды 1364 «Шервинский Сергей Васильевич (1892–1991) – поэт, переводчик»; 1494 «Письма Шервинского Сергея Васильевича Заболоцкому Н.А.»; 613. «Государственное издательство «Художественная литература» (ГИХЛ) (Москва, Ленинград, 1930 – по настоящее время)»; 631. «Союз писателей СССР (СП СССР) (Москва, 1934–1991)».

3. *Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (РО ИРЛИ РАН)* – фонд 369 «Булгаков Михаил Афанасьевич (1891–1940), писатель, драматург».

4. *Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ)* – фонд 1073 «Ахматова А.А.».

5. *Центральный государственный архив Республики Северная Осетия-Алания (ЦГА РСО-А)* – фонд 149 «Владикавказское духовное училище (1834-1863)».

Степень изученности темы. Теоретические аспекты поэтического перевода достаточно хорошо изучены переводоведами в мировой и отечественной науке. Начиная со второй половины XX в. в работах А.В. Федорова [Федоров 1953], И.А. Кашкина [Кашкин 1954б; Кашкин 1964; Кашкин 1977], Е.Г. Эткинда [Эткинд 1963б], Г.Р. Гачечиладзе [Гачечиладзе 1964; Гачечиладзе 1980], Корнея Чуковского [Чуковский 1968], И. Левого [Левый 1974], Ю.Д. Левина [Левин 1985], А.Д. Швейцер [Швейцер 1988], С.Ф. Гончаренко [Гончаренко 1988] и мн. др.[2] анализируются переводческие концепции (иногда в корне противоположные), применяемые, в том числе, и

[2]Переводоведы представляют разные школы перевода (московскую, петербургскую), в своих теоретических положениях к переводу исследователи ориентировались на лингвистический или литературоведческий подход.

к переводу поэзии. Наработанные переводоведами и критиками литературы различные теоретические построения сводятся к общим вопросам о методах перевода, влиянии мировоззрения переводчика на конечный результат переводческого процесса – художественный текст, передаче структуры лирического текста в поэтическом переводе; предлагают иерархию эстетических категорий перевода и проч. Развитию истории, теории и практики художественного перевода в отечественной науке способствовала издававшаяся во второй половине XX столетия серия сборников, объединенная общим заглавием «Мастерство перевода» (с 1955 по 1985 г.), «Тетради переводчика» (1963–1987, 1989, 1999, 2005, 2007). В многочисленных публикациях из сборника «Мастерство перевода» представлены теоретические обобщения, методические и практические советы С.Я. Маршака [Маршак 1959], П.М. Топера [Топер 1959], В.В. Левика [Левик 1959], Л.А. Озерова [Озеров 1959], Е.Г. Эткинда [Эткинд 1963а], С.И. Липкина [Липкин 1964], Вл.Ф. Огнева [Огнев 1968], Вл.М. Россельса [Россельс 1970], М.Л. Гаспарова [Гаспаров 1971], В.Е. Шора [Шор 1973], В.М. Жирмунского [Жирмунский 1973] и мн. др. по опыту перевода стихотворений с европейских и языков народов СССР, на конкретных примерах обоснованы критерии качества перевода и вопросы верности оригиналу, проблемы сохранения национальной специфики и воспроизведения индивидуального авторского стиля, способы отражения поэтической формы и степень допустимых потерь, в целом определены принципы перевода и проч. В статьях поднимались актуальные проблемы переводоведческой науки, решение которых обсуждалось нередко в дискуссионной форме.

Частные случаи перевода предлагались авторами сборника «Тетради переводчика». В рамках проблематики поэтического перевода Л.С. Бархударовым [Бархударов 1964], В.Н. Комиссаровым [Комиссаров 1970], С.Ф. Гончаренко [Гончаренко 1972; Гончаренко 1975] и др. обсуждались вопросы текстопорождения в лингвистическом аспекте.

В современном переводоведении история и теория поэтического перевода комплексно и фрагментарно освещаются в трудах А.Н. Гиривенко [Гиривенко 2002], Ю.П. Солодуба, Ф.Б. Альбрехта, А.Ю. Кузнецова [Солодуб, Альбрехт, Кузнецов 2005], В.С. Модестова [Модестов 2006], Н.К. Гарбовского [Гарбовский 2007], С.Т. Золяна [Золян 2007], В.В. Сдобникова, О.В. Петровой [Сдобников, Петрова 2008], Л.Л. Нелюбина, Г.Т. Хухуни [Нелюбин, Хухуни 2008], Н.В. Шутёмовой [Шутёмова 2011; Шутёмова 2012], Е.А.Огневой [Огнева 2012], В.Е. Багно [Багно 2016] и др. Некоторые аспекты теоретического осмысления поэтического перевода излагаются на основе творческого наследия отдельных авторов (Р.Р. Чайковский [Чайковский 1997б], Д.Н. Жаткин [Жаткин 2008], В.И. Свешникова [Свешникова 2022], А.А. Устиновская [Устиновская 2023] и др.).

Северокавказский поэтический текст и различные его интерпретации в художественном переводе представлены в работах В.К. Мирзоевой [Мирзоева 2001], Г.Н. Маллалиева [Маллалиев 2006], С.М. Алхасовой [Алхасова 2005; Алхасова 2018], А.М. Муртазалиева [Муртазалиев 2013], З.М. Абдуллаевой [Абдуллаева 2018], Х.М. Алиевой [Алиева 2021] и др.

Русскоязычные переводы лирических произведений осетинских авторов становились объектом исследования в работах Л.Б. Келехсаевой [Келехсаева 1993], И.М. Дзахова [Дзахов 1996], Л.Л. Санакоевой [Санакоева 2002], М.Л. Чибировой [Чибирова 2006], Ф.А. Боциевой [Боциева 2009], Б.Р. Хозиева [Хозиев 2010д], Ф.Т. Найфоновой [Найфонова 2014], И.С. Хугаева [Хугаев 2018]. На основе сопоставительного анализа исследователями выявлены основные переводческие трансформации, описаны механизмы, которые позволяют проследить степень близости перевода по своей художественной специфике к оригиналу. В поле зрения авторов находятся и трудности, с которыми сталкиваются переводчики в процессе создания текста на ПЯ.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что впервые:

– в осетинском литературоведении художественный (поэтический) перевод рассматривается в диахронном ракурсе, – причем на протяжении всей его истории (от предпосылок и зарождения до периода наивысшего развития);

– дается периодизация истории перевода в соотношении со сменой преобладающих переводческих принципов и динамикой развития литературы;

– в научный оборот вводятся имена, чье оригинальное и переводное творчество сыграло заметную роль в развитии русской и осетинской литератур;

– на материале осетинской литературы определяются основные методы, используемые известными русскими поэтами-переводчиками при передаче оригинала в другую языковую и культурную среду, характеризуются особенности поэтики их художественного перевода;

– творчество осетинских поэтов в русскоязычных переводах анализируется с учетом целостности поэтического текста, охватывающей его внешний и глубинный уровни (явный смысл и подтекст), структуру;

– на основе сравнительно-сопоставительного анализа разноязычных текстов (оригинального и переводного) выявляются типы поэтического перевода.

Хронологические рамки исследования. В диссертационной работе рассматривается развитие русскоязычного перевода осетинских поэтических произведений XX в. (до 1980-х гг.). Однако границы исследования охватывают и период становления русско-осетинских языковых, литературных контактов и осетинской переводческой традиции (с конца XVIII в.) – на материале религиозных и фольклорных текстов, художественных произведений изучаются исторические предпосылки и условия формирования переводческих принципов.

Теоретической и методологической основой диссертационного исследования послужили труды отечественных исследователей по

проблемам художественного перевода и интерпретации поэтического текста. Исследование опирается на общетеоретические вопросы и частные проблемы переводоведения, освещаемые в фундаментальных трудах А.В. Федорова, И.А. Кашкина, Г.Р. Гачечиладзе, В.Е. Шора, М.Л. Лозинского, В.Н. Комиссарова, Л.Л. Нелюбина, Г.Т. Хухуни, Я.И. Рецкера, Вл.М. Россельса, Т.Р. Левицкой и А.М. Фитермана, Л.К. Латышева, А.Л. Семенова, Ю.В. Лиморенко, Н.И. Дзенс и И.Р. Перевышиной, В.Е. Багно, В.В. Сдобникова и О.В. Петровой, В.С. Модестова. Важным ориентиром в теоретическом аспекте для нас стали работы по анализу поэтического перевода Е.Г. Эткинда, К.И. Чуковского, С.Ф. Гончаренко, Л.С. Бархударова, Р.Р. Чайковского, А.С. Киндеркнехт, В.В. Левика, Н.Г. Джусойты, И.А. Дзахова, В.С. Томеллери, Вл.Ф. Огнева, М.Л. Чибировой, Л.Б. Келехсаевой, Р.Г. Магомедзагирова, Н.В. Беспаловой, Е.А. Титовой и переводу отдельных лингвистических единиц – С.И. Влахова и С.П. Флорина, Э.Т. Гутиевой, Л.К. Парсиевой, А.Э. Чумакаева, В.А. Разумовской. Кроме того, методологической базой диссертационного исследования послужили труды отечественных ученых, посвященные сравнительному литературоведению (М.М. Бахтин, П.М. Топер, С.З. Габисова, Р.Н. Абисалова, Г.Д.Томахин), композиционно-структурному анализу лирического произведения (В.М. Жирмунский, М.Л. Гаспаров, Ю.М. Лотман), истории осетинской литературы (Н.Г. Джусойты, З.М. Салагаева, А.А. Хадарцева, Ш.Ф. Джикаев, Р.Я. Фидарова, М.Р. Казиев, И.С. Хугаев), научные изыскания, рассматривающие основополагающие тенденции развития северокавказской поэтической мысли (И.В. Мамиева, Ф.Т. Узденова, Л.Б. Хавжокова, А.М. Казиева, А.Б. Бритаева, К.И. Хетагурова, А.Х. Газдарова, Б.Р. Хозиев), затрагивающие перевод фольклорных текстов (Д.В. Сокаева).

Исследование структурно сочетает диахронический и синхронический подходы. В первых двух главах материал излагается в проблемно-хронологическом ключе (диахронический аспект), тогда как 3–5 главы

представляют собой синхронный срез, посвященный комплексному анализу различных аспектов одного периода (1960–1980-е гг.), особенно богатого переводческим материалом.

В работе используются сравнительно-сопоставительный, структурно-семиотический, типологический, биографический **методы исследования**.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Диссертационная работа призвана восполнить тот пробел, который существует в осетинском литературоведении в отношении путей становления и развития художественного (поэтического) перевода. Рассмотрение вышеизложенных проблем расширит наши представления о развитии переводческой мысли в осетинской литературе и о месте переводной литературы в осетинском литературном процессе и в русско-осетинских литературных и культурных взаимосвязях.

Проведенное исследование поможет уточнить некоторые аспекты литературоведческого изучения поэтического текста в переводе, а также послужит основой для дальнейшего изучения теории и практики художественного перевода. Отдельные положения работы могут быть включены в давно назревшее комплексное исследование по истории художественного перевода в России, активно обсуждаемое в переводоведческой науке с советских времен.

Привлеченный к исследованию художественный материал, теоретические положения и выводы могут быть использованы при разработке спецкурсов и спецсеминаров по теории и практике художественного перевода. Некоторые разделы исследования уже применяются нами в учебных программах: в магистратуре ФГБОУ ВО СОГУ им К.Л. Хетагурова (дисциплина «Теория и практика обучения художественному переводу») и в аспирантуре СОИГСИ ВНЦ РАН (курс «Художественный перевод в осетинской литературе: национальная специфика»).

Результаты диссертационного исследования могут найти применение и в учебном процессе на уровне среднего общего образования при отборе текстов для школьной программы в рамках модуля по литературе народов России (раздел «Осетинская литература»), а также при знакомстве учащихся с выдающимися представителями отечественной школы художественного перевода.

Практическая значимость результатов работы подтверждается их широким использованием при подготовке тома «Коста Хетагуров» (история публикаций, поэтика переводов, научные комментарии, примечания) для государственного проекта ИМЛИ РАН – книжной серии «Библиотека литературных шедевров народов России». Раздел «Литературы Северного Кавказа. Осетинская литература» (поручение Президента РФ В.В. Путина от 3 февраля 2026 г. № Пр-232, п. 1б).

Положения, выносимые на защиту:

1) Художественный перевод в осетинской литературе на заре своего становления ориентировался на принципы, предложенные переводчиками религиозных (с русского на осетинский) и фольклорных (с осетинского на русский) текстов – буквальный (дословный) и вольный (адаптивный). При этом принцип буквальности не всегда отвечал собственным строгим канонам, зависел от назначения ПТ и предпочтений переводчика. Буквальный перевод характеризуется, с одной стороны, пословной передачей текста без соблюдения синтаксических норм и правил конструирования предложений на языке перевода («Начальное учение…», 1798), с другой – учетом законов построения предложений осетинского языка, его грамматических особенностей (пер. И. Габараева-Ялгузидзе, А. Колиева). Различные подходы применялись и к переводам фольклорных текстов: дословный перевод, сопровождающийся примечаниями, адаптация (русификация) отдельных национально-специфических элементов, модификация первоисточника (контаминация нескольких сказаний в единый сюжет).

2) Художественный перевод конца XIX в. – 1930-х гг. (с русского на осетинский) представлен в основном адаптивным способом воспроизведения иноязычного произведения. Текст воспринимался как изначально написанный на осетинском языке (пер. К. Хетагурова, А. Токаева, Г. Гуриева, Б. Зангиева). Подобные творческие решения переводчиков были ориентированы на восполнение определенного пробела в художественном слове на родном языке. Перевод выполнял различные функции – познавательную (выступал источником новой информации, расширял кругозор), развивающую (способствовал созданию оригинальных произведений), образовательную (тексты использовались в образовательной среде). 1920–1940-е гг. характеризуются также актуальностью коммуникативно-равноценного перевода – ориентацией на оригинальный текст и интенции автора (пер. Х. Цомаева, С. Бритаева).

3) Традиция перевода в направлении с русского языка на осетинский, закономерно преобладавшая на ранних стадиях русско-осетинских литературных связей (вплоть до 30-х гг. XX в.), выступает в качестве необходимой предпосылки для возникновения и развития русскоязычного перевода из осетинской поэзии (опыт русской школы перевода в этом плане неоспорим). Именно в этот период в осетинском литературном сознании формировалось верное понимание интернационального значения литературного творчества и культурной миссии переводчика, что в конечном счете решительно способствовало повышению качества осетинской художественной словесности и, соответственно, становлению и укреплению регулярной практики русскоязычного перевода из осетинской литературы.

4) 1950–1980-е гг. – период расцвета русскоязычного поэтического перевода из осетинской литературы. Перевод на этом этапе рассматривается как средство культурного взаимодействия посредством единого межнационального языка – русского. Осмысление социально-культурного и художественно-эстетического значения переводческого искусства

способствовало вовлечению известных русских поэтов, в том числе и тех, кто был запрещен официальной идеологией, в литературный диалог.

5) Переводческий процесс середины XX в., рассмотренный на примере переводов из осетинской классической поэзии, выполненных А. Ахматовой, С. Шервинским, Н. Заболоцким, Л. Озеровым, характеризуется синтезом творческих установок переводчиков и авторов оригиналов. Специфика переводческой концепции поэтов эксплицируется в пределах двух противоречивых подходов – адекватного и свободного перевода. Однако, несмотря на то, что переводчики порой демонстрировали творческую свободу, стихотворения и поэмы в переводе в большей степени воспринимаются как произведения другой культуры – осетинской. Объясняется это степенью отражения в поэзии национального колорита (национальная окраска ярче проявляется в произведениях, по тематике более близких к народной жизни, а по стилистике – к фольклору). Переводные тексты обладают аналогичной фоновой информацией, что в конечном счете обеспечивает реализацию прагматического потенциала оригинала.

6) Отбор произведений для перевода из творчества осетинских поэтов-фронтовиков в 1960–1980-е гг. нередко определялся идеологическим фактором. В этот период переводческая парадигма ориентирована на принимающую культуру. Прагматическая адекватность в основном достигается не словесной идентичностью текстов на ИЯ и ПЯ, а общностью идейно-тематического содержания. Русскоязычные переводы характеризуются проявлением литературного «я» переводчиков, добавлением художественных образов (в том числе типичных для переводчика метафор), для семантической расшифровки которых нередко требовалось обращаться к собственному творчеству поэта-переводчика. В переводах поэтов, запрещенных официальной цензурой, находили отражение идеи, которые они не имели возможности открыто выразить в собственном творчестве (см. пер. В. Шаламова). Национальный колорит в произведениях

1960–1980-х гг. менее выражен, так как авторы в своих художественных поисках стремились к расширению тематического поля, выходя за пределы исключительно национальных мотивов.

7) Русскоязычные переводы из произведений поэтов-традиционалистов (Х. Дзаболова, Г. Бестауты, М. Дзасохова) демонстрируют, что адекватная передача их наследия достигается благодаря способности переводчика глубоко проникнуть в идейно-эмоциональный мир и национально-культурный контекст оригинала. Равноценность и адекватность перевода достигается в большей степени там, где прослеживается близость поэтических индивидуальностей автора и переводчика (Х. Дзаболов – Н. Рубцов; Г. Бестауты – М. Синельников, Н. Орлова; М. Дзасохов – Л. Шерешевский). При этом переводческая практика варьируется от стратегий, ориентированных на точную передачу поэтической символики и сохранение интонационного строя, до более свободных интерпретаций, изменяющих тональность и образность оригинала, а также его концептуальный смысл (М. Дзасохов – Н. Злотников).

8) Идейно-эстетические константы творчества «шестидесятников» в переводах чаще воссоздаются в своих эксплицитных, реже в имплицитных смыслах. В переводах выражен синтез романтических и реалистических традиций поэзии «шестидесятников». Репрезентация равнозначного оригиналу поэтического текста на ПЯ не всегда обеспечивается знанием переводчиком ИЯ. Несмотря на проникновение в подтекст подлинника минуя двойную трансформацию через подстрочник, рецепция переводчика ориентирована на принимающую культуру (см. пер. Б. Авсарагова, Скифирона (Р. Тедеты)). В поэзии «шестидесятников» наблюдается более высокая вариативность перевода по сравнению с предыдущими периодами, что позволяет установить стратегии текстопорождения на иноязычном материале одного и того же источника: от индивидуального восприятия до глубокого и объективного постижения авторской интенции.

9) Сравнительно-сопоставительный анализ русскоязычных переводных текстов на основных содержательно-формальных уровнях выявляет принципы адекватного и свободного перевода; в рамках первого подхода переводы различаются по степени приближения к оригиналу (частичное или полное соответствие), в рамках второго – по типу его интерпретации: комбинированный перевод, перевод-подражание, перевод-реминисценция. Несмотря на весьма широкий спектр переводческих приемов, используемых подчас в рамках полярных подходов, можно констатировать, что переводчики чаще отдавали предпочтение свободной интерпретации ИТ.

Апробация результатов исследования. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании отдела фольклора и литературы СОИГСИ ВНЦ РАН. По теме исследования опубликовано 99 научных работ, из которых *2 монографии* (Харлампий Цомаев и православная культура Осетии. Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2010. 171 с.; Художественный перевод в осетинской литературе: проблема адекватности переводных текстов. Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН, 2014. 312 с.), *1 учебное пособие* (Художественный перевод в осетинской литературе: вопросы теории и практики. Владикавказ: СОИГСИ ВНЦ РАН, 2024. 107 с.), 10 статей в изданиях, индексируемых в международных базах данных Web of Science и Scopus, 30 (5 – в соавторстве) – в журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ. С учетом системы категорирования российских научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты кандидатских и докторских диссертаций, статьи по теме исследования опубликованы в журналах ВАК К1 – 18, К2 – 18, К3 – 4.

По материалам диссертации были сделаны доклады на научных форумах *международного уровня*: 2010 (Владикавказ), 2011 (Владикавказ), 2012 (Владикавказ), 2014 (Владикавказ), 2015 (Владикавказ), 2016 (Волгоград), 2016 (Уфа), 2017 (Уфа), 2017 (Тбилиси, Грузия), 2017 (Элиста), 2017 (Владикавказ), 2017 (Санкт-Петербург), 2017 (Венеция, Италия), 2018

(Владикавказ), 2019 (Владикавказ), 2020 (Владикавказ), 2020 (Рим, Италия), 2021 (Москва), 2021 (Тегеран, Иран – Владикавказ), 2021 (Владикавказ), 2022 (Владикавказ), 2023 (Махачкала), 2023 (Владикавказ), 2023 (Махачкала), 2023 (Владикавказ), 2024 (Владикавказ), 2024 (Владикавказ), 2024 (Владикавказ), 2024 (Махачкала), 2025 (Владикавказ), 2025 (Москва), 2025 (Сухум, Абхазия), 2026 (Владикавказ); *всероссийского уровня*: 2008 (Владикавказ), 2012 (Владикавказ), 2017 (Махачкала), 2017 (Нальчик), 2018 (Владикавказ), 2019 (Владикавказ); *регионального уровня*: 2006 (Владикавказ), 2014 (Владикавказ), 2016 (Владикавказ), 2018 (Владикавказ), 2019 (Владикавказ), 2020 (Владикавказ), 2021 (Владикавказ), 2022 (Карачаевск), 2025 (Владикавказ).

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, пяти глав, содержащих параграфы, заключения, списка сокращений и условных обозначений, библиографического списка использованной литературы, включающего 508 наименований. Общий объем диссертационного исследования – 532 страницы машинописного текста.

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА КАК ВАЖНЕЙШЕЙ ФОРМЫ РУССКО-ОСЕТИНСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ

1.1. Русская школа художественного перевода: историко-теоретические основы и роль в освоении национальных литератур

Русская школа художественного перевода сыграла ключевую роль в становлении как самих переводных традиций, так и оригинальных художественных форм. Активизация переводческой деятельности в XX в. закономерно вывела всю систему художественного перевода на новую ступень качественного развития. Благодаря переводам литературное творчество народов, прежде остававшееся в пределах региональной, национальной литературы, становилось достоянием широкой читательской среды, включалось в общероссийский литературный контекст.

История русского художественного перевода, начало которой было положено в Петровскую эпоху переводами В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова, прошла длинный путь эволюции, в ходе которого менялись подходы и принципы работы с иноязычным текстом. Уже в XVIII в. переводились крупнейшие произведения европейской литературы (П. Тальмана «Езда в остров Любви», Дж. Баркли «Аргенида», Ф. Фенелона «Похождение Телемака» В. Тредиаковским; «Ода Афродите» Сапфо, «Гамлет» У. Шекспира и др. А. Сумароковым; «Юлий цезарь» У. Шекспира, «Эмилия Галлотти» Г. Лессинга и др. Н.М. Карамзиным). При этом переводчики придерживались различных стратегий – от дословного, буквалистского перевода до вольного, при котором оригинал рассматривался лишь как отправная точка для собственного творчества. Поэтический перевод с самого начала занял в этом процессе доминирующее место, что во многом определило высокий уровень стихотворной переводческой культуры в России.

Ключевые принципы русской школы поэтического перевода были выработаны в XIX столетии в творчестве Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова и др. В этот период переводческая деятельность осмысливалась как действенное средство обогащения отечественной литературы[3], а фигура переводчика стала восприниматься как равноценная фигуре автора оригинала – его со-творца. В поэтическом переводе XIX в. доминировали принципы вольного (романтического) и буквального отражения оригинала. Последовательным приверженцем последнего являлся А.А. Фет, чьи установки нашли продолжение в XX столетии в практике переводчиков петербургской школы. А. Фет, в частности, писал: «Счастлив переводчик, которому удалось, хотя отчасти, достигнуть той общей прелести формы, которая неразлучна с гениальным произведением... Но не в этом главная задача, а в возможной буквальности перевода: как бы последний ни казался тяжеловат и шероховат на новой почве чужого языка, читатель с чутьем всегда угадает в таком переводе силу оригинала...» [Фет 1885, 6]. Эти слова отражают глубокую убежденность в том, что точность передачи формы и смысла важнее внешней благозвучности и адаптации к инокультурному восприятию. Известный переводчик эпической поэмы Гомера «Илиада» Н.И. Гнедич стремился не к вольному пересказу, а к созданию текста, который был бы как можно ближе к оригиналу. При этом, в отличие от позднейшего буквализма А.А. Фета, его точность была органичной и поэтичной.

Значительный вклад в развитие поэтического перевода внес В.Г. Белинский, выдвинувший постулат о первооснове эстетической функции в переводе. Критик утверждал, что переводчик должен стремиться передать «дух создания», а не букву. Он рассматривал перевод как полноправную замену оригинала, предназначенную для широкого круга читателей, что предполагает не только буквальную точность, но и эстетическую полноценность. В. Белинский разграничивал две стратегии:

[3] По этой причине имя автора в переводном произведении зачастую не указывалось.

ориентированную на максимальную точность (художественный перевод) и допускающую творческую интерпретацию (поэтический перевод), считая обе правомерными, но функционально различными [Нелюбин, Хухуни 2008, 267–272].

Качественно новый этап развития поэтического перевода приходится на эпоху Серебряного века. Его расцвету способствовала внедрявшаяся советским режимом идеология интернационализма, обеспечившая художественному переводу значимость на государственном уровне [Багно 2016, 27]. Переосмысливается роль художественного перевода: его функция более не сводится лишь к обогащению национальной литературы, а воспринимается как форма межкультурного диалога. Ведущие поэтические школы стали осознанно использовать перевод как инструмент эстетической полемики и творческого самовыражения. Деятельность символистов (В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб) и акмеистов (Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам) прочно укрепила позиции поэтического перевода. Если символисты видели в нем путь к выражению трансцендентных идей и универсальных символов, то акмеисты культивировали перевод, основанный на принципах архитектонической точности, ясности образа и равноправного диалога с автором оригинала (подробнее см. [Устиновская 2023]). Этот период окончательно утвердил статус переводчика как полноправного творца, конкурирующего с автором оригинала; в культурном дискурсе утвердилось понимание перевода как «высокого искусства».

Своего расцвета переводческая деятельность достигла в советское время. Важный вклад в этот процесс внес М. Горький, прежде всего как организатор. В 1919 г. им специально создано государственное издательство «Всемирная литература», печатавшее лучшие произведения мировой литературы в переводе на русский язык[4]. По инициативе М. Горького к работе над изданием были привлечены известные поэты-переводчики,

[4] Издательство просуществовало до 1927 г., выпустив около 120 книг.

специалисты по различным национальным литературам, детские писатели, литературоведы и критики. Для подготовки переводчиков им была создана специальная «студия», а также инициирована разработка теоретических принципов перевода (1919 г.).

Накопленный к началу XX в. богатейший опыт перевода с европейских языков[5] был последовательно переориентирован в 1920–1930-е гг. на перевод поэзии с национальных языков народов СССР. Издательский проект М. Горького «Советская страна»[6] (1927–1929 гг.) придал государственный размах переводу с языков народов страны. Идея о систематическом издании на русском языке сборников современной поэзии и прозы народов СССР «в хороших переводах» [Горький 1953, 342], «отвечающей потребностям определенной национальности» [РГАЛИ 4742, 2] была программно им озвучена в качестве одной из задач на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934). Предпочтение отдавалось местным переводческим кадрам, в случае же отсутствия квалифицированного специалиста подстрочные переводы оригинальных текстов направлялись для перевода в центральные издательства Москвы[7].

Данная практика получила дальнейшее развитие в рамках организованных М. Горьким выездных мероприятий Оргкомитета СП СССР, целью которых была помощь в переводе и издании региональной литературы на русском языке. Поскольку основной проблемой было отсутствие высококачественных переводов, это и стало причиной проведения таких

[5]Издательство «Всемирная литература» воплотило идею М. Горького об издании лучших переводов из мировой литературы.

[6]В №3 альманаха в русскоязычном переводе был напечатан рассказ А. Коцоева «Пятнадцать лет».

[7]Эта идея была сформулирована М. Горьким в статье «Литературное творчество народов СССР», опубликованной в третьем номере альманаха «Советская страна». В ней автор наиболее полно обосновал необходимость, значимость, цели и задачи предполагаемого обновленного альманаха «Художественная литература народов и племен Союза Советов», который должен был прийти на смену журналам «Советская страна» и «Тайга и тундра». М. Горький при подборе произведений в журналы акцент делал не на качестве перевода как таковом, отвечающем принципу адекватности оригиналу, а на соответствии произведений новым социально-идеологическим стандартам.

мероприятий. Так, в рамках данной инициативы, реализованной, в частности, в Осетии в 1934 г. [Сабаев 1982, 93], были осуществлены переводы на русский язык лирических произведений К. Хетагурова, басен и таурагов[8] С. Гадиева, рассказов А. Коцоева, повести «Честь предков» Ц. Гадиева. Опыт издания журналов впоследствии был использован при выпуске серии книг «Творчество народов СССР» под редакторством М. Горького[9].

Именно в советское время получила возможность планомерного развития и теория перевода. Начало этому процессу было положено изданием Корнея Чуковского, Н.С. Гумилева и Ф.Д. Батюшкова «Принципы художественного перевода» (1919, 1920), теоретически структурировавшим основные тенденции перевода поэзии и прозы, а также работами А.В. Федорова «Проблема стихотворного перевода» (1927) и «Звуковая форма стихотворного перевода (Вопросы метрики и поэтики)» (1928), в которых поднимался вопрос о методе теории перевода, обобщался опыт использования формального метода, впервые в отечественной науке утверждалось понятие «теория перевода» [Федоров 1927], [Федоров 1928].

В этот период сформировалась целая плеяда переводчиков, обратившихся к поэзии народов СССР, были выработаны и принципы перевода. Советская школа перевода, опиравшаяся на достижения предшествующих эпох, сумела объединить лучшие традиции – от буквалистского подхода А. Фета до творческой интерпретации В. Жуковского и эстетической концепции В. Белинского – и создать систему, в рамках которой художественный перевод стал рассматриваться как полноценная область литературного творчества, способная не только знакомить читателя с иностранной литературой, но и обогащать национальную поэтическую традицию.

[8]Жанр своей малой прозы С. Гадиев обозначил как «таураг» (осет. предание, сказание), что указывает на народные истоки его творчества.

[9]Издание было приурочено к двадцатилетию Октябрьской революции и начало выходить в 1937 г., уже после смерти М. Горького.

Имена талантливых переводчиков, таких как С.Я. Маршак и Корней Чуковский, в 1920-х гг. прочно вошли в историю литературы благодаря их блестящим переводам английской и американской классики. Позднее к ним присоединились М.Л. Лозинский, Б.Л. Пастернак, Н.С. Тихонов, чья переводческая деятельность способствовала включению самобытных национальных литератур в единый культурный контекст. Перевод стал рассматриваться не как второстепенное занятие, а как область творчества, требующая высочайшего мастерства и ответственности.

В 1930-е гг. выпуском переводной литературы занимались несколько государственных издательств – «Государственное издательство художественной литературы» (с 1934 г. – Гослитиздат) и «Academia», – которые строго контролировали планы и объемы выпускаемой продукции. Пристальное внимание уделялось качеству переводов: назначались авторы подстрочников с национальных языков, редакторы, корректоры и другие участники издательского процесса. Однако стоит отметить, что в 1970–1980-е гг. эта система контроля постепенно ослабла, что привело к расширению творческой свободы переводчиков, но порой и к снижению качества перевода.

Значительную роль в развитии переводческой деятельности в 1930-е гг. играла, безусловно, политическая конъюнктура. Перевод в этот период приобрел ярко выраженный пропагандистский характер: с его помощью формировалось единое культурное пространство народов СССР, утверждались идеологические установки, а сам переводчик нередко выступал в роли проводника этого процесса. Выбирались наиболее авторитетные авторы и нередко те, в творчестве которых звучала идеологически выверенная позиция. Однако, несмотря на жесткие идеологические рамки, именно в эти годы была заложена прочная институциональная основа для развития переводческого дела.

Дальнейший расцвет переводческой деятельности приходится на послевоенное время, когда расширились как тематические, так и

географические границы перевода. С середины 1950-х гг., после XX съезда КПСС, наметилось существенное расширение круга зарубежных авторов, чьи произведения становились доступны советскому читателю, а также еще более возрос интерес к произведениям, написанным на языках народов СССР. Этот период стал временем не только количественного роста переводной литературы, но и качественного обновления переводческих стратегий.

С самого начала к художественному переводу издательства привлекали лучшие поэтические силы, в том числе и тех авторов, чье оригинальное творчество находилось под негласным запретом или подвергалось официальной критике. Имена А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, М.И. Цветаевой, Н.А. Заболоцкого, А.А. Тарковского, М.М. Зощенко, В.Т. Шаламова и мн. др. оказались связаны не только с переводами западноевропейской литературы, но и с поэзией и прозой малых народов СССР. Переводческая деятельность стала восприниматься как дело государственной важности, что объясняло высокий уровень ответственности и широту задач, которые перед ней стояли.

Рост масштабов переводческой деятельности в середине XX в. вызвал потребность в профессиональном обучении будущих переводчиков. В ведущих вузах страны открывались факультеты и отделения переводчиков с национальных языков. Особую роль в этом процессе играл Литературный институт им. А.М. Горького, выпускники которого на протяжении десятилетий составляли основу переводческих кадров.

Параллельно развивалась теория перевода, издавались книги и сборники, предлагавшие как практические рекомендации, так и фундаментальные теоретические исследования. Среди них особое место заняли работы Корнея Чуковского («Высокое искусство», 1941, 1964, 1968), где были сформулированы этические и эстетические принципы переводческой деятельности, а также труды А.В. Федорова, И.А. Кашкина, М.Л. Гаспарова, посвященные проблемам поэтического перевода.

Значительный вклад в развитие переводческого дела внесли и периодические издания, в частности сборники «Мастерство перевода» и «Тетради переводчика», на страницах которых переводчики-практики и теоретики обсуждали насущные вопросы переводческого ремесла, анализировали конкретные переводы, предлагали новые подходы к передаче ритма, стиля произведений. Эти издания стали не только площадкой для профессиональной дискуссии, но также школой для молодых переводчиков, формируя преемственность поколений и обеспечивая высокий уровень русской школы художественного перевода.

В 1950–1980-е гг. переводная литература народов СССР на русском языке достигла своего расцвета. Наиболее широко в переводах были представлены грузинская, армянская, дагестанская, чеченская, кабардинская, балкарская, осетинская и некоторые другие национальные литературы. Их популяризации способствовала активная деятельность ведущих литературных журналов. Особую роль в этом процессе играли такие издания, как «Иностранная литература», «Дружба народов», «Новый мир», на страницах которых систематически публиковались переводы произведений зарубежных авторов, национальных поэтов и прозаиков. Эти журналы не только знакомили русского читателя с лучшими образцами литературы народов СССР, но и формировали устойчивый интерес к национальным культурам, способствовали диалогу между литературами разных народов. Вокруг этих изданий сложилась целая плеяда талантливых переводчиков, литературных критиков и редакторов, обеспечивавших высокий уровень публикуемых материалов. Благодаря их деятельности произведения национальных авторов входили в контекст общероссийской и мировой литературы, а переводы становились неотъемлемой частью культурного обмена между народами многонациональной страны.

Среди закавказских литератур наиболее интенсивно на русский язык переводилась грузинская литература, что объяснялось глубокими историческими связями двух культур, наличием крупных поэтов и прозаиков

(Ш. Руставели, В. Пшавела, И. Чавчавадзе, А. Церетели, Н. Бараташвили, Г. Табидзе, С. Чиковани, И. Абашидзе и др.), а также активной переводческой деятельностью таких мастеров, как Б. Пастернак, М. Цветаева, О. Мандельштам, А. Тарковский, Н. Заболоцкий, П. Антокольский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина. Они проявляли искренний интерес к переводам грузинских поэтов. Грузинская литература традиционно воспринималась не только как часть национального наследия, но и как явление общесоюзного масштаба. Также весьма масштабно переводилась армянская литература: в 1950–1980-е гг. вышли фундаментальные собрания сочинений классиков – О. Туманяна, А. Исаакяна, а также современных поэтов – С. Капутикяна, А. Хачатряна, Г. Эмина, П. Севака, чьи переводы, выполненные А. Ахматовой, А. Ахмадулиной, В. Звягинцевой, Л. Озеровым, Ю. Нейман, Б. Окуджавой, заняли достойное место и в русской поэтической традиции.

В 1950-е гг. переводы с дагестанских языков приобрели системный характер: вышла значительная серия сборников дагестанских поэтов в переводах на русский язык, включающая произведения Г. Цадасы, Т. Хрюгского, З. Гаджиева, Г. Залова, Д. Атнилова, А. Аджиева, Ю. Хаппалаева, Р. Гамзатова, Р. Рашидова. Важной особенностью перевода дагестанской литературы было привлечение к работе центральных издательств и лучших поэтических сил Москвы и Ленинграда. Переводы выполняли Н. Гребнев, М. Грунин, П. Железнов, С. Липкин, Я. Козловский, В. Звягинцева, Л. Гинзбург и др. Центральной фигурой дагестанской литературы в русских переводах стал *Расул Гамзатов* (1923–2003). Его стихотворения и поэмы на русском языке большими тиражами выходили отдельными изданиями и включались в собрания сочинений. Безрифменный стих аварского поэта в переводах приобретал рифмованную форму. Одно из самых известных произведений Р. Гамзатова – лирическая книга «Мой Дагестан» – впервые была переведена на русский язык В. Солоухиным

(«Роман-газета», 1968, №14) и вызвала большой интерес у критиков и читателей. А его стихотворение-реквием «Журавли» в переводе Н. Гребнева до сих пор остается одним из самых пронзительных символов памяти о павших на войне. В целом перевод дагестанской литературы на русский язык осуществлялся по нескольким направлениям: перевод поэтических и прозаических произведений, фольклорных текстов.

Перевод кабардинской и балкарской поэзии на русский язык представляет собой важную страницу в истории литературного взаимодействия народов Северного Кавказа. Становление художественной переводческой традиции в кабардинской и балкарской литературах пришлось на 1920–1930-е гг. В 1950–1960-е гг. переводческая деятельность достигла особого размаха. Большое внимание в переводах уделялось поэзии А. Шогенцукова, К. Кулиева, А. Кешокова, К. Отарова, З. Тхагазитова, чьи стихи в переводах Б. Ахмадулиной, Н. Гребнева, Я. Козловского, А. Преловского и др. поэтов стали одним из самых ярких явлений многонациональной советской поэзии. Среди переводчиков особое место принадлежит С. Липкину, который перевел на русский язык нартский эпос, стихи Б. Пачева, К. Мечиева, А. Шогенцукова, К. Кулиева и А. Кешокова.

Одним из наиболее значимых явлений всей переводной советской литературы на русском языке является поэзия *Кайсына Кулиева* (1917–1985). Благодаря русскоязычным переводам творчество балкарского поэта получило широкое признание не только в регионе, но и во всем Советском Союзе и далеко за его пределами. С середины 1942 г. стихи К. Кулиева начали публиковаться в газетах «Правда» и «Красная звезда». Ранние переводы военных стихов К. Кулиева выполнялись Д. Кудриным, М. Петровых, Н. Тихоновым, В. Звягинцевой. После возвращения балкарцев из депортации в 1956–1957 гг. и снятия запрета на публикацию стихов К. Кулиева начался период наивысшего расцвета переводов из его поэзии. В 1957 г. вышли книги «Горы» и «Хлеб и роза». В 1960–1970-е гг. каждый новый сборник К. Кулиева становился значительным литературным

событием: «Раненый камень» (1964), «Книга земли» (1972), «Звездам – гореть» (1973), «Вечер» (1974), «Колосья и звезды» (1979). Среди переводчиков Кайсына Кулиева – целое созвездие выдающихся имен: Н. Гребнев, Я. Козловский, Б. Ахмадулина, Н. Коржавин, О. Чухонцев, В. Звягинцева. Особое место в этом ряду занимает Н. Гребнев. Как отмечал сам Кайсын Кулиев, Наум Гребнев был не просто переводчиком, а почти его соавтором. Переводы Гребнева отличаются скрупулезной работой со словом и глубоким проникновением в образную систему произведений. Значительный вклад в популяризацию творчества классика балкарской литературы на русском языке также внес Я. Козловский. Многие его переводы вошли в сборник «Раненый камень». Книги Кайсына Кулиева в переводах выходили в центральных издательствах Москвы – «Советский писатель», «Молодая гвардия», «Советская Россия», «Художественная литература», «Современник», – и издавались на русском языке массовыми тиражами. В 1976–1977 гг. вышло трехтомное собрание сочинений со вступительной статьей И. Андроникова. Высокое качество переводов К. Кулиева, выполненных лучшими мастерами своего времени, позволило его поэзии занять достойное место в русской и мировой литературе.

Перевод чеченской и ингушской поэзии[10] на русский язык представляет собой сложную и во многом трагическую страницу в истории литературных взаимосвязей народов Северного Кавказа и России. В отличие от соседних дагестанской и осетинской литератур, чьи переводческие школы активно развивались в советский период, чеченская и ингушская поэзия столкнулась с перерывом традиции, вызванным депортацией 1944 г., что самым серьезным образом отразилось на судьбе ее ключевых авторов и на системности переводов их произведений на русский язык. Основные имена чеченской и ингушской литератур этого периода – М. Мамакаев, И. Базоркин.

[10]В советский период чеченская и ингушская литературы рассматривались как единая чечено-ингушская литература.

Активизация работы по переводу чеченской и ингушской поэзии на русский язык приходится на конец 1950-х–1980-е гг. В этот период в переводах, опубликованных центральными издательствами и ведущими литературными журналами, выходят произведения классиков (М. Исаева, С. Озиев, М. Мамакаев, Х.-М. Муталиев, Дж. Яндиев, М. Сулаев), поэтов среднего поколения (Р. Ахматова, Ш. Арсанукаев, Я. Хасбулатов), а также современных авторов (М. Кибиев, С. Чахкиев, Х. Сатуев, М. Дикаев, И. Торшхоева), чье творчество формировало облик северокавказской поэзии второй половины XX в. Переводы выполняли выдающиеся мастера: А. Тарковский, А. Гатов, С. Липкин, Н. Коржавин, Н. Асанов, Д. Голубков, С. Виленский, А. Передреев, А. Ойслендер и др. При этом сами писатели – например, И. Базоркин, владевшие русским языком в совершенстве, – нередко выступали авторами оригинальных русскоязычных текстов, минуя стадию перевода.

Важной вехой стал выход в 1959 г. в Государственном издательстве художественной литературы сборника «Поэзия Чечено-Ингушетии», включившего произведения устного народного творчества и поэтов в лучших русскоязычных переводах. Показательно, что многие из этих авторов разделили трагическую судьбу своего народа в 1944 г. После возвращения из ссылки в конце 1950-х гг. они не только восстанавливали национальную культуру, но и через переводы на русский язык возвращали себе читателя. Особую роль в этом процессе сыграл С. Липкин, переводивший стихи чеченских и ингушских авторов и, по собственному признанию, «с ума сходивший от невыносимой боли», вспоминая высланных друзей. Благодаря этим и многим другим переводам на русский язык чеченская и ингушская поэзия смогла занять достойное место в многонациональной советской литературе.

В числе других литератур Северного Кавказа адыгейская литература переводилась на русский язык не менее интенсивно. Свою историю межлитературных контактов, как и другие национальные литературы

Северного Кавказа, адыгейская вела с переводов на родной язык. С начала 1930-х гг. переводами занимались Т. Керашев, А. Хатков, И. Цей, а впоследствии – И. Машбаш, М. Емиж и др., переводившие на адыгейский язык произведения русской классической литературы.

Период «оттепели» 1950–1960-х гг. принес новый импульс переводческой деятельности. Поэзия адыгейских авторов системно переводится на русский язык. В 1960 г. в Москве в издательстве «Советский писатель» был издан сборник «Поэты Адыгеи» с литературным переводом на русский язык поэтических произведений Ц. Теучежа, А. Хаткова, М. Паранука, С. Яхутля, К. Жанэ, Х. Андрухаева, А. Гадагатля, Х. Ашиновой и др. авторов. В эти годы на русский язык активно переводятся стихи И. Машбаша и Х. Беретаря, печатаются в журнале «Дружба народов» и в «Литературной газете». Значительный вклад в развитие адыгейской поэзии в русских переводах внес Н. Куек. Его произведения переведены на 17 языков мира и опубликованы более чем в десяти странах.

В карачаевской и черкесской поэзии переводы русской классики на национальные языки были более распространены, чем обратные переводы. В 1930–1950-е гг. создавались хрестоматии «Родная литература» на черкесском и карачаевском языках, куда включались переводы из А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.П. Чехова. Поэзия М. Лермонтова переводилась наиболее активно – первые переводы появились еще в 1930-е гг., а к середине XX в. сложилась традиция, продолжившаяся в творчестве М. Батчаева, М. Айбазова, И. Аппакова. Переводы оригинальной национальной поэзии на русский язык в этот период носили эпизодический характер. Поэтические сборники карачаевских и черкесских авторов в русских переводах стали выходить преимущественно в 1950–1980-е гг. Например, сборники стихотворений и поэм черкесских классиков Х.Х. Гашокова «Свет в горах» (1952), «Солнце над аулами» (1957), А.М. Ханфенова «Моя любовь» (1957), К. Б. Дугужева «Журавли» (1973), а также карачаевских авторов Х.Б. Байрамуковой «Исповедь» (1965), «День за

днем» (1975), О.А. Хубиева «В пути» (1980), М.К. Байчорова «Костер в горах» (1973) и др. Эти издания знаменовали собой качественно новый этап в развитии карачаевской и черкесской литератур. Сборники поэтических произведений, выходившие в Москве и Черкесске, не только знакомили русского читателя с новой поэтической культурой, но и способствовали формированию устойчивого интереса к литературам народов Северного Кавказа.

Огромный опыт, накопленный школой русского художественного перевода к середине XX в., во многом определяет и динамику, и поэтику русскоязычного перевода из осетинской поэзии. Как будет показано в последующих главах, это влияние прослеживается на всех этапах развития осетинской литературы в русских переводах.

Если в начале XX в. имели место лишь отдельные переводы стихотворений К. Хетагурова на русский язык, то в советское время эта работа приобрела системный характер благодаря сложившимся институциональным, творческим и методологическим предпосылкам для вхождения осетинской поэзии в общероссийский литературный контекст. Именно произведениям К. Хетагурова, как основоположника национальной литературы, отводилась особая роль в репрезентации осетинской культуры.

Таким образом, русская школа художественного перевода сыграла определяющую роль в том, что литературы малых народов СССР обрели статус полноценного явления общесоюзного масштаба. Накопленный на протяжении XVIII–XX вв. опыт художественного перевода – от первых опытов В. Тредиаковского и А. Сумарокова до теоретических разработок Корнея Чуковского, А. Федорова и М. Гаспарова – создал ту методологическую и творческую базу, без которой было бы невозможно системное знакомство русского читателя с поэзией Закавказья, Северного Кавказа и других регионов нашей страны.

1.2. Зарождение осетинской переводческой деятельности: переводы церковной литературы и фольклорных текстов (Г. Такаов, И.Г. Габараев-Ялгузидзе, А.Б. Колиев, В.А. Цораев, Дж.Т. Шанаев, В.Б. Пфаф, Вс.Ф. Миллер, А.Б. Кайтмазов)

Начало переводческой деятельности в осетинской литературе связано с выходом в 1798 г. в московской Синодальной типографии первой печатной книги на осетинском языке – «Начальное учение человеком, хотящим учитися книг божественного писания». Это издание представляло собой перевод краткого катехизиса с церковнославянского на осетинский язык, выполненный с использованием кириллической графики. Большинство исследователей приписывают авторство перевода и составление книги Гаю (Гайозу) Такаову, возглавлявшему Осетинскую духовную комиссию в Моздоке, а также священнику Павлу Генцаурову. Однако среди ученых нет единого мнения относительно степени участия каждого из них. М. Джанашвили, М. Тотоев, В. Мачарадзе, Б. Бигулаев [Бигулаев 1950] и Д. Бекоев [Бекоев 1985] считают Г. Такаова автором перевода. В противоположность им Б. Алборов [Алборов 1928, 181] и З.М. Салагаева [Салагаева 1984] доказывают, что переводчиком выступал П. Генцауров, тогда как Такаов лишь составил азбуку, отредактировал книгу и организовал ее издание.

Книга имеет четкую структурную организацию. Начальный раздел содержит алфавит, а также примеры слогов и односложных слов, сгруппированных по буквам. Затем в книге излагаются догматы христианского вероучения, нравственные предписания, а также раскрывается значение православия в жизни человека. В композиционном отношении данная часть организована по принципу вопроса и ответа. За церковнославянским оригиналом следует осетинский перевод, выполненный преимущественно в виде пословной передачи исходного текста. При этом переводчик использует синтаксические обороты, приближенные к живой разговорной речи [Козырева 1974, 15]. В словах расставлены ударения для

облегчения произношения. Однако текст перевода грешит неточностями, построением искусственных конструкций, встречающимися ошибками в грамматических формах слов; не учтено в словах и графическое обозначение характерных осетинскому алфавиту звуков [æ], [пъ], [дз] и т.д., они даются в русскоязычном написании. Буквальная передача слов на осетинском языке также сопровождается нарушением правил синтаксической связи, конструирования предложений. Но, как пишет Козырева, «подобные примеры говорят не о плохом знании осетинского языка переводчиком, а скорее об отсутствии у него умения подбирать нужные слова и выражения, а часто и о невнимательном отношении к правилам порядка слов в предложении» [Козырева 1974, 18]. Осетиноязычный текст представлен в основном сложными предложениями с соблюдением пунктуационных норм.

Во второй части книги даются тексты молитв, псалмы, основные христианские заповеди, также дословно переведенные на осетинский язык. Наблюдается калькирование отдельных слов в случаях, когда переводчик не находил эквивалентные единицы в ПЯ, смысловое поле которых бы совпадало («человеколюбив» – «лагтиварзаг»). В основном это касается сложных слов, а также имен существительных, имеющих абстрактное значение. Местами дословный перевод лишал предложения смыслового структурирования («Да святится имя твое» – «Сигдаг вонд ном дав» ‘Чистым будет имя твое’[11], «Спаси блаже души наши» – «Бахиз хорзеи уд мах» ‘Войди хорошее душу нашу’). В целом переводческий опыт первой осетинской книги показал необходимость выработки специальной терминологии для отражения понятий из религиозной сферы, а также потребность разработки книжной лексики, учитывающей морфологические, морфемные, синтаксические особенности языка. Однако, невзирая на некоторые стилистические погрешности, перевод книги имел и свои преимущества: он способствовал фиксации словоформ различных частей

[11] Здесь и далее подстрочный перевод текстов наш – Е.Дз.

речи с учетом морфологических норм, представил иронскую/дигорскую лексику, существенно обогатившую словарный фонд осетинского языка.

Несмотря на христианско-проповеднический характер книги, она имела важное историко-культурное значение «как первая печатная книга, как первый камень в фундаменте осетинской письменности, созданной на основе русской графики» [Ардасенов 1959, 19]. Историко-лингвистическую значимость первой печатной книги подчеркивал Б. Алборов, называя ее «хорошим источником для изучения фактов осетинского языка времени перевода книги...» [НА СОИГСИ 218, 81]. Литературоведы также подчеркивали ценность книги в плане зарождения русско-осетинских литературных связей, перспектив развития на основе «Начального учения…» осетинской прозы [Салагаева 1984, 157].

После присоединения в 1774 г. Осетии к России одним из приоритетных направлений развития новых территорий было насаждение среди бытующих горских народов идей пропаганды просвещения, культурного развития, культивирования основ православной веры посредством слова на родном языке. В Южной Осетии постепенно усиливается влияние русской и грузинской культур. В осетинской среде появляются люди, в основном из привилегированного сословия, получившие образование в Грузии и позднее отдавшие много сил в деле просвещения своего народа. Владеющие несколько языками, они проявили себя в разных сферах: открытие школ, становление письменности, преподавание, перевод на родной язык богослужебной и проч. литературы.

Переводчиком с русского и грузинского языков на осетинский зарекомендовал себя и видный деятель художественной словесности последней четверти XVIII – первой трети XIX в. **Иван Георгиевич Габараев-Ялгузидзе** (1775–1830), чья жизнь и творческая деятельность особенно интересны как зачинателя горского просветительства на Северном Кавказе (см. [Мамиева 2018а]).

Автор «Поэмы об Алгузе»[12] («Алгузиани») известен и своей просветительской деятельностью, выразившейся в составлении алфавита (1820) на основе грузинской графики (церковной – хуцури, светской – мхедрули), издании букваря (1821) на осетинском языке, переводе церковной литературы («Чин божественной Литургии» (1821), «Молитвы вечерние и утренние», «Краткая священная история с катехизисом», «Последования крещения, миропомазания, обручения, венчания и погребения» (1824) и др.). Часть церковных книг в переводе И. Габараева-Ялгузидзе была издана, часть – осталась в рукописи. Все книги изданы с параллельным грузинско-осетинским текстом [НА СОИГСИ 1а, 76]. И. Габараев-Ялгузидзе – автор переводов различных судопроизводственных документов, воззваний, присяг, объявлений. К этой работе он был привлечен русским военно-гражданским начальством и даже был награжден за добросовестный труд золотой медалью. Был переводчиком-посредником между горцами Южной Осетии, грузинскими феодалами и русскими властями. Выполняя миссию дипломата по донесению волеизъявления русского начальства, выражал интересы восставших против произвола грузинских помещиков крестьян. В 1802 г. перевел на осетинский язык «Положение о временных судах и присяге», «Положение о Ванатском суде».

Анализу переводов И. Габараева-Ялгузидзе уделяли внимание в своих работах известные лингвисты (А. Шегрен [Шегрен 1844], Вс. Миллер [Миллер 1992], Г. Ахвледиани [Ахвледиани 1960], В. Абаев [Абайты 1927; Абайты 2007], О.Г. Тедеева [Тедеева 1965], Д. Бекоев [Бекоев 1985] и др.), отмечая их положительные и отрицательные стороны. Анализируя фонетические особенности языка переводов, исследователи объясняют некоторые орфографические ошибки несовпадением графических систем двух языков и различиями в передаче звуков (например, осетинских [æ], [й]),

[12]Б. Алборов предполагает, что «Поэма об Алгузе» изначально И. Ялгузидзе была написана на осетинском языке, затем переведена на грузинский, что подкрепляется ученым рядом доводов [НА СОИГСИ 217].

а также рассматривают правописание геминированных согласных (мыггаг, лæппу, уæддæр и др.). Однако подобные расхождения в обозначении звуков на письме наблюдаются только в ранних переводах (например, вместо полугласной [у] в переводах [в]: *«Ивхад вый, лæгад квы кода Хвычавы разы, ехи рады» – «Однажды он, когда обслуживал Бога своим чередом»*, в словах геминаты обозначались надстрочной волнистой, сочетание групп [дт], аффрикаты [дз], [гъ] на письме отражались посредством только одного звука). Как пишет Д.Г. Бекоев, в дальнейшем, когда был составлен осетинский алфавит, И. Габараев-Ялгузидзе установил знаки и для этих звуков: [æ] – [z], [й] – [j] [Бекоев 1985, 68–69]. Рассматривая языковые особенности ранних и более поздних переводов И. Габараева-Ялгузидзе, одни ученые характеризуют переводы как дословные, местами нарушающие синтаксические нормы осетинского языка неправильным порядком слов [Бекоев 1985, 73], другие усматривают в них свободное изложение грузинского текста, наличие искусственных выражений [Ахведиани 1960, 93], но в целом передающих «местную живую осетинскую речь» [Ахведиани 1960, 92–93]. Так, характеризуя перевод «Положения о Ванатском суде», рукопись которого была обнаружена в 1926 г. Д. Каричашвили в Центральном Государственном историческом архиве Грузинской ССР, Дз.А. Гугкаев оценивает его как адаптивный. И. Габараев-Ялгузидзе, как отмечает ученый, «схватывая смысл оригинала, нередко отступает от буквальной передачи грузинского текста с целью сделать свой перевод более понятным и доступным для осетин» [Гугкаев 1955, 308].

Язык переводов отражает сочетание двальского говора с иронским и дигорским диалектами осетинского языка (А. Тибилов).

Особо значимым переводческим трудом И. Габараева-Ялгузидзе является переложение с грузинского на осетинский язык «Евангелия». Перевод сопровождается вступлением. В нем в привычной для предисловия форме просветитель обращается к читателю, повествует о пути служения своему народу на ниве просвещения, о своей высокой миссии,

предназначении, к которому он шел с особым упорством. «Предисловие И. Ялгузидзе к Евангелию, – как пишет З.М. Салагаева, – это страстная мечта писателя о просвещении родного народа, это гимн книге, разуму, труду» [Салагаева 1984, 173]. Автор констатирует, что с именем Ивана Габараева-Ялгузидзе связано возникновение ораторской прозы на осетинском языке [Салагаева 1984, 172]. Данное положение развивает Дз. Гугкаев, называя предисловие к Евангелию «первым оригинальным памятником осетинского литературного языка самого раннего периода», «нечто вроде маленького прозаического произведения» с элементами художественной речи [Гугкаев 1955, 314]. Таким образом, деятельность видного представителя первой волны северокавказского просветительства Ивана Габараева-Ялгузидзе проявилась в различных сферах – педагог, переводчик, дипломат, миссионер[13], автор художественных произведений, составитель осетинского письма на основе грузинской графики и учебника. Владение русским, грузинским, осетинским языками способствовало его вовлеченности в различные сферы духовной и общественной жизни – политику, образование, культуру, религию. Переводческая деятельность И. Габараева-Ялгузидзе сыграла ключевую роль в создании письменности на родном языке. Просветитель был убежден, что народ, не имеющий грамоты, лишен и национальной идентичности, и исторического самоопределения [Ялгузидзе 1928, 98–99]. При переводах И. Габараев-Ялгузидзе пользовался разными принципами: с одной стороны, старался точно передать содержание оригинала (церковные тексты, в том числе Евангелие, текст букваря), с другой – следовал свободному изложению смысла, адаптировал тексты «Положения…».

[13]И. Ялгузидзе активно содействовал строительству церквей на территории Осетии, сам лично занимался покупкой стройматериалов [см. Бочоридзе 1936]. Насаждение христианства среди осетин на первых порах осуществлялось грузинскими священниками, среди которых мало кто знал осетинский язык. И. Габараев-Ялгузидзе один из немногих, кто в то время владел языками, был способен осуществить замысел по созданию книг на родном языке.

Разносторонняя подвижническая деятельность писателя-полилингва И. Габараева-Ялгузидзе, заложившего основу осетинского просвещения, была продолжена другими представителями духовной интеллигенции уже с применением нового осетинского алфавита А. Шегрена (1844), разработанного на основе русской графики (кириллице).

Активная деятельность российского правительства на Северном Кавказе в деле распространения православия среди местных народов включала организацию миссионерских обществ, основными назначениями которых было строительство церквей и открытие учебных заведений, создание письменности на языках населяющих народов, перевод богослужебной литературы и проч. Христианизация рассматривалась как способ вовлечения народов в политическую и социальную жизнь Российской империи. Проповедниками назначались наиболее авторитетные лица – священники, способные налаживать контакт с местным населением. Так, в 1752 г. создана Осетинская духовная комиссия, в 1793 г. – Моздокская епархия, в 1860 г. в г. Тифлисе – Общество восстановления православного христианства на Кавказе, в 1885 г. – Владикавказская епархия. Одной из приоритетных задач православных организаций было донесение проповедей местному населению через родное слово для ясного понимания их и осмысления. Для реализации перевода богослужебной литературы приглашались хорошо знающие языки и основы христианской веры служители. Опыт богослужебно-переводческой деятельности священников, например Осетинской духовной комиссии, способствовал появлению на осетинском языке текстов молитв, литургии, катехизиса и Евангелия [Канукова 2016, 42]. Получившие хорошее образование в стенах Тифлисской духовной семинарии и впоследствии составившие основу осетинской церковной интеллигенции члены комитета по переводу на осетинский язык священных и учебных книг А. Колиев, В. Цораев, С. Жускаев, А. Аладжиков, М. Сухиев и др. немало потрудились над переводом и изданием на осетинском языке религиозной литературы. Ими были переведены

«Соборные послания святого апостола Петра», «Евангелия от Иоанна», «Литургия Иоанна Златоуста», «История Ветхого и Нового завета» и мн. др. религиозные тексты. Эта подвижническая деятельность священнослужителей закладывала основу перевода художественной литературы. В числе зачинателей художественного перевода в осетинской литературе были священники С. Мамитов, Х. Цомаев.

Особая заслуга в переводческой деятельности на осетинском языке принадлежит епископу Владикавказскому и Моздокскому **Иосифу (И.И. Чепиговскому)** (1821–1890). Возглавляемый им комитет и он сам лично переводили и издавали библейские и богослужебные тексты. Значимость подобной литературы на осетинском языке епископ понимал как одну из основ в деле сближения прихожан с церковью. «Все это дает мне, – писал Иосиф в 1861 г., – приятный случай еще раз заявить и подтвердить настоятельную нужду и пользу перевода на осетинский язык книг богослужебных. Осетины так внимательны и понятливы, что по прочтении им по-осетински один раз молитвы какой-либо они общим голосом повторяют тот час почти слово в слово и даже сами объясняют смысл некоторых выражений» [НА СОИГСИ 1б, 220].

Благодаря своему упорному труду и заветной цели Иосиф и сам в кратчайшие сроки настолько хорошо изучил осетинский язык, что участвовал в исправлении ранее сделанных переводов – «Литургии Иоанна Златоуста» Д. Чонкадзе, «Часослова» (совместно с А. Колиевым и А. Аладжиковым), «Евангелия» (совместно с А. Колиевым, М. Сухиевым, А. Аладжиковым, Г. Караевым) и др. Авторитет владыки и его самоотверженная отдача способствовали привлечению к переводческой деятельности видных осетинских церковнослужителей. Знания осетинского языка позволили архимандриту Иосифу активно участвовать и в издании учебных книг и словарей. За короткий срок им были подготовлены и опубликованы «Осетинско-русский букварь» (1862, выдержал несколько изданий), «Русско-осетинский словарь» (1879), «Краткая осетинская

грамматика» (1880), «Русско-осетинский словарь с краткою грамматикою» (1884). Своими заслугами в деле перевода и издания богослужебной и учебной литературы, развития осетинского языка епископ Иосиф «навсегда вписал себя в историю и национальную культуру православной Осетии» [Гостиева 2022, 11].

Активную позицию по возрождению православия в Осетии занимает в середине XIX в. благочинный осетинских приходов Владикавказского округа, видный деятель просвещения **Алексий (Аксо) Виссарионович (Бесаевич) Колиев** (1822–1866). Аксо Колиев в осетинской литературе известен как первооткрыватель в 1862 г. женской школы[14], автор переводов богослужебных текстов на осетинский язык. Отец А. Колиев ратовал за просвещение своего народа в духе православия. Благодаря Колиеву многие выпускники Владикавказского духовного училища были направлены и окончили Екатеринославскую, Воронежскую, Тифлисскую духовные семинарии и Московскую духовную академию [Гостиева 2017, 222]. Подобная активная подвижническая деятельность была достойно оценена Правлением Тифлисской духовной семинарии: А. Колиеву была объявлена благодарность «за примерную и неутомимую деятельность и доброе влияние на учеников» [ЦГА РСО-А 331, 2 об.].

В конце 1850-х гг. священник А. Колиев был привлечен архимандритом Иосифом к переводу богослужебных книг. Им лично и в соавторстве с другими членами переводческой комиссии – М. Сухиевым, А. Аладжиковым, В. Цораевым, С. Жускаевым, Г. Караевым, Г. Кантемировым и др. – осуществлены переводы на осетинский язык «Последования Св. Крещения и Миропомазания» (1862), «Требника» (1862) и проч. молитв (подробнее см. [НА СОИГСИ 217]). А. Колиев также участвовал в исправлении переводов «Литургии Иоанна Златоуста» Д. Чонкадзе, «Соборного послания Св. апостола Иакова» В. Цораева,

[14]В 1866 г. переименована в Ольгинскую в честь супруги наместника Кавказа Великой княгини Ольги Федоровны, под попечительством которой она была.

«Святого Евангелия» Г. Мжедлова, «Евангелия от Луки», «Евангелия от Матфея» и др. Преимущества переводов А. Колиева редакторы Г. Мжедлов и В. Цораев видели в легкости языка, понятности текста и выражали несомненную уверенность во «всеобщем употреблении в осетинских приходах» [НА СОИГСИ 217, 22]. Характеризуя переводы А. Колиева, другой видный общественный деятель, священник и переводчик Х. Цомаев констатировал совершенное знание отцом Колиевым осетинского языка, его грамматических особенностей, умение правильно составлять им синтаксические конструкции, что и послужило основой для создания точных и правильных переводов [НА СОИГСИ 77, 6 об.]. Заслугу А. Колиева и его сподвижников на ниве просвещения отмечал в своей статье «Избави Бог и нас от этаких судей» и К. Хетагуров: «Переводы Евангелия, молитв и урывков церковных служб и треб? Труд большой, что и говорить. Но ведь эта заслуга опять-таки ограниченного кружка во главе с протоиереем А. Колиевым» [Хетагуров 1974, 125]. Знание закономерностей построения народного стиха позволило Колиеву создать произведения религиозного содержания в стихотворной форме: «Чырыстийы рухс райгасдзинад»[15], «Мады Майрæмы кады зарæг», «Мах фыд» [НА СОИГСИ 217, 7]. Появление стихотворных опытов на осетинском языке дало основание Б. Алборову назвать А. Колиева «первым осетинским поэтом», зачинателем осетинской литературы [НА СОИГСИ 217, 9], а язык его произведений, по мнению ученого, поспособствовал развитию нарождающегося осетинского литературного языка [НА СОИГСИ 217, 24]. Тексты А. Колиева насыщены образной лексикой, впервые на осетинском языке им используются изобразительно-выразительные средства (*«Нæ чъизи зæрдæ Дæ фæрцы митау махæн сурс и»* ‘наше грязное сердце благодаря Тебе стало белым [чистым] словно снег’, *«Дæуæй равзæрди сæфт царды бæлас… Дæуæй*

[15]Долгое время авторство текста приписывалось В. Цораеву, чей русскоязычный перевод вместе с осетинским оригиналом опубликован в 1868 г. А. Шифнером. В 1904 г. священник А. Гатуев в книге «Христианство в Осетии» определяет принадлежность текста А. Колиеву.

фегуырди царды суадон» ‘С Тебя [вновь] взошло погубленное древо жизни… С Тебя зародился родник жизни’ («Мады-Майрæмы кады зарæг»). Тексты представляют собой переложения на осетинский язык русских молитв – «Акафиста сладчайшему Иисусу», «Акафиста Божьей Матери», «Отче наш». Взяв за основу жанр церковного гимна и осетинских песнопений, А. Колиев создает на родном языке хвалебные песни, посвященные основным образам православной религии – Иисусу Христу и Богоматери Марии. «Чырыстийы рухс райгасдзинад», «Мады Майрæмы кады зарæг» в свое время были опубликованы: часть «Песни на Воскресенье Христово» (17 строф) в «Осетинских текстах» А. Шифнера (1868), полностью в журнале «Христианская жизнь» в 1913 г. в №1, «Мады Майрæмы кады зарæг» – в том же издании за 1911 г. в №8. Стихотворная молитва «Отче наш» (датировка 14 октября 1865 г.) долгое время хранилась в научном архиве СОИГСИ, издана в 1982 г. Г. Калоевым в хрестоматии по осетинской литературе [Ирон литературæ 1982, 50–51]. Однако текст А. Колиева, опубликованный А. Шифнером (*I* вариант), разнится с полным вариантом («Христианская жизнь», *II* вариант) в отдельных фрагментах: первые 17 строф идентичны в *I* и *II*[16], последующих 18–33 строф нет в *I*. Б. Алборовым подвергается анализу форма стиха: особенности стихосложения, ритмика, строфика, прослеживается заимствование внешних признаков переводов-переложений А. Колиева К. Хетагуровым в поэме «Чи дæ?» [НА СОИГСИ 217, 9–21]. Переводы вольные (Н. Джусойты) [Джусойты 1983б, 34–36], что вполне позволяет некоторым исследователям (Б. Алборов [НА СОИГСИ 217, 9–21], Х. Ардасенов [Ардасенов 1959, 48], Б. Березов [Берозты 1973, 93] и др.) отнести тексты к собственным сочинениям священника. Стихотворения А. Колиева Н. Джусойты также названы «переводными вариантами русских церковных песнопений» [Джусойты 2016, 67]. Вместе с тем оформленные в

[16]В варианте, опубликованном в хрестоматии осетинской литературы (1982), отсутствуют 8-14 строфы. Составитель Г. Калоев ссылается на ж. «Чырыстон цард» (1913, №1) как на первоисточник. Однако и в варианте текста 1982 г. обнаружены по сравнению с более полным вариантом 1913 г. сокращения.

поэтическую форму тексты написаны современным осетинским языком, ритмичны, музыкальны, что обеспечивало им легкость исполнения в церковном хоре (Н. Джусойты) [Джусойты 1999, 93].

Благодаря усилиям А. Колиева и его единомышленников по переводу богослужебной литературы церковные службы в Осетии стали совершаться на родном языке прихожан. Это обстоятельство не только повысило доступность и понимание молитв, но и послужило мощным фактором распространения православия. З.М. Салагаева отмечала положительную роль переводческой деятельности духовенства в становлении осетинской художественной речи. Как писала исследовательница, переводы библейских текстов, выполняя церковные задачи, в то же время «объективно способствовали формированию осетинского повествования, закрепляли в письменной форме нормы литературного языка, вводили в сферу осетинской литературы сюжеты и образы византийской литературы, знакомили с новой, более сложной, эстетикой и этикой, сообщали разнообразные сведения историко-легендарного характера, устанавливали ранние русско-осетино-грузинские литературные связи» [Салагаева 1984, 180].

Следовательно, деятельность церковных просветителей 1850–1870-х гг. носила прогрессивный характер. Они внесли весомый вклад в перевод на осетинский язык книг религиозно-нравственной и учебной направленности. Начинания этого поколения подвижников были продолжены последующими переводчиками. Переводная церковная литература послужила основой для написания оригинальных произведений, появления художественных переводов. Авторы ориентировались на лексическую и синтаксическую структуру текста, на стилистические средства языка (см. пер. А. Колиева), заимствовали нормы осетинского народного стихосложения и применяли их в церковных переводах. Для передачи содержания первоисточника переводчики использовали различные принципы: во-первых, опасаясь исказить вероучительный смысл подлинника, старались следовать его пословному воспроизведению на осетинском языке («Начальное учение…»),

при этом фразы в переводе получались слишком громоздкими, трудновоспринимаемыми на слух. Позднее переводчики отходили от подобного калькированного перевода и старались учитывать законы построения предложений осетинского языка. Переводная литература, с одной стороны, сохраняла свою религиозную направленность, с другой – за неимением художественной, использовалась в образовательном процессе в качестве материала для изучения родного языка. На ее основе закладывается и художественное слово, впервые церковная литература предоставляла примеры поэтической формы речи (тексты А. Колиева).

На заре своего становления переводческая деятельность в Осетии развивалась в двух направлениях – русско-осетинском и осетинско-русском. Наряду с богослужебной литературой с середины XIX в. переводятся и издаются на русском языке фольклорные тексты. Зачинателями в деле сбора и публикации произведений устного народного творчества осетин были **Василий Афанасьевич Цораев** (1827–1884) и **Даниил Георгиевич Чонкадзе** (1830–1860). Их совместными стараниями были записаны пословицы, загадки, сказки, сказания о нартах, изданные академиком **Антоном Антоновичем Шифнером** (1817–1879) с параллельным русским переводом в сборнике «Осетинские тексты» (1868) [Осетинские тексты 1868].

Вопрос об авторстве русскоязычных переводов долгое время оставался открытым. На принадлежность их А. Шифнеру указывает в своей работе «Нартовский эпос осетин» В.И. Абаев: «Академик А. Шифнер снабдил их русским переводом и примечаниями» [Абаев 1990, 142–143]. Комментарии А. Шифнера к пословицам Д. Чонкадзе немного проясняют картину. Ученый ссылается на авторство переводов самого Чонкадзе в пояснениях к пословице №91 «Зивæггæнаг иууылдæр тæхудиаг кæны» – «Ленивец остается при одном желании»: «Судя по переводу Чонкадзе («ленивец остается при своих желаниях»), эта поговорка относится к праздному или такому человеку, который, по отсутствию в нем силы воли, угощает нуждающихся в его

содействии одними добрыми желаниями» [Осетинские тексты 1868, 23]. На основании этого, можно предположить, пословицы, собранные учителем Тифлисской духовной семинарии Д. Чонкадзе по просьбе правителя дел Кавказского отдела императорского Русского географического общества А. П. Берже, сопровождались и его подстрочными переводами. Позднее А. Шифнер берется за корректировку этих переводов, при этом активно пользуется советами В. Цораева (Д. Чонкадзе к этому времени умер в 1860 г.). Прекрасно знающий языки (исходный и переводящий) В. Цораев к тем или иным русским примерам приводит осетинский контекст (варианты словоупотребления). Шифнер пользуется и советами этнических осетин (например, Саурбека Козырева), которые хорошо знают вариативность слов, а для правильного написания лексем трудами А. Шегрена («Осетинская грамматика» 1844) и Г. Розена («Осетинская грамматика», 1846). Авторство других русскоязычных переводов – сказок, нартовских сказаний, песен и др. – по «Осетинским текстам» Шифнера 1868 г. не установить. Однако здесь же в сборнике А. Шифнер ссылается на ранее опубликованные осетинские тексты: «После появления в Бюллетене Академии первой моей статьи об осетинских пословицах (т. V, стр. 435–452, Melanges russes т. IV, стр. 290–318) [Melanges Russes 1849] мне был доставлен через обязательное посредство многоуважаемого А.П. Берже целый ряд замечаний на некоторые слова, показавшиеся мне сомнительными. Автор этих замечаний природный осетин, именно упомянутый во введении учитель Цораев» [Осетинские тексты 1868, 5–6]. Так, представленные в издании Шифнера осетинские тексты были ранее опубликованы в «Азиатском сборнике» Бюллетеня академии наук параллельно с немецкими переводами. В V томе первого выпуска (1864) опубликованы загадки, «Осетинская песня Сагасе», «Хвалебная песня маленькому Батрадзу, Хамыцову сыну», «Osterlied» («Из песни на Воскресенье Христово») (датировка 26 июня/8 июля 1863); во втором и третьем (1865) – «Две осетинские сказки о животных» (датировка

15/27 сентября 1864). Здесь же в предисловии Шифнером сказано, что данные сказки («Сыст æмæ æхсынкъ», «Гæды рувас») (в пер. «Вошь и блоха», «Лиса-плутовка») он получил из Тифлиса при посредничестве г-на А. Берже с точными подстрочными русскими переводами и пояснительными примечаниями осетина В. Цораева [Schiefner 1865, 195]. В осетинско-русском варианте издания «Осетинских текстов» этой информации нет, она опущена[17].

По всей видимости, переводы В. Цораева в дальнейшем подвергались некоторой адаптации для русскоязычного читателя, так как в самих переводах есть неточности. При этом в примечаниях к текстам В. Цораева дается правильный вариант той или иной переводимой лексемы, сопровождаемый осетинским контекстом. На то, что переводы сделаны человеком, плохо знающим язык, менталитет осетинского народа, на их принадлежность неэтническому осетину, указывает качество самих переводов. Природный осетин был бы более скрупулезен при передаче национальной специфики текстов, в частности слов, называющих предметы быта. Недоумение вызывает перевод, например, лексем *«хæбизджынтæ»* как *«ватрушки»* (эквивалент «пирог с сыром», «уæливых»), *«ронг»* («хмельной напиток из меда») – *«кубышка водки»* и др.

Представленные в первом разделе книги (всего их восемь) пословицы, записанные Д. Чонкадзе на иронском диалекте осетинского языка, переведены дословно, снабжены примечаниями А. Шифнера, в которых встречаются отсылки к комментариям В. Цораева, разъясняющим лексическое значение некоторых слов в оригинале и в переводе, рассматриваются фонетические и морфологические особенности (образование множественного числа имен существительных, временных

[17]В шестом выпуске бюллетеня (1868) опубликованы одно нартовское сказание об Урузмаге и сказки «Хæххон æлдары фырты æмæ быдирон æлдары чызджы аргъау», «Æлдары фырт Мыстыхъусы аргъау», «Дзæргъ» (в пер. «Сказка о сыне горного старшины и о дочери степного старшины», «Сказка о сыне старшины, прозванном Мыстыкус (Мышиное ухо)», «Свинья») с их немецкоязычными переводами.

форм глаголов), этимология, сочетаемость лексем в иронской и дигорской среде. Примеры бытования приводимых слов подкрепляются отрывками из песен в осетинском и русском вариантах, пословицами. Графическое написание слов в представленных пословицах несколько отступает от предложенных А. Шегреным в «Осетинской грамматике»[18] (1844) правил, хотя автор примечаний не раз ссылается на известный труд ученого. Дословный перевод некоторых пословиц не раскрывает смысл исходной единицы, например: *«Кæрдзын – лымæнгæнæг у»* (‘Хлеб связывает в дружбе’, т.е. совместное употребление пищи укрепляет дружбу между людьми) – *«Хлеб дружить»* [Осетинские тексты 1868, 10].

Вторая глава книги содержит 54 осетинские загадки, записанные В. Цораевым и аналогично переведенные дословно. В примечаниях к ним А. Шифнер описывает грамматические особенности слов, составляющих загадки, приводит правила их словообразования, раскрывает предметно-понятийное содержание и объясняет локальные фонетические элементы. В примечаниях также дается толкование слов с национально-культурным компонентом значения (*«бараг», «рæхыс», «арчи»*), при этом Шифнер активно пользуется пояснениями самого Цораева.

Следующие разделы представлены другими фольклорными жанрами – обрядовым текстом *«Жертвоприношение коня покойнику»* (речь посвящающего коня), песней *«Сагасе»*, нартовскими сказаниями *«Хвалебная песня маленькому Батырадзу, Хамыцову сыну», «Хвалебная песнь в честь Нарта Урызмага»*[19], акафистом *«Из песни на Воскресение Христова»*, сказками *«Вошь и блоха», «Лиса плутовка», «Свинья», «О сыне горного старшины и о дочери степного старшины», «О сыне старшины, прозванном Мыстыкус (мышиное ухо)»*. Автором оригинального текста *«Из песни на Воскресение Христова»*, составляющего часть акафиста «Сладчайшему Иисусу», долгое время считался В. Цораев. Однако, как указывает

[18]Об этом см. в примечаниях к осетинским пословицам [Осетинские тексты 1868, 5].
[19]Вариант нартовского сказания «Безымянный сын Урузмага».

Л.К. Гостиева, ошибочное упущение имени автора осетинского текста позволяло признавать принадлежность его В. Цораеву, «в то время как автором акафиста являлся священник А. Колиев» [Гостиева 2013, 158][20]. О принадлежности осетинского текста Аксо Колиеву впервые упоминается А. Гатуевым в книге «Христианство в Осетии» (1901) (см. выше).

Переводчик прибегает к точному воспроизведению лингвистических особенностей языка оригинала, сохраняет фольклорный стиль повествования (зачинные формы *«Давным-давно жили-были»*), в основном избегает собственных вкраплений в текст. Произведения устного народного творчества изобилуют народными формулами (проклятья – *«Додой дæ къона»* (‘Горе твоему очагу’), *«Додой мын дæ сæр»* (‘Горе твоей голове’), благопожелания – *«Лæппу дын райгуыра»* (‘Да родится у тебя мальчик’), *«Дæ цæрæнбон хорз»* (‘Пусть жизнь у тебя складывается благополучно’), молитвы *«Хуыцæуты Хуыцау, мæ Хуыцау!..»* (‘Бог Богов – мой Бог’) и др.), словами, обозначающими национально-специфические особенности жизни и быта осетин, подробное истолкование значений которых дается в примечаниях. Там, где дословный перевод текста не раскрывал исходную мысль, объяснения давались в комментариях (напр., *«Дæ дзых нæ тæрхон» – «Рот твой наш суд»*, в значении: *«Твой приказ для нас закон»* [Осетинские тексты 1868, 52]; (*«Додой дæ къона» – «Горе твоему уголку», «къона – место в средине дома, где разводится огонь»* [Осетинские тексты 1868, 53] и т.д.). Местами отдельные отрывки в переводе требовали более детальных толкований, так как не совсем отражали смысл. Так, в сказании *«Хвалебная песня маленькому Батырадзу, Хамыцову сыну»* текст сообщает, что на нартов *«æмбисонды дымгæ скодта»* (в значении ‘подул необыкновенный по силе ветер’) – *«тогда на них напустился такой ветер, словно там чудо»* [Осетинские тексты 1868, 47]. Как видим, перевод не учел полисемичность исходного выражения.

[20]Осетинский текст А. Колиева, предположительно, представляет собой вольный перевод с русского языка. В. Цораев осуществляет обратный перевод на русский язык.

В сказках[21] наблюдается некоторая русификация текста на ПЯ: переводчиком подбирается так называемый «ассоциативный» эквивалент (по аналогичным ассоциациями), ориентированный на принимающую культуру, при этом в примечаниях к тексту дается правильное истолкование слов с учетом национальной специфики того народа, к которому и принадлежит ИТ: *«хæбизджын» – «ватрушка»*, в примеч. *«пирог, начиненный свежим сыром и, считаясь у осетин лакомством, служит у них для угощения»* [Осетинские тексты 1868, 67]. Возникает вопрос о рациональности переводческого приема.

В силу намеренной ориентации на русскоязычную аудиторию переводчик прибегал к дословному переводу отдельных компонентов устойчивой по своему составу единицы языка и к национально-культурной адаптации – исходные слова заменены близкими по смыслу аналогами: *«ныхас»* (‘народное собрание у осетин для обсуждения наиболее значимых общественных вопросов’) – *«сборное место», «ронг» – «кубышка водки», «бурæ фыс»* (в значении ‘откормленный’, ‘упитанный’ баран) – *«желтый баран», «дæ Хуыцаумæ ныккæс»* (‘ради Бога’, выражение просьбы) – *«взгляни на своего Бога», «дада»* (‘отец’) – *«тятя»*.

Изданные А. Шифнером тексты, несмотря на отдельные недочеты, несут информативный характер, служат этнографическим материалом, так как дают представления о религиозных воззрениях осетин, нормах обычного права, культовой основе фольклора, о характере и строе народной речи.

Деятельность по сбору и переводу на русский язык фольклорных текстов продолжена братьями **Джантемиром** (нач. 1850-х гг. – 1928), **Гацыром** (1834–1880) **и Гуцыром Шанаевыми** (даты жизни неизвестны). В «Сборнике сведений о кавказских горцах» опубликован разножанровый фольклор осетин. Осетинские народные сказания Дж. Шанаевым

[21]Имя собирателя сказок в русскоязычном сборнике не указано. Пословицы собраны Д. Чонкадзе, тексты под номером 2-6 и 8 – В. Цораевым. Однако в ранее вышедших немецких переводах аналогичных текстов собирателем сказок указан именно В. Цораев.

подразделялись на *собственно-осетинские и нартовские*. К первым он относил сказки, легенды, предания, поверья, басни, анекдоты, переводы которых представлены им в III выпуске «Сборника сведений о кавказских горцах» (ССКГ, 1870). При переводе текстов Дж. Шанаев, как сам он пишет в предисловии, придерживался двух принципов: первый – дословная передача оригинала с добавлением примечаний к нуждающимся в пояснениях словам, понятиям из осетинского обихода, обычаям и традициям, персонажам осетинского пантеона, топонимическим объектам. Этому принципу переводчик следовал при передаче на русский язык сказок, басен, анекдотов – *«Серый волк», «Два соседства», «Мужчина и женщина», «Боголюбимый пророк», «Бог», «Богач и бедняк», «Бычья лопатка»*. Перевод других жанров устного народного творчества – легенд, преданий, поверий: *«Девочка-чародейка», «Две жены Уастырджи», «Как женщины превращаются в волка», «Святой Черного Всадника», «Легенда об основании Хетага»* и др. требовал более активного «присутствия» транслятора текста, в результате чего содержание высказываемого сохраняло свой изначальный, точный смысл, но приобретало более «живую и складную» форму [Шанаев 1870, 2]. Язык переводов сказочной и несказочной прозы осетин колоритен, отличается особенностями отражения ментальности народа, насыщен вкраплениями национально-маркированной лексики с доминированием традиционных приемов их передачи – *транслитерирования / транскрибирования*.

Нартовские сказания, собранные и переведенные Дж. Шанаевым, были опубликованы в V выпуске ССКГ [Шанаев 1871]. Представленные тексты, по замечанию Шанаева, наиболее популярны среди народа и включают сказания о ключевых фигурах эпоса: *«Созрыко», «Алагата», «Смерть Созрыко», «Как Сосрыко поссорился с Алымбеком», «Как Урузмаг женился на сестре», «О том, как Саната поддалась обману», «Безымянный сын Урызмага», «Как родился Батраз», «Месть Батраз-Алдара», «Сослан»* [Шанаев 1871, 210–260]. При переводе Дж. Шанаев придерживался тех же принципов –

дословная точность, сопровождающаяся построчными примечаниями. Тексты снабжены этнографическими и лексическими комментариями в сносках, поясняющими не совсем понятные читателю места в силу локального характера представленных реалий.

В том же выпуске **Вольдемаром Богдановичем Пфафом** (1834 – после 1874) опубликованы материалы по истории осетин, тексты некоторых осетинских преданий в переводе на русский язык: *«Предание о 7 сыновьях Осибагатара и происхождение осетинских обществ, обитающих на реке Ардон и его притоках», «Предание о Хетаге», «Предание о Тагауре и Куртате и происхождение Тагаурского и Куртатинского обществ»* [Пфаф 1871б, 109–207]. При комментировании текстов Пфаф не раз ссылается на ранее изданные работы Дж. Шанаева (напр., «Свадьба у северных осетин».1870. Вып. IV. С. 257–286 и др.).

В другой своей работе «Путешествие по ущельям Северной Осетии» в «Сборнике сведений о Кавказе» (ССК, 1871) [Пфаф 1871а, 127–176] ученый опубликовал отдельные сказания об основных персонажах нартовского эпоса – Батразе, Сатане, Созруко (Сослане). Текст *«Содержание осетинской народной эпопеи о Батразе»* представляет собой пересказ Пфафом на русском языке нескольких отдельных отрывков сказаний о Батразе, записанных им в разных местах Осетии, в том числе в с. Какадур и Владикавказе, потом объединенных в единый связанный сюжет. Речь идет не о переводе, а о переложении текстов с собственной интерпретацией исходного содержания. Как сам пишет ученый, «если записывать все, слово в слово, в том порядке, как они [сказители – *Е.Дз.*] поют эти сказки, то вышла бы чистая бессмыслица» [Пфаф 1871а, 170]. Подобный подход к фиксации фольклорного текста, конечно же, неприемлем, так как запись полевого материала и дальнейшее его внедрение в русскоязычную среду требует от собирателя «минимизации вмешательства в изменения содержания и структуры текста» [Сокаева, Дзапарова 2024, 942]. И поэтому, как пишет

известный фольклорист Д.В. Сокаева, фиксация требует не только особых условий для воспроизведения фольклорного текста [Сокаева 2021, 35], презентации в культурном пространстве через письменное слово, но и «правильной подачи на переводящем языке его смысловой и национально-культурной доминанты» [Сокаева, Дзапарова, Дзлиева 2023, 104].

Представленные В. Пфафом нартовские сказания сопровождаются небольшим анализом, затрагивающим вопросы генезиса и хронологии формирования сюжетов о Батразе. Ученый усматривает в них индоевропейское ядро, предполагая, что время возникновения некоторых сюжетов относятся к эпохе феодализма, других – к периоду принятия осетинами мусульманства. В работе Пфаф также обращает внимание читателя и на то, что эта первая попытка фиксации нартовских сюжетов о Батразе, хотя один из вариантов аналогичного сказания о мести Батраза за смерть отца Хамыца уже содержат записи В. Цораева.

Тексты *«Сатана, исторический тип осетинской женщины»* и *«Путешествие Созруко в подземный мир»* также включают связанные между собой отдельные сказания о рождении Батраза (в эпосе – Сослана) из камня, женитьбе Урузмага на Сатане, с некоторыми отступлениями реконструируют известный сюжет о пребывании Сослана в Царстве мертвых. Запись текстов через переводчика[22] – посредника между информантом и собирателем, который записывает текст уже в переводе на русский язык: устный осетиноязычный материал сказителя → перевод на русский язык посредником → фиксация на письме русского перевода в виде цельного текста, безусловно, влечет за собой некоторые отступления в содержании исходной и выходной информации. Разработанная В. Пфафом система собирания материала по устному народному творчеству осетин в некоторой степени была несовершенной в силу, вероятно, того, что «он не являлся профессиональным этнографом и фольклористом» [Цориева 2019б, 137]. И

[22]В. Пфаф сам сетует на то, что мало кто осмеливается из туземцев вызваться переводчиком, потому что «работа эта, требуя постоянных разъездов из аула в аул по удаленным от больших дорог ущельям, сопряжена с большими опасностями для жизни» [Пфаф 1871а, 175].

все же деятельность Пфафа по фиксации текстов по Нартиаде достаточно высоко оценена специалистами [Абаев 1990, 143]. Следует отметить и особую обеспокоенность Пфафа о постепенном исчезновении нартовских сказаний в осетинской среде. Поэтому призыв ученого о фиксации «кавказских исторических сказок и преданий» [Пфаф 1871а, 175] (имеется в виду нартовских сказаний), напоминающий, по мнению Л.А. Чибирова, «колокольный звон, был услышан В.Ф. Миллером, братьями Шанаевыми, А. Кайтмазовым и другими представителями первой плеяды народной интеллигенции, а десятилетия спустя – членами Осетинского Историко-филологического общества (Северная Осетия) и Научно-литературного общества (Южная Осетия) и вдохновил их на сбор и сохранение для нашей истории нартовских сказаний – этой подлинной жемчужины народного творчества» [Чибиров 2012, 93].

В последующих, VII (1873) и IX (1876), выпусках ССКГ Джантемиром, Гацыром и Гуцыром Шанаевыми опубликованы переводы нартовских сказаний о Сосрыко, Урузмаге, Сырдоне, Хамице, Хатаг-Бараге [Шанаев 1873, 210–329], [Шанаев Гацыр 1876, 243–306], *«Сказания о св. Уастырджи»* [Шанаев Гуцыр 1873, 330–339], сказки *«О сыне знаменитого богатыря – борца Аслана – Каурбеке»*. В отсутствии оригинальных текстов невозможно провести подробный переводческий анализ для выявления соответствий или, наоборот, расхождений в сказаниях на русском языке. Однако в упомянутых жанрах фольклора отразились особенности народного сознания, религиозные представления осетин. Благодаря переводам читатель отчасти знакомился и с его бытом, тексты изобилуют поговорками/пословицами, формулами проклятий. Представлена и попытка сопоставления осетинского нартовского эпоса с произведениями мировой эпической традиции. В частности, в сказании о том, как великан поймал Урузмага, Дж. Шанаев видит сходство с древнегреческим сюжетом «Одиссей у Полифема».

В 80-х гг. XIX в. большое внимание записям, переводу и публикациям произведений осетинского фольклора уделял академик **Всеволод Федорович Миллер** (1848–1913), заложивший основу его научного изучения. Сборники «Осетинские этюды» (1881), «Осетинские сказки» (1885), «Дигорские сказания» (1902) являются результатом его неоднократных экспедиционных поездок в разные ущелья горной и равнинной Осетии (1879, 1880, 1881, 1883, 1886, 1901[23]), в ходе которых ученым были собраны различные жанры сказочной и несказочной прозы, песни, обрядовые тексты. Особую значимость составляют записанные и переведенные на русский язык, снабженные научными комментариями сказания о нартах. В «Осетинских этюдах» первый выпуск содержит фольклорные тексты, записанные Вс. Миллером в течение двух летних месяцев 1880 г. во Владикавказе, Алагире и Садоне. Главной целью второй поездки ученого в Осетию как раз была запись нартовских сказаний ввиду постепенной утраты их бытования в среде осетин. В поездке по разным аулам Осетии сопровождал Миллера учитель реального училища **Савва Васильевич Кокиев** (1850–1910), оказывающий еще и помощь фактическую – воспроизводил транскрипцию дигорских текстов для более точного их графического оформления при издании. С этой целью слова снабжены были ударениями, в правильной постановке которых неоценимую помощь Вс. Миллеру оказали тот же С. Кокиев[24] и С. Туккаев. Им выражает свою благодарность ученый в предисловии к книге.

Русский перевод осетинских сказок, представленных в «Сборнике материалов по этнографии» (СМЭ, 1885, вып. I), выполнен Вс. Миллером с дигорского диалекта осетинского языка. Из четырех текстов два – *«О Сирдоне»* и *«О Цопане»* записаны Миллером в с. Новохристиановское от

[23]Целью шестой поездки Вс. Миллера в Осетию в 1901 г. был не сбор материала, а «вручить лично свой словарь (Осетинско-русско-немецкий словарь. – *Е.Дз.*) для проверки Гаппо Баеву и Александру Кубалову» [Собиев 2008, 124] и, как пишет исследователь А.А. Туаллагов в своей монографии, продолжить занятия по изучению осетинского языка и фольклора [Туаллагов 2010, 26].

[24]С.В. Кокиеву принадлежит разработка осетинско-русского глоссария для словаря Вс. Миллера.

местного жителя Мурзабега Кесаева[25], остальные – сказание *«Асаго»* и сказка *«Кривой великан»* – зафиксированы со слов Масико Туккаева студентом Петровской земледельческой академии (ныне – Московская сельскохозяйственная академия имени К.А. Тимирязева) **Соломоном (Габуди) Алексеевичем Туккаевым** (1857–1890), который был одним из помощников ученого в сборе и записи материала по языку, фольклору, этнографии осетин, консультировал Вс. Миллера при уточнении фонетических особенностей дигорского диалекта и разъяснении отдельных слов (подробнее см. [Гостиева, 2024]). Оригинальные тексты к переводам не предоставлены. Но, как указывает ученый в примечаниях, при переводе с рукописи он придерживался смысловой близости, чтобы «передать не только содержание сказок, но по возможности и самый склад осетинской речи» [Осетинские сказки 1885, 113]. В примечаниях даются пояснения к фольклорным текстам: небольшие характеристики по героям эпоса, обрядам («авдæнбæттæн»[26]), семантике отдельных выражений и толкованию этнографических концептов/понятий (*«фынг», «ныхас», «туман», «арчи», «туг дарын»*). Сюжет сжат, динамичен, не детализирован. Вс. Миллер прибегал к традиционному принципу передачи фольклорных текстов – дословному переводу: он сохраняет присущую представленным жанрам композицию, стиль, национальную самобытность. При переводе национально-маркированных слов Миллер использовал два способа: давал графическое/фонетическое написание и в примечаниях толковал значение: «*араби* – восклицание, выражающее удивление» [Там же, 116], «*нихас* – место, где собираются жители аула для совещания и где нередко происходит суд» [Там же, 117], «*туман* – так осетины называют 10 рублей» [Там же, 121]. В другом случае слова с национально-культурным/историческим колоритом Вс. Миллер заменяет русским аналогом и сопровождает «страноведческими комментариями» [Влахов, Флорин 1980, 17], поясняет

[25]Подробные паспортные данные информантов не указаны.
[26] Обряд связан с укладыванием младенца в люльку.

особенности их функционирования в осетинской среде: «Водяные» – *«Донбеттыртæ* – по осетинскому поверью, живут в воде и владеют рыбой; им молятся рыболовы» [Осетинские сказки 1885, 139], «ищу супротивника – перевод передает лишь смысл осетинского выражения *тухагор цæун* – иду ищущим силы» [Там же, 139] (экв. ‘иду в поисках силы’), «столик» – «*фингæ* – небольшой, круглый, точеный столик на трех низких ножках» [Там же, 140] (экв. ‘маленький ритуальный столик на трех низких ножках’), «поршни» – «*аркъе* – кусок кожи с разрезом почти в середине, а снизу стянутый узеньким ремнем сеткою; внутри набивается сухою соломою: это зимняя обувь осетин» [Там же].

Сборник «Дигорские сказания» [Дигорские сказания 1902] включает 14 фольклорных текстов, записанных И.Т. Собиевым, К.С. Гардановым, С.А. Туккаевым и переведенных Вс. Миллером на русский язык. Запись и перевод десятого текста – песни *«Прославление Азнаура»* (1899) принадлежит, как пишет Вс. Миллер в предисловии, выпускнику Императорского Московского высшего технического училища (ныне МГТУ им. Н. Э. Баумана) **Иналу Тотуруковичу Собиеву** (1874–1961), приславшему ему его из Пятигорска. Сказка *«Три товарища»* (рукопись не завершена), описание обряда *«Привязывания к колыбели»*, легенда о Руймоне, поверье о летучей мыши переписаны Миллером своей транскрипцией с черновых записей С.А. Туккаева, оставшихся у него после преждевременной смерти последнего. Запись остальных текстов – прозаического изложения *«Песни про могучего Асланбега»*, сказаний, сказок, песни *«Бораев Борафарныг», «Правда не пропадет», «Дзанболат и Антонико», «Двое глухих», «Одинокий», «Песня Стурдигоринских пастухов»* – принадлежат К.С. Гарданову и И.Т. Собиеву. Активную помощь совместно с **Георгием Михайловичем Кесаевым** (1880–1965), **Константином** (1878–1944) **и Михаилом** (1870–1962) **Гардановыми** И. Собиев оказывал Вс. Миллеру в разъяснении значений некоторых слов и выражений, переводе

произведений на русский язык. Включенный в сборник текст молитвы попал к Вс. Миллеру в 1880-х гг. от академика К.Г. Залемана, впоследствии возглавившего Азиатский музей Императорской академии наук (1890–1916). История записи сказания *«Сослан и Нарты»* Вс. Миллером в пояснительных примечаниях не приводится. При переводе Миллер, как сам пишет в предисловии, придерживался того же самого принципа близкого следования тексту подлинника для более достоверного отражения содержания оригинала, ясного понимания «характера и строя дигорской речи» [Там же, 5]. В действительности переводы сохраняют синтаксический строй дигорского текста. Расположение слов почти с точностью совпадает с их последовательностью в русскоязычных переводах. Дословный перевод сопровождается добавлением в скобках личных пояснений Миллера. Стиль переводных текстов демонстрирует национальную и языковую картину мира осетин. Поэтика фольклорных текстов воспроизводит эпический стиль оригиналов. Миллер избегает замены лексем с национальным колоритом в основе на стилистически маркированные слова из русского фольклора (подобное можно было наблюдать и в текстах А. Шифнера), оставляя их в исходном написании и делая на них особый акцент (подчеркивает курсивом): *«конь-саулох», «арке* (*башмаки)», «ныхас», «кувд», «финг», «балц», «голгун (почетный кусок бедра)», «Арфан», «къеретæ»* и проч.

Тексты Миллера не только выполняют ознакомительную функцию – знакомят реципиента с новой народной традицией, но и аналитическую – становятся материалом для научно-исследовательской работы специалистов, не знающих язык оригинала [Лиморенко 2017, 5–6]. Так, на основе текстов Вс. Миллера проведены и написаны десятки научных работ, исследовательское поле которых связано с вопросами фольклора, этнографии, языка и проч.

Переводные тексты Вс. Миллера послужили основой для публикации нартовского эпоса на европейских языках. Так, немецкие и англоязычные издания Х. Хюбшманна (1887), А. Дирра (1922) включали сказания о

центральных нартовских героях, заимствованные у Миллера из первой части «Осетинских этюдов».

Вс. Миллер и сам занимался немецкими переводами осетинских фольклорных текстов. Совместно с Р.Р. Штакельбергом перевел с дигорского диалекта пять нартовских сказаний и опубликовал в 1891 г. в Санкт-Петербурге [Miller, von Stackelberg 1891].

Имена первых энтузиастов по сбору и фиксации памятников осетинского фольклора во второй половине XIX в. пополнил **Асламурза Бекмурзаевич Кайтмазов** (1866–1925). В 1889 г. в VII выпуске «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа» (СМОМПК)[27] он опубликовал русскоязычные тексты нескольких нартовских сказаний. Задача первых собирателей фольклора заключалась в популяризации богатств устного народного творчества того или иного народа среди широкого круга читателей. Поэтому именно публикация на русском языке фольклорных произведений давала такую возможность. Читатель открывал для себя духовную культуру малых народов, особенности его ментальности, ценностные ориентиры и систему религиозно-социальных запретов и проч. Опубликованные А. Кайтмазовым тексты представляют собой разные фольклорные жанры: нартовские и даредзановские сказания, сказки (*«Ахснарт и его дети», «Битва между Бясланoвыми и Куртатинцами», «Котел нартов», «Великан и Даредзаны», «Как Ростом убил своего сына Зурапхана», «Как Амиран перебил великанов», «Георгий Победоносец в гостях у стариков», «Куси Дзудтов», «Сирдон»*). Нартовские тексты А. Кайтмазова – это, вероятно, контаминация нескольких сказаний в единый сюжет. Так, в сказании «О Сирдоне» в связанном виде предстают эпизоды о рождении Сырдона из камня, оплодотворенного дьяволом (разнится с вариантами о рождении Сырдона от водного духа Гатага), о том, как Сырдон

[27]В IX выпуске СМОМПК 1890 г. издания А. Кайтмазов (в то время учитель Тверской станичной школы) опубликовал несколько фольклорных текстов шапсугов – сказки «Адемиркан», «Хитрая вдова», записанных им в Гривенско-Черкесском ауле Кубанской области, Темрюкского отдела в 1888 г. [СМОМПК 1890, 148–161].

спас нартов. Поэтому представленные тексты не совсем можно назвать переводами. Сам А. Кайтмазов назвал проделанный труд «*составлением* (курсив наш – *Е.Дз.*) по рассказам туземных жителей» [СМОМПК 1890, 36], что, безусловно, подтверждает наше предположение. Но в отсутствии оригиналов равноценность русских текстов по отношению к исходным проследить невозможно.

Повышенный интерес к сбору и фиксации осетинских фольклорных текстов наблюдается в послереволюционное время. Деятельность М. Гарданова, Г. Дзагурова, Ц. Амбалова, Б. Алборова, Г. Гуриева, М. Туганова и мн. др. была направлена на сбор разножанровых текстов устного народного творчества на обоих диалектах осетинского языка (иронского, дигорского). Большое значение уделялось переводу текстов на русский язык. Значительная часть переведенных текстов различных жанров была опубликована Осетинским научно-исследовательским институтом краеведения в «Памятниках народного творчества осетин» (ПНТО, 1925, 1927 (пер. Г. Дзагурова), 1928 (пер. Г. Бекоева), 1929 (сказки, собранные Ц. Амбаловым на осетинском языке), 1941 (нартовские и даредзановские сказания на осетинском языке)[28]), ЮОНИИ краеведения в «Памятниках Юго-Осетинского фольклора» (1929-1930)[29], снабжена примечаниями и комментариями. Перевод дословный, вмешательства в текст со стороны переводчика минимальны, «за исключением тех случаев, когда в рукописи (осетинский текст – *Е.Дз.*) бывали неправильные согласования по роду» [Дзагуров 1925, 2]. Местами в текстах встречаются иноязычные вкрапления – дается исходная графическая форма осетинских слов, затем объясняется их значение. Тексты точно воспроизводят синтаксический строй осетинского языка, смысл произведений. Все это очевидно определяет научную ценность представленных текстов, дает широкую возможность исследователям, не

[28]Большая часть текстов снабжена паспортными данными сказателей.
[29]Сказания о нартах, сказки, пословицы, загадки. Автор предисловия и примечаний Ал. Тибилов.

знающим язык оригинала, изучать осетинский фольклор и в других сферах гуманитарной науки.

В 1924 г. в журнале «Горский вестник» (№№1-2) опубликовано 3 сказания о нартах в русских переводах Ц. Гадиева – *«Собрание нартов», «Сказание о Нарте Батрадзе, сыне Хамыца»* (С. 22–23), *«Как нарт Батрадз мстил за убийство своего отца Хамыца»* (С. 23–24)[30].

Переводами на русский язык осетинских нартовских сказаний активно занимались в советское время как исследователи эпоса [Абаев 1939], [Нарты 1989–1991], так и писатели, прибегавшие к их литературной обработке[31] (С.М. Городецкий [Городецкий 1920; Городецкий 1956; Абисалова 2019], В. Дынник [Сказания о нартах 1944], Ю. Либединский [Осетинские нартские сказания 1948], Р. Ивнев [Нарты 1957]). Академическое издание осетинского героического эпоса в 3-х томах с русскоязычным дословным переводом не теряет своей актуальности в научной среде [Нарты 1989–1991].

Таким образом, деятельность первых переводчиков церковной литературы продолжили собиратели фольклорных текстов. Основные принципы перевода – дословное отражение оригинала с сохранением его лексического и синтаксического строя. При этом для ясного понимания исходного смысла в иной культурной среде текст сопровождался примечаниями – пояснениями национально-исторического контекста. Для фиксации произведений осетинского фольклора ученые прибегали и к изложению на русском языке общей сюжетной составляющей ИТ. Текст представлял собой контаминацию нескольких эпизодов, объединенных в одно сказание. Компоненты такого текста были связаны единой сюжетной линией.

[30]Переводами на русский язык сказаний о нартах занимался и другой известный осетинский поэт А. Гулуев, в частности в газ. «Социалистическая Осетия» (№21, 26/1-1941 г.) в его переводе опубликована «Песнь о нарте Ацамазе» [Песнь о нарте 1941].

[31]Литературной обработкой сказаний занимались А. Кубалов («Нартские сказания», 1905, на осет. яз.); «Песни кавказских горцев. Герои-нарты» (1906, на рус. яз) [подробнее см. Хугаев 2022, 603–621], Г. Баев (прозаическое изложение «Сказания об Одиноком» [Баев, 1895]), А. Цаликов («Ацамаз и Агунда», рус. пер. С. Городецкого), Г. Малиев («Симд нартов») и др.

Вклад переводчиков церковной литературы и фольклорных текстов в становление переводческого дела был продолжен и обогащен профессиональными поэтами, создавшими прочную основу для многовекового межкультурного и межлитературного диалога.

1.3. Первые опыты профессионального художественного перевода (К.Л. Хетагуров, С.Б. Мамитов, Ц.Б. Амбалов, Г.Г. Малиев, А.И. Токаев, Г.К. Гуриев)

Зарождение художественного перевода в осетинской литературе приходится на конец XIX в. и связано с именем известного поэта, прозаика, драматурга, публициста, художника **Коста Левановича Хетагурова** (1859–1906). Его переводы на осетинский язык произведений А.С. Пушкина, И.А. Крылова, А.Н. Майкова и др. авторов [НА СОИГСИ 14, 3] закрепили за ним роль основоположника и в этом виде литературной деятельности.

Освоение опыта русских классиков отражалось не только в оригинальном творчестве осетинского писателя. Переводческие традиции Г.Р. Державина, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова[32] и др. с самого начала заняли основополагающее место и в деятельности К. Хетагурова-переводчика, разделяя взгляды русских поэтов на искусство перевода как на бесконечное постижение и изменение подлинника.

Эстетика классицизма и романтизма, повлиявшая на становление и развитие переводческой деятельности в России в первой половине XIX в., на принципы перевода и конкретно на конечную цель – сам текст, детерминировалась русскими поэтами-переводчиками как переработка оригинала в угоду собственной культуре, при котором выходной текст подчинялся законам уже другой литературы, принимающей. При подобном романтическом методе перевода (Левин Ю.Д.) переводчики стремились следовать своей художественной концепции, предлагая новую трактовку

[32]Некоторые произведения русских писателей – это переводы-переложения из зарубежной литературы или переработка народных сюжетов.

образов подлинника, меняя идиостиль автора. Переводное произведение воспринималось «как полноправное произведение родной литературы, принадлежащее переводчику и только тематически “подсказанное” иноязычным оригиналом» [Левин 1985, 9].

В переводческой практике К. Хетагурова формируется подобный подход творческого переосмысления иноязычного текста. Адаптация как переводческий принцип применялась им при переложении басен и стихотворений *«Ворона и лисица», «Волк и журавль», «Гуси»* (из И.А. Крылова), *«Петушок»* (текст русской народной песни), *«Пойманная птичка»* (стих-е А.А. Пчельниковой), *«Летний дождь»* (А.Н. Майкова), *«Два ворона»* (А.С. Пушкина)[33]. Национальное освоение К. Хетагуровым оригинала выражалось в обогащении произведений на осетинском языке новыми мотивами, образами («Пойманная птичка», «Летний дождь»), в изменении формальной организации стиха: приспособление стихотворной меры к своей поэтической традиции («Летний дождь»: 4-стопный дактиль → 4-стопный амфибрахий; «Петушок» (тонический стих (дольник) с 2 сильными ударными позициями в каждой строке → 2-стопный ямб)), сокращение строф («Два ворона»: 4 строфы → 2 строфы[34]), изменении принципа рифмовки. Безусловно, оценивать аналогичный переводческий труд необходимо по его художественным достоинствам, а не с точки зрения сохранения компонентов оригинала и близости перевода к замыслу автора. Известна и оценка некоторых литературоведов о столь свободном подходе К. Хетагурова к переводимому тексту как о создании нового произведения в

[33]В первом прижизненном (1899) и последующих изданиях «Осетинской лиры» (1907, 1911, 1922) переводной характер этих вошедших в нее произведений не обозначен; тексты представлены как оригинальное творчество К. Хетагурова. К вольным переложениям исследователи относят также ранние стихотворения К. Хетагурова «Муж и жена» (на осет. яз.) и «Вера» (на русс. яз.), представляющие собой переработку баллады Гете «Gutmann und Gutweib» («Добрый муж и добрая жена») и стихотворения «Лиде» [Джусойты 1958, 20; Переписка Хетагурова 2020, 286]. По мнению А.А. Хадарцевой, стихотворение Коста «Ласточка» тоже переводное [Хадарцева 1955, 46]. Тексты для своих переводов К. Хетагуров выбирал из «Родного слова» К. Ушинского. В этом же издании помещено небольшое стихотворение А. Плещеева «Ласточка», которое по своей тематике перекликается с произведением осетинского поэта.

[34] В учебнике К. Ушинского «Родное слово» публикуются первые две строфы стихотворения.

новой культурной среде. Например, о переводе осетинским писателем стихотворения «Два ворона» С.З. Габисова пишет следующее: «Перевод до того оригинален, что его можно считать совершенно независимым от пушкинского текста. Коста изменил последние две строки второй строфы и придал тем самым стихотворению национальный колорит» [Габисова]. Рассматривая специфику перевода К. Хетагуровым стихотворения А. Пушкина, автор многочисленных работ по поэтическому переводу И. Дзахов отмечает: «...это перевод, но скорее это самобытное, своеобразное стихотворение, сделанное на материале иноязычного оригинала. Самобытным его делает метод переводчика, метод национального освоения пушкинских стихов. Может быть, в наше время Коста перевел бы эти стихи по возможности ближе к оригиналу. Но тогда от него, поэта-борца, потребовался именно такой поворот. И не могло быть иначе. Ведь само по себе каждое произведение Коста – это публицистика» [НА СОИГСИ 386, 52]. В авторских произведениях самого К. Хетагурова исследователи обнаруживают тематические и смысловые переклички с определенными литературными источниками (подробнее см. [Кусаева 2009]).

Переводы-переложения басен И. Крылова[35] слишком независимы от аутентичных текстов. Сохраняя основные образы персонажей, К. Хетагуров фактически пишет новое произведение по мотивам оригинального: расширяет или сокращает содержание, употреблением специфической лексики привносит национальный колорит, укорачивает строку, меняет версификацию: у И. Крылова представленные басни написаны разностопным ямбом, у К. Хетагурова 2-стопным дактилем с усеченной последней стопой в четных строках («Волк и журавль»); 2-стопным амфибрахием с усеченной стопой в четных строках («Гуси»); 2-стопным ямбом с усеченным 2-стопным амфибрахием в зачине (мораль) («Ворона и лисица»). Разнятся тексты и расположением назидательной части: у К. Хетагурова она всегда в начале (промифия), у И. Крылова чаще в конце (эпимифия).

[35]И. Крылов сюжеты своих басен заимствовал у Ж. Лафонтена.

Изменения содержательной основы исходных текстов вызваны, как нам кажется, не произволом К.Л. Хетагурова-переводчика, а национально-культурными особенностями той читательской аудитории, для которой и были созданы переводные произведения.

Деятельность К.Л. Хетагурова-переводчика положила начало устойчивому интересу к переводческой работе в осетинской литературе. Начало XX в. отмечено появлением множества переводов русских и зарубежных авторов (В. Гаршина, Л. Толстого, М. Горького, Г. Андерсена, Ф. Шиллера и др.), выполненных Б. Датиевым, В. Карсановым, Б. Тугановым, Х. Тлатовым, С. Темирхановым, С. Мамитовым, Х. Уруймаговым, Е. Тменовым, Ц. Амбаловым, Дз. Дзаховым, Г. Малиевым, А. Токаевым. Переводные тексты печатались в местных журналах («Колос», «Знание», «Луч солнца») и газетах («Осетинская газета», «Новая жизнь», «Известие»).

Предложенные переводчиками концепции в основном варьировались между двумя полярными принципами – дословного и вольного перевода. Приверженцы натуралистического метода перевода (по И.А. Кашкину, излишне дословный) старались сохранить в тексте автора, сторонники свободного (романтического) – «себя». Однако в среде переводчиков постепенно укореняется и другая стратегия в трактовке оригинала, так скажем, «срединная» между двумя переводческими парадигмами. Смягчение крайностей в отношении переводческой деятельности позволяло переводчикам отходить от буквы подлинника. Меняется взгляд на цель и значение перевода как на демонстрацию собственного творческого таланта, проявление самостоятельности и свободы по отношению к оригиналу. В переводах трансляторы старались показать «чужеродность» текста, в котором запечатлено национальное и историческое своеобразие другого народа. Реализацию вышеизложенных принципов рассмотрим на примере переводческой практики некоторых известных представителей осетинской

интеллигенции, внесших значительный вклад в развитие художественного перевода обозначенного периода.

Одним из зачинателей художественного перевода в осетинской литературе в начале XX в. был **Стефан (Аха) Борисович Мамитов** (дата рождения и смерти точно не установлена) – просветитель, педагог, прозаик, драматург и публицист. С. Мамитов известен как переводчик богослужебных книг («Хуыцауы диныл ахуыргæнæн чиныг» ‘Пособие по изучению православной религии’), произведений русских писателей на осетинский язык. Часть переводной литературы вошла и в «Книгу для детей» (в 2 ч.), изданную Мамитовым в Батуми в 1908 г. Как отмечает Л.К. Гостиева, материалом для учебника послужили, помимо разнообразных жанров устного народного творчества и оригинальных произведений осетинских авторов, дословно переведенные тексты из русских учебников [Гостиева 2014, 374]. Однако применимый С. Мамитовым дословный перевод не всегда соблюдал синтаксические нормы осетинского языка, нарушал логическую связь между словами. Указанные недочеты были отмечены и участниками комиссии Владикавказского окружного отделения епархиального училищного совета, образованной для вынесения заключения о возможности допуска к использованию букварей С. Мамитова в церковно-приходских школах Осетии. В частности, в рецензии говорилось о необходимой корректировке буквального перевода «на более сокращенную и легкую для чтения форму выразительного в Северной Осетии разговорного языка» [НА СОИГСИ 11, 6 об]. Об этом пишет и другой видный представитель осетинской интеллигенции конца XIX – первой трети XX в. Харлампий Цомаев, указывая на встречающиеся в книгах С. Мамитова несвойственные осетинскому языку обороты речи [НА СОИГСИ 58, 11–12].

Принцип дословной передачи текста использован С. Мамитовым и при переводе стихотворения в прозе М. Горького «Песня о Соколе». Наиболее ранний из всех известных осетиноязычных переводов произведений русского писателя опубликован в 1909 г. в №№ 8-9 газеты «Хабар» («Известие»)

[Горький 1909]. Текст М. Горького в переводе подвергается сокращению: опускается вступительная и заключительная части «Песни…», где автором даны образы повествователя и героя-рассказчика, развернутые пейзажные зарисовки. Но и пословная передача центральной части стихотворения, наделенной особым ритмом и патетикой, лишила текст на осетинском языке, как кажется, художественно-эстетической ценности, присущей оригиналу. Произведение М. Горького читается как повествовательная проза, в которой утрачены динамизм и эмоциональность. Сторонник дословного воспроизведения оригинала С. Мамитов и в художественном переводе старался максимально отразить все элементы текста, порядок слов без учета синтаксических особенностей осетинского языка. Перевод «Песни о Соколе», приближенный к калькированию, точен по форме, но, как представляется, антипоэтичен по содержанию, утратив главное – интонационную близость с оригиналом.

Одним из переводчиков произведений русской и зарубежной литературы на осетинский язык в начале XX в. был известный осетинский просветитель, этнограф, собиратель устного народного творчества **Цоцко Бицоевич (Увар Васильевич) Амбалов** (1870–1937). Его перу принадлежат переводы произведений А.С. Пушкина «Метель», М.Ю. Лермонтова «Ашик Кериб», Л.Н. Толстого «Бог един», В.Г. Короленко «Тени», «Сон Макара», Ф. Шиллера «Вильгельм Телль», Г.-Х. Андерсена «Снежная королева», «Соловей», «Гадкий утенок» и др. Переводом сказки *«Ашик-Кериб»* (1915) Ц. Амбалов заложил традицию переводов лермонтовской прозы на осетинский язык. В начальный период своей переводческой деятельности он также прибегал к прагматической адаптации исходного текста. Целесообразность переводческих установок Амбалова обусловлена необходимостью адекватного восприятия текста принимающей стороной. Для этого переводчик заменял этнокультурные маркеры языка оригинала осетинскими аналогами. Например, фигурирующий в тексте М. Лермонтова образ *Хадерилиаза* (св. Георгий) переводчик передает характерным для

традиционной религии осетин образом *«Уастырджи»* со свойственными ему эпитетами: *«сызгъæрин Уастырджи»* (с осет. «золотой Уастырджи»), *«хæрзгæнæг Уастырджи»* («благодетель Уастырджи»). Подобную переводческую стратегию Ц. Амбалов применяет и при первоначальном (прозаическом) переводе[36] драмы Ф. Шиллера *«Вильгельм Телль»*. Текст изобилует осетинскими благопожеланиями и поговорками: *«кæд фырт нæй, уæд фыд йæ бæсты – Сосейы бæсты Мосе», «Фарн уеппæтæн!», «мæгуыры зæрдæ фынтæй дзæбæх», «Фыдæлтæй æмбисонд баззад: хох – дзуарджын, быдыр – æддарджын»* и т.д., которые, конечно же, придают тексту особый колорит.

Противоположная доместикации (по Л. Венути – «осваивающая», «одомашнивающая» [Venuti 1995, 20]) «очуждающая» стратегия реализуется Ц. Амбаловым при переводе повести *«Метель»* А.С. Пушкина, рассказов В.Г. Короленко *«Сон Макара», «Тени»*. Переводчик, например, остался верен автору при отражении сюжетных перипетий повести А. С. Пушкина *«Метель»*, композиционной стройности оригинала. Произведение о превратностях судьбы передается эквивалентными образно-смысловыми средствами ПЯ. В переводе Ц. Амбалов сохранил национальную специфику текста-источника, удалось ему воспроизвести и стиль произведения гения русской литературы, нередко используя различные переводческие трансформации (механический перенос, описательный перевод). Форенизирующий подход в переводческой практике Ц. Амбалова, с одной стороны, сохраняет особенности оригинала, содержащийся в тексте имплицитный смысл, с другой – отказ от интерпретативного контекста усложняет восприятие реципиентом некоторых отрывков. Переводчик транскрибирует незнакомые читателю реалии: *«тарбаса», «сон»* (шуба)

[36]Драма Ф. Шиллера переводилась Ц. Амбаловым дважды. Первоначально перевод на осетинский язык сделан им не с оригинала, а русскоязычного перевода Ф.Б. Миллера. Позднее, после плодотворного изучения немецкого языка, переводчик обратился уже к самому оригиналу, чем значительно улучшил качество переводного текста, внес необходимые изменения и уточнения.

(«Сон Макара»); *«бостон»* (игра), *«капот»* (платье), *«шпоры», «гран-пасьянс», «налой»* («Метель»); *«демос», «гелиасты», «амфора», «кратера», «драхма», «цикута», «декатомба»* (здесь переводчик ошибся – гекатомба – в Древней Греции жертвоприношение из ста быков) («Тени») и проч. Для элиминирования лакун и облегчения читательской задачи (определение лексического значения слова) переводчик мог бы прибегнуть к комментирующему, поясняющему переводу.

Подобную переводческую тактику избирает и яркий представитель осетинской поэзии первой трети XX в. **Георгий Гадоевич Малиев** (1886–1942) при переводе рассказа В.Г. Короленко *«Приемыш» («Енцег»)* на дигорский диалект (в 1914 г. издан отдельной брошюрой). Переводной текст незначительно отличается от оригинала: Малиев сокращает экспозицию – пейзажные описания, слова рассказчика, опускает незнакомые реципиенту топонимы, изменен и финал. Центральная часть – повествование хозяйки Дарьи рассказчику о появлении в семье дочери-приемыша Марьи – в переводе близка к оригиналу, эквивалентность достигается на уровне фраз и отдельных отрывков (диалогов). Переводчик не стал адаптировать оригинальный колорит подлинника, отражающий быт средней полосы России, и сохраняет присущую ему чуждость в принимающей культуре. Переводческий труд Г. Малиева демонстрирует отказ переводчика от соперничества с автором, установку на отражение особенностей его повествовательной манеры, восходящей, по мнению специалистов, к соединению очеркового начала с романтизацией действительности [Покатилова 2006, 97], сохранение индивидуальной поэтики рассказов В. Короленко, которой присущи излишняя метафоричность, речевая портретизация персонажей, сложность композиции.

Через художественный перевод в начале XX в. переводчики привносили в осетинскую литературу мир европейского романтизма, русского символизма. К творчеству Г. Гейне, Л. Уланда, Ш. Петефи обращается в переводе поэт **Алихан Инусович Токаев** (1893–1920).

Переводил он и стихотворения основоположников русского символизма В. Брюсова и К. Бальмонта, чьи идеи оказали большое влияние на его оригинальное творчество. В некоторых стихотворениях Токаева прослеживается присутствие тематики, мотивов лирики поэтов-символистов К. Бальмонта, П. Верлена, Ф. Сологуба, нередко отсылкой к которым становится прямой перевод строк (например, в стихотворениях *«Кæд дæ фæнды…», «Æз кæуын, дзыназын…», «Куырд кæнын», «Цæмæн?», «Хæцаг калм…», «Хохы цард»* [Хъодзаты 2020, 66–75]). Близкое знакомство с творчеством зачинателей европейского и русского импрессионизма и символизма значительно повлияло на поэтическое творчество А. Токаева, на тональность, образный строй, на компоненты внутренней организации стихотворений – размер и рифму. Поэзия А. Токаева – пример владения разными стихотворными формами – сонетом, вольным стихом, верлибром, газелью…

В небольшом по объему переводческом наследии А. Токаева можно проследить сосуществование диаметрально противоположных подходов к тексту-источнику. Переводы осетинского поэта – это в основном собственные вариации по мотивам ИТ (вероятно, и здесь прослеживается подражание переводческим традициям русских символистов). Взяв за основу иноязычное произведение (в случае с зарубежной литературой через язык-посредник), Токаев творчески осваивал содержание и форму, наделяя произведение национальными мотивами. В стихотворении Г. Гейне *«Бегство» («Лыгъд»)*[37] – это изменение пространственно-временного континуума, усложнение строфической организации (ввод дополнительных строф). При переложении другого стихотворения Г. Гейне *«Добрый совет» («Уынаффæ»)* А. Токаев полностью переосмысливает оригинал, взяв за основу идейную концепцию автора. Подобный принцип творческого переосмысления оригинала применяется Токаевым и при переводе

[37]Переводы-переложения из Г. Гейне А. Токаевым сделаны, по всей вероятности, с русских переводов П.И. Вейнберга.

революционно-патриотического стихотворения Ш. Петефи *«Национальная песня» («Хæстон зарæг»)*[38] (сравнительно-сопоставительный анализ в данном случае был бы излишним, расхождения с оригиналом слишком очевидны). Еще одну переводческую стратегию реализует А. Токаев при переводе стихотворения К. Бальмонта *«За грибами» («Зокъомæ»)*. Переводчик опускает центральную часть оригинального текста – описание пробуждения старого леса с приходом грибников – и отражает содержание первой и последних двух строф.

Адекватное решение авторской прагматической задачи находит А. Токаев при переводе небольшого стихотворения Л. Уланда *«Весеннее успокоение» («Уалдзæджы æнцойдзинад»)*, выполненного с русскоязычного перевода Ф.И. Тютчева. Романтический пафос переводу придают аналогичная система образов, их персонификация, особая эмоциональная тональность. Своеобразна и звуковая организация стиха, в данном случае использование в переводе аллитерации – повтора парных звуков *«в» – «ф»*, *«з» – «с»*, имитирующих шелест травы и движение облаков:

Таблица 1. Отрывок из стихотворения Л. Уланда «Весеннее успокоение» в переводе А. Токаева.

Оригинал (рус. пер. Ф. Тютчева)	**Перевод А. Токаева**	**Подстрочный перевод с осет. яз.**
О, не кладите меня	*Охх, ма ‘вæрут мæн*	Ой, не кладите меня
В землю сырую –	*Сау зæххы тарф,*	В черную землю тяжелую,
Скройте, заройте меня	*Бамбæхсут мæн*	Спрячьте меня
В траву густую!	*Кæрдæджы арф.*	В траву глубокую.
Пускай дыханье ветерка	*Дымгæйы улæфт кæнæд*	Пускай дышит как ветерок
Шевелит травою,	*Кæрдæг, æцæг-иу – сыф-сыф.*	Трава, только – шелестя.
Свирель поет издалека,	*Уадындзы уасын кæлæд,*	Пусть льются звуки свирели,
Светло и тихо облака	*Дардæй æнкъардæй кæуæд.*	С грустью плача издалека.
Плывут надо мною!..	*Æврагъ мæ сæрмæ зыв-зыв*	Облако над моей головой перемещается
[Уланд 1988, 88]	*Рухсæй, æнцадæй кæнæд* [Токаты 1973, 273].	Светло и тихо.

[38]Переводы стихотворений Ш. Петефи и В. Брюсова датированы 03.03.1919 г. и 05.03.1919 г. Время переводов других текстов неизвестно.

Увлечение романтической поэзией сменяется у А. Токаева интересом к переводу образцов гражданской лирики. Стихотворение В. Брюсова *«Каменщик» («Дургæнæг»)* сохраняет форму оригинала – амебейную композицию (антифонический параллелизм), анафорическую строфу, размер (смену 4-стопного дактиля 3-стопным), перекрестную рифмовку (чередование дактилической и мужской клаузул) и заложенный автором в основу иносказательный смысл, символический подтекст (нарастание народного недовольства). Для переводного текста А. Токаева характерно усиление эмоциональности повторами: *«Чи кæудзæн, чи ниудзæн уым?..»* (‘Кто будет плакать, кто будет выть там?..’), *«Даудзæни, даудзæни кусæг уым…»* (‘Просиживать, просиживать будет рабочий там…’), *«Сæфты дзы, / Сæфты мæхи фырт уыдзæн…»* (‘Пропадать там, пропадать будет мой сын’), «*–Хъахъхъæ ды, хъахъхъæ, нæ хъæдты бын мауал хой…»* (‘Берегись ты, берегись, под нашими лесами больше не стучи’).

В целом в переводческой деятельности А. Токаева можно проследить разные подходы к отражению подлинника: от вольного переложения – оснащения текста национальными образами, полного переосмысления центральной идеи (отклонение от оригинала в данном случае являлось средством самовыражения), расширения и усечения первоисточника – до адекватного, с сохранением основных граней художественного произведения, имплицитного и эксплицитного смысла, внешних атрибутов стиха.

Художественный перевод на осетинский язык на заре своего становления был представлен произведениями русской и зарубежной литературы. Доминирующими переводческими принципами были дословное переложение текста на ПЯ или вольный перевод. Изредка переводчикам удавалось приблизиться к замыслу автора и передать инокультурный контекст подлинника. Прибегая к разным способам отражения оригинала, переводчики восполняли, прежде всего, тот пробел, который существовал в переводческой «нише», а больше – подобная деятельность диктовалась

нехваткой художественного слова на родном языке. Так, переводная литература становилась дидактическим материалом для учебников младших и старших классов в отсутствии оригинальных произведении подобного содержания. Особенно плодотворно в этом направлении заявил о себе в середине 1920-х гг. видный представитель осетинской интеллигенции конца XIX – первой трети XX в. **Гагудз (Михаил) Кавдинович (Николаевич) Гуриев** (1877–1934) – педагог, языковед, собиратель устного народного творчества. Г. Гуриев должное внимание уделял проблемам обучения и воспитания подрастающего поколения, повышению квалификации учителей родного языка и литературы, организации учебного процесса. Важной стороной педагогической деятельности Гуриева было издание книг на осетинском языке для учеников младших классов и обучающихся, уже познавших азы грамоты.

Большое внимание Гуриев уделял переводческой деятельности. Наряду с другими просветителями в начале XX в. активно включился в работу по переводу произведений художественной литературы и устного народного творчества: перевел социально-политическую драму Г. Гауптмана «Ткачи» [НА СОИГСИ 31], сказки различных народов на осетинский язык. В НА СОИГСИ хранится подготовленная Гуриевым для школьных учебников переводная и оригинальная литература [Там же 29]. Рукописные материалы просветителя содержат переводы из В.П. Вахтерова, Л.Н. Толстого, К.Д. Ушинского, Г.Э. Лессинга, Н.И. Позднякова. Переводная литература составила значительную часть учебника для начальных классов *«Райдайæн чиныг» – «Начальная книга»* [Гуыриаты 1924]. Труд Г. Гуриева состоит из 2 частей. Вторая часть учебника включает оригинальные и переводные произведения осетинских авторов. Открывает азбуку Гуриева стихотворение русского педагога и поэта Л.Н. Модзалевского (1837–1896) «Приглашение в школу»[39] – «Скъоламæ» в переводе Ц. Амбалова[40]. Осетинская литература

[39]Стихотворение впервые опубликовано в 1864 г. в учебнике К.Д. Ушинского «Родное слово».

представлена произведениями для детей К. Хетагурова, А. Кайтмазова, С. Гадиева, Ц. Гадиева. Во второй части учебника помещены также переводные басни, небольшие рассказы, народные сказки, песни, притчи нравоучительного характера, загадки, пословицы, поговорки, скороговорки. Для Гуриева при переводе был характерен тщательный отбор текстов, сюжеты которых не были чужды и для осетинской действительности. Представленные в учебнике переводы Г. Гуриева басен, сказок, притч Эзопа, И. Дмитриева, К. Ушинского, Л. Толстого и др. выполняли не только просветительскую функцию, но и воспитательную. Произведения в переводе сопровождались осетинскими поговорками и пословицами на соответствующую тему, которые отчетливее раскрывали мораль басен и помогали ученику уяснить их иносказательный смысл. К сожалению, в учебнике не упомянуты авторы, с чьих текстов и выполнялись переводы. Не указано, что использованные в учебнике басни – переводные, а не оригинальные произведения самого Гуриева. Большинство переводов, включенных в учебник Гуриева, заимствовано из переложений Л.Н. Толстого, который нередко сам переделывал фольклорные сюжеты и произведения баснописцев – в частности, Эзопа. Перенимая материал из «Азбуки» и «Новой Азбуки» Толстого, Гуриев поместил на осетинском языке уже обработанные русским писателем произведения древнегреческого поэта-баснописца: греческий оригинал → русский перевод → осетинский перевод. У Гуриева эти тексты также подвергались изменению: частично заменены образы (*«Уж и еж» («Хоргалм»), «Журавль и аист» («Хърихъупп æмæ кæсаглас»), «Муравей и голубка» («Мыдыбындз æмæ бæлон»), «Зайцы и лягушки» («Тæрхъус»))*; некоторые переводы приближены к осетинской действительности; исчез лаконизм басен, которого Толстой добивался при переводе (напр., в басне *«Ягнята и волк» («Уæрыччытæ»))*. Более существенные преобразования, меняющие в результате восприятие текста,

[40]В современных учебниках по осетинской литературе стихотворение ошибочно приписывается перу Ц. Амбалова, хотя это его перевод стихотворения Л.Н. Модзалевского.

наблюдаются при переводе басни И. Дмитриева *«Нищий и собака»:* строгая стихотворная форма приобрела прозаические черты (в современной терминологии – *филологический перевод*), Г. Гуриев опускает и назидательную часть произведения, модернизирует язык оригинала путем замены архаизированной лексики стилистически нейтральными словами ПЯ. При подобной рецепции текста указание авторства было, конечно, нецелесообразно. Переводческая деятельность Г. Гуриева была направлена в первую очередь на обогащение учебников для осетинских школ дидактическим материалом. Поэтому применимый просветителем переводческий принцип диктовался распространенным взглядом на перевод как на способ приближения иноязычного текста к оригинальному творчеству.

В конце 1920-х – 1930-е гг. активизируется работа по переводу русской и зарубежной классики на осетинский язык. Этому способствовали, с одной стороны, политика коренизации, направленная на развитие национальной культуры и языка (см. §1.4.), а с другой – выход периодической печати на осетинском языке. Основными площадками для публикации переводов и сыгравших ключевую роль в становлении осетинской переводческой традиции стали литературные журналы «Фидиуæг» (‘Глашатай’, с 1927 г.) и «Мах дуг» (‘Наша эпоха’, с 1934 г.), на страницах которых с самого начала активно публикуются переводы из А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева, Н.А. Некрасова, А.П. Чехова, М. Горького и др. авторов. Переводы выполняют лучшие представители осетинской литературы: старшее поколение – Ц. Амбалов, Х. Цомаев, Б. Зангиев; молодые силы – Нигер (И.В. Джанаев), А. Коцоев, Г. Плиев, С. Бритаев и др.

Бабу (Магомет) Касаевич Зангиев (1869–1937) – просветитель, переводчик произведений Л. Толстого («Казаки», «Хаджи-Мурат», «Кавказский пленник»), А. Неверова («Ташкент – город хлебный»), М. Горького («Челкаш», «9-е января»), Дж. Свифта («Путешествия Гулливера»). При переводе он стремился адаптировать текст к принимающей

культуре, используя осетинские идиомы, пословицы и национальные образы. Вольное обращение с текстом-источником рассматривалось им как проявление в «чужом» тексте художественного мастерства. Некоторые теоретические аспекты этого творческого процесса им изложены в статье *«О переводческой деятельности»* (1934), в которой тенденция к свободному переводу оправдывается им легкостью восприятия текста реципиентом, стремлением продемонстрировать стиль писателя (последнее утверждение спорно). Изложенные в статье положения применялись Зангиевым и на практике. Переводческий принцип Б. Зангиева диктовался теми задачами, которые ставились перед всей переводной осетинской литературой 1920–1930-х гг. – прежде всего обогащение родной литературы иноязычными образами и сюжетами, расширение эстетических представлений у читателя, освоение писателями новых жанров (в данном случае повествовательных).

Заметный вклад в развитие художественного перевода внес яркий представитель осетинского просветительского движения **Харлампий Дрисович (Дмитриевич) Цомаев** (1875–1937). Переводы русской и зарубежной литературы на родной язык были одной из сторон в деле просвещения Х. Цомаевым своего народа наряду с педагогической деятельностью. Однако долгое время эта сфера его подвижничества была неизвестна даже узкому кругу исследователей по причине того, что Х. Цомаев в 1937 г. был репрессирован. Изданный нами в 2010 г. монографический труд проливает свет на жизнь, общественно-просветительскую и творческую деятельность Цомаева [Дзапарова 2010].

Переводил Х. Цомаев церковную, научную, художественную литературу. Однако большинство выполненных просветителем переводов было изъято и уничтожено во время обысков в 1937 г. Дошедшее до нас переводческое наследие Цомаева представлено рассказом А. Цаликова «В абреки», стихотворением в прозе М. Горького «Песня о Буревестнике», романом М. Лермонтова «Герой нашего времени». По текстам

прослеживается вариативность примененных принципов и смена взглядов на перевод, учитывающая, безусловно, накопленный в осетинской литературе к тому времени опыт. Примером субъективного восприятия оригинала может служить перевод рассказа А. Цаликова «В абреки», опубликованный в 1915 г. в журнале «Христианская жизнь»[41]. Свобода обращения с оригиналом выражается здесь в замене названия («В абреки» – «Христос Воскрес. Из жизни горцев») и имени одного из главных героев (Буцка на Дзибка); по-иному трактуется переводчиком и развязка рассказа. Трагический финал в интерпретации Х. Цомаева звучит оптимистично. В оригинале ссора двух друзей привела к убийству. Перевод заканчивается тем, что два товарища, в пылу ярости услышав доносившиеся из села благословенные поздравления людей в честь Пасхи, осознали свою ошибку и помирились. Трансформация текста связана с религиозно-проповедническими взглядами Х. Цомаева-священника и духовно-просветительскими задачами, реализуемыми печатным органом[42], в котором и был опубликован рассказ.

В переводе «Песни о Буревестнике»[43] М. Горького Х. Цомаев применяет принцип буквальной точности, вследствие чего утрачивается динамика и ритмическая энергия подлинника. Прозаичное изложение текста на осетинском языке снижает революционную патетику оригинала, боевой дух горьковского текста и трагизм повествования в целом (см. подробнее [Дзапарова 2010, 98–109]). Пословное воспроизведение подлинника диктуется переводческими установками Х. Цомаева, еще недавно переводившего «слово в слово» церковную литературу.

Однако в историю осетинской литературы Х. Цомаев вошел в первую очередь благодаря переводу романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1936)[44]. В тексте на осетинском языке совершенно очевидно

[41] Оригинал напечатан в журнале «Копейка» (1912 г., № 13-141).
[42] В то время Х. Цомаев был редактором журнала «Христианская жизнь».
[43] Перевод был выполнен к 60-летию М. Горького. Впервые напечатан в газете «Рæстдзинад» в 1928 г. от 31 марта.
[44]Переиздания романа после 1937 г. выходили без имени переводчика. После реабилитации Х. Цомаева в 1955 г. публиковались с указанием автора перевода.

стремление Х. Цомаева объективно воспроизвести в новой языковой среде образы действующих лиц (их многоракурсный характер), сюжетно-композиционную инверсию, авторские интенции (даже там, где они идут вразрез с этическими представлениями переводчика), пейзажные зарисовки, национальный колорит (слова-реалии, фразеологизмы, пословицы/поговорки), особенности лексико-стилистического строя подлинника. Переводя Лермонтова, Цомаев старался найти функциональные соответствия идиостилю автора, избегая излишней адаптации. Текст Х. Цомаева воссоздает художественную структуру, эстетическую целостность подлинника. Перевод разнится с оригиналом лишь отсутствием в нем предисловия – структурной части романа, в которой М. Лермонтовым дается объяснение основного замысла.

В начале 1930-х гг. в жанровом репертуаре осетинских писателей слабее всего была представлена драматургия. Переводная литература в основном ограничивалась лирикой и прозой. Подобное положение объяснялось отсутствием профессиональных театров и навыков к написанию произведений указанного рода. Несмотря на это, в начале XX в. силами различных драматических кружков переводились и ставились на сценах различных городов произведения зарубежной, русской, закавказских литератур. Большую роль в организации переводов на осетинский язык драматических произведений русской и зарубежной литературы сыграла литературная секция подотдела искусств Отдела народного образования Горской республики. Активизация ее деятельности связана с именем русского писателя **Михаила Афанасьевича Булгакова** (1891–1940). Как известно, именно во Владикавказе в начале 1920-х гг. писатель, будучи заведующим литературной частью, затем театральной секцией Подотдела искусств, пишет свои первые пьесы, впоследствии переведенные на осетинский язык (подробнее см. [Дзапарова 2025, 154–170][45]). Постановка

[45]О деятельности известного русского писателя М. Булгакова в работе подотдела искусств Отдела народного образования и в развитии театрального искусства Осетии подробнее см. [Дзапарова

первых пьес М. Булгакова во Владикавказе получала положительные отзывы [РО ИРЛИ РАН 253], [РО ИРЛИ РАН 385]). Открытие в 1931 г. профессионального театра в Южной Осетии, а в 1935 г. – в Северной способствовало росту интереса осетинских писателей к переводу драматургических произведений.

Таким образом, художественный перевод в осетинской литературе на начальном этапе своего становления восполнял пробел художественного слова на родном языке. Переводчики преимущественно отдавали предпочтение вольному отражению оригинального текста, сводимому к передаче общего содержания без учета его формальных компонентов, стилистических особенностей. Объектом интереса переводчиков была русская и зарубежная литература, в большей степени прозаическая форма, в меньшей – поэтическая.

Традиция русскоязычных переводов из осетинской поэзии закономерно восходит к творчеству основоположника осетинской литературы[46]. Первый перевод стихотворения К. Хетагурова «Сидзæргæс» («Мать сирот») на русский язык из единственного написанного им на осетинском языке сборника[47] «Ирон фæндыр» – «Осетинская лира» был выполнен Л.Д. Кипиани в 1901 г. и опубликован в журнале «Кавказский вестник» (№7. С. 74–76) под названием «Мать». Переводчик передал основную сюжетную линию – мытарства матери-вдовы и пятерых сирот, – но опустил ряд значимых деталей. Л. Кипиани убрал образную характеристику места действия и исключил картину крайней бедности. В переводе наблюдается частичная русификация осетинского текста, выражающаяся в отсутствии

2025, 154-170]. О написании и постановке первых пьес М. Булгакова во Владикавказе см. [РО ИРЛИ РАН 253], [РО ИРЛИ РАН 385].

[46]Отдельные попытки перевода из осетинской поэзии предпринимались и ранее. Например, в газете «Терские ведомости» в 1895 г. в №№31–33 был опубликован прозаический перевод Г. Баева поэмы А. Кубалова «Æфхæрдты Хæсанæ».

[47]Некоторые исследователи не согласны с определением «сборник», предпочитая называть издание книгой.

национального колорита и афористичности стиха, а также упрощение архитектоники стихотворения – объединение нескольких строф в одну.

Дальнейшее обращение к переводам поэтических произведений К.Л. Хетагурова на русский язык осуществлялось после смерти писателя. 19 мая 1906 г. в газете «Терек» напечатано стихотворение *«Додой»* в переводе Е.М. (инициалы М.Г. Егикова) под названием *«Рыдайте»* [Хетагуров 1906]. При этом в осетинском оригинале оно впервые было опубликовано только через год[48] в газете «Ног цард» (№14, 29 апреля 1907 г., с 1922 г. входило в издания «Ирон фæндыр» («Осетинская лира», 1899)). В стихотворении автор отражает протест против господствующего произвола и порабощения народа, в то же время здесь звучит мощный призыв и обращение к правящей верхушке проникнуться людским горем и печалью. Обращение поэта/лирического героя к тому, кто осмелится встать во главе толпы, – вождю – эмоциональный клич, способный пробудить народ объединиться против единого врага. Чтобы усилить это воздействие, поэт концентрируется на сакральных для осетина понятиях: родимые горы и земля, святилище («кувæндон»), благодать («фарн»), могилы предков; апеллирует к основным библейским образам пастыря и его стада.

Идейную концепцию, запечатленную в стихотворении, не раз пытались передать в художественном переводе (А. Гулуев, Б. Иринин и др.). Представленные в интерпретации М.Г. Егикова поэтические образы оригинала передаются местами отдаленными понятиями, а изредка близкими к художественной системе К. Хетагурова (*«тæрхоны лæгтæ»* ‘судьи’ – *«бедного люда вожди»*; *«сау фæныкæй фенын»* ‘увидеть черной золой’ – *«испепелились уж лучше бы вы»*). Произведение жанрово идентифицируется как плач, что Егиковым инициировано уже в заглавии – «Рыдайте». В

[48]«Додой» наряду с некоторыми другими стихами К. Хетагурова исполнялся народом в песенной форме задолго до его первой публикации. По воспоминаниям переводчика М.Г. Егикова, стихотворение в оригинале им услышано от революционера Ч. Баева, с которым он сидел в начале 1906 г. в Назрановской крепости, им же составлен подстрочник. Уже в редакции газеты «Ног цард» А. Кубаловым в перевод внесены небольшие изменения (например, «тучные горы» им заменены на «чудные горы») [Джанаев 1979, 5].

оригинале К. Хетагуровым репрезентируется обращение к «судьям народным». Для оформления своей мысли автор вводит неопределенные местоимения (*«исчи», «искæй», «искæмæ»*), тем самым придавая высказываемому впечатление обобщенности: *«Иу ма уæ фезмæлæд искуы лæгау!..»* (‘Пусть хоть один бы из вас проявил настоящее мужество!..’). Адресат для поэта – собирательный образ, это тот, кто способен понять горе народное. В русском тексте Егикова мы видим опущение художественного приема и замену объекта обращения: *«Горе народное, где твой целитель?!»*. Обращает на себя внимание введение переводчиком собственных образов для усиления впечатления от высказываемого: *«Черствого сердца не тронуть в вождях / слезы сироток»*. Расходится в смыслах перевод с оригиналом в первой строке третьей строфы: *«Фидар рæхыстæй нын не уæнгтæ сбастой»* (‘Крепкими цепями нам тело связали’) – *«Крепкою цепью нам шею сдавили»*. В переводе, как видится, попытка проецирования исходного смысла привела к искажению эстетического эффекта. Смысловая дивергенция, однако, не повлияла на сохранение М. Егиковым основных концептов:

Крепкою цепью нам шею сдавили;
В диком безумии ***святынь*** *не щадя,*
Предков могил, чудных гор *нас лишили, –*
И утомилась от розог спина…

В строке подлинника *«Иугай ныйистæм, ныууагътам нæ бæстæ…»* (‘Нас разметали, мы бросили край наш…’) речь идет о разобщенности народа, об оторванности его от родных мест. Магистральная мысль отрывка Егиковым передана банально с усечением конечного смысла в строке:

В разные стороны все разошлись мы…

Исходный образ преломился и в кульминационном отрывке стиха:

Фезмæл-ма, фезмæл, нæ фыййау, нæ фæстæ,
Иумæ нæ рамбырд кæн, арфæйы дзырд!..

Ну же, наш пастырь, пригляди за нами,
Вместе собери нас, благодатное слово!..

У М. Егикова потери в строках слишком очевидны, чтобы считать перевод сколько-нибудь удачным:

Пастырь желанный, приди ж наконец ты,
Прочный союз нам создай навсегда!

Словесные варианты, представленные в переводе, конечно же, совпадают с оригиналом своим значением о единении народа. Однако наблюдаются расхождения (особенно во второй строке) в лексических и стилистических средствах ИЯ и ПЯ. Переводчик, используя нейтральные образы, передает национальное своеобразие строк оригинала слишком типично, лишает, как представляется, их знакомости в русском переводе. Поэт, по словам И. Дзахова, как носитель национального, эстетического и этического начала своего народа узнаваем по присущим ему тонкостям, нюансам и деталям [Дзахов 1996, 60]. Их отсутствие лишает его национальных черт и в оригинале, и в переводе. О наличии сплава вышеперечисленных особенностей у К. Хетагурова, как дальше констатирует Дзахов, спорить не приходится. Русскоязычные же строки, как представляется нам, сохраняя общий смысл сообщаемого в тексте, теряют типично национальное, характерное для каждой литературы в целом и отдельного автора в частности.

Безусловно, при переводе поэтического текста оригинал претерпевает определенную трансформацию. Передать в полной мере все уровни ИТ, касаемо всех его содержательно-формальных структур, практически невозможно. Перевод может расходиться с первоисточником в отдельных аспектах, деталях, вплоть до качества самостоятельного произведения, которое лишь отчасти связано с подлинником. Убежденность в непереводимости лирики выражали и сами поэты-переводчики (В. Брюсов, И. Эренбург, С. Шервинский, К. Ходов и др.). Переводчик произведений Гете и Шиллера, известный русский поэт А. Струговщиков высказывал следующую мысль по поводу своей переводческой практики: «Стараясь оставаться верным подлиннику в поэзии повествовательной и

драматической, не допускающей произвола и исключающей, так сказать, в переводчике всякое творчество, я не мог и не хотел покоряться тому же условию, когда вступил в очаровательную область лиризма. Убеждение, что для произведений лирической поэзии переводов не существует, примиряло меня с чувством ответственности перед лицом гениев, избранных мною в руководители. Здесь, забывая и отбрасывая иногда подробности, я был напутствуем одними главнейшими впечатлениями подлинника: так иногда воспоминания действуют на душу сильнее явления» [Струговщиков 1845, 2].

В переводческой традиции периода конца XIX – начала XX в., как уже было отмечено, иноязычный текст в основном воспринимался как материал для воплощения собственной идейной концепции, своей индивидуальной художественной картины мира. Поэтому переводчики на основе подлинника стремились воплотить иное поэтическое содержание, руководствуясь определенной творческой свободой. Перевод стихотворения «Додой» К. Хетагурова, выполненный М. Егиковым, – образец свободного переложения смысловых элементов оригинала. Переводчик, стремясь сохранить общий замысел автора, оперирует иной, чем в оригинале, лексикой. Претерпевает изменения и внешняя форма ИТ: строки не группируются в отдельные строфы. Метрическая структура соразмерна в разноязычных текстах и представлена 4-стопным дактилем.

Публикация переводных стихотворений из К. Хетагурова в начале XX в. продолжена изданием в 1906 г. в газете «Кавказские вести» стихотворения *«Ныфс» («Надежда»)*, а в 1907 г. в четвертом номере тбилисской газеты «Огни» было опубликовано стихотворение *«Æнæ хай»* (‘Без доли’) в русском переводе под названием *«Изгнанник»*. Перевод был подписан псевдонимом «Эйольф»[49]. Личность переводчика установить не удалось. В 1920-х гг.

[49]В библиографических указателях годом публикации данного перевода указан 1909 г. Однако эти сведения требуют уточнения, поскольку газета «Огни», как известно, была закрыта в 1906 г. после выхода нескольких номеров. В 1907 г. подавалось прошение о возобновлении издания, однако точных данных о разрешении не сохранилось. Можно

отдельные стихотворения К. Хетагурова в русскоязычных переводах публиковались в газетах и журналах «Советский Юг» («Горе», «Солдат», пер. К. Гатуева), «Горский вестник» («Горе», «Знаю», «Песня бедняка», пер. А. Гулуев), «Власть труда» («А-лол-лай!», пер. К. Томашевский, «Солдат», пер. К. Гатуева). Первая публикация стихотворений К. Хетагурова в переводе на европейские языки датируется 1921 г. В книге датского востоковеда, специалиста по иранской филологии и фольклору Артура Кристенсена (Artur Christensen, 1875–1945) «Textes ossètes» («Осетинские тексты»), изданной в Копенгагене на французском языке [Christensen 1921], помещены переводы стихотворений *«Додой»* и *«Ныфс»* (с подзаголовком «Chanson populaire»). Содержащиеся в книге материалы, среди которых нартовские сказания, сказки, песни, описания празднования нового года у осетин, были записаны ученым от осетинских военнопленных, бежавших из немецкого лагеря в Данию во время Первой мировой войны. Как пишет А. Фрейман в рецензии на книгу [Фрейман 1925, 259], она состояла из 3 частей: введения, текстов, осетинско-французского словаря. Все осетинские тексты снабжены французским переводом и в большей части записаны от Камболата Дулаева (подробнее см. [Tomelleri, Giordano 2021]).

Особое внимание русскоязычным переводам из К. Хетагурова уделяла в послереволюционное время осетинская эмигрантская интеллигенция. В 1924 г. в первом номере журнала «Кавказский горец»[50] (г. Прага, Чехословакия) к 18-летней годовщине со дня смерти осетинского поэта А.Т. Цаликов публикует статью «Мотивы поэзии Коста» [Ахмед 1924, 37–43]. В ней представлен анализ некоторых стихотворений из сборника «Ирон фæндыр» – *«Додой», «Ракæс», «Ныфс», «Æнæ хай»* и проч.,

предположить, что оно было получено и газета выходила в обновленном виде и под другой редакцией.

[50]В том же номере журнала опубликована небольшая заметка о переводе на немецкий язык стихотворения известного осетинского поэта, прозаика, публициста Г. Цаголова «Песня сына гор». Перевод выполнил барон В.Я. Искуль. Заметка написана от редакции, вероятно, самим редактором А. Цаликовым.

сопровождаемый их дословным переводом[51]. Буквальное переложение А. Цаликовым стихотворений К.Л. Хетагурова максимально близко сохраняет их лексический состав, этнокультурный компонент, однако лишает художественную речь поэтической организации, в переводах не соблюден принцип эквилинеарности, эквиритмичности, эквирифмичности.

Но отдельные, даже удачные переводы, не могли решить задачу системного освоения поэтического наследия К. Хетагурова русскоязычным читателем. Для этого требовался последовательный перевод всего сборника «Осетинская лира» как целостного художественного единства, где каждое стихотворение занимает свое место в его общей архитектонике и подчинено общему идейному замыслу. Только в этом случае реципиент мог получить полноценное представление о поэтическом мире автора.

Масштабная работа по переводу произведений Коста Хетагурова на русский и другие языки развернулась только в конце 1930-х гг. в связи с празднованием 80-летия поэта. К этому времени его творчество было переведено на многие языки народов бывших союзных республик (см. [НА СОИГСИ 386]), а также на иностранные языки [НА СОИГСИ 33а]. К юбилею вышли отдельные сборники, включавшие поэзию, прозу и драматургию писателя на русском, осетинском и грузинском языках. Переводы из Хетагурова продолжили линию культурного обмена, вызвали интерес у других народов к творчеству осетинского классика и ко всей национальной литературе. Хотя некоторые переводы не всегда выполнялись на высоком уровне, публикация произведений К. Хетагурова на разных языках сыграла важную роль: она усилила внимание в осетинской литературе к переводу как к деятельности и ее результатам, а также к теоретическим вопросам художественного перевода.

[51] Впоследствии эти дословные переводы были использованы при переводе стихотворений К. Хетагурова на арабский язык (опубл. в 1920-х гг. в ж. «Аль-Иха»).

1.4. «Осетинская лира» К.Л. Хетагурова в ранних русских переводах 1930-х гг.: текстологический анализ и проблема адекватности (П.М. Панченко, А.И. Шпирт, Б.С. Иринин, А.С. Гулуев)

Послереволюционный период ознаменовался стратегическим курсом советского государства на поддержку национально-культурного развития народов СССР. Политика «коренизации» 1920-х гг. предполагала активное развитие языков и культур народов СССР и реализовывалась по нескольким направлениям, в том числе таким, как создание национальных школ и системы образования на родных языках, издание на них литературы и учебников, перевод художественной литературы. В этот период переводческая деятельность рассматривалась как важный инструмент культурного строительства. Поэтому в это время преобладал перевод на национальные языки. Так, на осетинский язык были переведены произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького, зарубежных авторов (Д. Дефо, Дж. Свифта, Р. Киплинга, Э. Распе) и советских писателей (А. Фадеева, Д. Фурманова, Н. Тихонова). Объем переводов с осетинского на русский язык был значительно меньше.

В начале 1930-х гг. ситуация меняется коренным образом. Государство само начинает проявлять заинтересованность в системных переводах из произведений писателей народов СССР, что было связано с общим поворотом в национальной политике. Это объяснялось как внутренними политическими процессами (укрепление централизованной власти, борьба с «национал-уклонизмом»), так и внешнеполитическими факторами (необходимость консолидации общества перед лицом внешней угрозы). На смену «коренизации» пришел курс на укрепление русского языка как основного средства межнациональной коммуникации и внутригосударственной интеграции. В историографии за этим процессом закрепилось название «русский поворот», в рамках которого «роль русского народа в прошлом и настоящем советского общества была переосмыслена»

[Каменских 2019, 93]. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась во второй половине 1930-х гг. В 1938 г. во всех национальных школах было введено обязательное изучение русского языка (согласно проекту постановления ЦК ВКП(б) и СНК СССР «Об обязательном изучении русского языка в школах национальных республик и областей»), что фактически закрепило его статус как языка межнационального общения. Это решение было не просто образовательной мерой, а частью целенаправленной государственной стратегии. Как подчеркивает А.И. Вдовин, «языковая политика государства проводилась прежде всего ради приобщения всех народов СССР к “социалистической культуре” и сплочения их в новой “зональной” (впоследствии названной “новой исторической”) общности людей» [Вдовин 2013, 165].

Одновременно активизировалась работа по переводу произведений национальных литератур на русский язык. Переводы стали рассматриваться не только как средство культурного обмена, но и как инструмент идеологического воспитания. Поэтому в первую очередь переводились те произведения, которые соответствовали новым социально-идеологическим стандартам. Литература, в том числе переводная, должна была ориентироваться на официальный курс советской культурной политики, служить задачам социалистического строительства. И переводные произведения должны были способствовать формированию «единой советской литературы» – социалистической по содержанию и национальной по форме. Это положение И. Сталина, провозглашенное на Первом съезде советских писателей в 1934 г. М. Горьким, стало основополагающим для всей культурной политики 1930-х гг. В результате к концу 1930-х гг. сложилась устойчивая практика русскоязычного перевода произведений национальных авторов, которая во многом определила дальнейшее развитие переводческой рецепции литератур народов СССР.

Наглядной демонстрацией единства многонациональной советской литературы являлись широко отмечаемые юбилеи национальных писателей с

участием писательской общественности из разных регионов страны, представителей СП СССР вплоть до первых лиц. Так, в 1930-х гг. праздновались юбилейные даты авторов, ставших в своих литературах основоположниками или внесших большой вклад в ее развитие. По всей стране с размахом проводились юбилеи национальных писателей – 25-летие литературной деятельности Г.В. Табидзе (1933), 20-летие творческого пути С. Сейфуллина (1936), 100-летие со дня рождения И.Г. Чавчавадзе (1937), 750-летие Ш. Руставели (1937) и мн. др. Знаковыми событиями стали также юбилейные торжества, посвященные эпическим памятникам народов СССР: 1000-летие армянского эпоса «Давид Сасунский» (1939) и 500-летие калмыцкого эпоса «Джангар» (1940). Обозначенные мероприятия становились важным инструментом культурного строительства в стране.

Этот период стал переломным и для осетинской литературы. Если в 1920-е гг. переводы произведений осетинских авторов на русский язык носили преимущественно эпизодический характер и осуществлялись по инициативе отдельных энтузиастов, то в 1930-е гг. они приобрели системный характер, будучи включены в общесоюзную культурную политику.

Первым шагом к всесоюзному признанию творчества основоположника осетинской литературы К. Хетагурова стало 30-летие со дня его смерти, отмечавшееся в 1936 г. Следует отметить, что осетинской творческой интеллигенцией широко отмечалось и 15-летие со дня смерти поэта в 1921 г.[52] Памятные мероприятия проходили именно как торжества, в ходе которых признавались заслуги поэта перед всей осетинской культурой. Как подчеркивает И.Т. Цориева, «если вникнуть в исторический контекст, то становится понятно, насколько неординарным событием для “горских народов”, особенно после ужасов братоубийственной Гражданской войны, было чествование Хетагурова, гонимого и запрещаемого при царском режиме. Дух свободы, витавший в Горской республике в начале 1920-х гг.,

[52] 1 апреля 1921 г. на общем торжественном заседании Осетинского историко-филологического общества.

превратил в праздник даже поминальный юбилей» [Цориева 2019в, 142]. Однако, если 15-летие со дня смерти осетинского поэта в 1921 г. отмечалось главным образом местной научной и творческой интеллигенцией (о праздновании памятных дат писателя членами Осетинского историко-филологического общества достаточно подробно изложено в статье Л.К. Гостиевой [Гостиева 2011]), то 30-летие в 1936 г. вышло за пределы региона. К этому времени были предприняты первые организационные меры по популяризации его наследия, на уровне Северо-Кавказского крайкома ВКП(б) рассматривался вопрос об издании произведений поэта на русском языке [Постановление… 1936]. Мероприятия проходили как в Северной, так и в Южной Осетии. Основные торжества состоялись 1 июня во Владикавказе с участием литературной общественности, среди которых были М.М. Пришвин, Н.С. Тихонов. В рамках чествования памяти поэта представители братских народов читали самые известные стихотворения Коста в переводах на свои языки. Газеты и журналы печатали материал о творчестве поэта, произведения на осетинском и русском языках.

К середине 1930-х гг. в центральной и местной периодической печати значительно увеличилось количество русскоязычных переводов поэтических произведений К. Хетагурова. Среди них – «Мать сирот» и «Песня бедняка» (пер. К. Томашевского, сб. «Поэзия горцев Кавказа», 1934), «Тревога» и «Песня бедняка» (пер. А. Лушникова, газ. «Пролетарий Осетии», 1935, № 139; газ. «Вперед», 1936, № 48), «Знаю» и «Завещание» (пер. Л. Берга, «Литературная газета», 1936, № 19). Интерес к переводам из Коста на русский язык проявляли и осетинские поэты: в этот период печатаются переведенные Ц. Гадиевым стихотворение «Мать сирот» (газ. «Пролетарий Осетии», 1936, № 74) [НА СОИГСИ 57], А. Гулуевым – «Пропади!» и «Кубады» (газ. «Пролетарий Осетии», 1936, № 114 и № 123).

Однако по-настоящему масштабный характер юбилейные торжества приобрели в 1939 г. 80-летие со дня рождения Хетагурова отмечалось на всесоюзном уровне. Совместным постановлением СНК СССР и ЦК ВКП(б)

от 21 июля 1939 г. за подписью В. Молотова и И. Сталина, среди прочих поручений по увековечению имени К. Хетагурова, Гослитиздату РСФСР было предписано издать массовым тиражом юбилейное собрание сочинений осетинского поэта [Юбилей… 1941, 6], что положило начало системной публикации его произведений в переводах на русский язык.

Следует отметить, что к концу 1930-х гг. прежние имеющие место критические оценки творчества К. Хетагурова[53] были пересмотрены: «партийные идеологи в целом определились с политическими оценками его биографии и творческого наследия» [Цориева 2019а, 38], признали поэта основоположником осетинской литературы и литературного языка, прогрессивным общественным деятелем.

Ключевая организационная роль в проведении юбилейных мероприятий принадлежала СП СССР. В его задачи входило не только приглашение участников и составление программы предстоящего торжества, но и координация издательских проектов, контроль за переводческой деятельностью (об этом подробнее см. материалы комиссии по литературам народов СССР СП СССР [РГАЛИ 140а]), стенограммы и протоколы заседаний Юбилейного комитета СП по празднованию 80-летнего юбилея К. Хетагурова [РГАЛИ 332]).

Необходимо отметить, что юбилейные торжества проходили как в г. Орджоникидзе (ныне – Владикавказ), так и в других уголках нашей страны. При этом самые масштабные мероприятия проходили в столице Северо-Осетинской АССР. В дни празднования юбилейной даты – 20–23 ноября 1939 г. – ее посетили члены СП СССР во главе с первым секретарем А.А. Фадеевым, переводчики произведений К. Хетагурова на русский язык (П. Панченко, А. Шпирт, Б. Брик, В. Аврущенко, Н. Ушаков, С. Олендер), а также известные поэты: С. Городецкий, Г. Цадаса, М. Шагинян, Дж. Яндиев, Х.-Б. Муталиев, М. Рагим и др. В адрес юбилейных торжеств поступили

[53] Поэта называли буржуазным националистом, мистиком [Джусойты 1958, 6], космополитом и т.д.

приветственные телеграммы от литературной, научной и театральной общественности страны, а также от правительств союзных республик. Среди отправителей – М. Шолохов, А. Толстой, Г. Гулия, Я. Купала, Я. Колас, Н. Тихонов, В. Немирович-Данченко и др. На торжественных заседаниях были представлены доклады о жизни и творчестве Коста Хетагурова, освещавшие малоизученные к тому времени аспекты его биографии (докладчики: А. Малинкин, Л. Семенов, М. Шагинян, Н. Криворучко, Д. Мамсуров, И. Джанаев и др.). В ходе заседаний звучали как переводы из стихотворений осетинского поэта, так и оригинальные произведения, посвященные ему. Именно усиление государственного внимания к переводам с языков народов СССР в 1930-е гг. стало одной из весомых причин того, что к юбилейной дате было выполнено такое большое количество переводов произведений К. Хетагурова.

В 1930-е гг. были созданы специализированные структуры, занимавшиеся переводами: секция переводчиков при СП СССР (к тому времени переводчик становился полноправным членом СП, а их труд стал приравниваться к труду писателя), комиссии по национальным литературам в СП. Эти органы определяли, какие произведения и каких авторов следует переводить, привлекали ведущих поэтов и переводчиков к работе над национальными литературами. Со своей стороны, сама республика была заинтересована в подготовке качественных подстрочников, которые служили основой для последующего перевода на русский язык. В НА СОИГСИ сохранились материалы, свидетельствующие о роли СП в издании произведений Хетагурова и о рассылке подстрочников из «Осетинской лиры» для последующего художественного перевода на другие языки [НА СОИГСИ 200, 47]. В то же время здесь хранятся подстрочные переводы, выполненные членами СП Северной Осетии под руководством председателя Т. Епхиева [НА СОИГСИ 102], их различные редакции и варианты [НА СОИГСИ 229; НА СОИГСИ 294].

В юбилейный 1939 г. стихотворения из «Осетинской лиры» изданы на бурятском, балкарском, кабардинском, грузинском, ингушском, лакском и чеченском языках. В обращении к правлению СП член президиума М. Соболь характеризовал Коста как «крупного общественного деятеля», подчеркивая его значение не только для развития осетинского народа, но и для всех «горских народов» [НА СОИГСИ 200, 47].

Однако наибольшее количество переводов было выполнено на русский язык, что не только обеспечивало знакомство с поэзией Коста Хетагурова широкой читательской аудитории, но и соответствовало общесоюзному курсу на укрепление русского языка как средства межнациональной коммуникации и включение национальных литератур в единое советское культурное пространство. В указанный год вышли три отдельных издания: «Избранные стихотворения» и «Осетинская лира» (Москва, Худ. лит.; наборный экземпляр хранится в РГАЛИ [РГАЛИ 8109]), а также «Сборник избранных произведений» (ЮОИЯЛИ, Сталинир). В них были представлены как оригинальные стихотворения поэта, написанные им на русском языке, так и переводы, выполненные Н. Тихоновым, Б. Ирининым, А. Гулуевым, П. Панченко, С. Олендером, А. Шпиртом, К. Липскеровым, Е. Благининой, Б. Серебряковым и др. Кроме того, в 1939 г. некоторые произведения К. Хетагурова из «Осетинской лиры» в русском переводе выпустил Детиздат. Рецензентом книги выступил С. Городецкий [Городецкий 1940, 53–55].

Итак, государственная национальная политика 1930-х гг. способствовала тому, что творчество писателя-билингва К. Хетагурова оказалось продуктивно представлено в русскоязычном художественном пространстве – как в авторских произведениях (см. подробнее [Хугаев 2008]), так и в переводах. «Осетинская лира» – «*краеугольный камень* осетинской литературы» [Хугаев 2019, 36], поэтическая декларация автора и своего рода духовный завет читателю – представлена в различных переводных вариантах. И если отдельные стихотворения из сборника Коста, рассматриваемого литературоведами как единое структурное целое [Дзахов

1996, 9], [Мамиева 2016а, 219], переводились еще в начале XX в., то к 1939 г. он впервые был переведен полностью.

Первый перевод сборника «Осетинская лира» в полном объеме был знаковым прежде всего тем, что это был важный шаг в восприятии осетинской поэзии как явления общероссийского масштаба. Переводы из московского издания «Осетинской лиры» [Хетагуров 1939а] и сегодня составляют наиболее значительную часть из всех, выполненных за всю историю переводов поэзии К. Хетагурова. Некоторые из них неоднократно переиздавались, подвергаясь лишь некоторой редакторской правке. Привлеченные к этой работе переводчики представляли различные региональные отделения СП СССР: московское, ленинградское, украинское и белорусское. Помимо переводческой деятельности, многие из них были известны и как авторы собственных художественных произведений. Их оригинальное творчество занимало не менее важное место в русской литературе, чем переводы. Авторы десятков поэтических сборников, они и в переводах из Коста Хетагурова сохраняли свой индивидуальный стиль, что делало их переводческий труд не просто вторичным текстом, а полноценным художественным явлением, результатом сотворчества двух творческих личностей. Переводы таких поэтов, как К. Липскеров, Д. Кедрин, Б. Брик, Н. Ушаков, не уступали по выразительности их оригинальным стихотворениям. К. Липскеров, известный поэт Серебряного века, принадлежал к той плеяде мастеров, для которых перевод был не ремеслом, а продолжением собственного творчества, способом диалога с иноязычной поэтической традицией. Подобный подход был характерен и для других переводчиков, участвовавших в переводе произведений К. Хетагурова. Именно эта творческая свобода, присущая некоторым переводчикам К. Хетагурова, стала предметом критики исследователей, отмечавших относительную свободу при передаче смысла, национальных образов и поэтической структуры оригинала [Дзахов 1996]. Рассмотрим на примере

некоторых переводных стихотворений специфику передачи в них авторского замысла.

Стихотворение *«Ныстуан»* является программным в творчестве К. Хетагурова и знаковым в трактовке идейного посыла автора. Концепция «неоплатного долга народу», позиционирование себя человеком мира декларируется осетинским поэтом уже здесь, в зачинном произведении его осетиноязычного сборника. Искажение сопричастности Коста к горю людскому, мысли о его жертвенном долге перед всем миром в русскоязычной рецепции П. Панченко не раз подчеркивалась учеными [Айларова 2014, 36], [Мамиева 2016а, 210], [Салбиев 2025, 156]. Переводчик, по их мнению, трактовкой *«Но если б народу родному / Мне долг оплатить удалось…»* сужает субъектно-объектные отношения, представленные в оригинале: *«Æз дзыллæйæ къаддæр куы дарин, / Куы бафидин искуы мæ хæс…»* (‘Если б я человечеству меньше был должен, / Если б когда-нибудь я свой долг оплатил’). Однако данная интерпретация стихотворения в переводе П. Панченко печатается в сборниках К. Хетагурова с 1951 г. (изд. АН СССР; Госиздат СО АССР) и отличается от варианта 1939 г. Расхождения между текстами наблюдаются и в других отрывках.

Таблица 2. Варианты перевода П. Панченко стихотворения Коста «Завещание».

Перевод П. Панченко 1939 г.	**Перевод П. Панченко 1951 г.**
*Прости, если **только** рыданья*	*Прости, если **отзвук** рыданья*
Услышишь ты в песне моей:	*Услышишь ты в песне моей:*
Чье сердце не знает страданья,	*Чье сердце не знает страданья,*
*Тот **может и петь** веселей.*	*Тот **пусть и поет** веселей.*
*Но если бы **родине милой***	*Но если б **народу родному***
*Мне долг оплатить **довелось**,*	*Мне долг оплатить **удалось**,*
Я песни не пел бы унылой,	***Тогда б я запел по-другому,***
***И в голосе не было б слез.** (I В)*	***Запел бы без боли, без слез.** (II В)*
[Хетагуров 1939а, 15]	[Хетагуров 1951, 63]

Как видим, П. Панченко и в первоначальном варианте не раскрывает основную объемлющую гуманистическую константу творчества осетинского поэта, образно соотнося ее опять-таки только с родным народом, уводя текст

Коста от его «всечеловеческого масштаба». Идейный стержень стихотворения в переводе не учтен. Но и в переводе Б. Серебрякова *«В долгу у народа я. Если б / Сумел уплатить я свой долг…»* основная мысль оригинала хоть и передана, но отличается от осетиноязычной отсутствием ритмической тональности. Стиль текста тяготеет к прозе, несмотря на встречающийся рефрен *«в долгу я»*, *«уплатить долг»*, оправданный «лейтмотивностью идеи невыплаченного и невыплаканного долга поэта перед народом» [Гутиева 2024, 198]. Перевод фразы *«мæ зарæг / кæуæгау фæкæса мыййаг…»* как *«отзвук рыданья / услышишь ты в песне моей…»* придает особую художественную выразительность строфе в целом, но, как представляется, смещает акценты, переориентируя реципиента на иную смысловую интерпретацию. Песня-скорбь лирического героя, «способная разбудить самосознание народа, раскрыть перед ним сущность социального бытия» [Джусойты 1958, 218], в переводе звучит несколько приглушенно. В переводе смягчается посыл адресату (I В: «Прости, если только рыданья» → II В: «Прости, если отзвук рыданья»).

По своему лексико-семантическому составу последние строки первоначального варианта П. Панченко ближе к ИТ (*«Уæд афтæ æнкъардæй нæ зарин, / Нæ хъуысид мæ кæуынхъæлæс»* ‘Тогда [я] так печально не пел бы, / Не слышен был бы мой безрадостный [плачущий] голос…’) по сравнению с вариантом, включенным в издание 1951 г. В переводных строках, наравне с оригинальными, отражается глубина переживаний лирического героя: ‘печально’ – *«уныло»*, ‘безрадостный/плачущий голос’ – *«в голосе не было бы слез»*.

Текстологический анализ раннего и более поздних вариантов перевода П. Панченко позволяет предположить, что коррективы могли вноситься не самим переводчиком, а редакторами[54]. До 1951 г. перевод П. Панченко издавался без вносимых изменений (1939, 1946, 1949 гг.), в кодировке

[54]В 1951 г. осуществлено одновременно два издания трехтомного собрания сочинений К. Хетагурова. Одно вышло в Москве, другое – в Дзауджикау. Редакторами первого были К.Х. Дзокаев, Т.А. Епхиев, Х.Н. Ардасенов, второго – К.Ц. Гутиев.

транслятора, после 1951 г. – с расхождениями. В издании 2009 г., вышедшем к 150-летию осетинского поэта в Москве, ранее опубликованные переводы были отредактированы составителем сборника А. Дзантиевым. В редакции 2009 г. в переводе П. Панченко стихотворения «Завещание» была восстановлена принципиально важная, по мнению большинства критиков, для К. Хетагурова мысль о «неоплатном долге всему человечеству»: *«Но если бы роду людскому / Мне долг оплатить довелось…»* [Хетагуров 2009, 134].

В ритмико-метрической структуре варианты перевода П. Панченко с оригиналом почти не отличаются: 3-стопный амфибрахий с усеченной стопой в четных строках (9–8–9–8 / 9–8–9–8) и выпадением сильной позиции в середине первой строки в первом варианте сохранен с расхождением лишь в расположении пиррихия в середине последней строки. Во втором варианте схема поэтического размера эквивалентна оригинальной без ритмических нарушений. Смысловая цезура в восьмистишии после первой строфы, обозначаемая и графически многоточием, в переводе отсутствует. Обе строфы на русском языке образуют единое смысловое поле с интонационным противопоставлением, создаваемым союзом *«но»*.

В других стихотворениях из сб. «Осетинская лира» в переводах, датированных 1939 и 1951 гг., также обнаруживаются расхождения, порой кардинально меняющие смысл оригинала. Тексты демонстрируют различную степень соответствия подлиннику, отличаются мерой приближения к нему. В стихотворении *«Сагъæс» – «Раздумье»* корректировка перевода А. Шпирта оправдана очевидным смысловым искажением концептуальной информации К. Хетагурова. Субъект лирической речи, по мнению И.В. Мамиевой, ошибочно отождествляющийся в некоторых научных трактовках с образом самого поэта [Мамиева 2016а, 211], здесь может выступать как герой-антипод автора. В стихотворении он представлен отчужденным от родных корней, неспособным повлиять на самосознание молодого поколения, противоречиво звучат из уст героя и последние строки *«Бæсты сæрвæлтау / Нæ кæлы мæ туг, / Хæссын къæлæтау / Цагъайраджы дуг*!..» (‘За родину / Не

проливается моя кровь, / Ношу как оковы / Рабскую долю’), диссонирующие с деятельной натурой поэта и убеждениями о свободе и равенстве. В вариантах перевода А. Шпирта видны явные расхождения в словах-характеристиках лирического героя. Признавая собственные недостатки: *«Куыд зæхмæдзыд дæн, / Куыд фыдуаг хæссын…»* (‘Какой я незаметный, ничтожный [букв. недоросль], / Каким шалуном [проказником] расту…’), субъект высказывания свои поведенческие нормы оправдывает нереализованным потенциалом, жизненными установками, не совпадавшими с общепринятыми традициями горской среды (*«Мæ фыдæн фыртæн / Цæуылнæ бæззын?*» ‘Своему отцу в сыновья / Почему не гожусь [не являюсь достойным сыном для отца]?’). Переводы А. Шпирта (I и II) существенно отличаются между собой, весьма приблизительны они и в плане нахождения на русском языке адекватных лексико-семантических средств.

Таблица 3. Примеры расхождений в вариантах перевода А. Шпирта второй строфы стихотворения К. Хетагурова «Сагъæс» – «Раздумье».

Перевод А. Шпирта 1939 г.	**Перевод А. Шпирта 1951 г.**
Какой я невежда!	*Я слаб, безвестен*
Бездельник какой!	*В родимом краю…*
Отец мой, ну где же	*Отец, о если б*
Равняться с тобой! (I В)	*Мне доблесть твою!* (II В)

Герой Коста Хетагурова в переводах получает другую, более уничижительную характеристику: в первом варианте различную по эстетическому воздействию, во втором – очерченную географическими рамками. Вторая часть ни в одной из интерпретаций не передает заложенную в оригинале мысль. Идея о неспособности я-персонажа повлиять на умы будущего поколения (стать для них своего рода авторитетом, способным повести за собой) в переводном варианте 1939 г. реконструирована в близких значениях: *«Не слушает младший / Советы мои…»*, в трактовке 1951 г. – она опущена: *«Стою, увядший / От дум и забот»*. Заключительные строки о принятии рабской доли и отречении от защиты отечества в переводе соответствуют исходному содержанию, символизированному в

метафорических выражениях *«оковы жизни, как раб, влачу»* (I В), *«за край кровью не плачу»* (II В).

Ритмический строй осетинской речи не подчиняется определенному размеру, представлен разностопными метрами с доминированием усеченного 2-стопного амфибрахия (5–5–5–5). В переводе 1939 г. в основе стихотворного размера лежит 2-стопный амфибрахий с усечением лишь в четных строках (6–5–6–5). В переводе 1951 г. наблюдается чередование 2-стопного ямба с дополнительным безударным слогом и усеченным 2-стопным амфибрахием (5–5–5–5). Оригинальна и фонологическая организация стиха у Коста. Поэт объединяет строки перекрестной рифмой (АБАБ). В четвертой строфе в четных строках наблюдается начальная рифма:

Мæ зонд, мæ фæндыл
Нæ лæууы *кæстæр,*
Кæстæр мæ фæдыл
Нæ цæуы *хæстмæ* [Хетагуров 1951, 66].

В переводах созвучие концов строк не всегда сохраняется. В отдельных стихах используются смещенная и переставленная рифмы: *«Какой я нев**еж**да!.. / Отец мой, ну где **же**…», «Отвергнут **ауло**м… / На сходках, средь г**ула**…», «За родину кр**ов**ью… / Я жизни ок**ов**ы…»* (I В).

Свою эстетическую позицию в вопросе единства поэта и народа К. Хетагуров выразил в стихотворении *«Ныфс»* – *«Надежда»* – антиномичная перекличка с предыдущим стихотворением *«Сагъæс»* (не случайно и в сборнике они расположены рядом). В произведении-размышлении, как представляется, поэтом поднимается несколько вопросов: взаимоотношения между поколениями, переход к новым ценностям, отличным от принятых патриархально-родовым социумом, и более глубинный – метафорическое осмысление своей литературной стези-пашни, где образ плуга символизирует творческое начало, а сердце народа – объект, на который направлен труд поэта-сеятеля. Многогранность проблематики произведения расширяет его жанровые границы, выходящие за рамки стихотворения.

Концептуальная мысль стихотворения, запечатленная в земледельческом метафорическом комплексе: плуг → лира; песня, поэтическое слово → жизненный посев; сердце народа → пашня; думы отчизны → осенний обмолот, в русскоязычном варианте раскрыта лишь частично. Представленная в тексте Коста Хетагурова аналогия поэт → сеятель воспроизводится в переводе, однако ассоциативный план лишается смысловой доминанты, связанной с семантическим полем «плуг», «волы», с помощью которых возделывается «душа» и «разум». Не репрезентирована у Б. Иринина и мысль об основном объекте интереса в процессе творчества – это думы отчизны, сердце народа, которые дадут ростки и принесут плоды – новое знание.

Таблица 4. Сопоставление шестой и седьмой строф стихотворения К. Хетагурова «Ныфс» – «Надежда» с переводом Б. Иринина.

Оригинал К. Хетагурова	**Подстрочный перевод**	**Перевод Б. Иринина 1939 г.**
Мæ гутон, мæ галтæ –	Мой плуг, мои волы –	*То дум моих бремя,*
Мæ фæндыр, мæ зонд;	Мой фандыр, мой разум;	*То вещий фандыр,*
Мæ кадæг, мæ зарæг –	Мое сказанье, моя песня –	*Несу я, как семя,*
Мæ цард хоры конд.	Мой жизненный посев.	*Поэзию в мир.*
Нæ дзыллæйы зæрдæ –	Сердце нашего народа –	*А сердце собратьев!*
Мæ хуымгæндты хай;	Доля моей пашни;	*Не пашня ль оно,*
Нæ бæсты сагъæстæ –	Горестные думы нашей родины –	*С которой сбирать мне*
Мæ фæззыгон най… [Хетагуров 1951, 69]	Мой осенний обмолот…	*Мечты, как зерно?* [Хетагуров 1939а, 18–19]

Переводчики Коста Хетагурова в большей или меньшей степени приближались к «объективной сущности» (И. Левый) оригинала, проявляя и свое субъективное вмешательство в текст. Тщательное внимание к деталям и приводило к достижению главного – поэтического созвучия оригинала и перевода. Показателен в этом плане перевод стихотворения *«Додой»* – *«Горе»* А. Гулуева. Из представленных в сборнике 1939 г. произведений К. Хетагурова оно единственное выполнено осетинским поэтом-переводчиком. Отличительной чертой А. Гулуева было владение искусством

перевода в обоих направлениях. С осетинского на русский им также переведены произведения Б. Боциева, С. Баграева, Нигера, Г. Малиева, Х. Плиева. На осетинский – М. Лермонтова, Н. Гоголя, А. Чехова, К. Хетагурова (написанные поэтом на русском языке), С. Маршака, Н. Тихонова и др.

В стихотворении *«Додой»* наиболее ярко раскрывается сквозная тема творчества К. Хетагурова – народ и его судьба. Знание ИЯ предоставляло и ряд преимуществ переводчику, способствовало точному пониманию смысла, стилистических особенностей, фоновой информации и в целом эстетических принципов автора. Поэзия К. Хетагурова в переводе А. Гулуева уже в первой строфе узнается близкими образами, традиционными национальными мотивами:

Додой фæкæнат, мæ райгуырæн хæхтæ,
Сау фæныкæй уæ куы фенин фæлтау!
Зæй уæ фæласа, нæ тæрхоны лæгтæ, –
Иу ма уæ фезмæлæд искуы лæгау!.. [Хетагуров 1951, 118]

Горевать вам, мои родные горы,
Лучше бы видел я вас черной золой!
Погибнуть под обвалом вам, наши судьи, –
Хоть один бы из вас проявил себя когда-нибудь по-мужски!..

Горы родимые, плачьте безумно.
Лучше мне видеть вас черной золой.
Судьи народные, падая шумно,
Пусть вас схоронит обвал под собой [Хетагуров 1939а, 40].

Перевод отражает поэтический замысел автора с учетом его идейных установок, сохранив на русском языке форму обращений и проклятий. По мнению Л.Б. Келехсаевой, «подход к основной мысли в этом стихотворении автор решает проклятиями и гор родных, и судий народных» [Келехсаева 1993, 109]. Только в первой строке переводом *«плачьте безумно»* А. Гулуевым не передан этнокультурный компонент, заложенный автором в междометии *«додой» – «додой фæкæнын»*, тем самым снижается, как кажется, и экспрессия стиха. Преимущества перевода Гулуева очевидны при сопоставлении с вариантом Б. Серебрякова:

Горы родные, пусть стыдно вам будет,
Лучше б ваш пепел увидел народ.
Где же, народ, старшины твоих судеб? –
Пусть они выступят храбро вперед [Хетагуров 1939б, 63].

Перевод здесь, как представляется, не только лишен благозвучия подлинника, но и характеризуется наличием лексических несоответствий, существенно искажающих исходный смысл. Чужд данный вариант и стилю оригинала.

Призыв лирического героя постичь народное горе во второй строфе усиливается особой экспрессией, вводом идиомы *«зæрдæ ныррызæд»* («сердце [пусть] затрепещет/содрогнется»), семантическими оттенками «горя людского», запечатленными в словосочетаниях *«адæмы хъыг», «дзыллæйы маст»*, смысл которых переводчиком А. Гулуевым раскрывается в контексте:

Чье-нибудь сердце пусть тяжко застонет[55]*,*
Горе народное, плача, поймет.
Пусть хоть один в этом горе потонет,
В жгучем страданьи слезинку прольет [Хетагуров 1939а, 40].

В третьей строфе наблюдается ослабление перевода за счет потери строки *«Рухс кувæндæттæй хынджылæг кæнынц»* ‘Над светлыми святилищами глумятся’. Для большей силы воздействия автор сознательно опирается на символы, наделенные сакральным смыслом. Отсутствие у А. Гулуева образа *«святилища»* может быть обусловлено формируемым советской системой атеистическим мировоззрением. Подобная трактовка строк оригинала сохраняется и в более позднем варианте перевода А. Гулуева:

Цепью железной нам тело сковали,
Мертвым покоя в земле не дают.
Край наш поруган, и горы отняли[56]*,*
Всех нас позорят и розгами бьют [Там же].

[55]В варианте перевода 1951 г. (М., АН СССР) соматизм «сердце» опускается: *«Пусть хоть один из вас тяжко застонет…»*.

[56]В переводе 1951 г. строка звучит как «*Край наш поруган, и с гор нас прогнали».* Вследствие неверной трактовки в поэтическом переводе фразы *«Нæ хæхтæ нын байстой»* (‘Наши горы у нас отняли’), как полагает А.А. Хадарцева, исследователь В.Б. Корзун неправильно истолковал все стихотворение К. Хетагурова [Хадарцева 1955, 37-38]. В последующих изданиях строка в переводе А. Гулуева печаталась по первоначальному варианту.

Последние строки стихотворения Коста пронизаны страстным призывом к вождю, способному объединить народ в своей борьбе за права, встать во главе народного протеста. Эмоциональность художественной речи подчеркивается восклицательной интонацией, повторами (*«Фезмæл-ма, фезмæл…»*), междометиями (*«Оххай-гъе!», «Гъе, мардзæ, исчи!»*). У Гулуева сохраняется заложенный автором в данном отрывке смысл, но теряется выразительность, эмоциональная насыщенность стиха вопрошающей интонацией, отсутствием указанных стилистических средств:

Где же ты, вождь наш? Для радостной жизни
Нас собери своим словом теперь.

Враг наш ликующий в бездну нас гонит,
Славы желая, бесславно мы мрем.
Родина-мать и рыдает и стонет…
Вождь наш, спеши к нам – мы к смерти идем [Там же].

Ритмическое построение стихотворения в русском переводе воспроизводит оригинальную схему чередования 11-сложного стиха и 10-сложного, А. Гулуевым сохранены размер – 3-стопный дактиль, флективная рифма – МЖМЖ, АБАБ.

Несмотря на отдельные неточности, перевод А. Гулуева является наиболее классическим среди всех русскоязычных вариантов текста К. Хетагурова и неизменно включается в сборники произведений осетинского поэта.

Итак, активизация переводов произведений К. Хетагурова на русский язык в 1930-е гг. была напрямую обусловлена сменой государственной национальной политики – курсом на укрепление позиций русского языка как языка межнационального общения, единения на его основе всех народов в одно культурное пространство, что придало переводческой деятельности системный характер. К 80-летнему юбилею в 1939 г. произведения из «Осетинской лиры» К. Хетагурова впервые были представлены русскоязычному читателю не отдельными публикациями, а переводом всей книги, что ознаменовало включение творчества осетинского поэта в

общесоюзный литературный контекст. Вместе с тем нужно учитывать, что системный подход не всегда сопровождался адекватной передачей подлинника. Степень приближения к ИТ зависела от ряда причин, прежде всего от знания языка и этнокультурных особенностей того народа, к которому принадлежал переводимый автор, от таланта переводчика и от его способности к личностному диалогу с культурой-донором. Тем не менее именно в этот период были заложены основы русскоязычной рецепции творчества К. Хетагурова в масштабах всей страны.

В данном параграфе рассмотрен ряд лирических произведений с целью определения идейной близости русских переводов с подлинниками. Можно констатировать, что переводчики передавали мысль оригинала слишком обобщенно, упуская детали, необходимые для полного понимания авторского замысла. Обеднение поэтических образов в переводах диктовалось и стремлением сохранить внешнюю организацию текста.

Русскоязычные переводы, опубликованные в «Осетинской лире» 1939 г. издания, позднее входили и в сборники К. Хетагурова 1940-х гг. С 1951 г. произведения из «Осетинской лиры» стали выходить в новых переводах.

Глубокое и всестороннее изучение произведений «Осетинской лиры» в русскоязычных переводах является актуальной и перспективной темой в рамках отдельной диссертационной работы. Анализ некоторых стихотворений из сборника К. Хетагурова будет представлен в следующих разделах данного исследования, охватывающих иные хронологические периоды в истории перевода из осетинской поэзии.

Выводы по 1 главе

Русская школа художественного перевода, формировавшаяся на протяжении XVIII–XX вв., прошла сложный путь эволюции. Ключевым этапом ее развития стал советский период, когда переводческая деятельность приобрела государственный масштаб. Именно эта традиция создала необходимые предпосылки для системного освоения поэзии народов России на русском языке, обеспечив высокий уровень переводов и их органичное

вхождение в общероссийский литературный контекст. Заложенные принципы затем заимствовались другими, менее развитыми и богатыми литературами страны. Осетинская переводческая деятельность начиналась с церковных и фольклорных текстов и лишь впоследствии распространилась на художественную литературу. Этот путь во многом повторял линию развития самой русской переводческой школы, но с учетом национальной специфики и собственной хронологии. Именно в рамках этой традиции в осетинской литературе сформировались свои переводческие кадры, были выработаны подходы к передаче текстов и заложены основы для будущих русскоязычных переводов из осетинской поэзии, которые станут предметом рассмотрения в настоящей диссертационной работе.

В первой главе прослежено становление и развитие переводческого дела в осетинской литературе в период с конца XVIII в. по 1930-е гг. Исследование не претендует на исчерпывающий всесторонний анализ переводческого процесса указанной эпохи, а дает представление об основных этапах формирования истории перевода: от первых попыток переложения церковной литературы, памятников устного народного творчества до опытов перевода художественных текстов. Цель подобного анализа заключалась в выявлении основных переводческих принципов, балансирующих между двумя противоположными тенденциями – буквальным (дословным) и вольным (адаптивным). Так, при переводе религиозной литературы складывается тенденция к дословному воспроизведению оригинала. Однако и в рамках этого принципа передачи ИТ выявляются разные подходы: слепое следование оригиналу без учета синтаксических особенностей осетинского языка при построении фраз (*«Начальное учение…»*), фонетического строя (пер. И. Габараева-Ялгузидзе) и дословное отражение текста, устанавливающее смысловое сходство с подлинником при умении грамматически правильно строить предложения на языке перевода (см. пер. А. Колиева). В то же время при передаче церковных текстов складывается и другая тенденция – вольное переосмысление на осетинском языке

содержания русских молитв, на их основе создаются религиозные произведения в стихотворной форме. Это позволило некоторым исследователям причислять их к первым оригинальным произведениям в осетинской литературе (см. стихотворения А. Колиева).

При переводе фольклорных текстов также выявляется полярность подходов – буквальность и вольность. Однако здесь шире проявляются творческие находки переводчиков, их техника перевода. Произведение устного народного творчества, насыщенное культурными кодами и символами, требует точности при отражении запечатленного в нем смысла. Помимо дословности (в сочетании с пояснениями и комментариями, см. пер. Д. Чонкадзе, В. Цораева; Дж. Шанаева; Вс. Миллера) и излишней адаптивности к принимающей культуре, в переводах фольклорных текстов разной жанровой специфики (пер. В. Цораева, А. Шифнера) встречаются и случаи модификации на русском языке изложенной сказителем информации. Из потока речи информатора (информаторов) переводчик выбирает отдельные отрывки и контаминирует в единый текст (см. пер. В. Пфафа, А. Кайтмазова).

Первые художественные переводы появились в конце XIX в. и связаны с именем К. Хетагурова. Переводческий метод основоположника осетинской литературы диктовался реалиями времени. На заре становления осетинской художественной литературы при отсутствии достаточного количества произведений на родном языке перевод был той сферой проявления творческого начала, который восполнял этот пробел. Поэтому прагматическая адаптация оригинала в переводе, применяемая К. Хетагуровым, вполне оправдана. Цель «приспособить» произведение чужой культуры к культуре своего народа формировалась в рамках национального литературного процесса. И только позднее к переводному тексту стали относиться как к «творению писателя другого народа, другой культуры» [Модестов 2006, 13].

Художественное произведение меньше всего приспособлено к дословному переводу, в ходе которого теряется эстетика оригинала, речь идет и о прагматической несовместимости ИТ с ПТ. Пословное воспроизведение оригинала, особенно ритмической прозы (см. пер. С. Мамитова и Х. Цомаева), лишало его самого основного – «художественности», так как на осетинском языке не учитывались законы построения текста, а фразы получались слишком громоздкими, что в конечном итоге приводило к утрате индивидуальности подлинника (А.В. Федоров). Противоположную тенденцию формировали А. Токаев, Г. Гуриев, Б. Зангиев. Их переводческая тактика сводилась к национально-культурной адаптации ИТ – смысл передавался близкими к художественной действительности реципиента лексическими и стилистическими средствами ПЯ (идиомами, поговорками/пословицами, тропами). В переводах узнаваемы национальные черты самого переводчика. С критикой подмены в переводе индивидуального стиля писателя и авторского лица одним из первых выступил Корней Чуковский. Результатом такого заслонения, резюмирует переводовед, является превращение автопортрета автора в автопортрет переводчика [Чуковский 2014, 23–24]. Тексты А. Токаева, Г. Гуриева, Б. Зангиева воспринимаются как изначально написанные на осетинском языке.

Наряду с буквальной (дословной) и вольной (адаптивной) передачей оригинала были примеры адекватного осмысления переводчиками ИТ. Минимизировав в нем в большей или меньшей степени расхождения в подаче основных концептов, инвариантной становится не просто общность «семантической и прагматической информации» [Альбеков 2020, 693], а запечатленный писателем культурный код (пер. Г. Малиева, Ц. Амбалова, Х. Цомаева). Подобные, по А.М. Казиевой, «этноадекватные» [Казиева 2009, 200] переводы принимаются реципиентом как факт чужой культуры на родном для него языке.

Эволюция и художественный опыт русского поэтического перевода выступает одной из предпосылок традиции русскоязычного поэтического перевода из осетинской поэзии. Русскоязычный перевод осетинской поэзии представляет собой одну из составляющих общенациональной переводческой парадигмы, восприняв ее ключевые понятия о переводческих принципах и доминанте перевода. Государственная политика консолидации многонациональной литературы предоставила необходимые возможности – централизованные издательские планы, государственные заказы – для реализации накопленного опыта в рамках перевода осетинской поэзии на русский язык. Следовательно, русскоязычный перевод осетинской поэзии правомерно рассматривать как органическую часть общерусской переводческой системы.

Конкретным воплощением указанных процессов в ранний советский период стала практика осетинско-русского перевода 1920–1930-х гг. В это время она была в основном представлена переводами стихотворений из «Осетинской лиры» К. Хетагурова, значительный массив которых был выполнен к 80-летию поэта в 1939 г. Анализ стихотворений сборника в русскоязычной рецепции дает основание полагать, что нередко концептуальная мысль оригинала в переводах не учитывалась, это в целом изменяло и авторские интенции, и упрощало стиль Коста Хетагурова. Знание переводчиком-осетином ИЯ (не прибегая к подстрочнику) способствовало постижению имплицитных смыслов текста (см. пер. А. Гулуева).

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ЗАЧИНАТЕЛЕЙ ОСЕТИНСКОЙ ПОЭЗИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ РУССКИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ

2.1. Русско-осетинские литературные контакты в сфере художественного перевода в 1940-1950-е гг.

Художественный перевод как эффективное средство межнационального общения и сближения народов играл значимую роль на всех этапах культурного развития. В осетинской литературе 1920-1930-х гг. наблюдался заметный рост интереса к переводческой деятельности, однако в годы Великой Отечественной войны и в первое послевоенное время этот интерес резко пошел на спад. В первой половине 1940-х гг. все творческие силы были направлены на создание оригинальных произведений, преимущественно поэтических и очерковых, в которых центральное место занимали темы героической борьбы народа, патриотизма, братства и дружбы между народами. Переводная литература появлялась на страницах местной печати лишь эпизодически – в основном это были произведения русских и зарубежных авторов (М. Лермонтов, И. Тургенев, М. Горький, В. Маяковский, В. Шекспир). Публикация иноязычных текстов на осетинском языке чаще всего приурочивалась к юбилейным датам писателей. Не оставалась без внимания и детская литература: на осетинском вышли рассказы Наср-Эддина, В. Бианки, Н. Варта, Б. Житкова, повести В. Катаева «Я, сын трудового народа» и А. Гайдара («Дальние страны», «Тимур и его команда»). При этом некоторые произведения по-прежнему публиковались без указания имен переводчиков, поскольку в 1930-е гг. они были репрессированы (Б. Зангиев, Х. Цомаев).

В предвоенный и военный периоды переводная литература оставалась верна своему главному предназначению – знакомить читателя с выдающимися образцами иных национальных литератур и укреплять

межнациональные связи. В первые годы после войны основная тематика литературы также определялась военной героикой: писатели всесторонне изображали подвиг народа-победителя и образ солдата. Осетинские переводчики обращались к произведениям, отражавшим события Великой Отечественной войны, – роману А. Фадеева «Молодая гвардия» (пер. С. Бритаева), поэме А. Твардовского «Дом у дороги» (пер. А. Галуева), повести В. Катаева «Сын полка» (пер. К. Дзесова), «Повести о сыне» Е. Кошевой (пер. В. Хацаева) и др. Переводы русской классической литературы в послевоенное время осуществлялись в меньших объемах. На осетинском языке вышли произведения Н.В. Гоголя (повесть «О том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в переводе А. Коцоева), избранные сочинения М. Горького, «Слово о полку Игореве» в переводе Л. Газзаева, рассказы А.И. Куприна («Счастье», «Искусство»), поэма В.В. Маяковского «Песня десятого года» в переводе Г. Кайтукова. В 1949 г., к 150-летию со дня рождения А.С. Пушкина, отдельным изданием были выпущены наиболее известные произведения русского поэта.

Во второй половине 1940-х – начале 1950-х гг. переводная литература активно осваивалась осетинским театром. На сцене ставились «Отелло» У. Шекспира, пьесы А. Островского, К. Тренева, Н. Гоголя, М. Горького, Ф. Шиллера, Ж. Мольера, П. Бомарше и др. Блестящие переводы Г. Плиева, Н. Доева, Т. Бесаева обеспечили успех спектаклям на осетинском языке не только в республике, но и за ее пределами.

Говоря о развитии переводческой деятельности в осетинской литературе 1940-х гг., следует отметить два значимых события. В 1948 г. вышел русский прозаический перевод осетинского нартовского эпоса, выполненный Ю. Либединским (с иллюстрациями М. Туганова; в 1949 г. этот перевод был переиздан в Москве). А в 1949 г. появился поэтический перевод сказаний белым стихом, осуществленный В. Дынник. Публикация осетинского эпоса на русском языке не только познакомила русскоязычного читателя с выдающимся памятником устного народного творчества осетин,

но и стимулировала дальнейший интерес к собиранию, систематизации и научному исследованию нартовских сказаний.

Перед осетинской литературной общественностью все еще остро стоял вопрос подготовки профессиональных переводческих кадров. Переводами занимались преимущественно писатели, владевшие искусством художественного слова, однако отсутствие знания теоретических основ негативно сказывалось на качестве их переводов. Постепенно для самих переводчиков актуальной становилась проблема переводимости текстов. Ориентация на сложившуюся русскую школу перевода и ее достижения побуждала писателей-переводчиков обращаться к написанию обзорных статей по вопросам литературного перевода. В этих публикациях содержался либо краткий анализ отдельных текстов, либо обзор переводческой деятельности конкретных авторов (см. статьи [Тотоев 1948; Калоты 1948; Ардасенты, Гулуты 1949]). Однако практических результатов, представленных в этих работах, было недостаточно для формирования полноценной теории перевода. Первоочередной задачей оставалась подготовка квалифицированных кадров, способных овладеть закономерностями переводческого процесса.

Пристальный интерес к практике перевода привел к пониманию необходимости сформулировать базовые требования к созданию переводных текстов с учетом их жанровой специфики. Начало 1950-х гг. ознаменовалось зарождением в отечественной науке современной теории перевода. Вопросы разработки принципов и основ художественного перевода обсуждались участниками Второго Всесоюзного совещания переводчиков, состоявшегося в Москве в декабре 1951 г. Итогом работы совещания стало издание фундаментального труда А.В. Федорова «Введение в теорию перевода» (1953), в котором обосновывался приоритет лингвистического подхода к переводу художественного текста [Федоров 1953]. Вслед за монографией Федорова выходят другие основополагающие работы, ставшие теоретической базой для профессиональной переводческой подготовки:

сборники «Вопросы художественного перевода» (1955), «Тетради переводчика» (1958), «Мастерство перевода» (1959), а также труды И. Кашкина [Кашкин 1954в; Кашкин 1954б; Кашкин 1955], П. Топера [Топер 1955], Г. Гачечиладзе [Гачечиладзе 1959], Е. Эткинда [Эткинд 1957]. В этих исследованиях были представлены различные подходы к изучению вопросов художественного перевода. Существование двух переводческих школ (московской и ленинградской) порождало разные взгляды на проблему переводимости текстов. Одни теоретики перевода отстаивали главенство лингвистического анализа, другие утверждали, что «строить поэтику художественного перевода надо на основе и в терминах литературной науки» [Кашкин 1954а, 493].

Другим важнейшим событием, оказавшим влияние на дальнейшее развитие теории и практики художественного перевода в общесоюзном масштабе, стал Второй всесоюзный съезд писателей СССР, состоявшийся в 1954 г. На съезде был заслушан доклад П. Антокольского «Художественные переводы литератур народов СССР» (содокладчиками выступили М. Ауэзов и М. Рыльский). Критически разбирая случаи буквализма и произвольных отклонений в художественном переводе, Антокольский призывал переводчиков к ответственному отношению к своей деятельности, которая, по его убеждению, наравне с созданием оригинальных произведений «есть результат повседневного труда» [Антокольский 1955, 32]. Существенное место в докладе отводилось взаимным переводам литератур народов СССР, а также переводу произведений национальных писателей на русский язык. В тезисе «Перевод на русский язык – это ворота в мир для национального писателя» [Там же, 14] сформулирована, по мысли докладчика, ответственная и вместе с тем великая историческая миссия русскоязычного перевода. Антокольский затронул также требования, предъявляемые к переводчику, высказавшись за необходимость сохранения в переводе поэтической формы подлинника, а также чистоты и богатства родного языка.

Повышенный интерес к художественному переводу в послевоенные годы был продиктован несколькими причинами, и в первую очередь причиной, лежащей за пределами собственно литературной сферы, – политической. Пропаганда интернационализма и стремление показать расцвет национальных культур в условиях социализма [Нелюбин, Хухуни 2008, 323] пробудили внимание к переводам как зарубежной литературы, так и произведений писателей миноритарных этносов. По словам В. Ковского, литературный процесс того времени носил подлинно многонациональный характер, объединяя десятки литератур с их собственной историей, традициями и письменностью, и все это многообразие художественных богатств пребывало в сложной системе творческих взаимосвязей [Ковский 2012, 11].

Значительный подъем интереса к переводам с языков народов СССР на русский язык привел к активному изданию произведений осетинских писателей в центральных издательствах – «Академия наук СССР», «Советский писатель», «Художественная литература», «Детская литература». Взаимное обогащение художественной литературой посредством перевода приобрело широкий размах, значительно превысив довоенный уровень. Понимание социально-культурного и художественно-эстетического значения переводческого искусства способствовало вовлечению в эту сферу писателей, литературоведов, журналистов разных национальностей. К переводу осетинской литературы приступили маститые поэты и профессиональные переводчики – А. Ахматова, Н. Заболоцкий, Ю. Либединский, И. Френкель, С. Шервинский, Н. Глазков, С. Аксенова-Мар, А. Арго, Н. Тихонов, Л. Озеров и др. Благодаря этим мастерам русскоязычный читатель открыл для себя как классиков осетинской литературы (А. Кубалов, Г. Малиев, С. Баграев, А. Гулуев, Нигер), так и современных поэтов (Х. Плиев, М. Камбердиев, Д. Дарчиев, Г. Кайтуков, Т. Балаев, Г. Плиев, Я. Хозиев, Б. Муртазов, А. Царукаев и др.).

Возможность переводить на русский язык произведения литератур народов СССР получили и те писатели, чье оригинальное творчество в 1940–1960-е гг. считалось «враждебным». Для многих из них перевод стал единственным источником заработка. В годы запретов художественный перевод служил средством существования для целого ряда поэтов и писателей. Поэтический талант подлинных служителей искусства проявился и в этом виде литературной деятельности. Отступая от буквального следования подлиннику, они сумели создать высокохудожественные произведения инонациональной культуры, которые заняли достойное место как в их собственном творческом наследии, так и в мировой литературе в целом. Б. Пастернак, чей гений ярко раскрылся в переводах зарубежных писателей и поэтов Закавказья, утверждал, что для него перевод, как и создание оригинального произведения, был «задачей одного порядка и одинаковым испытанием для глаза и слуха, таким же захватывающим и томящим» [Пастернак]. В числе тех, кто был лишен возможности выражать собственное мировоззрение в художественном слове, оказались также А. Ахматова, Н. Заболоцкий, В. Шаламов и др. Значительное место в их переводческом наследии занимает поэзия осетинских авторов.

Наряду с профессиональными переводчиками к процессу перевода привлекались и сами осетинские авторы. Такие авторизованные переводы помогали более адекватно донести до русскоязычной аудитории особенности осетинской культуры, уклада жизни и национального менталитета, запечатленные в оригинальных текстах. Интеграция на каждом этапе перевода автора и профессионального переводчика (от выбора текста до ввода его в иноязычное культурное пространство) дала ряд замечательных произведений осетинской литературы на русском языке (подробнее см. [Дзапарова 2024, 70–88]).

Значительным событием в истории переводной литературы 1950-х гг. стало издание на русском языке «Осетинских народных сказок» (1951), «Осетинских рассказов» (1952), а также сборника «Осетинская литература»

(1952). Соредактором, переводчиком и автором предисловия в некоторых перечисленных изданиях выступал **Созрыко Аузбиевич Бритаев** (1892–1961)[57], внесший значительный вклад в осетинскую переводческую традицию обозначенного периода. В поле зрения Бритаева-переводчика – русская и зарубежная классика, произведения современных ему писателей. Для переводческой деятельности С. Бритаева был характерен скрупулезный подход к отражению стиля ИТ (пер. «После бала» Л. Толстого), атмосферы повествования (пер. «Разгром», «Молодая гвардия» А. Фадеева); достоверность в подаче образов-персонажей. Автор статей «Раст тæлмац кæнæм æви нæ?» (‘Правильно ли мы переводим или нет?’), «Куыд хъуамæ тæлмац кæнæм?» (‘Как мы должны переводить’) [НА СОИГСИ 40], предлагающих базовые принципы трансляторам, сам ответственно подходил к выбору соответствий при переводе некоторых лексем, открывал реципиенту стилистические возможности родного языка. Некоторые переводные тексты С. Бритаева вошли в школьные и вузовские учебники по осетинской литературе (напр., рассказ Б. Туганова «Конокрад», сказки).

Еще одним знаменательным событием для осетинской литературы рассматриваемого периода стало издание в 1951 г. в издательстве Академии наук СССР трехтомного собрания сочинений К. Хетагурова. В этом издании тексты на осетинском языке были представлены параллельно с русскими переводами, выполненными П. Панченко, А. Шпиртом, Б. Ирининым, М. Исаковским, Дм. Кедриным, А. Гулуевым, М. Фроманом, А. Ахматовой, Н. Заболоцким, Н. Тихоновым и др. Часть произведений Коста Хетагурова из сборника представлена в новых переводческих интерпретациях, в некоторые же переводы внесены коррективы относительно изданий 1939 г.

В числе переводчиков стихотворений осетинского поэта, вошедших в издание 1951 г., был **Николай Семенович Тихонов** (1896–1979). К переводам произведений К. Хетагурова известный русский поэт обратился

[57]С. Бритаев переводил как с русского на осетинский язык, так и с осетинского на русский. О редакторской деятельности С. Бритаева см. в §2.3.

гораздо раньше. К 80-летию классика осетинской литературы перевел стихотворение «На кладбище» («Избранные стихи», 1939). Однако границы переводов Н. Тихонова постепенно расширялись. В 1940-е гг. Николай Семенович продолжает работу над переводами из поэзии К. Хетагурова. Этому способствовало и близкое знакомство русского писателя с Осетией и в целом с творчеством осетинского поэта. Н. Тихонов перевел стихотворения *«Весна», «Зима», «Лето», «Осень», «Олень и еж», «Походная песня», «Прислужник»*, часть из них вошла в вышеназванное издание 1951 г. Стихотворения для детей «Весна» и «Осень» из «природного цикла» К. Хетагурова в переводах Н. Тихонова существуют в двух вариантах. Впервые стихотворения опубликованы в двуязычном издании произведений Коста 1951 г. Лексико-семантические и структурные изменения внесены переводчиком при последующей публикации стихотворений в книге «Дорогой дружбы» (1978). Переводы эквиритмичны и эквирифмичны. Поэтическая верность преобладает над точностью и полнотой передачи содержания, что нередко выражается в преобразовании подлинника. Легкость и плавность стиха достигается, например, дополнительной эстетизацией художественной действительности (*«деревья блестят», «в обрывах потоки шумят»* в стихотворении «Весна»), расширением семантической доминанты строки (*«Йæ хуссар фæцъæх» – «Вот склоны зеленым / Покрылись ковром»*) и проч. В целом для переводческой манеры Н. Тихонова характерна амплификация при доминирующей в русском тексте индивидуальной образности лексики.

В динамике межкультурного диалога 1950-х гг. наблюдается и обратный вектор развития. Стремление к литературному обмену способствовало появлению на осетинском языке замечательных переводов русской классики, литератур народов Кавказа и Закавказья, а также зарубежных авторов. Осетинские переводчики отдавали предпочтение крупным жанрам: были переведены романы В. Каверина, Б. Горбатова, А. Фадеева, Б. Полевого, Г. Гулиа. Активно переводилась и детская

литература – произведения В. Губарева, Л. Космодемьянской, Н. Носова, А. Толстого, С. Михалкова, П. Ершова, А. Кононова, К. Ушинского, А. Гайдара, рассказы М. Шолохова и др. Благодаря переводу читатель не только знакомился с иноязычной культурой: происходило заимствование новых художественных форм, повышалось переводческое мастерство. В литературу влилось новое поколение переводчиков, а предыдущее продолжало добиваться успехов на этом поприще. Переводы Д. Мамсурова, Г. Кайтукова, Х. Ардасенова, Г. Плиева, Х. Плиева, А. Гулуева, Д. Дарчиева, Г. Джатиева, С. Бритаева, С. Доева, Н. Джусойты стали золотым фондом осетинской переводной литературы.

В середине 1950-х гг. на страницах осетинских журналов («Мах дуг», «Фидиуаг») и газет («Коммунист», «Растдзинад», «Социалистическая Осетия», «Молодой коммунист») активно обсуждались проблемы качества художественного перевода. Авторами статей выступали писатели-переводчики и переводчики-литературоведы (А. Гулуев, Х. Ардасенов, Г. Калоев, К. Маргиев, П. Урумов, Г. Дзугаев, С. Джанаев, С. Доев). Публикации освещали лучшие достижения переводной литературы, информировали о переводах осетинских произведений на другие языки и затрагивали частные вопросы межъязыкового взаимодействия.

Итак, переводческий процесс 1940–1950-х гг. в осетинской литературе развивался в русле общих закономерностей советского художественного перевода. После спада в военные годы переводческая деятельность постепенно активизируется. В этот период наблюдается повышенный интерес как к практической стороне художественного перевода, так и к его теоретическому осмыслению. Переводчики ориентировались на принципы, выработанные советской школой перевода, а в статьях и публикациях, исходя из собственного опыта, формулировали практические рекомендации по решению конкретных переводческих задач. При этом тенденция дифференцированного подхода к теории перевода (с лингвистической или литературоведческой стороны) для осетинских переводчиков не была

актуальной. Их внимание было сосредоточено на достижении смысловой и эстетической эквивалентности перевода оригиналу. Переводная литература выполняла важную социально-политическую функцию, способствуя межнациональному общению, укреплению культурных связей. Значительным событием стал выход на русском языке нартовского эпоса, произведений классиков и современных авторов, что познакомило широкого читателя с культурным наследием осетинского народа. Параллельно развивался и перевод на осетинский язык – переводились произведения северокавказских, русских и зарубежных авторов.

К переводческой деятельности в начале 1950-х гг. начали привлекаться поэты и писатели, для которых этот вид творчества зачастую оказывался единственным источником дохода. Созданные ими переводы составили значительный пласт русскоязычной осетинской поэзии и вошли в ее золотой фонд.

2.2. Поэзия К.Л. Хетагурова, С.К. Гадиева в переводах А.А. Ахматовой: варианты, национальная специфика, стиль

Заметный вклад в художественный перевод осетинской поэзии 1950-х гг. внесли известные русские поэты. Данный раздел диссертационной работы посвящен обобщению алгоритма переводческих стратегий и определению основных методов, применявшихся ими при передаче ИТ в другую языковую и культурную среду.

Поэтическое наследие **Анны Андреевны Ахматовой** (1889–1966) по праву принадлежит к числу вершинных достижений русской литературы Серебряного века. Ее художественное мышление, воплощенное в разнообразных поэтических формах, запечатлело женский характер в контексте тяжелых страниц своей эпохи. В основе ее поэзии – нерасторжимая связь многоликого лирического «я» с исторической судьбой России, что придает ее творчеству подлинно народное звучание.

Художественный мир А. Ахматовой строится на принципе раскрытия внутреннего состояния лирической героини через восприятие и преломление внешних обстоятельств и явлений действительности.

Самобытность дарования поэтессы с не меньшей силой проявилась и в переводческой деятельности, которая на долгие годы[58] стала для нее основной сферой творческой самореализации. Обращение А.А. Ахматовой к художественному переводу было связано, как известно, с запретом на публикацию собственных стихотворений. Печально известное постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 г. «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» надолго отлучило ее оригинальную поэзию от читателя. Официальная критика квалифицировала произведения А. Ахматовой как образец «чуждой народу пустой безыдейной поэзии», которая способна нанести «вред делу воспитания нашей молодежи» [Постановление 1946]. Итогом этого постановления стало исключение поэтессы из СП СССР и запрет на издание книг. Лишенная возможности публиковать авторские художественные произведения, Ахматова обратилась к переводческой деятельности, ставшей для нее основной формой литературного существования вплоть до снятия идеологических запретов.

Примечательно, что сама поэтесса скептически относилась к переводу художественных произведений, определяя его как «довольно трудоемкую форму безделия» [Чуковская 1997, 169]. В литературоведении на протяжении многих лет предметом дискуссии остается вопрос о степени личного участия А.А. Ахматовой в создании переводных текстов, публиковавшихся под ее именем. Основанием для сомнений послужило высказывание вдовы О.Э. Мандельштама, Н.Я. Мандельштам, утверждавшей, что личный вклад поэтессы в переводы ограничивается не более чем десятью строчками, переведенными ею самой, «а все остальное сделано с кем попало на

[58]Оригинальное творчество поэтессы подвергалось цензуре. С 1925 по 1939 г. поэзия А. Ахматовой находилось под неофициальным запретом, с 1946 по 1955 г. под официальным.

половинных началах» [Мандельштам 2014, 138]. Несмотря на опровержение впоследствии данного свидетельства секретарем Ахматовой А.Г. Гайманом, проблема атрибуции ряда переводных текстов перу поэтессы сохраняет свою дискуссионность в современном литературоведении [Устиновская 2023, 12].

В исследованиях последних лет также актуализируется вопрос о наличии соавторов у А. Ахматовой при работе над переводами, в частности, с китайского, итальянского, польского языков, выполнявшимися ею в тандеме с другими переводчиками. Высказывается и предположение о существовании практики, при которой Ахматова предоставляла свое имя для публикации переводов, выполненных другими лицами. При этом, будто бы, случалось и противоположное: переводы самой Анны Ахматовой могли выходить под чужим именем [Рубинчик 2024, 112–125]. Тем самым поэтесса оказывала им материальную поддержку.

Первые переводческие опыты А.А. Ахматовой относятся еще к периоду Первой мировой войны (в частности, ее обращение к поэзии Р.М. Рильке), однако систематическая работа в области поэтического перевода начинается с начала 1950-х гг. Наиболее продуктивный период переводческой деятельности А.А. Ахматовой приходится на 1950-е – начало 1960-х гг. В эти годы ею были выполнены переводы поэтических произведений более ста авторов с 78 языков (преимущественно по подстрочникам). Объектами переводческой рецепции поэтессы выступили литературы народов Востока, европейских стран и республик бывшего СССР. Бо̀льшая часть этих переводов выполнялась ею по заказу.

Начало 1950-х гг. ознаменовалось для А.А. Ахматовой обращением в переводах к осетинской поэзии в связи с подготовкой первой антологии осетинской литературы. Приглашение к участию последовало от С.В. Шервинского – председателя творческого объединения переводчиков СП СССР, редактора и одного из переводчиков издания, с семьей которого А. Ахматову связывали давние дружеские отношения. В тот период она нередко гостила у Шервинских на даче в Старках. Между двумя поэтами

сложились тесные творческие связи: Ахматова нередко читала Шервинскому новые стихи, нуждаясь в его профессиональной оценке. Их творческое взаимодействие распространялось и на сферу художественного перевода. С.В. Шервинский отмечал: «Последние лет пятнадцать жизни Ахматова много занималась поэтическим переводом. В этой области творчество ее неровно. Мне много раз приходилось высказывать ей замечания, большею частью по деталям, к ее стихотворным переводам главным образом из наших национальных литератур. В этой области Анна Андреевна доверяла мне всецело и даже дала разрешение вносить в ее переводы поправки по моему усмотрению. Этим доверительным правом я никогда не пользовался, но поправок требовал» [Шервинский 1991, 295–296]. Изложенные выше факты позволяют предположить, что и при подготовке переводов для осетинской антологии А. Ахматова пользовалась консультативной помощью С.В. Шервинского.

Переводческое наследие А. Ахматовой из осетинской литературы представлено произведениями К. Хетагурова, С. Гадиева, Д. Мамсурова, Г. Плиева, Г. Кайтукова, А. Царукаева, Б. Муртазова. Проблема атрибуции указанных переводов в свое время интересовала Ф.Т. Найфонову, изучавшую творчество А. Ахматовой в российских архивах. Обнаруженные ею материалы вносят определенную ясность в вопрос о принадлежности переводов поэтессе. В качестве одного из доказательств исследователь привлекает воспоминания Л.В. Горнунга, поэта и переводчика, лично знавшего Ахматову. Из записи 1951 г.: «По дороге домой, в автобусе, я увидел Анну Ахматову. Она ехала к Ардовым. <...> Я проводил Анну Андреевну на Большую Ордынку. По дороге она сообщила, что Сергей Шервинский должен ей привезти стихотворные тексты для перевода, которые войдут в сборник «Осетинской поэзии». Апреля 6. Москва» [Черных 2008, 214]. 8 августа того же года между Ахматовой и Гослитиздатом был заключен договор на перевод стихов для издания «Осетинская литература». К моменту заключения договора поэтессой уже было переведено 416 строк

из осетинской поэзии. Перевод был представлен и получил одобрение [ОР РНБ 53, 7].

Наиболее значительным по объему переводческим трудом А. Ахматовой из осетинской литературы является поэма К.Л. Хетагурова «Кто ты?»[59]. К работе над переводом поэмы русская поэтесса обращалась неоднократно, о чем свидетельствует существование трех редакций указанного произведения на русском языке под ее авторством. Необходимо отметить, что вариативность свойственна и другим переводным текстам, выполненным Ахматовой с других языков. Данное обстоятельство отмечено и в статье О.Е. Рубинчик: «При жизни Ахматовой одни и те же переводы выходили в разных изданиях с небольшими разночтениями, зависящими больше от редактора, чем от переводчицы. Ориентироваться следовало на последнюю публикацию, но иногда “последних” в один год выходило несколько» [Рубинчик 2024, 115].

Один из трех вариантов перевода поэмы «Кто ты?» был опубликован в 1951 г. в первом двуязычном академическом издании художественный произведений К. Хетагурова, второй вошел в антологию «Осетинская литература» (1952). Введение в научный оборот третьего варианта, хранящегося в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, принадлежит Ф.Т. Найфоновой [Найфонова 2014]. Все три редакции перевода обнаруживают между собой текстуальные разночтения.

Вопрос о времени создания трех вариантов переводов поэмы А. Ахматовой долгое время оставался невыясненным. Обращение к летописи творчества поэтессы, составленной известным ахматоведом В.А.Черных [Черных 2008] на основе архивных источников, позволяет восстановить хронологию работы. Согласно данным, один из вариантов перевода был одобрен Гослитиздатом 8 августа 1951 г. – именно он впоследствии вошел в антологию «Осетинская литература» 1952 г. [ОР РНБ 53, 7]. Второй по

[59]К переводу поэмы также обращались П. Сосиев, Е. Благинина, Л. Озеров.

времени договор Ахматовой был заключен с издательством АН СССР 17 декабря 1951 г. на перевод 260 строк поэмы (гонорар – 8 руб. 40 коп. за строку) для собрания сочинений К. Хетагурова, вышедшего в том же 1951 г. [ОР РНБ 40]. Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что наблюдаемые текстуальные расхождения являются следствием авторской правки, которую Анна Ахматова вносила в текст при каждом последующем обращении к переводу. Косвенным доказательством выдвинутого тезиса может послужить наличие в фондах ОР РНБ авторизованного машинописного перевода поэмы (обозначенного нами как третий вариант).

Осуществим сравнительно-сопоставительный анализ разноязычных текстов. Путем сличения трех вариантов перевода с оригиналом предполагается верифицировать гипотезу об их хронологической последовательности. При этом перевод, опубликованный в 1951 г., мы условно обозначили как первый вариант (I В), перевод 1952 г. – как второй (II В), архивный экземпляр из РНБ – как третий (III В).

Поэма К. Хетагурова «Кто ты?» (осет. «Чи дæ?») впервые опубликована осетинским поэтом в первом издании «Осетинской лиры» (1899). Точная дата написания поэмы не установлена. Автор монографии, посвященной истории создания сборника, А. Хадарцева, высказывает предположение, что до публикации произведение бытовало в рукописной форме. Исследователь указывает на наличие текстуальных различий между первоначальным рукописным вариантом и редакцией, впоследствии вошедшей в печатное издание [Хадарцева 1955, 26]. В журнале «Мах дуг» («Наша эпоха») за 1935 г. (№ 3–4) были опубликованы отдельные строфы, не вошедшие в первое печатное издание. Их анализ выявляет вектор авторской редактуры, направленный на достижение лаконичности, семантическую конкретизацию, углубление образной системы и акцентуацию социальных характеристик. Кроме того, заметна работа над метрической и звуковой организацией стиха, в том числе над обогащением рифмы.

Программный характер поэмы К. Хетагурова «Кто ты?» определяется воплощением в ней ключевых для всего творчества писателя мотивов: сиротства, социального неравенства, скитаний и труда, несчастной любви, одиночества. Поэма обнажает несправедливость общественного устройства, где судьба человека предопределена его социальным происхождением. Произведение написано от первого лица (маркирует присутствие автобиографического дискурса), что придает ему исповедальный характер и одновременно усиливает лирическое начало. Сюжет строится как исповедь-воспоминание, в которой лирический герой воссоздает основные этапы своего жизненного пути. Поэма имеет кольцевую композицию, замкнутую на вопросе в заглавии – «Кто ты?», ответ на который эксплицируется через перечисление пережитых героем испытаний.

При сопоставительном анализе поэмы К. Хетагурова в оригинале и в переводах А. Ахматовой выявляются незначительные расхождения, обусловленные преимущественно выбором лексических эквивалентов и стилистических средств при передаче единиц ИЯ. Наличие трех вариантов перевода позволяет проследить эволюцию переводческой мысли Ахматовой и оценить степень ее приближения к оригиналу.

Первые пять строф поэмы «Кто ты?» представляют собой развернутую экспозицию, в которой с предельной сжатостью и выразительностью заданы основные параметры художественного мира произведения. Тема социального неравенства, которая станет магистральной для всего произведения, автором вводится уже в первой строфе.

Таблица 5. Пример первой строфы поэмы К. Хетагурова «Кто ты?».

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Мыггагæй мæ ма фæрс, –	Не спрашивай меня, кто я родом, –
Уæздан лæг нæ дæн;	Я – не уздень [не являюсь благородным (аристократом, дворянином)];
Мæ уындмæ мын ма кæс,	Не гляди на мою внешность [облик],
Нæ бæззын чызгæн. [Хетагуров 1951, 144]	В девушки [я] не гожусь [моя внешность не столь красива][60].

[60]Здесь внешность героя характеризуется как не соответствующая стандартам красоты.

Таблица 6. Три варианта перевода А. Ахматовой, соответствующие рассматриваемой строфе.

I В (1951)	**II В (1952)**	**III В (ОР РНБ)**
Не спрашивай, кто я, –	*Не спрашивай, кто я?*	*Не спрашивай, кто я!*
Ведь я не уздень.	*Ведь я не уздень.*	*О, я не уздень.*
Я не из красавцев.	*Я не из красавцев,*	*Не так я прекрасен,*
Хоть в шелк разодень.	*Хоть в шелк разодень.*	*Как радостный день.*
[Хетагуров 1951, 145]	[Осетинская литература 1952, 98].	[Найфонова 2014, 71] [61].

Перевод строфы в I и II В не имеет существенных расхождений. В первой строке происходит смысловая генерализация: *«мыггаг»* (с осет. ‘род, фамилия’) заменяется более общим понятием *«кто я»*, что позволяет сохранить императивный характер фразы, но частично нивелирует социальную конкретику. Интонационное оформление варьируется от нейтрального высказывания в I В до вопросительной интонации во II и восклицательной в III В, что усиливает в вариантах эмоциональную насыщенность. Транскрибирование во второй строке лексемы *«уæздан» – «уздень»*[62] позволяет сохранить национально-культурный колорит ИТ и избежать русификации. Частица *«ведь»* в первых двух вариантах придает утверждению характер логического обоснования, тогда как междометие *«о»* в III В вносит в текст Ахматовой эмоциональный оттенок сожаления, отсутствующий в оригинале. Третья строка во всех вариантах перевода подвергается существенной трансформации: отрицательный императив «не гляди на мою внешность (облик)» заменяется утверждением о внешней непривлекательности героя – *«я не из красавцев»* в первых двух вариантах и *«не так я прекрасен»* – в третьем. Это меняет риторическую структуру стиха, но сохраняет общий смысл (констатация некрасивости героя). Наиболее близок к оригиналу в этой строке III В, сохраняющий отрицательную конструкцию. Четвертая строка демонстрирует наибольшую степень переводческой свободы. В первых двух вариантах использован прием

[61]Далее тексты цит. по этим изданиям, в круглых скобках указаны номера страниц.

[62]Осетинский социальный термин. Уæздан (букв. «благородный») – высшее, привилегированное сословие в Алагирском и Куртатинском обществах в XVIII – XIX вв., к нему относились представители сильных фамилий.

смысловой компенсации: идея несоответствия стандартам красоты передается гиперболически *«хоть в шелк разодень»*. В III В вводится сравнительный оборот *«как радостный день»*, что представляет собой полную замену образа и эстетизацию высказывания, не свойственную подлиннику.

Во второй и третьей строфах, в большей степени, чем в других фрагментах поэмы, А. Ахматова столкнулась с необходимостью перевода языковых единиц, обладающих национально-культурной семантикой: *«четæн»*, *«куырæт»*, *«цухъхъа»*, *«нымæтхуд»*, *«æрчъитæ»*, *«уæрдæх»*.

Таблица 7. Примеры второй и третьей строф у Коста.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Мæ хæдон – четæнæй,	Моя рубашка – холстина,
Мæ куырæт – кæттаг,	Мой бешмет – полотно,
Мæ цухъхъа – цъæх тынæй –	Моя черкеска – из серого сукна –
Нæхи хохбæстаг.	Из нашего горного края [я].
Нымæт худ, æрчъитæ,	Войлочная шапка, арчита,
Мæ ронбаст – уæрдæх...	Мой пояс – бечева...
Фæрсыс ма мæ: чи дæ?	Спрашиваешь еще меня: кто ты?
Уæд байхъус дзæбæх!.. (144)	Тогда слушай внимательно!

Таблица 8. Примеры воплощения данного фрагмента в переводе А. Ахматовой.

I В	**II В**	**III В**
Рубашка – холстина.	*Рубашка – холстина,*	*Рубашка – холстина,*
Бешмет – полотно,	*Бешмет – полотно,*	*Бешмет – полотно,*
И выткано грубо	*И выткано грубо*	*И выткано дома*
Черкески сукно.	*Черкески сукно.*	*Черкески сукно.*
Прутом подпоясан,	*Ношу я арчита,*	*Ношу я арчита,*
Арчита ношу...	*И пояс мой – прут.*	*И пояс мой – прут,*
А кто я? Ну, слушай –	*Но кто я, – прослушай*	*Но кто я, – послушай*
Вниманья прошу (145).	*Внимательно тут* (98).	*Внимательно тут* (71).

Представленный отрывок, содержащий развернутое описание внешнего облика лирического героя, во всех трех вариантах перевода сохраняет перечислительную конструкцию подлинника. А. Ахматова, конкретизируя социальный статус героя, передает детали его одежды –

бешмет и черкеска – с помощью устоявшихся в русском языке заимствований, что обеспечивает реципиенту узнаваемость национального колорита. Оправданным представляется сохранение переводчиком предметных реалий (холстина, полотно, сукно), поскольку они также выполняют функцию социальной характеристики героя, указывая на его бедноту.

В переводах А. Ахматовой лексема *«арчита»* удачно транскрибируется во всех трех вариантах. Отсутствие в языке перевода прямого эквивалента для обозначения национальной реалии (разновидность обуви) ставит переводчика перед выбором: сохранить колорит ценой возможного непонимания или адаптировать текст, утратив национальную специфику. Большинство теоретиков художественного перевода сходятся во мнении, что вольное обращение с национальным колоритом недопустимо: перевод не должен переносить произведение на «родную почву», лишая его национальной самобытности. По утверждению И.А. Кашкина, «художественный перевод должен показать читателю чужую действительность и ее “чужеземность”, донести до него стилистическое своеобразие подлинника, сохранить текст в “его народной одежде”» [Кашкин 1977, 457]. Нивелировка лексемы *«нымæтхуд»* во всех вариантах перевода приводит, конечно же, к смысловой потере для реципиента. Однако, как нам кажется, переводчик сознательно здесь отказывается от использования описательного перевода данной реалии, поскольку его применение повлекло бы за собой смысловую перегруженность текста и нарушение его лаконичности.

Заключительная императивная конструкция оригинального отрывка в переводах А. Ахматовой варьируется. В рассматриваемом фрагменте лирический герой впервые задает вопрос «Кто я?», апеллируя к вниманию слушателя/читателя и подготавливая его к исповедальному повествованию. I В перевода отличается использованием разговорной конструкции *«Ну, слушай – / Вниманья прошу»*, которая, усиливая обращение к читателю,

одновременно ослабляет императивность, свойственную оригиналу. Во II В (*«Но кто я, – прослушай / Внимательно тут»*) конструкция приобретает слегка архаичный оттенок, переводчик снижает и экспрессию. III В – *«Но кто я, – послушай / Внимательно тут»* – близок ко второму, отличаясь лишь глагольной приставкой.

6–12 строфы служат прологом к основному действию, закладывая основы сюжетного развития. Эта часть поэмы, репрезентирующая детство и отрочество лирического героя, кончину матери, приход мачехи в семью, характеризуется высокой степенью автобиографизма, с точностью воспроизводя этапы жизненного пути самого поэта. Сопоставление трех вариантов перевода этого фрагмента обнаруживает, что I В и II В полностью идентичны между собой, третий же вариант демонстрирует расхождение исключительно в пределах начальной строфы. Отступлением от оригинала становится введение переводчиком в III В множественного числа «***Больным*** *я не смею / Здоровья желать*», тогда как у К. Хетагурова речь идет исключительно о матери лирического героя.

Таблица 9. Примеры сопоставления шестой строфы в оригинале и в вариантах перевода А. Ахматовой.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Ælгъыстæн мын баззад...	Проклятьем оно [то место] осталось для меня,
Тæрсын дзы ныр дæр...	Боюсь я его и теперь...
Рынчынæн «æгæссад	Больной «здоровой
Дæ уæд» зæгъ, æндæр…	будь» скажи, иначе…

I и II В	**III В**
Гнетет оно память	*Доселе то место –*
Позора горой...	*Позора печать,*
Боюсь пожелать я	*Больным я не смею*
Здоровья больной (147; 98).	*Здоровья желать* (71).

Анна Ахматова в последующих строфах перевода немного сокращает оригинал, опуская детали, которые кажутся ей избыточными для поэтического звучания, или обобщает их. Во второй и третьей строфах оригинал изобилует конкретными социальными и бытовыми реалиями,

важными для сознания осетина: *«Нæ фæци мæ мадæн / Нæ файнуст, нæ тиу»* (‘Не оказалось у моей матери / Ни невестки, ни деверя’), *«Нæ йæм уыд фæкæсæг...»* (‘Некому было присмотреть за ней…’). В переводе эта картина передана емкой метафорой: *«Всегда нависала / Над матерью ночь»* и редуцируется до риторического вопроса *«А чем еще может / Ей* [*Им* – III В] *бедный помочь»* (в I В высказывание строится как прямой вопрос). Образная конструкция оригинала, иносказательно описывающая кончину матери: *«Æмæ йæ фыдвæззæг / Фæкодта мæ мад»* (‘И принесла ему злую осень / Моя мать [наказала его своей смертью]’) преобразуется в русском тексте в классически строгую строку *«Его покаравшей / Кончиной своей*», стирая метафорический оттенок высказывания.

Этнографически насыщенные компоненты начальных строк в строфе транслируются в переводе идентично во всех трех вариантах, что свидетельствует о стремлении сохранить культурную специфику подлинника.

Таблица 10. Примеры сопоставления девятой и десятой строф в оригинале и в вариантах перевода А. Ахматовой.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Мæн иу ус фæхаста...	Меня вскормила одна женщина
Сывæллон ахуыр,	Привычная к детям,
Йæ дзидзи нæ ласта	От груди не отнимала
Мæ дзыхæй, мæгуыр.	Меня, бедняжка.
Куыд фæрæзта, уыйас –	Как она столько терпела –
Æппæтæй дæр фаг!	У меня всего было вдоволь!
Фæцардтæн æм иу аз,	Прожил я у нее один год,
Фæдæн æм дыккаг (146).	Остался и на другой.
I–III В	
Чужая младенца	*Дитя баловала*
В свой дом приняла,	*Заботой своей,*
И грудью кормила,	*Те ранние годы*
И доброй была.	*Всего мне милей* (147; 98; 71).

Исходный текст с его экспрессивным восклицанием (‘Как она столько терпела – / У меня всего было вдоволь!’) и хронологической конкретикой (‘Прожил я у нее один год, / Остался и на другой’) редуцируется

А. Ахматовой до итоговой, резюмирующей фразы: *«Те ранние годы / Всего мне милей»*. В представленном отрывке А. Ахматовой частично реализуется стратегия «одомашнивания» текста. Переводчик фрагментарно адаптирует ИТ под каноны русской классической поэзии с ее установкой на ясность и суггестивность. Три варианта, при их внутренней близости, демонстрируют альтернативные переводческие решения, последовательные этапы единого процесса, направленного на достижение большей художественной выразительности и композиционной стройности текста.

Бо̀льшую часть поэмы (13–34 строфы) составляет повествование героя о его сиротском детстве, взрослении и трудовом становлении. Конфликтная основа фрагмента строится на противостоянии враждебного мира и внутренней стойкости героя, что реализуется через систему повторяющихся мотивов: утрата крова, скитания, последовательное освоение форм подневольного труда (пастушество, батрачество). Сквозным лейтмотивом в отрывке выступает песня, утверждающая жизненную силу и внутреннюю свободу героя вопреки сопровождающим его невзгодам. В переводе Ахматовой этот лейтмотив воспроизведен с сохранением рефренной структуры подлинника: *«Но и все же «да-да-дай» / Всегда распевал»* (I–III В).

В переводе внешняя канва событий в представленном отрывке воспроизведена. Однако сохранность внежних сюжетных линий является лишь первым, предварительным уровнем переводоведческого анализа. За формальным воспроизведением событийного ряда открывается более сложный аспект переводческой стратегии, требующий введения понятия «диалог с традицией». Ахматова не подменяет исходный голос собственным, но стремится донести до русского читателя мировидение оригинального повествователя как носителя иного культурного сознания; вступает в диалог с этой традицией, стремясь сделать доступной для восприятия русского читателя. Диалог проявляется в способах передачи символических образов. Не адаптируя их под привычные русские культурные коды, переводчик

стремится сохранить их инородность как носителей иной традиции, одновременно делая их художественно убедительными в русском поэтическом тексте. Так, в данном фрагменте повествования кульминационным событием является коллизия, в которой герой оказывается оставленным без средств к существованию, брошенным на произвол судьбы, переданная через архаичный символ «каменной плиты домашнего очага» (*«къæй»*). «Фразеологизм ИТ *“къæйыл ныууадзын”* (по В.И. Абаеву: “оставить на [каменной] плите домашнего очага” [Абаев 1996, 623]; значение: “дзæгъæлæй”, “æвæгæсæгæй”, “мæгуыраей ныууадзын”; с осет. “остаться под открытым небом”; “потерять кров”; “бросить на произвол судьбы”) в русском переводе не получает фразеологического эквивалента, каковым могло бы стать выражение “оказаться у разбитого корыта” (утратить все приобретенное, остаться ни с чем)» [Дзапарова 2018, 217], [ФСРЯ 2008, 233]. Вместо этого Ахматова прибегает к нефразеологическому переводу, передавая общее содержание через описание ситуации:

Оставивши сына / В убогом дому (I и II В)
Оставивши сына / В убогом жилье (III В)

В отрывке переводчик воспроизводит и другую особенность тогдашнего осетинского быта – разорительные поминки, подчеркивая, что связанные с ними материальные затраты приводили к полному хозяйственному разорению семьи после гибели кормильца:

Вдова для поминок
Луга продала,
И все промотала,
Что в доме нашла… (I–III В) (149; 98; 71)

Таблица 11. Примеры отражения данной мысли в переводах А. Ахматовой далее.

I В	**II и III В**
Куда же девались	*Куда же девались*
Луга-то мои?	*Угодья мои?*
Они, мол, давно	*Они на поминки*

На поминки пошли. [63] (153).	*По мертвом пошли.* (99; 72).

Сказанное подтверждается и воспроизведением в переводе элементов внешнего облачения героя: *«В облезлой папахе / И в бурке бродил…»* (II–III В). Таким образом, если в предшествующих фрагментах анализа наблюдалось подчинение отдельных мест оригинала нормам русской поэтики, то применительно к передаче этого отрывка таковой акцент смещается. Диалог с исходной традицией предполагает не растворение ее в принимающей культуре, а напротив – сохранение ее специфики при обеспечении коммуникативной состоятельности перевода (ориентация на культуру-донор). В этом смысле перевод выступает не как присвоение ИТ, но как акт культурного посредничества, где традиция оригинала остается узнаваемой.

35-51 строфы привносят в эпическую ткань поэмы лирическую струю, ранее сдерживаемую тяжелыми воспоминаниями героя о сиротстве и трудовых тяготах. Персонаж испытывает, по всей вероятности, первое глубокое чувство, которое, однако, наталкивается на непреодолимое препятствие – социальное неравенство. Центральным конфликтом отрывка становится противостояние влюбленных с патриархально-сословными порядками.

Таблица 12. Строфы 36-39 поэмы «Кто ты?» в оригинале К. Хетагурова.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Йæ бонæй уа зæрдæ! –	Что ему, сердцу!
Куыд хивæнд у, куы!	Как оно упрямо, как!
Зæгъ-ма йын: æвзæр дæ, –	Скажи-ка ему: плохое ты, –
Уырны йæ бæгуы!	Верится ему охотно!
Йæ бонæй уа зæрдæ! –	Днем оно к солнцу вьет

[63]В издании 1959 г. строки заменены: *«Они на поминки / Давно, мол, пошли».* Вполне вероятно правка внесена составителями Х.Н. Ардасеновым и К.Ц. Гутиевым. Поскольку текст не содержит иных изменений по сравнению с вариантом 1951 г., у нас нет оснований рассматривать его как новый авторский перевод; скорее, следует говорить о доработке, осуществленной издателями.

Куыд хивæнд у, куы!	Красивый солнечный луч,
Зæгъ-ма йын: æвзæр дæ, –	А ночью желает
Уырны йæ бæгуы!	Скитаться с луной.
Кæцæй йæм фæсиды	Откуда зовет его
Сæрибары дуг?	Зов свободы?
Цæмæн дзы æхсиды	Почему в нем кипит,
Цæджджинагау туг?	Как в котле, кровь?
Йæ бонæй уа, уастæн,	Завидна доля ее,
Дæргъæрфыг рæсугъд!	Длиннобровой красавицы! –
Кæм лæууы йæ хъазтæн	Разве устоять пред ней
Лæппуйы тæпп уд! (154)	Робкой душе юноши!

А. Ахматова успешно передает основное содержание фрагмента: смятение влюбленного, противоречивость его чувств, отчуждение от привычного мира.

Сопоставление трех вариантов перевода рассматриваемого фрагмента с оригиналом позволяет выявить как общую переводческую стратегию Анны Ахматовой, так и динамику внутриредакционной правки (выделена жирным шрифтом). Лирическая струя, входящая в повествование, сохранена и даже немного усилена в I В за счет большей афористичности и эмоциональной насыщенности перевода.

Таблица 13. Примеры сопоставления трех вариантов перевода А. Ахматовой рассматриваемых строф оригинала.

I В	**II В**	**III В**
О как своенравно	*О, как своенравно*	*О как своенравно,*
Ты, сердце!.. Ему	*Ты, сердце!.. Ему*	***Ты сердце мое!***
Не скажешь: ты плохо –	*Не скажешь: ты плохо,*	***Ну, как одолеть мне***
Не верит тому.	*Не верит тому.*	***Упрямство твое?!***
Уносится к солнцу	*Уносится к солнцу*	*Уносится к солнцу,*
Счастливой мечтой,	*Счастливой мечтой,*	*Счастливой мечтой,*
А ночью захочет	*А ночью* ***желает***	*А ночью* ***желает***
Скитаться с луной.	*Скитаться с луной.*	*Скитаться с луной.*
Откуда у сердца	***Как сердце ликует***	***Как сердце ликует***
К свободе порыв?	***В свободе своей,***	***В свободе своей,***
И что так пылает	***Бурлит и клокочет,***	***Бурлит и клокочет,***
В нем кровь, забурлив?	***Не хочет цепей.***	***Не хочет цепей.***

Красавица! Доля	***Завиден твой, дева,***	***Завиден твой, дева,***
Завидна ее, –	***Удел золотой, –***	***Удел золотой, –***
Навек она сердце	***Ты сердце пленила***	***Ты сердце пленила***
Пленила мое (155).	***Своей красотой*** (99).	***Своей красотой*** (72).

Как легко заметить при сопоставлении, А. Ахматова чутко улавливает эмоциональную природу подлинника и находит для нее адекватное поэтическое воплощение. Там, где оригинал фиксирует состояние героя через прямые описания («*Зæгъ-ма йын: æвзæр дæ, – / Уырны йæ бæгуы!*»), перевод вводит образную лексику, несущую дополнительную эмоциональную нагрузку: *«своенравно», «счастливая мечта», «пылает», «забурлив»*. Эти слова не просто передают факт переживания, но создают его поэтический эквивалент, работая, прежде всего, на воображение реципиента. Особенно показателен в этом плане выбор переводчиком глагола *«уносится»* (*«Уносится к солнцу / Счастливой мечтой»*), который сообщает лирическому порыву некую окрыленность. Благодаря таким образным заменам заданное лирическое начало в переводе обретает полноту поэтического звучания, оставаясь при этом в русле исходного эмоционального содержания.

Однако при этом в переводе происходит неизбежная утрата некоторых художественных деталей и замена исходных образов более привычными для русской поэтической традиции. Так, сравнение оригинала *«кровь кипит в нем, как в котле»* уступает место *«бурлящему сердцу»* – образу, безусловно, более привычному для русской лирики, но лишенному той конкретности, которая присутствует у К. Хетагурова. Исходную единицу *«æхсиды»* (‘кипит’, ‘бурлит’) переводчик усиливает двумя близкими по смыслу глаголами – *«бурлит»* и *«клокочет»*, что создает градацию, но одновременно отдаляет текст от лаконичности подлинника. В оригинале полностью отсутствует мотив *«цепей»*, введенный А. Ахматовой во II и III В. Этот образ принадлежит романтической поэтике с ее устойчивой символикой несвободы и совершенно чужд предметно-бытовой системе осетинского поэта в рамках этого произведения.

Обратим внимание на передачу в переводе словосочетания *«мæ хуры хай»*, пословный перевод которого (‘моего солнца частичка’) не отражал бы в тексте его смыслового и коннотативного значения – ласкового обращения к возлюбленной, несущего оттенок нежности и одновременно утраченного счастья.

Таблица 14. Оригинал К. Хетагурова и варианты перевода А. Ахматовой.

Текст К. Хетагурова	**Подстрочный перевод**
Цæмæн-иу мæм касти	Зачем, бывало, смотрело на меня
Мæ сæфт хуры хай?	Мое потерянное солнышко?
Цæмæн-иу фæраст и	И зачем, бывало, проходила
Мæ рæзты чызгай? (156)	Мимо меня девушка?
I B	**II и III B**
Зачем на беднягу	*Зачем на беднягу*
Глядела она,	*Взглянула она,*
Зачем проходила,	*Зачем проходила,*
Как солнце, ясна? (157)	*Как зорька ясна* (100; 73).

Как видим, в I B А. Ахматова заменяет эту единицу сравнительным оборотом *«как солнце, ясна?»*. Тем самым образность, заложенная в оригинале, сохраняется, хотя и переводится из плана прямого обращения в план сравнения. Во II B и III B *«солнце»* стало *«зорькой»*: *«Зачем проходила, / Как зорька, ясна?»*. Подобная замена, на наш взгляд, в некоторой степени русифицирует текст, поскольку *«зорька»* принадлежит устойчивому фонду русской народно-песенной традиции и несет коннотации, чуждые осетинской образной системе. При всей поэтической уместности такого решения в русском стихе оно уводит перевод от национальной специфики подлинника. Исчезает в переводе строфы и личная форма повествования, характерная для оригинала. Чтобы обеспечить адекватное восприятие переводимых строк реципиентом, А. Ахматова дополняет образ лирического героя, именуя его *«беднягой»*: *«Зачем на беднягу / Глядела она?»* С одной стороны, переводчик делает акцент на социальной принадлежности героя, с другой – способствует возникновению у реципиента сочувствия к персонажу.

Отдельного внимания заслуживает перевод междометия *«гъе, мардзæ!»* (с осет. «ну-ка!», «живо!», «давайте!»), употребляемого в тексте для воодушевления, призыва. В I и II В перевода мы наблюдаем его русскоязычный аналог *«эй, молодец!»*. В III В – А. Ахматова облегчила себе задачу и механически переносит междометие в переводной текст как «эйт-мардза». В оригинале:

Гъе, мардзæ, нæ лæппу! –
Цы фæдæ, кæм дæ?! (158)
Ну-ка! Наш парень! –
Куда делся, где ты?!

В переводе у А. Ахматовой:

Эй, молодец! Где ты
В какой стороне? (I и II В) (159; 100)

Эйт-мардза, наш парень
Такого не тронь! (III В) (73)

Подобное транскрибирование исходной единицы вполне может, на наш взгляд, поставить в тупик русскоязычного читателя. По справедливому замечанию Л.К. Парсиевой, механическая передача междометий в ПТ «приводит к неправильному восприятию значения всего высказывания, так как семантическое содержание ИЕ (интеръекционной единицы) непонятно для представителя другой лингвокультуры» [Парсиева 2008, 162]. Исходя из этого, на наш взгляд, по отношению к оригиналу наиболее точным следует признать I и II В, где осетинское междометие заменено функциональным аналогом *«эй, молодец!»*, передающим побудительный характер обращения. III В перевода с механическим транскрибированием *«эйт-мардза»* не только затемняет смысл для русского читателя, но и привносит в текст некий, на наш взгляд, псевдоэкзотический колорит, что в данном случае представляется неоправданным. В этом вопросе мы вполне согласны с С.В. Серебряковой и Е.В. Яковлевой, которые справедливо указывают, что «тождество звукового и графического состава отнюдь не всегда означает тождество семантики в той или иной эмотивной ситуации» [Серебрякова, Яковлева 2015, 1137]. Переводчик обязан учитывать функционально-

прагматическую нагрузку междометия и избегать механического переноса его звуковой формы. Очевидным выходом, по мнению исследователей, представляется поиск ситуативно релевантных междометий в языке перевода.

Кульминацией социального конфликта становится осознание героем своего бессилия перед сословной иерархией. Накопленный тяжелым трудом калым, его личные достоинства, взаимное чувство – все оказывается ничтожным перед волей отца девушки, для которого имущественное положение становится определяющим. Автор рисует его портрет через серию экспрессивных сравнений, подчеркивающих его неприступность и враждебность: лесной зверь *(«хъæды сырд»)*, серый [разъяренный] медведь *(«цъæх арс»)*, герой нартовского эпоса *Сырдон*.

Таблица 15. Примеры образной характеристики героя в оригинале у Коста Хетагурова.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Мæгуыр лæгмæ – схъæлдзырд,	С бедняком – высокомерный,
Æнæбарвæссон;	Кичливый [пренебрежительный];
Хъæубæсты – хъæды сырд,	Среди односельчан – лесной зверь,
Хæдзары – Сырдон.	В доме − Сырдон.
Æмвæнд æстæм рагæй...	Сговорился я с нею давно...
Мад цуу? Мад нæ фарс	Мать что? Мать на нашей стороне
Хæцдзæнис дæндагæй...	Будет защищать нас зубами...
Фыд... Фыд у цъæх арс! (160)	Отец... Отец – разъяренный медведь!

Уподобление лесному зверю акцентирует дикость и необщительность, тогда как отсылка к Сырдону – персонажу нартовского эпоса, известному своей хитростью и коварством, вполне может указывать у Коста на его опасную изворотливость.

В первом случае сравнительный образ оригинала в переводе Ахматовой опущен и возмещен прилагательным *«грубый»*, которое передает исходную семантику лишь частично. Во втором случае переводчик использует аналоговые соответствия: *«взъяренный медведь»* и *«взбешенный медведь»*. «Имя фольклорного персонажа Сырдона, – как мы отмечали и в

предыдущих исследованиях, – здесь в переводе транскрибируется, однако представляется, что здесь было бы целесообразно ввести поясняющий контекст, который позволил бы читателю понять, какие именно черты – находчивость, хитрость, коварство – стоят за этим именем в народном эпосе» [Дзапарова 2018, 225–226]. Однако, как полагает Р.Н. Абисалова, «любознательный читатель при желании сможет узнать о том, кто назван в стихотворении Коста Хетагурова» [Абисалова 2010, 145]. С этой точкой зрения можно согласиться лишь отчасти: если для читателя, знакомого с осетинским эпосом, имя Сырдона несет определенную информацию, то массовый реципиент оказывается лишен возможности адекватно воспринять сравнение отца девушки с этим персонажем. Без контекстуальных пояснений характеристика остается для читателя неясной. В данном случае выбор между поясняющим контекстом и верностью принципу невмешательства в авторский текст решается А. Ахматовой в пользу транскрипции (механический перенос слова), что представляется оправданным в рамках общей стратегии сохранения национального колорита, но требует от читателя дополнительных усилий или обращения к комментариям.

Таблица 16. Примеры образной характеристики героя в вариантах перевода А. Ахматовой:

I В	**II В**	**III В**
И горд и надменен	*Пред бедными гордый*	*Пред бедными гордый*
Пред бедными он;	*И замкнутый он,*	*И замкнутый он,*
С соседями груб он,	*С соседями грубый,*	*С соседями грубый,*
А дома – Сырдон.	*А дома – Сырдон.*	*А дома – Сырдон.*
	***	
С любимой поладил	*С любимой поладил.*	*Я с ней сговорился,*
Мать – с нами. Но ведь!	*Мать – с нами. Да ведь*	*Согласна. Да ведь*
Отец у любимой	*Отец у любимой –*	*Отец у любимой –*
Взъяренный медведь (161).	*Взбешенный медведь* (100).	*Взбешенный медведь* (73).

Противоречит содержанию оригинала, на наш взгляд, введение в текст перевода конструкций: *«а милую сватать», «любимый ты где?»* Эти выражения не соответствуют образу героя, который в поэме более сдержан в своих эмоциональных проявлениях.

Развязка поэмы возвращает читателя к вопросу, поставленному автором в заглавии, и подводит горький итог повествованию. Самоидентификация героя предельно лаконична и трагична: его имя – *«одинокий»*. Это итоговое самоопределение героя, точно соответствующее осетинскому *«Уæд иунæг – мæ ном!»*, становится смысловой доминантой финала, сохраняемой во всех трех редакциях перевода:

В I и II В:

Кто я? Одинокий –
Вот имя мое (163; 101).

В III В:

Меня ж «одиноким»
По праву зови (73).

У яркого, самобытного поэта авторская индивидуальность, как известно, проявляется не только в собственном творчестве, но и в переводном. Сравнительно-сопоставительный анализ трех вариантов перевода показал, что переводческая стратегия А. Ахматовой характеризуется сочетанием разнонаправленных тенденций. С одной стороны, переводчик стремится к сохранению национальной специфики подлинника, транскрибируя ключевые реалии (*«уздень», «арчита», «Сырдон»*) и передавая этнографические детали (*«папаха», «бурка», «черкеска», «бешмет»*). С другой стороны, в ряде фрагментов наблюдается русификация текста: введение фольклорных элементов *(«зорька»)*, замена конкретных образов абстрактно-романтическими, адаптация идиоматических выражений.

На формальном уровне А. Ахматова сохраняет заданную оригиналом метроритмическую структуру (2-стопный амфибрахий с усеченной стопой в четных строках), но вносит изменения в рифмовку, допуская холостые первый и третий стихи в четверостишиях, что характерно для ее собственной поэтической практики.

В целом три варианта перевода, при всех их частных расхождениях, объединены общим пониманием магистральной проблемы произведения –

изображения социальной несправедливости и судьбы человека «в системе патриархально-родовых и патриархально-феодальных отношений» [Джусойты 1958, 223]. Наиболее последовательно это понимание реализовано в I B (1951 г.), который, по-видимому, является и хронологически последним, что позволяет рассматривать его как итоговое выражение переводческого замысла А. Ахматовой (вариант ОР РНБ → 1952 г. → 1951 г.). Несмотря на отдельные потери и отступления от подлинника, переводы Анны Ахматовой в целом из осетинской поэзии представляют собой значительное явление русской переводческой школы, демонстрирующее возможность диалога культур и бережного отношения к национальному своеобразию оригинала при сохранении высокой поэтической культуры перевода.

Стихотворения другого поэта, стоявшего у истоков развития осетинской литературы, – **Сека Гуциевича Гадиева** (1855–1915), написанные после поражения первой русской революции 1905 г., – *«Ненастье»* и *«Чермен»* в переводах А. Ахматовой вошли в тот же сборник «Осетинская литература» (1952). Обращение Ахматовой к произведениям С. Гадиева расширяло представление русского читателя об идейно-тематическом содержании осетинской поэзии начала XX в.

Стихотворение С. Гадиева *«Къæвда»* – *«Ненастье»* представляет собой развернутую поэтическую реакцию на события 1905 г. в стране. Осетинский поэт обращается к персонифицированному образу природы, который становится для него способом описания социально-политической ситуации и одновременно – средством выражения надежды на грядущее обновление. Уже первые строки задают эмоциональную доминанту всему стихотворению – состояние всеобщей подавленности, переданное через природные образы.

Таблица 17. Первая и вторая строфы в оригинале С. Гадиева.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Къæвда сахæттæ	Дождливые часы
Æнкъардæй тæхынц,	Пролетают с грустью,
Нæ къорд сагъæстæ	Наши горестные раздумья

Нæ зæрдыл лæууынц…	Скрыты в наших сердцах…
Нæ сау хæхтыл мигъ	На наши черные горы туман
Æрæнцад, æрбадт,	Навис, опустился,
Нæ бæстæ, нæ Ир,	Наша страна, наша Осетия
Фыдбонæй ныттад… [Ахматова 2015, 29][64].	От тяжелого времени померкла…

В переводе А. Ахматова соответственно оригиналу с первых строк создает впечатляющую панораму всеобщего упадка, где каждый элемент пейзажа становится символом исторического безвременья.

Таблица 18. Примеры соответствующих строк в переводе А. Ахматовой.

Перевод А. Ахматовой	
Часы непогоды	*В недвижных туманах*
Влекутся в печали,	*Невидимы горы,*
И думы-невзгоды	*В бесчисленных ранах*
Сердца обуяли.	*Родные просторы* (28).

Впечатление от затянувшейся общественной «осени» в русском тексте создается емким и символически насыщенным оборотом *«часы непогоды»*, где *«непогода»* становится символом послереволюционного безвременья – периода политической реакции, общественной подавленности. Непогода здесь – метафора исторической катастрофы, социального ненастья, обрушившегося на страну. Однако, по мысли поэта, непогода временна, за ней неизбежно следует прояснение. Поэтому *«часы непогоды»* здесь – еще и символ испытания, которое нужно пройти.

Вторая строфа демонстрирует доминирование у А. Ахматовой поэтического начала над переводческим. Она обогащает стихотворение С. Гадиева собственными поэтическими находками, не имеющими аналогов в ИТ, подчиняя его таким образом законам русской поэтической традиции. Так, в оригинале С. Гадиевым дан конкретный образ *«Осетии»*, от которого А. Ахматова сознательно отказывается, заменяя его обобщенным понятием – *«родные просторы»*. Такое решение, с одной стороны, ведет к утрате

[64] Далее тексты (осет., русс.) цит. по этому изданию.

национальной определенности, с другой – расширяет звучание образа в масштабах всей страны, что делает стихотворение более универсальным.

Заданная в начале стихотворения мысль постепенно усиливается, появляется образ сломанного дерева, воплощающий идею всеобщего разрушения. В оригинале эта стадия нагнетания передана через образ неистового ветра, ломающего деревья: *«Фыдбоны дымгæ / Бæлæстæ сæтты»* (‘Неистовый ветер / Деревья ломает’). Природа утрачивает свою гармоничность, и это разрушение проецируется на внутреннее состояние человека и общества. В переводе А. Ахматовой отсутствует созданный в оригинале образ сломанного дерева, воплощающий хаос разрушения. Перевод ограничивается только ветром: «*И ветр окаянный / Бушует без меры…»*. Однако утрата конкретного образа лишает перевод той выразительности, которая присутствует в оригинале: у С. Гадиева разрушение зримо, А. Ахматова переводит этот образ в более абстрактный план.

Далее оригинал фиксирует нарастание упаднических настроений:

Къæвда у, фыдбон,
Фæрнджын нæу нæ бон,
Нæ зæрдæ, нæ зонд
Уæлдайдæр ныссонт… (29)

Будь-то дождь, плохой день,
Счастливым не является наш день,
Наше сердце, наш разум
Стали особенно безумными…

Ахматова переводит этот комплекс образов в емкую метафору:

Ненастье душит
Наш день непроглядный.
Он сердце иссушит
Тоской безотрадной (28).

В строфе проявляются достоинства Ахматовой-поэта. *«Ненастье душит день»* – у С. Гадиева нет этой развернутой метафоры, – образ целиком принадлежит русской поэтессе. Страдания становятся осязаемыми физически.

Однако стихотворение не завершается безысходностью. Точка перелома маркирована во второй части произведения С. Гадиева рефренной строкой: *«Уырны мæ, фыццаг / Æрцæудзæн рæстæг»* (‘Я верю, что передовое скоро / Наступит время’). Смена природных состояний становится у Гадиева прозрачной метафорой общественного пробуждения. Мотив свободы, сквозной для его поэзии, оказался внутренне близок Ахматовой – поэтессе, чья собственная судьба была неотделима от драматических отношений со своим временем. Композиционный строй стихотворения держится на резком контрасте и в переводе: безысходность первой части, запечатленная в образах тумана, ветра и разрушения, сменяется во второй части просветлением, где сквозь тучи пробиваются лучи (*«Потоком могучим / Лучи устремились»*). Этот переход, знаменующий перелом от отчаяния к надежде, точно воспроизведен в переводе. Его смысловой центр – в двух строках: *«Я верю впервые, / Что день тот наступит».*

Однако финал стихотворения в переводе претерпевает существенные изменения. В оригинале у С. Гадиева звучит призыв к революции:

Ныккувæм ныр, цæй,
Нæ адæм цæмæй
Ныр сыста фæрнæй
Йæ уæззау фынæй!.. (31)

Вознесем молитву теперь, чтобы
Наш народ
Все дружно встали
От тяжелого сна!..

Пробуждение ото сна – основной призыв автора, звучащий в стихотворении как набат. Ахматова, чье положение в начале 1950-х гг. оставалось крайне уязвимым, не могла позволить себе столь откровенных революционных интонаций. Поэтому переводчик смягчает финал. В результате вместо призыва к борьбе появляется картина уже совершившегося освобождения:

Мы ныне простились
С печалями жизни.
Ждать радости будем
С надеждой веселой

И скоро забудем
О доле тяжелой (30).

Как видим, финал перевода говорит уже не столько о С. Гадиеве, сколько о самой А. Ахматовой. Этот финал не о действии, а об ожидании, не о борьбе, а о надежде – и в этом, возможно, проявилась не только вынужденная осторожность, но и глубинная черта ахматовского мироощущения, всегда предпочитавшего внутреннее, сокровенное внешнему, декларативному.

Образы-персонажи других переводимых А. Ахматовой произведений также были ей внутренне близки, поскольку воплощали несгибаемую волю народа, его способность к сопротивлению. Одному из таких героев посвящено стихотворение С. Гадиева *«Чермен»* (1905). В его основе образ Чермена Тулатова – реального исторического лица, народного героя, выступившего против феодального сословия, за социальную справедливость. Вписанный в широкую фольклорно-литературную традицию образ героя-одиночки воспринимается в осетинской культуре как «символ мужества и отваги» [Бязрова 2012, 13]. Сека Гадиев создает его как сильную личность, сознательно актуализируя этот образ в момент нарастания революционных настроений в обществе. Вера в победу революции проецируется у поэта на фигуру героя-борца из прошлого осетинского народа, создавая тем самым обнадеживающую историческую параллель.

Перевод А. Ахматовой можно с полным основанием оценить как близкий к тексту оригинала. Ей удалось передать «главную интенцию подлинника: через образ сильной личности, одолевшей классового врага, выразить надежду на грядущее освобождение всего народа. Работая с осетинским текстом, А. Ахматова создает произведение, которое органично и естественно звучит по-русски, не утрачивая при этом и национальной специфики» [Дзапарова 2023а].

Особого внимания заслуживает язык перевода, мастерски передающий дух эпохи рубежа XVIII–XIX вв. А. Ахматова сознательно стилизует текст,

воспроизводя атмосферу прошлого и создавая у читателя ощущение хронологической дистанции, отдаленности описанных событий от современности. Это достигается путем тщательного отбора лексических и синтаксических средств, которые работают на создание исторического колорита, не нарушая при этом естественности поэтического звучания.

Архаизация языка, эпическая интонация, введение фольклорных мотивов работают на создание образа легендарного прошлого, что соответствует народно-героической природе оригинала:

Тулатовы зло слукавили
Разделяя поля просторные…
***
Как будто они не ведали
Что нищим Чермена оставили…
***
Разве я не Чермен прославленный?
Если б я с князьями не справился… (26)

В то же время перевод звучит естественно по-русски, что свидетельствует о высоком мастерстве Анны Ахматовой, сумевшей соединить верность национальному колориту с требованиями русской поэтической традиции.

Введение в текст перевода дополнительных образных средств, характерных для русского языка и культуры, усиливает его эстетическое воздействие на реципиента. Вместе с тем Ахматова сознательно отказывается от перевода тех фрагментов, чья семантическая нагрузка не могла бы быть адекватно воспринята в инокультурном контексте. Показателен в этом отношении отказ от прямой передачи фразы *«Лæг у, зæгъгæ, нæ загътой»* (‘Не посчитали тебя человеком/мужчиной’). В оригинале эти слова, ставшие для героя личным оскорблением и унижением его человеческого достоинства, образуют смысловой стержень социального конфликта. Ахматова прибегает к экспликации смысла: *«…нищим Чермена оставили»*. В результате происходит смещение акцента: оскорбление, нанесенное личности (‘не признали человеком’), заменяется указанием на материальную составляющую (*«нищим оставили»*). Новый смысл, заложенный

переводчиком в эту строку, вызовет, как видится, у русского читателя иные ассоциации – не столько связанные с попранным человеческим достоинством, сколько с социальной несправедливостью.

Особенно удалась переводчику отражение кульминационной сцены пахоты:

И пашет Чермен неистовый
Спокойно, страха не ведая,
Тулатовы смотрят издали,
Его сражены победою (29).

А. Ахматова находит слова, которые с большей отчетливостью выражают авторскую мысль, запечатленную в стихотворении. Чермен *«неистовый»* (в значении «яростный, исполненный силы») пашет землю *«спокойно, страха не ведая»*. Эта спокойная уверенность противопоставлена в тексте суетливому наблюдению князей.

Перевод стихотворения С. Гадиева «Чермен» демонстрирует характерные черты ахматовской переводческой стратегии: бережное отношение к идейному содержанию при стилистической свободе, смысловую адаптацию в случаях семантической несоизмеримости языковых единиц и, главное, способность находить поэтически убедительные решения, сохраняющие для русского читателя силу и красоту осетинского подлинника.

Таким образом, переводы Анны Ахматовой из осетинской поэзии представляют собой значительное явление русской переводческой школы. При всех неизбежных утратах и отступлениях от подлинника, ей удалось главное: донести до русского читателя идейное содержание, эмоциональный строй и национальное своеобразие осетинских поэтов, создав тексты, живущие полноценной художественной жизнью и вступающие в диалог с русской поэтической традицией. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что переводческий метод А. Ахматовой представляет собой синтез адекватного и свободного перевода. Стремясь, с одной стороны, к точной передаче смыслового содержания и сохранению национального колорита, она вместе с тем использует средства поэтической выразительности,

адаптируя текст местами к нормам русской литературной традиции. Этот баланс между верностью оригиналу и творческой свободой обеспечивает переводам Анны Ахматовой как смысловую достоверность, так и полноценное эстетическое звучание в принимающей культуре. Е. Эткинд, анализируя переводы А. Ахматовой из зарубежной лирики, отмечает эту характерную для ее переводческого метода двойственность: «В стихах – иногда громче, иногда приглушеннее – слышится голос самой Ахматовой с характерной для нее серьезной, торжественной медлительностью, раздумчивой сосредоточенностью, точной лирической интонацией…» [Эткинд 1970, 37].

Переводческое наследие русской поэтессы не ограничивается рамками анализируемых в данном параграфе исследования текстов. Часть из них уже получила освещение в наших статьях [Дзапарова 2018; Дзапарова 2023а], другие же, относящиеся к иным этапам развития осетинской литературы, станут предметом рассмотрения в последующих разделах диссертационного исследования (см. §3.2.).

2.3. Синтез свободного и адекватного способа воспроизведения оригинала в переводах С.В. Шервинского (К.Л. Хетагуров, А.З. Кубалов, Нигер)

Расцвет стихотворного перевода в середине XX в. связан и с деятельностью известного русского поэта и писателя **Сергея Васильевича Шервинского** (1892–1991), своими переводами мировой классики внесшего весомый вклад в межкультурный диалог. Однако эта сторона его многогранной творческой деятельности только фрагментарно становилась предметом научных изысканий[65]. С юных лет увлекшись переводческим искусством, он не изменял ему на протяжении всей своей жизни. В переводческой практике С. Шервинского прослеживается изменчивость творческих установок и вариативность подходов к работе с исходным

[65]Отдельные упоминания о трагедии «Царь Эдип» Софокла в переводе С. Шервинского встречаются в статье В. Ярхо [Ярхо 1973, 200-230].

текстом. Как вспоминал писатель и литературовед В.Г. Перельмутер, «однажды я вскользь назвал его “переводчиком”. С. Шервинский тут же прервал беседу – поправил: “Я – поэт. А перевод – лишь форма моей работы. Переводчиков в поэзии нет и не может быть. Ведь поэзия непереводима”» [Перельмутер 2010, 179]. В основе переводческой концепции С. Шервинского лежит идея о том, что переводчик передает поэзию поэзией, осуществляя творческое переосмысление оригинала в другом культурно-языковом контексте. При этом признает, что постичь и передать совершенство оригинала в переводе – задача заведомо невыполнимая: «Я всегда точно знал, что даже самый лучший перевод неизбежно уступает оригиналу, не может достигнуть его. Не говоря уже – превзойти. Ну, а то, что в переводе можно сделать лучше оригинала, и переводить не стоит. Важно только чувствовать меру допустимого “проигрыша” оригиналу. Иначе этой истиной можно оправдать любой провал» [Там же, 175]. Приверженность буквальному переводу в 1930-х гг. сам Шервинский впоследствии объяснял отсутствием необходимого опыта («Просто я тогда еще не очень хорошо умел *переводить*» [выделено нами – *Е.Дз.*]) [Там же, 166]. Творческая эволюция С. Шервинского нередко сопровождалась обращением к ранее выполненным переводам – показателем чему служит повторный перевод «Метаморфоз» П. Овидия.

Высокий уровень мастерства С. Шервинского-переводчика подтверждают признанные специалистами образцы его переводов античной и средневековой арабской поэзии, а также произведений европейских и восточных поэтов XX в. Один из лучших переводчиков и исследователей «Слова о полку Игореве» С.В. Шервинский обучил практическим навыкам несколько поколений поэтов-переводчиков.

Художественные переводы с десятка языков, составившие богатейшее наследие С. Шервинского, стали его весомым вкладом в развитие межнациональных культурных связей. С особым интересом Шервинский переводил произведения национальных литератур, делая это, по его словам,

«с большим волнением и сочувствием» [Шервинский]. Увлеченность работой порой вдохновляла его на создание собственных стихов. Свою переводческую деятельность Шервинский сопровождал вступительными статьями, в которых давал оценку поэтическому стилю переводимых авторов.

Деятельность С. Шервинского как возглавляющего деятельность по переводу при СП СССР, редактора-консультанта центральных издательств в 1940-е – начале 1950-х гг. сыграла значительную роль в знакомстве русского читателя с национальными литературами. Среди подготовленных при его участии изданий была первая антология осетинской литературы (Москва, 1952) (о переводах см. также §2.2., 2.4.), где Шервинский был редактором, соавтором предисловия (совместно с С. Британевым) и одним из переводчиков. Сам С.В. Шервинский так определял свои редакторские принципы: «При редактировании антологий я придерживался того принципа, что наряду с русским редактором, непременно осведомленным в истории и культуре народа создаваемой антологии, должен быть квалифицированный представитель языка подлинника. При переводе стихов с малоизвестных или вовсе незнакомых языков русские поэты-переводчики широко пользуются специальными дословными подстрочными переводами, которые, в случае надобности, восполняют недостаточность владения языком подлинника. Я вообще полагаю, что разумно сделанный подстрочник при разумном же пользовании им является драгоценным ключом к художественному переводу» [Дружинина (Шервинская) 2013]. В обстоятельном предисловии к антологии редакторы освещают основные этапы развития осетинской литературы, однако некоторые оценки даны с учетом требований советской идеологии. Имена некоторых зачинателей национальной литературы (А. Кубалов, Г. Малиев, И. Арнигон, Г. Бараков и др.) в нем отсутствуют – следствие того, что в конце 1930-х гг. они подверглись политическим репрессиям.

К работе над переводами для данного издания С. Шервинский привлек широкий круг русских поэтов, включавший, наряду с А. Ахматовой, Н. Заболоцкого, С. Аксенову-Мар, И. Френкеля и др.

О личных и творческих связях С. Шервинского с осетинскими писателями свидетельствует эпистолярное наследие, хранящееся в фондах РГАЛИ, – письма к нему С. Бритаева, Т. Бесаева, Р. Асаева, Г. Плиева. Часть писем содержит ценные сведения о переводческой деятельности С. Шервинского. Так, из письма осетинского поэта и драматурга Г.Дз. Плиева к Шервинскому становится известно о переводах Сергея Васильевича, не вошедших в антологию, в том числе о выполненном им переводе одного из лучших военных стихотворений Гриша Плиева – *«Солдат»*. Осетинский поэт благодарит переводчика за труд и просит прислать ему этот и другие сделанные им переводы [РГАЛИ 536, 1]. Это тем более примечательно, что Г. Плиев, как известно, скептически относился к переводам своих сочинений на русский язык и не раз от них отказывался.

О характере сотрудничества С. Бритаева и С. Шервинского при подготовке антологии осетинской литературы позволяют судить письма первого к Шервинскому. В них содержится не только описание конкретных этапов совместной работы, но и высокая оценка роли, которую сыграл русский поэт в осуществлении этого проекта. Так, в письме от 22 марта 1953 г. Бритаев отмечает: «Хотя с большим опозданием, но поздравляю Вас с выходом такой капитальной работы, как книга «Осетинская литература». Больше, чем кому бы то ни было, мне известна Ваша роль в подготовке этой книги к изданию. Вы знаете, что я не сторонник лести, поэтому скажу откровенно: если бы не Вы, а в Гослитиздате Екатерина Иосифовна (редактор издания Е.И. Цинговатова – *Е.Дз.*), то книга не увидела бы свет… Эту Вашу роль знают и здесь. Я думаю, что мы будем помнить ту большую услугу, которую Вы оказали осетинской советской литературе… Отзывы на антологию хорошие, она здесь стала настольной книгой…» [РГАЛИ 240, 9].

В РГАЛИ также хранятся многочисленные рецензии на данное издание (подробнее см. [РГАЛИ 571]).

Переводческое наследие С. Шервинского, связанное с осетинской поэзией, включает произведения разных жанров: народные песни, стихотворения и поэмы К.Л. Хетагурова, А.З. Кубалова, Нигера, Г.Х. Кайтукова, К.Т. Казбекова, Д.Г. Дарчиева, Б.А. Муртазова, М.Г. Кочисова. Большинство этих переводов было подготовлено для этой антологии. Для анализа нами отобраны наиболее значимые произведения авторов, чье творчество сыграло ключевую роль в развитии осетинской литературы второй половины XIX – первой трети XX в.

Перу С. Шервинского принадлежит перевод стихотворения К.Л. Хетагурова *«Кубады»*, в котором поднимается характерная для осетинского поэта тема тяжелой участи бедняка. «Огромной силой обобщения, – пишет известный осетинский ученый В.И. Абаев, – обладает созданный Коста образ народного певца Кубады. Нищий, одетый в лохмотья пастух, которому ежеминутно угрожает расправа алдара (феодала), находит в себе духовные силы, чтобы подняться над своей горькой судьбой. Чудесный дар песни, унаследованный от прошлых поколений народных певцов, дает ему ту внутреннюю свободу, которой не могут лишить человека никакой гнет, никакое насилие» [Абаев 1989, 10]. Русские переводы стихотворения, предшествовавшие работе Сергея Шервинского, нередко искажали авторский замысел, утрачивая прежде всего лаконичность подлинника [Дзахов 1996, 28–29].

Перевод С. Шервинского сохраняет идейно-тематическое содержание оригинала: в русскоязычном тексте воссоздан образ странствующего народного певца, запечатленный Хетагуровым в лирическом герое Кубады. Однако при сопоставлении с подлинником обнаруживаются смысловые потери: за пределами перевода остаются детали, значимые для создания завершенного образа персонажа. В первой и второй строфах подлинника Хетагуров несколькими штрихами обрисовывает портрет героя.

Таблица 19. Описание внешности героя в первой и второй строфах оригинала.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Сæрдæй, зымæгæй,	И летом, и зимой,
Гуыбыр, тызмæгæй,	Сгорбленный, суровый,
Йæ кæрцы мидæг,	В своей шубенке,
Ныхасы бады	Сидит на нихасе
Зæронд Хъуыбады,	Старый Кубады,
Нæ фæндырдзæгъдæг...	Наш гармонист.
Кæйдæр дзæгъæлзад,	Чей-то безродный [сын],
Лæппуйæ баззад	Мальцом он остался
Йæ сау бындурыл...	У черного [остывшего] своего очага…
Кæдæм-иу бафтыд,	Там, куда он попадал [куда заносила его судьба],
Уым-иу фæкафыд	Он долго плясал, бывало,
Кæрдзыны мурыл... [Хетагуров 1999, 72]	За кроху чурека…

Эти строки сразу же определяют главные черты лирического персонажа, его социальное положение и род деятельности. В переводе С. Шервинского эта картина немного преломляется:

И в холод, и в зной
В шубенке худой,
Согбенный бедой,
Все ходит у нас
Певец на нихас, –
Кубады седой.
И сам сирота,
И сакля пуста, –
Так начал он век.
Коль кто позовет,
Он спляшет, споет,
Получит чурек

[Осетинская литература 1952, 96][66].

Переводчик сохраняет ключевые мотивы – бедность, сиротство, вынужденный характер ремесла как способа выживания. Однако принципиальная лаконичность хетагуровского стиха, достигаемая за счет назывных конструкций и эллипсисов, в переводе утрачивается. Идиома *«баззайын сау бындурыл»* (‘у черного очага’, в значении «остаться одному, ни с чем; потерять кров») передана описательно: *«и сакля пуста»* – вместо

[66] Далее тексты цит. по этим изданиям.

иносказательного понимания маркера утраченного крова, опоры в жизни появляется общее указание на одиночество героя. Характеристики *«гуыбыр, тызмæгæй»* (‘сгорбленный, суровый’) сведены к одному определению – *«согбенный бедой»*, что психологизирует образ героя, но уводит от портретной конкретики. При переводе, как представляется, исчезает и важный смысловой оттенок: подчеркнутая автором вынужденность, безысходность занятия героя. Мотив забитости и обреченности лирического персонажа, заданный К. Хетагуровым, в переводе С. Шервинского сохранен.

С. Шервинский воспроизводит основные смысловые линии подлинника, жертвуя отдельными выразительными деталями ради поэтической цельности русского текста. Его перевод может быть оценен как семантически адекватный, но утрачивающий ту предельную лаконичность, которая в оригинале служит основным средством создания образа. Важно, что отдельные запоминающиеся штрихи, характеризующие образ Кубады в последующих строфах хетагуровского текста, воспроизведены Шервинским и в русском варианте. Так, Кубады обретает в переводе узнаваемые черты, неразрывно связанные в сознании осетинского читателя с этим образом как символом обездоленности: *«Хæфсытæ уасыд / Йæ къахы скъуыдтæй...»* (‘Лягушки квакали / Из трещин его ног’) передано как *«А в трещинах ног / Лягушки поют»*.

Сюжетную основу произведения составляет развернутое повествование о жизненной судьбе героя: сиротское детство, пастушество, пропажа овец, бегство от князя, скитальческая жизнь сказителя-певца, возвращение на родину слепым стариком. Событийная канва в переводе в целом воспроизведена, однако на уровне лексических и синтаксических единиц Шервинский использует преимущественно частичные эквиваленты.

Таблица 20. Пример, иллюстрирующий особенности перевода С. Шервинского.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод С. Шервинского**
Уæд фос куыд уарзта? –	А как скотину [он] любил? –	*Друг первый – овца!*

Фæсал[67] *сын ласта*	Сухую траву им доставал	*В обувку сенца*
Иæ салд æрчъийæ!..	Из своего промерзлого арчи[68]…	*Пастух подложил, –*
Йæ зард нæ уагъта, –	Не оставлял он пение, –	*Нет, овцам отдаст!*
Фæндыр æскъахта	Фандыр себе смастерил	*Играть был горазд –*
Бæрз-бызычъийæ... (74)	Из нароста березы…	*Фандыр смастерил* (97)

Индивидуальная манера перевода С. Шервинского, как демонстрирует приведенный фрагмент, не учитывает лексические особенности подлинника, в том числе слова с национально-культурным компонентом значения. Так, реалия *«æрчи»* (вид обуви) передана нейтральным *«обувка»*, а *«фæсал»* (сухая трава, подстилка в обувь) – уменьшительным *«сенцо»*, что в некоторой степени нивелирует этнографическую конкретность образа. Плотная формальная организация оригинала (связанная с размером и рифмовкой) вынуждает переводчика прибегать к упрощенным созвучиям в концах строк (*овца – сенца*), что не всегда соответствует стилистике подлинника. В ряде случаев смысловая структура фрагментов претерпевает существенные изменения. Наиболее показателен пример: *«Уæд фос куыд уарзта!»* (‘А как скотину [он] любил?’) – риторический вопрос трансформируется в переводе в декларативную конструкцию – *«Друг первый – овца!»*.

Одной из наиболее трудновыполнимых задач для переводчика стала передача фонетических средств выразительности и стилистических фигур, насыщающих текст Коста Хетагурова. Оригинал демонстрирует разнообразные приемы звукописи, повторов (преимущественно анафоры), синтаксического параллелизма и эллиптических конструкций, создающих особую ритмико-интонационную ткань стиха. Звукопись подлинника, представленная, например, в строках *«Бын бауай,* ***иунæг****, / Дзыллæтæй* ***иу лæг*** */ Кæй нæ рæвдыдта!»* (‘Погибни, одинокий, / Которого ни один [человек] в мире / Не приласкал’), в переводе оказывается полностью утраченной, равно как и экспрессивная анафора в *«****Дæу*** *урс æхсырæй, /* ***Дæу***

[67]Стелька из сухой травы в горской обуви.
[68]Арчи – обувь из сыромятной кожи.

худгæ-хурæй / Чи нæ бафсæста!» (‘Тебя белым молоком, / Тебя ярким солнцем / Которая не насытила!’). Синтаксический параллелизм (*«Йæ къах нæ фæллад, / Йæ зард нæ фенад…»* ‘Его ноги не знали усталости, / Его пение не надоело [не опротивело] (никому)…’) и эллиптические конструкции (*«Бæгънæг, бæгъæввад, / Æстонг, уысмæннад / Хуыцауы рæстæй»* ‘В лохмотьях, босой, / Голодный, регулярно битый / Перед Богом [будучи] неповинный’) также не находят адекватного соответствия в переводе. Утраченные фонетические и синтаксические средства компенсируются С. Шервинским иными лексическими и поэтическими приемами, однако смысл строк при этом претерпевает существенные изменения. Наиболее показателен пример: *«**Йæ** къах нæ фæллад, / **Йæ** зард нæ фенад / **Йæ** цæугæ царды...»* (‘Его ноги не знали усталости / Его пение не надоело [не опротивело никому] / В его скитальческой жизни’) передано как *«Ходил он года, / Но песнь молода, / Хоть древен певец»*. Очевидно, что в переводных строках теряются не только особенности индивидуального стиля Хетагурова, но и точный смысл, и ритмический рисунок оригинала.

Если рассматривать переводческую эквивалентность на прагматическом и семантическом уровнях, то переводчиком она достигается далеко не в полной мере. Образная система оригинала подменяется собственными единицами перевода, а денотативное значение исходных слов растворяется в новых, привнесенных переводчиком понятиях. Такая трансформация, как представляется, продиктована прежде всего стремлением сохранить рифму и ритмический рисунок. В подлиннике Хетагуров создает развернутую метафору пастушеской песни, вбирающей в себя персонифицированные образы природы.

Таблица 21. Соответствующий отрывок из текста К. Хетагурова.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Цæргæсы бæллын,	Орла стремление [порыв],
Уæларвы нæрын,	Неба громыхание,
Дымгæйы хъарæг,	Ветра рыданье [причитание],
Цæф сæгуыты маст,	Боль раненой косули,

Æхсæрдзæны хъазт –	Жалоба водопада –
Фыййауы зарæг... (76)	[Все это] Пастушья песня…

Каждый образ точен, конкретен и несет самостоятельную смысловую нагрузку. В переводе Шервинского эта сложная образная система подвергается редукции и трансформации:

Орел над горой,
Удар громовой,
Потока волна,
Дрожащая тень,
Стенящий олень –
Вот песнь чабана (97).

Стремление к сохранению стихотворной формы приводит к утрате семантической точности и, что важнее, к нарушению той сложной образной системы, которая составляет художественную ценность подлинника. Вместо ощущения слияния человека с природой, рождающего песню, читатель получает набор отдельных, слабо связанных между собой образов. Адекватная передача образно-семантической структуры подлинника нарушена из-за отсутствия равносмысловых выразительных средств (особенно в 3-й и 4-й строках). Однако для воссоздания сложной образной системы Шервинский обращается к собственным стилистическим средствам. Русский текст, хотя и не достигает эквивалентности в передаче некоторых номинативных значений, сохраняет синтаксическое строение строфы – простое предложение, осложненное однородными членами.

Безусловно, многие потери при переводе носят объективно неизбежный характер и объясняются межъязыковыми различиями, «асимметрией культурных реалий» [Гарбовский 2007, 283]. Однако на степень адекватности перевода могут влиять и субъективные обстоятельства – в частности, неспособность переводчика в полной мере понять интенции автора и расшифровать смысловой код, запечатленный в оригинале. Так, в переводе Шервинского оказалась опущена целая строфа, где Хетагуров дает оценку творчеству певца-скитальца и показывает силу воздействия его песен и сказаний на слушателей – силу, способную вызывать двоякие чувства:

безудержное веселье и крайнюю печаль. Дополнительные трудности для переводчика, видимо, создала и сложная поэтическая форма подлинника: синтаксический параллелизм, анафорические стихи, чередование парной и кольцевой рифм, подобие ронсаровой строфы без укороченных 2-го и 5-го стихов.

Коста Хетагуров наделяет своего героя автобиографическими чертами (сиротство, одиночество, скитания). В переводе Шервинского эта колоритная фигура утрачивает некоторые заданные автором черты. Подобные потери неизбежно сказываются на прагматике перевода, ослабляя его эмоциональное воздействие.

Творчество **Нигера** (литературный псевдоним **Ивана Васильевича Джанаева**, 1896–1947) – видного представителя осетинской литературы – также нашло отражение в переводах С.В. Шервинского. Им переведены поэма *«Пир у Баделят»* и стихотворения *«Это было недавно», «Исповедь», «Кончита Мало»*.

В поэме «Пир у Баделят» (1935), обращенной к дореволюционной осетинской действительности, Нигер разрабатывает социально-этическую проблематику. Центральный конфликт произведения – противостояние спесивых алдаров Кубатиевых и их батрака Фацбая. Поэт обличает бесчеловечную сущность феодальных нравов, приводящую к трагической гибели молодого героя. «Пир у Баделят» – одно из наиболее социально заостренных произведений Нигера, в котором личная драма героя вырастает до масштаба обобщенного конфликта между угнетателями и угнетенными. Поэма сочетает эпическую широту с лирической проникновенностью.

Произведение имеет четкую композиционную структуру. Экспозиция описывает подготовку к пиру, который Афай Кубатиев устраивает в честь сына, ставшего офицером. Уже здесь намечен основной конфликт – социальное неравенство. Вторая часть – изображение самого пира, батрачество Фацбая. Третья часть – кульминация: танец Фацбая с дочерью

Афая Залихан, вынужденный выход из танца и унижение девушки. Финал поэмы – смерть Фацбая от рук Кубатиевых.

В переводе С. Шервинского сюжет поэмы воспроизведен без отклонений от оригинала. Русскоязычный текст сохраняет лаконичность повествования. Центральное место в произведении занимает система персонажей, построенная на антитезе. С одной стороны – феодалы Кубатиевы, портретные характеристики которых в переводе афористичны и выразительны: Афай – *«надменный»*, Сафар – «*Язык – что вата, а сердце – шип»*, Инал – *«бритый, лощеный»*, *«глаза и щеки огнем пылают»*, Залихан – *«морду воротит», «взор отвела, гордая, злая», «княжна-гордячка»*. С другой стороны – бедняк Фацбай, наделенный чертами, противоположными знати: *«широкоплечий, высокий, смирный», «ловкий», «смелый»*. Этот контраст, заложенный в оригинале, в переводе не только сохраняется, но и усиливается за счет точного подбора лексических средств, создающих отчетливое противопоставление двух миров – мира господ и мира униженного, но внутренне свободного труженика.

Перевод С. Шервинского демонстрирует высокую степень адекватности на нескольких уровнях. Денотативный, коннотативный и этнокультурный компоненты подлинника находят в русскоязычном тексте равный функциональный параллелизм. Основная интенция автора – обличение антинародной сущности феодальной знати, показ несовместимости ее идеологии с жизнью простых людей, трагизма угнетенных и своеволия угнетателей – транслируется переводчиком адекватными языковыми средствами.

В переводе воспроизведена стилистическая тональность поэмы, сохранены внешние атрибуты стиха (эквилинеарность, отсутствие рифмы), строки эквиритмичны оригиналу (двустопный ямб). При этом поэма не утрачивает национальной специфики: описание пира, изображение быта и нравов феодалов объективны и учитывают историко-культурный контекст

изображаемой эпохи. Таким образом, перевод Сергея Шервинского здесь может быть оценен как адекватный и на семантическом, и на прагматическом уровне.

Ключевая мысль поэмы передана в переводе через развернутую метафору:

Того не будет,
Чтоб оказалось
Мир и согласье
Между алдаром
И угнетенным
Им батраком.
Свари их вместе
В котле едином,
Батрак отдельно
Свой даст навар,
Навар отдельный
Даст и алдар [Осетинская литература, 1952, 97].

В этой метафорической формуле заключена квинтэссенция конфликта поэмы: социальный антагонизм непреодолим, между миром господ и миром батраков невозможны ни мир, ни согласие.

В поэме Нигера важную композиционную и смысловую роль играет прием параллелизма природного и человеческого миров. Два ключевых образа – свободолюбивый скворец, поющий о жизни, и растерзанная псами лань – предвосхищают и оттеняют трагическую судьбу Фацбая. Этот параллелизм подкрепляется сменой пейзажного фона, созвучной развитию сюжета. Художественный прием, заложенный в поэме Нигера, находит в переводе Шервинского адекватное воплощение. Природная метафора адекватно перевыражается средствами русского стиха, сохраняя свою символическую функцию – предвестия и отражения человеческой трагедии.

Наиболее показательна сцена гибели лани, выступающая прямой аналогией грядущей расправы над Фацбаем. Сопоставление оригинала и перевода демонстрирует, что Шервинскому удается создать равноэмоциональную тональность, используя коннотативные возможности русского языка.

Таблица 22. Оригинальный текст Нигера и перевод С. Шервинского.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод С. Шервинского**
Ныккодтой куыйтæ	Кинулись собаки	*На лань собаки*
Гъе, уыцы иу цæф	Эй, одним ударом	*Кинулись разом,*
Сæхи æмхуызон	Все разом	*Мясо оленье*
Нæ сæрджын сагыл.	На нашего оленя.	*Собаки рвут.*
Рæдувынц куыйтæ	Рвут собаки	*Лань застонала,*
Йæ фыдтæ сагæн.	Мясо оленье.	*Смолкла, упала...*
Æрхаудта… Нал уыд –	Упал… Не стало больше –	*Сердце оленье,*
Йæ зæрдæ банцад.	Его сердце остановилось.	*Впредь не стучи!*
Æрттывта нæууыл	Блестела на поляне	*Кровь на поляне*
Йæ туг æртахгай,	Его кровь каплями,	*Каплями блещет,*
Æмæ дзы надта	И купало в них	*В каплях трепещут*
Йæ тынтæ буц хур [Нигер 1988, 260-261].	Свои лучи изнеженное солнце.	*Солнца лучи* [Осетинская литература 1952, 201].

С. Шервинский сохраняет ключевые элементы сцены: внезапность нападения (*«кинулись разом»*), жестокость расправы (*«рвут»*), предсмертный стон и падение. При этом переводчик достигает большей ритмической и интонационной завершенности. Восклицание *«Сердце оленье, / Впредь не стучи!»* передает эмоциональную реакцию – горечь и ощущение непоправимости беды. Перевод Шервинского, оставаясь близким к оригиналу, в данном фрагменте использует замену денотата: *«саг»* (‘олень’) на *«лань»*. Такая конкретизация (самка оленя) не только допустима, но и художественно оправдана: она усиливает трагическое звучание эпизода, поскольку расправа над ланью, существом изящным и прекрасным, воспринимается острее[69].

Переводческая концепция С. Шервинского основывалась на верности в передаче основных компонентов содержания подлинника, воссоздании краткости слога и стилистических оборотов. При этом перевод местами обогащается дополнительными тропами, что можно рассматривать как

[69]Отличительные особенности оленя → лани обнаруживаются нами в семантике образа. В традиционной культуре осетин *олень* – и жертвенное, и тотемное животное одновременно, что подчеркивается и исследователем М.В. Дарчиевой [Дарчиева 2020, 139–153]. Образ оленя фигурирует во многих жанрах осетинского фольклора, в частности в осетинской волшебной сказке как чудесный помощник (чаще золоторогий олень, которого нельзя убивать). Образ золоторого оленя – покровителя охотников Авсати в сказке обстоятельно рассмотрен Д.В. Сокаевой [Сокаева 2021, 55].

творческое развитие образной системы оригинала. Показательны следующие примеры: *«райсом… / тæмæнтæ калы / сæ хъæу Хъуыбаттæн*» ‘утро… / сияет / село Кубатиевых’ – *«сияет / **омытый утром** / аул Кубати», «рæу-уддзæф тауы / фæйнæрдæм зарæг»* ‘легкий ветерок разносит / вокруг песню’ – *«а ветер утра / песню разносит / **легким крылом**», «хур арвыл хъазы»*‘солнце на небе играет’ – *«играет солнце»* и др.

С. Шервинский последовательно воспроизводит ритмическую организацию оригинала: сохраняется равное количество строк, размер (преимущественно 2-стопный ямб с частичным вводом 2-стопного дактиля с усеченной стопой). Таким образом, переводческая стратегия Шервинского может быть охарактеризована как стремление к адекватности на всех уровнях − от семантического до ритмического − при допустимости творческих добавлений, не искажающих, но углубляющих образную систему подлинника.

В дальнейшем С. Шервинский продолжил свою деятельность по переводу осетинской литературы на русский язык. В 1960 г. под его редакцией выходит «Антология осетинской поэзии», куда вошли как сделанные им ранее переводы, так и новые. Однако переводы стихотворения К. Хетагурова «Кубады» и поэмы Д. Дарчиева «Сафират», выполненные С.В. Шервинским, в этом издании были заменены другими (на пер. П. Панченко и А. Грекова). Однако по своему содержательно-формальному соответствию более адекватными представляются именно переводы С. Шервинского.

В новое издание антологии было включено творчество осетинских поэтов, посмертно реабилитированных в 1950-е гг.: А. Кубалова, Ш. Абаева, Г. Малиева, Г. Баракова. Благодаря переводу С. Шервинского явлением русскоязычной культуры стало самое известное произведение **Александра Захаровича Кубалова** (1871–1937) – поэма *«Æфхæрдты Хæсанæ»* (1894)[70].

[70]Поэма впервые на осетинском языке опубликована в 1897 г. Русскоязычный прозаический перевод Г.В. Баева издан в 1895 г. в газ. «Терские ведомости» (№31). Уже

Творческие установки Шервинского-переводчика позволяют проследить, как в его работе нашли воплощение разные грани оригинала. Поэма написана на фольклорном материале. Ее сюжет строится на социальном конфликте между представителями княжеского рода Мулдарта и бедняком Хасаной из фамилии Афхардты (сама фамилия в осетинском языке буквально означает «униженный», «оскорбленный», что задает символическую перспективу восприятия героя).

Поэма открывается вступлением – обращением автора к слепому сказителю Бибо Зугутову, которому предстоит поведать трагическую историю Хасаны. Основная часть (без вводной) состоит в оригинале из четырех глав. В переводе С. Шервинского композиция претерпевает существенные изменения: вступление сливается с первой главой, а вторая, третья и четвертая главы подвергаются сокращению и объединяются в отдельную самостоятельную главу. В результате русскоязычный вариант поэмы состоит из двух глав.

Произведение А. Кубалова представляет значительную сложность для перевода в силу заключенных в нем авторских интенций. Перед переводчиком стояла двойная задача: не только передать основную сюжетную линию, но и сохранить эмоциональную тональность текста, пронизанного связью с жанром народного плача. В поэме органично сочетаются колоритные батальные сцены с плачем, песней, заклинанием и причитанием. Эта жанровая полифония сближает произведение А. Кубалова с памятником древнерусской литературы «Слово о полку Игореве», где также обнаруживается соединение элементов плача и прославления (славы). Показательно и композиционное сходство: обращение автора к сказителю-вещателю истории (в «Слове» – к легендарному Баяну, у А. Кубалова – к слепому певцу Бибо Зугугову) задает эпическую перспективу повествования.

находясь в эмиграции в Германии, Г. Баевым совместно с В. Ленцом поэма А. Кубалова переведена на немецкий язык [Baiev, Lentz 1934, 161–204].

При сопоставлении оригинального и переводного текстов обнаруживается симметричность в передаче плана содержания. Событийная канва поэмы воспроизведена в переводе с сохранением причинно-следственных связей и хронологической последовательности: убийство отца Хасаны князьями из фамилии Мулдарта, оскорбление матери-вдовы Госамы Кудайнатом Мулдарты, бегство Госамы с малолетним сыном в лес, наказ отомстить роду Мулдарта, кровная месть Хасаны (занимающая бóльшую часть поэмы), гибель героя. Произведенные переводчиком сокращения не затронули смыслового ядра произведения: опущены фрагменты, не влияющие на развитие сюжета. Благодаря этому прагматический потенциал оригинала в переводе сохранен – поэма оказывает на русскоязычного читателя желаемое эмоциональное воздействие, а хронология событий полностью соответствует авторскому замыслу.

Зачин поэмы представляет нам образ повествователя, который в русскоязычном тексте столь же детализирован и противоречив, как и в оригинале: его внешний облик (бедность, слепота) контрастно оттеняет внутреннее богатство – песенный дар. Вместе с тем отдельные характеристики певца-сказителя в переводе не вполне совпадают с авторским описанием А. Кубалова:

Гъе, мæгуыр куырм Бибо!.. Гъе, мæгуыр зæронд лæг!..
Дæ бон дыл баталынг, де ‘хсæв дыл бамыр ис:
Нал уыныс арвы цъæх, нал уыныс зæххы сау!..
Баци дыл сау талынг нæ рæсугъд урс дуне.

И далее антитеза:

Гъе, хъæздыг куырм Бибо!.. Гъе, тыхджын зæронд лæг!..
Радта дын Уастырджи сау хъисæй хуыйысæр,
Радта дын зæрдæргъæвд, радта дын дзырдамонд.
Фыдæлты кадджытæ сеппæт дæр куы зоныс,
Се ‘ппæт дæр куы цæгъдыс сау хъисын фæндырæй[71] [Къубалты 1978, 24].

Эй, бедный слепой Бибо!.. Эй, бедный старик!..
Твой день для тебя погас, твоя ночь глуха для тебя:
Не видишь больше голубое небо, не видишь больше землю черную…

[71] Имеется в виду особый вид фæндыра – хъисын фæндыр, схожий со скрипкой.

Стал для тебя черной теменью наш красивый белый свет.

***

Эй, богатый незрячий Бибо!.. Эй, крепкий старик!..
Дал тебе Уастырджи струну от скрипки
[умение играть на этом инструменте],
Дал тебе способность [дар], дал тебе силу слова.
Старинные легенды ведь все ты знаешь,
Все их исполняешь на скрипке.

При переводе этого фрагмента С. Шервинский обращается к лексико-семантическим средствам, по своей национальной специфике близким к русской действительности. Ключевым приемом становится архаизация лексики, позволяющая создать впечатление хронологической отдаленности описываемых событий:

Ой, бедный Бибо! Ой, слепец злополучный!
Твой день беспросветен, глуха твоя ночь.
Ни синее небо, ни черную землю
Не видят померкшие очи твои…

***

Незрячий Бибо! Ой, богач! Ой, могучий!
Сам Уастырджи дал тебе знатный фандыр,
И память на диво, и речь золотую,
Все дедов сказанья знакомы тебе [Антология 1960, 111][72].

Представленный отрывок наглядно демонстрирует переводческую концепцию С. Шервинского. Перевод осуществляется, как видно из сопоставления, преимущественно семантическими аналогами подлинника, что обеспечивает точность в передаче содержания. Однако индивидуально-авторская интерпретация переводчика проявляется в системе образов, которые, при сохранении верности оригиналу, обретают дополнительную выразительность. С. Шервинский наделяет образ сказителя собственными оценочными эпитетами, благодаря чему поэтизирует его облик и придает переводу особую эстетическую завершенность. В переводе сохранена контрастность образа: *«бедный» / «богач», «слепец злополучный» / «могучий»*. При этом С. Шервинский находит для осетинских реалий функциональные эквиваленты: *«знатный фандыр»* (сохраняет исходную форму лексемы),

[72] Далее тексты цит. по этим изданиям.

«силу слова» раскрывает через метафору *«речь золотая»*. Архаизмы создают ту стилистическую дистанцию, которая необходима для восприятия сказания как эпического повествования о давно минувших событиях. Важной составляющей переводческой стратегии становится ритмическая организация: почти прозаические по своей фразовой интонации строки оригинала переданы звучным, ритмически организованным стихом, что усиливает художественное воздействие русскоязычного текста.

Первая часть поэмы представляет собой колыбельную песню-плач матери, обращенную к сыну. В ней соединяются скорбь по убитому отцу, наставление и наказ отомстить обидчикам. Этот сложный жанровый синтез передан переводчиком равнозначными семантическими и стилистическими средствами русского языка. В переводе пословно отражаются прямые и номинативно-коннотативные значения слов, что позволяет сохранить высокую эмоциональную тональность трагических событий. Особого внимания заслуживает воспроизведение устойчивых народных формул, органично вплетенных в поэтическую ткань оригинала. Лексический состав, присущий фольклорному жанру причитаний, находит в переводе адекватное соответствие. Анализ конкретных фрагментов демонстрирует эту стратегию: *«Æфхæрдты цæхæрцæст Солæман»* ‘Афхарды остроглазый Соламан’ – *«Афхардты орел остроглазый», «йæ сырх уадултæ цикъæйæ фæлурсдæр»*‘его алые щеки бледнее белой ткани’ – *«белей полотна его алые щеки», «сызгъæрин цæхæртæ»* ‘золотые искры’ – *«золотой перун», «мæстæй фæцæйсыгъдтæн»* ‘от гнева чуть не сгорел’ – *«от гнева пылая»*. Переводчик последовательно воспроизводит ключевые стилистические фигуры подлинника: побудительные предложения, обращения, повторы, проклятия. Сохраняется и цветовая символика, значимая для народной поэзии (красный – цвет крови, черный – траур). Особенно показателен рефрен, задающий ритмический рисунок колыбельной:

«Ахуысс уал, мæ лæппу! Ахуысс уал, мæ уарзон,
Цалынмæ нæ зоныс фыдбылыз, фыдæбон.

Уæ, туг сыл ныууара, сæ туджы фæмæцой
Дæ фыды марджытæ, Мулдарты хъал мыггаг!» (25)

Поспи пока, мой мальчик! Поспи пока, мой любимый,
Пока не знаешь беды, страдания.

О, пусть кровью зальются, в своей крови (собственной) изваляются
Убийцы твоего отца, Мулдарты гордый род!

*«Спи, мальчик **мой** милый, доколе не знаешь*
*Беды и страданий, младенец ты **мой**!..*

Пусть кровью зальются, в крови захлебнутся
Мулдарты, убийцы отца твоего!» (112)

***

*Йæ фарсыл сбаста **йæ цыбыр æхсаргард**,*
***Йæ цыбыр æхсаргард**, йæ фæтæн сау хъама* (25).

На пояс привязал **свою короткую саблю**,
Свою короткую саблю, свой широкий черный кинжал.

*Повесил на пояс **короткую саблю**,*
***Короткую саблю** да острый кинжал* (112).

***

***Рæзгæ уал**, мæ лæппу, **рæзгæ уал**, мæ уарзон…* (26)

Расти пока, мой мальчик, **расти пока**, мой любимый…

***Расти** же, мой милый, **расти**, мой любимый…* (113)

***

Кæннод дæ цæргæйæ рухсы цъыртт ма базон,
Мæрдты та, зындоны, де ‘ккой фæбадæнт,
Ехсæй дæ куыд тæрой де ‘фхæрд ныййарджытæ!.. (26)

Не то в течение жизни частичку белого света не познай,
А на том свете, в аду, на спине твоей (пусть) сидят,
Плетью погоняя тебя твои оскорбленные родители!..

Не то не узнаешь ты светлого солнца,
И сядут на шею тебе, на том свете,
Родители, плетью тебя иссекут! (113)

Из приведенных примеров становится очевидным: переводческая стратегия С. Шервинского ориентирована на максимально полное воспроизведение как семантического, так и стилистического своеобразия оригинала, что позволяет сохранить жанровую природу колыбельной-плача.

Перевод представленных фрагментов может быть оценен как пример создания «аналогичного оригиналу единства содержания и формы» [Эткинд 2018, 46]. Русскоязычный текст верно отражает смысл, композиционные особенности, образную структуру, поэтическое звучание произведения. В языках, вовлеченных в процесс перевода, находит отражение соразмерность между минимальной единицей перевода и фразой, абзацем в целом. Подбор слов-эквивалентов С. Шервинским осуществляется с учетом их идентичных значений в языке оригинала, национально-культурных особенностей.

Бóльшую часть поэмы занимает описание мести Хасаны обидчикам – кровавых схваток героя с представителями рода Мулдарта. Картины борьбы за существование и эпизоды расправы с врагами, продиктованные социальной ненавистью, отличаются особой колоритностью, а строки насыщены лексикой с национально-культурной семантикой. Именно в этих двух главах перевода национальное своеобразие оригинала проявляется наиболее ярко.

Передача инокультурного текста в данном случае сопряжена с различными трансформациями, не всегда обусловленными учетом национальной принадлежности реципиента. Национально-специфические элементы подвергаются у С. Шервинского адаптации, однако нередко передаются и дословно. Особенно показательна в этом отношении репрезентация бранных формул, проклятий и причитаний. Как справедливо отмечает В.С. Модестов, прямой перевод таких конструкций «не всегда возможен как из-за отсутствия адекватных аналогов, так и потому, что значительная часть подобной лексики тесно связана с местной средой обитания использующих ее персонажей» [Модестов 2006, 246]. Вследствие этого дословная передача подобных конструкций не всегда находит

адекватную интерпретацию в принимающей этнокультурной среде и неосознанно оценивается адресатом «в „кодах" своей культуры» [Художественный перевод 2014, 340]. Таким образом, перевод батальных сцен и национально маркированной лексики становится зоной повышенной переводческой сложности, где требуется особый баланс между стремлением к точности и необходимостью культурной адаптации. Например, при дословном переводе проклятий, причитаний *«хур дыл æрныгуылдзæн»* 'солнце на тебя закатится' (в значении «умереть» либо «быть очень печальному событию») – *«…еще до заката», «судзгæ дын фæбадон, дудгæ дын фæбадон…»* 'пребывать бы мне в горении, пребывать бы мне в зудении'[73] – *«ой, лучше б сгорела, ой, лучше бы замерзла…», «уæ, марг дын æрбауой, уæнгæл дын æрбауой / мæ дзæбæхдзинæдтæ, мæ риуы 'хсыры цъырт»* 'о, пусть отравой тебе станут, ненавистными тебе станут / мое добро / капля молока из моей груди' – *«Да станут отравой тебе и проклятьем / любовь моя, груди моей молоко!»* вне поле зрения реципиента остается часть запечатленного в них смысла, снята эмоционально-экспрессивная нагрузка, стерт этнографический контекст, скрываемый за представленными явлениями действительности. Эксплицитное присутствие в тексте выражений с национально-культурным компонентом значения вынуждают С. Шервинского обращаться к опущению в переводе не являющейся коммуникативно релевантной национально-маркированной лексики либо к замене денотата в основе идиом. Перевод фразеологии и национально-маркированной лексики становится областью, где Шервинский вынужден искать компромисс между точностью и доступностью для русскоязычного читателя, что неизбежно ведет к частичным потерям этнографического колорита и эмоциональной экспрессии. Так, не представлены в русском тексте фразеологизмы *«туджы фыцын»* (букв. 'кипеть в крови', в значении

[73]В.И. Абаев значение глагола *«дудын»* трактует так: «dūdyn – и. 'зудеть', 'гореть (о коже)' – mæ bwar dūdy «мое тело зудит»; dūdgæ fæbadæj или sūzgæ fæbadaj «пребывай в зудении (горении)» (проклятие)» [Абаев 1958, 372].

.

«сильно злиться»), *«зæрдæ бахъарм ис»* (‘сердце стало теплым’ «ослабеть, потерять сознание»), *«уый цæстмæ хъазын»* (‘играть на глазах’ «стараться понравиться»), *«сæр æрбайсæфын»* (‘потерять голову’). С. Шервинский прибегает и к другим способам перевода: к замене фразеологизма семантическим эквивалентом, построенным по другой фразеологической модели: *«ссыди йæ рагон маст»* (‘прошла его давняя обида’) – *«сердце засияло», «калын урс цæссыг»* ‘лить белые (прозрачные) слезы’ – *«лить горючие слезы»*; переводит соответствующей в коннотативном отношении фраземой *«адæмы зæрдæтæ фехалын»* ‘разбить людские сердца’ – *«заставить дрогнуть людские сердца»* либо лексическим эквивалентом или семантически близким свободным сочетанием слов*: «мæ хæдзар фехæлди»* (букв. ‘мой дом разрушился’) – *«пришла моя гибель», «Йæ хъарæг цæудзæни къонайы рæбынæй / Æртхутæг кæндзæни цæхæры зынгимæ»* ‘Ее рыдания будут слышны у очага / Будет делать пепел с искрой огня’ – *«Начнет убиваться у цепи очажной, / Застынет золою, как жар в очаге»* и др.

Этнокультурные особенности отражены в народных верованиях и обычаях, суровых картинах быта: оскорбление очага, осквернение надочажной цепи, кровная месть, посвящение коня покойнику. Репрезентация национально-культурных особенностей адресату осуществляется семантическими эквивалентами, однако понимание сути представленных в тексте явлений и их символического смысла требует «дополнительных фоновых знаний для декодирования» [Мирзоева, Сюрмен 2018, 188]. Так, русскому читателю вряд ли известно о существовавшей вплоть до начала XX в. культовой роли надочажной цепи в семейной обрядности осетин (см. подробнее [Салбиев 2019, 23–29]). В подобных случаях, нам кажется, необходим поясняющий контекст.

Проблема одиночества занимает центральное место в поэме А. Кубалова. Ее социальные корни раскрываются автором через трагическое противостояние одинокого Хасаны многочисленному роду Мулдарта. Как справедливо отмечает Н.Г. Джусойты, «мерилом бедности и богатства

является число мужчин в роду. Самой высокой категорией, которой мыслит сказитель, является род» [Джусойты 1980, 102]. Именно родовое превосходство становится основой конфликта двух враждующих фамилий – Мулдарта и Афхардта. Только сильный многочисленный род способен постоять за себя; численность выступает главным преимуществом на поле брани и мотивирует род Мулдарта к развязыванию конфликта. Отсутствие же заступничества у немногочисленного рода Афхардта предопределяет их трагическую гибель. В поэме судьба одинокого человека показана на примере нескольких персонажей – Соламана, Госамы, Хасаны, Хамырзы, и судьбы всех их трагичны. На протяжении всего произведения А. Кубалов проводит рефреном свою мысль: одинок и беден тот, у кого нет родичей, близких, взрослого потомства, нет заступников. Таким образом, одиночество осмысляется в поэме не столько как экзистенциальная категория, сколько как социальная обреченность, неизбежно ведущая к гибели, где единственной реальной защитой остается родовое преимущество.

В переводе С. Шервинского соответствующие фрагменты, развивающие тему родового превосходства, опущены. Сокращению подвергся и финал поэмы, где, по наблюдению Н.Г. Джусойты, звучит прямой призыв сказителя к укреплению родовых связей – поскольку именно в них видится единственная возможность защиты одинокого человека [Джусойты 1980, 108]. Социальные корни проблемы одиночества от русскоязычного читателя скрыты. Это композиционное решение имеет существенные последствия для восприятия идейного содержания произведения. Опущение в переводе этих отрывков меняет и суть конфликта, задаваемого лишь кровной местью, тогда как авторская интерпретация не сводится к последней всецело. В переводе замысел автора полностью не реализован.

Перевод С. Шервинского строится на стремлении отразить изложенный в поэме А. Кубалова событийный ряд, передать комплекс изобразительно-выразительных средств в аспекте сохранения их

коммуникативно-прагматического потенциала, за счет чего достигается, как нам кажется, адекватное эстетическое впечатление от прочитанного текста. Недостатки перевода связаны с опущением С. Шервинским некоторых текстовых фрагментов, благодаря которым могло бы быть обеспечено понимание истинной сути конфликта в произведении, с необходимостью эксплицировать информацию, неизвестную получателю текста.

Осуществленных С.В. Шервинским переводов из осетинской литературы не столь много. Однако именно благодаря его деятельности целый ряд известных произведений осетинских авторов впервые обрел свое поэтическое звучание на русском языке. Анализ переводов С. Шервинского позволяет наблюдать его способность интерпретировать произведение, находить собственную концепцию для передачи исходной мысли. Переводчик не стремится к формальному копированию оригинала, но воссоздает его художественную систему средствами русского стиха, сохраняя при этом национальное своеобразие и, в значительной мере, идейную направленность первоисточника.

В рассмотренных переводах С.В. Шервинского из осетинской поэзии представлены различные подходы к передаче оригинального текста. Приоритетной задачей для переводчика неизменно оставалось воспроизведение смыслового содержания подлинника, однако в отношении других уровней эквивалентности наблюдается существенная вариативность.

Перевод стихотворения К. Хетагурова «Кубады» демонстрирует частичную эквивалентность. На смысловом уровне переводной текст инвариантен оригиналу, в нем отражен национально-культурный контекст. Однако заданная К. Хетагуровым художественная детализация в переводе утрачивается, а вносимые С. Шервинским слова-образы в некоторой степени вступают в противоречие с идейно-художественным замыслом автора. Формально-смысловая точность достигается не во всех фрагментах, а лексико-синтаксические опущения и дополнения продиктованы прагматической адаптацией к ментальности русскоязычного читателя.

Перевод поэмы Нигера «Пир у Баделят» реализует иную стратегию, которую можно определить как динамическую адекватность (в терминологии Ю. Найды). Здесь обнаруживается идейно-художественная близость разноязычных текстов, бережное отношение к образной системе подлинника и идиолекту автора. В переводе находят воплощение прагматический, семантический и синтаксический уровни эквивалентности (см. подробнее [Гарбовский 2007, 295–302]).

Наиболее сложным по заключенным интенциям представляется перевод поэмы А. Кубалова «Афхардты Хасана». При сопоставлении с оригиналом обнаруживаются формально-композиционные несоответствия: текст подвергнут сокращению, что не может не влиять на понимание читателем истинной природы конфликта. Интенции автора оказываются глубже, чем это представлено в переводе. В основе поэмы – образ Одинокого; А. Кубаловым, по наблюдению исследователей, «вскрываются социально-исторические корни понятия ‟родовой одинокости”» [Мамиева 2016б, 122]. Однако в переводе эта концептуальная глубина в значительной степени нивелируется.

Таким образом, художественный перевод с 1920–1930-х гг. занимает ведущее место в творчестве С.В. Шервинского. С годами его переводческое мастерство совершенствуется и достигает расцвета к середине XX в. В 1940–1950-е гг. С. Шервинский все более последовательно придерживается в переводе принципа, близкого к адекватному, ориентированного на получателя художественного произведения и его способность понять и декодировать исходную информацию. Однако, как показывает анализ (в частности, перевод поэмы «Афхардты Хасана»), интенции автора при этом не всегда учитываются в полной мере – вероятно, вследствие недостаточности фоновых знаний, связанных с ментальностью народа, на языке которого создан оригинал, незнания исходного языка и работы с подстрочником. Приоритетной задачей для С. Шервинского неизменно оставалось сохранение содержания оригинала. Контаминация свободного и

адекватного перевода – ориентация на культуру и вкусы реципиента, с одной стороны, и на текст оригинала – с другой, вполне себя оправдывает на фоне преобладавшего в обозначенный период принципа творческого переосмысления подлинника при переводе осетинской поэзии. Эта мысль находит подтверждение и у М.Л. Гаспарова, который в предисловии к переводам С. Шервинского характеризует господствующий принцип перевода как воссоздание из художественной действительности подлинника того, что «близко и дорого, с собственным творческим размахом» (цит. по: [Азов 2013, 10]). Таким образом, переводческая практика Сергея Васильевича Шервинского оказывается созвучна общей тенденции эпохи, но отличается большей сбалансированностью между свободой и верностью оригиналу.

2.4. Эпическая поэма «Алгузиани» И.Г. Габараева-Ялгузидзе и стихотворение К.Л. Хетагурова «На кладбище» в переводческой интерпретации Н.А. Заболоцкого: установка на диалог с традицией

Литературная судьба другого известного советского поэта **Николая Алексеевича Заболоцкого (Заболотского)**[74] (1903–1958) также была отмечена драматизмом и внутренней противоречивостью. Творческая эволюция Заболоцкого-поэта и переводчика неразрывно связана с этапами его биографии. Начальный период отмечен участием в литературной группе ОБЭРИУ (1927–1929). Затем последовало вынужденное отстранение от «большой» литературы и обращение к произведениям для детей (сотрудничество с журналами «Еж» и «Чиж»), обусловленное официальной критикой за «формализм» и «примитивизм». Переломным моментом в творчестве для Н. Заболоцкого стал арест в 1938 г. по так называемому «Ленинградскому писательскому делу» и последующее пребывание в лагерях (Востоклаг, Алтайлаг) до 1944 г. После реабилитации в правах члена Союза

[74]С приходом в 1921 г. в петербургскую литературную среду и на литературный факультет Педагогического института им. А.И. Герцена меняет фамилию на Заболоцкий.

писателей (1946) наступает короткий период творческого подъема (1946–1948), увенчавшегося выходом третьей книги поэтических произведений. В 1948–1952 гг. последовал период глубокой внутренней паузы, когда поэт практически полностью сосредоточился на художественных переводах (с 1949). Возвращение к оригинальному творчеству стало возможным лишь после снятия судимости в 1952 г. Однако полноценное признание и возвращение наследия поэта в литературный процесс пришлось уже на посмертный период, после реабилитации в 1963 г.

Трансформация мировоззрения и, как следствие, эволюция представлений о сущности литературы (от авангардного эксперимента в период ОБЭРИУ к классическому стиху – после ареста (1946–1958)) прослеживается не только в оригинальной поэзии Н. Заболоцкого. Та же динамика характерна для его переводческих принципов. Выбор авторов для перевода (от немецких до грузинских романтиков и эпических поэм) отражал те же философско-эстетические искания, что и его собственные стихи разных периодов.

Н. Заболоцкий обратился к переводам практически одновременно с началом собственного поэтического творчества. К этой деятельности, количественно значительно превосходящей его авторское наследие, поэт относился с исключительной ответственностью – в отличие от многих коллег, считавших для себя унизительным быть «загнанными в перевод». Свидетельством тому служит и обращение Заболоцкого к теоретическим аспектам перевода, нашедшее отражение в ряде его статей. Как теоретик искусства перевода Н. Заболоцкий сформулировал свои принципы в известной статье *«Заметки переводчика»* (1954). В ней в лаконичной форме были изложены критерии успешного художественного перевода, которые поэт считал основополагающими. Среди главных принципов, сформулированных Н. Заболоцким, можно выделить следующие:

1. *Баланс точности и естественности*: способность переводчика отличить главное от второстепенного, сознательно жертвовать малым ради большого.

2. *Хорошее владение языком, на который переводишь*. Перевод, по мысли Заболоцкого, становится экзаменом для литературной речи переводчика.

3. *Отказ от буквализма*: перевод художественного произведения не есть механический перевод слов, а творческая деятельность.

4. *Следование духу, а не букве*: передавать не внешнюю форму, а внутреннюю суть, образный строй подлинника; не исказить авторский замысел, вызвав не ту реакцию.

5. *Необходимость широкого контекста*: знакомство с историей, бытом, культурой, искусством страны оригинала способствует воссозданию подлинного облика произведения [Заболоцкий 1959, 251–253]. Так, работа над переводами грузинской литературы сопровождалась для Н. Заболоцкого глубоким погружением в культуру этой страны: он неоднократно бывал в Грузии, изучал ее природу, историю, литературу, а также жизнь и быт народа. Поэт поддерживал дружеские отношения с грузинскими писателями и учеными, чьи советы и консультации во многом помогали ему в переводческой деятельности.

И в своих авторских произведениях, и в переводах Н. Заболоцкий неизменно сохранял установку на читательское восприятие. Эта ориентация на адресата отличала его подход от формального экспериментаторства ради самовыражения и сближала с классической традицией, требовавшей ясности и содержательности. «*Родом познанья* считал поэзию… Заболоцкий; да, именно божественной речью признавал он ее – возвышающей дух, гармонично сочетающей *пользу* и *усладу*; именно сжатой, немногословной и поэтому “упругой” формой словесной выразительности было для него всегда стихотворство» [Маргелашвили 1963, 244], – подчеркивает в своей статье Г. Маргелашвили.

Переводческая деятельность Н. Заболоцкого отличалась жанрово-стилистическим разнообразием. Центральное место в ней занимает перевод «Слова о полку Игореве»[75] (с древнерусского рифмованным 5-стопным хореическим стихом, 1937–1958 (подробнее см. [Заболоцкий 1969, 164–188; Патроева 2015, 60–71]), поэмы Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре»[76], а также обширный пласт грузинской поэзии XVIII–XX в. Помимо этого, перу поэта принадлежат переводы с немецкого, итальянского, венгерского, сербского (включая значительную часть сербского эпоса), украинского, таджикского и узбекского языков, что позволяет говорить о весомом вкладе Н.А. Заболоцкого в ознакомление советского читателя с мировым литературным наследием.

Из осетинской литературы Н. Заболоцким переведено немного, однако его выбор пал на произведения, сыгравшие ключевую роль в ее становлении, – авторов, стоявших у истоков национальной словесности. Среди них – отрывок из поэмы И. Габараева-Ялгузидзе *«Алгузиани»*[77] и стихотворение К.Л. Хетагурова *«На кладбище»*. Примечательно, что перевод хетагуровского текста не только систематически публиковался в сборниках осетинского поэта (с 1951 г.), но и был включен в академическое трехтомное собрание сочинений самого Н. Заболоцкого (М., 1984. Т. 2. С. 136–144).

Опыт работы над переводом двух эпических полотен – «Слова о полку Игореве» и «Витязя в тигровой шкуре» – оказался востребован при обращении Н. Заболоцкого к поэме И. Габараева-Ялгузидзе. Это обусловлено

[75]Мнения филологов разделились по поводу жанровой принадлежности «Слова». В противоположность исследователям, утверждающим, что древнерусский памятник представляет собой песню, поэму, былину, ораторскую речь, воинскую повесть, известный осетинский ученый В.И. Абаев выступил со своей гипотезой о жанровой специфике произведения. По его мнению, «жанровые истоки основной части поэмы ... ведут к мужскому погребальному плачу» [Абаев 1985, 112].

[76]Консультантом при переводе был известный грузинский поэт С. Чиковани, подстрочник принадлежал С.Г. Иорданишвили.

[77]Несмотря на то, что поэма «Алгузиани» создана на грузинском языке, ее автор – этнический осетин, а само произведение отражает осетинский национальный колорит, что позволяет рассматривать его в контексте осетинской литературы.

как типологическим сходством произведений (композиционный центр «Слова» и «Алгузиани» − военные походы и описание подвигов правителей), так и близостью стихотворной формы («Витязь» и «Алгузиани» написаны шестнадцатисложным стихом, характерным для грузинской эпики). Единая природа эпического слога и сходная историческая тематика позволили переводчику использовать уже отработанные приемы передачи древних эпических памятников средствами русского литературного языка.

Отрывок из поэмы «Алгузиани», оригинал которой создан на грузинском языке[78], переведен Н. Заболоцким с русского подстрочного перевода, принадлежащего М. Джанашвили [Джанашвили 1897]. Подстрочник впервые был опубликован в 1897 г. в XXII выпуске СМОМПК, выходившем в Тифлисе. В своей переводческой практике Заболоцкий последовательно руководствовался принципом, который сам считал основополагающим: классическое наследие должно быть сделано доступным восприятию современного читателя. Этим объясняется и его обращение к рифмованному стиху при переводе «Слова о полку Игореве», и работа с грузинским и осетинским текстами, и сам выбор произведений, составивших его обширное переводческое наследие. Сформулированный Заболоцким принцип перевода классики получил авторитетное теоретическое обоснование в оценке Д.С. Лихачева. В письме к поэту исследователь подчеркнул, что задача переводчика при переложении «Слова» была не «археологическая» реконструкция, а перевод «поэтической системы прошлого в поэтическую систему настоящего»: «Ваш перевод я ценю как

[78]Вопрос о времени написания произведения до сих пор остается открытым. Сложность датировки обусловлена несколькими факторами: утратой оригинала, разграничение времени создания и времени описываемых событий, вопрос об авторстве. Рукопись поэмы, обнаруженная священником Иоанном Русишвили в Нузальской церкви в 1840 г., была утеряна после первой публикации в 1885 г. [Чибиров 2016, 60]. В печать попала лишь часть полного текста. Исследователи спорят не только о том, когда написана поэма, но и о том, какую историческую эпоху она описывает. Дискуссия о датировке неразрывно связана с вопросом об авторе. Если считать автором И. Габараева-Ялгузидзе, то поэма не могла быть создана ранее конца XVIII в. Однако существуют и альтернативные гипотезы – например, предположение М.Р. Казиты о принадлежности поэмы перу Сослана-Давида Царазона (ум. 1207) [Казиты 2019, 7–11] или о написании ее «первородным сыном» Ос-Багатара (Бакатара) Ю. Дзиццойты [Дзиццойты 2025].

современное поэтическое восприятие поэзии прошлого... Это произведение современное, это поэзия наша... Вы поэтически откликнулись на поэзию прошлого. В Вашем переводе важна не только поэзия “Слова”, но и поэзия Ваша собственная» [Заболоцкий 1969, 169].

Переведенный Н. Заболоцким фрагмент из поэмы «Алгузиани» (45 строф) повествует о победном походе Алгуза на Черкесию, в ходе которого его войску противостоят нонцы и хетажи. При переводе отрывка Н. Заболоцкий прибегает к незначительному сокращению: он исключает те места, где автор повествует о минутных слабостях героя и его обращении к Богу с молитвой о помощи в предстоящем сражении, сосредоточиваясь на батальной канве повествования. Отсюда – стремительность стиха, энергия диалогов. Речь героев в подстрочнике – многословна. Заболоцкий придает ей афористическую емкость*: «Если меч над головою вознесет моя десница», «Оробеет ли пред вами моря Черного дракон?»*. Эта чеканность слова – важнейшая примета перевода Н. Заболоцкого. Поэтический язык перевода представляет собой сложный сплав нескольких стилистических пластов, подчиненных единой задаче – созданию эпического повествования, доступного современному читателю, но сохраняющего возвышенный колорит старины: существительные (*глава, десница, уста, выя, лик, очи, чресла, прах, супостат, дружина*), прилагательные (*златотканный, достославный, дерзновенный*), глаголы (*воссел, возопил, распростились с жизнью, пали ниц*). Эта архаизация – создание поэтической дистанции, необходимой для восприятия героического сказания, подчиняя текст законам русского эпического стиха:

Сняли воины доспехи и на землю положили,
Пали ниц пред Алгузоном, выи гордые склонили.
– Мы твои! Не бей нас, витязь! Защищаться мы не в силе!
Будь отныне нам владыкой! Образумил нас не ты ли?
Так врагов рассеял витязь, наказал их за разбой.
Обессиленный в сраженье, в плен сдавался здесь любой

[Осетинская литература 1952, 89].

Условный мир эпической поэмы, где все подчинено законам героического идеала, создается и изобразительно-выразительными средствами, часть из которых восходит к подлиннику (подстрочнику Джанашвили), а часть порождена художественным воображением Н. Заболоцкого: **сравнения** (войско – *«как могучая ограда»*, враг мечется *«словно в море корабли»*, в битве Алгуз *«подобен чуду»*, крутится *«колесом»*), **метафоры** (*«кровь струилась, как родник», «омочил свой лик слезой», «выи гордые склонили»*), **гиперболы** (*«двадцать нонов с головами распростились в тот же миг», «одним ударом рассек главу его и тело», «перебил немало люда, громоздил из трупов груду»*), **эпитеты** (*«славный витязь», «прекрасная царица», «светлый панцирь», «вероломные враги», «дерзновенные слова»*).

Примечательно расхождение между подстрочником и художественно-поэтическим текстом: реалии, которые М. Джанашвили поясняет в виде сносок, Заболоцким не комментируются. Этнографическая точность приносится в жертву художественной цельности.

Отрывок из «Алгузиани» в переводе Н. Заболоцкого ритмически ориентирован на равносложность: в строфах наблюдается группировка 15-сложных и 16-сложных строк (причем последние встречаются чаще: после 8 слога строка разделена цезурой (4-стопный хорей+4-стопный хорей)). Все четверостишия объединены единым типом рифмовки (АААА), строфы с мужскими и женскими клаузулами чередуются. Подобным образом ритмически организован и другой перевод Н. Заболоцкого – «Витязь в тигровой шкуре» (вариант 1957 г.), выполненный формой классического грузинского стиха шаири. К моменту работы над «Алгузиани» у Заболоцкого уже был опыт перевода этой стихотворной формы, что, по-видимому, предопределило его выбор: согласно исследователям, оригинал «Алгузиани» также написан в форме шаири [Баев 1993, 20]. Н. Заболоцкий воспроизвел не только содержание, но и стихотворную структуру оригинала, адаптируя грузинскую силлабику к возможностям русского стиха.

Н. Заболоцкий переводит не слова, а смыслы и образы, создает художественное полотно, подчиненное законам русской эпической традиции и соответствующее его собственному поэтическому дару. Перевод «Алгузиани» – не исключение, а закономерное продолжение той работы, которую поэт вел на протяжении всей жизни: переложение старинных текстов на язык современной поэзии, делая классику доступной для читателя.

Интерес Н. Заболоцкого к фольклорно-бытовой тематике[79] нашел выражение и в его переводе стихотворения[80] К.Л. Хетагурова *«Уæлмæрдты»* (*«На кладбище», 1899)*. Произведение неоднократно печаталось в собраниях сочинений К. Хетагурова (1951, 1953, 1956, 1959, 1974, 1999)[81], поэтических антологиях (1952, 1960), а также в сборниках самого Н. Заболоцкого (1984). Однако при сопоставлении этих вариантов перевода обнаруживаются устойчивые лексические расхождения. Есть основания полагать, что коррективы вносились самим переводчиком. Как известно, переводы, включенные в посмертное трехтомное собрание сочинений (1983–1984) Николая Алексеевича Заболоцкого, им самим пересматривались. К 1957 г. поэтом был составлен план-проект предполагавшегося четырехтомного издания (авторская машинопись с пометами хранится в его архиве). Однако реализовать этот замысел при жизни ему не довелось, и издание было осуществлено вдовой Екатериной и сыном Никитой. Машинописный вариант перевода стихотворения К. Хетагурова с правкой Н. Заболоцкого также хранится в архиве поэта [РГАЛИ 481; Заболоцкий 1984а, 455].

[79]Выбор стихотворения К. Хетагурова «На кладбище» для перевода не случаен: он продиктован, как пишут составители полного собрания сочинений Н. Заболоцкого [Заболоцкий 1984, 455], интересом русского поэта к нартовскому эпосу, послужившему фольклорной основой этого произведения.

[80]В определении жанра произведения у литературоведов нет единого мнения. Жанр определяется ими как стихотворение (З.М. Салагаева, А.С. Малинкин, Л.П. Семенов, Б.И. Кандиев, А.А. Хадарцева, С.З. Габисова, И.В. Мамиева), поэма (Н.Г. Джусойты, К.Е. Гагкаев, Х.Н. Ардасенов, Х. Джиоев, И.М. Дзахов), новелла (Н.Г. Джусойты), баллада (Вс.Вяч. Иванов), лиро-эпическое произведение (Л.П. Семенов).

[81]В изданиях сочинений К.Л. Хетагурова 1939, 1946 и 1949 гг. стихотворение печаталось в переводе Н. Тихонова. Однако во всех последующих изданиях оно публиковалось уже в переводе Н. Заболоцкого, что говорит о его несомненных достоинствах.

Опираясь на опыт изучения перевода А. Ахматовой поэмы «Кто ты?», где вариант 1952 г. предшествовал варианту 1951 г., можно предположить сходную хронологию в работе Н. Заболоцкого над стихотворением «На кладбище». Об этом свидетельствует письмо С. Шервинского – одного из редакторов издания 1952 г. – с просьбой перевести это произведение, из которого вполне следует, что Н. Заболоцкий обращался бы к тексту К. Хетагурова впервые. Учитывая значение данного письма для истории переводческой рецепции осетинской литературы (в том числе в свете упоминаемого в нем круга других поэтов), приводим его полностью:

«Дорогой Николай Алексеевич, Вы обмолвились, что у Вас есть на этот момент свободное время, поэтому я позволяю себе послать Вам несколько больше строк, чем предполагал. Во-первых, 2 стихотворения Гриш Плиева: «Хорошо» и «Не плачь». Этот Плиев (ибо есть еще другой – Харитон Плиев) – современный поэт и деятель, в настоящее время редактор журнала «Наша эпоха», органа ССП Северной Осетии. Был на войне, и военная тематика занимает видное место в его творчестве. Эти два перевода – для Сборника Ос. лит. Гослитиздата. Во-вторых, одно стихотворение Нигера (Джанаева), одного из лучших осетинских поэтов, ныне уже умершего, – «Недавно это было», – для томика избранного Нигера в «Сов. писателе». В третьих – крупную и очень ответственную вещь: «На кладбище» осетинского классика Косты Хетагурова (*для Гослитиздата* – дописано от руки – Е.Дз.). *Это произведение было в свое время напечатано в переводе Н.С. Тихонова, интересном, но громоздком, усложняющем простой стиль поэзии Хетагурова. Товарищи осетины выразили желание, чтобы был сделан новый перевод. С ними согласен и сам Николай Семенович. (Я, было, думал поместить в Сборнике все же его перевод, но он решительно отказывается его переиздавать, считая своей неудачей. Я посоветовался с ним и предложил Вашу кандидатуру, которую он очень одобрил.) В этом стихотворении много от народной заплачки – Вы, может быть, обращали внимание, как осетинская поэзия, в соответствии с древними традициями*

народа, склонна к похоронным и загробным мотивам (я говорю, разумеется, не о поэзии сегодняшнего дня). Речь старика над мертвым – перепев нартского эпоса, в частности главы «Сослан в царстве мертвых». Я считаю эти стихи Хетагурова очень интересными и надеюсь, что Вы будете работать над ними без всякого над собой насилия.

Крайний (и реальный) срок представления переводов – 15 мая, но, конечно, было бы лучше получить их немного раньше.

Примите мой привет. С. Шервинский (подпись). 19.04.51»[82] [РГАЛИ 133].

Доказательством этому служит и то, что вариант 1951 г. близок к тексту, опубликованному в собрании сочинений Н. Заболоцкого, они же и максимально приближены к оригиналу: I В 1952 → II В 1951→ III В до 1956 (опубл. впервые в сборнике избранных произведений осетинского автора (М., 1956), позднее во втором томе сборника сочинений Н. Заболоцкого 1984 г.). Поэтому при сравнительно-сопоставительном анализе с подлинником основополагающее значение для нас будет иметь третий, более поздний вариант перевода Н. Заболоцкого.

Стихотворение «На кладбище», наиболее объемное из сборника К.Л. Хетагурова «Осетинская лира», имеет отчетливо выраженную фольклорную основу, восходящую к похоронному обряду посвящения коня умершему *бæхфæлдисын* (варианты обрядового текста см. в НА СОИГСИ 110, 43–44; НА СОИГСИ 151).

Фольклорные варианты этого текста были введены в научный оборот А.М. Шегреном («Маяк», 1843, Т. VII), А.А. Шифнером («Осетинские тексты», 1868) и Вс.Ф. Миллером («Осетинские этюды», 1881).

Центральное место в произведении занимает речь старика, посвящающего коня умершему. Сакральный характер этой речи, по

[82]Орфография и пунктуация источника сохранены. Названные в письме стихотворения Г. Плиева и Нигера в переводе Н. Заболоцкого в издание не вошли (вероятно, они не были им переведены). Стихотворение Нигера «Это было недавно» перевел сам С. Шервинский.

наблюдению Е.Б. Бесоловой, обусловлен тем, что она обращена не только к присутствующим на похоронах людям; «язык, на котором строится эта речь, подразумевает особого, сверхъестественного адресата» [Бесолова 2008, 254].

Текст Коста Хетагурова, при сохранении фольклорной основы, представляет собой авторскую переработку народных источников. Как отмечает З.М. Салагаева, поэт сознательно устранил из них «элементы религиозности и сохранил те эпизоды, которые имели ярко выраженный социальный характер. В полном соответствии с народными произведениями в стихотворении “На кладбище” говорится о богатстве одних и бедности других, о несправедливых судьях, затрагиваются вопросы морали, дан целый ряд правил быта, с точки зрения народа характеризуются образы плохих и хороших людей» [Салагаева 1959, 99].

Анализ стихотворения свидетельствует о глубоком знании Хетагуровым всех опубликованных вариантов обрядового текста (один из таких вариантов, написанный рукой Коста, хранится в его архиве [НА СОИГСИ 108]. А. Малинкин отмечает, что ко времени К. Хетагурова обычай посвящения коня претерпел существенную трансформацию, став по преимуществу условным: «коня уже не закалывали, как было ранее, а лишь приводили на могилу, давали уздечку в руку покойника и, после произнесения надгробной речи... обводили коня три раза вокруг могилы». Главным элементом обряда, по мысли исследователя, оставалась надгробная речь, которая в поэтической форме описывала путь умершего в загробный мир и тем самым сосредоточивала на себе основное внимание участников [Малинкин 1959, 45]. Этот обряд, несмотря на свою глубокую архаичность, сохранялся в осетинской среде вплоть до недавнего времени: единичные случаи его бытования фиксировались этнографами и археологами [Цаллагов 2019, 124; Кануков 2024, 64].

Произведение К. Хетагурова имеет строго продуманную композицию, выстроенную в логической последовательности: «экспозиция (характеристика личности умершего), завязка действия (выбор коня и

спутников себе), основная часть (картины загробного мира), развязка (просьба покойного к Барастыру о принятии души в царство мертвых), заключительная часть (напутствие и пожелания со стороны посвятителя коня)» [Бесолова 2008, 263]. Устойчивость данной композиционной структуры подтверждается фольклорными текстами. По наблюдению З.М. Салагаевой, варьированию подвергалось лишь «изображение облика и жизни умершего в самом начале произведения», тогда как прочие изменения затрагивали «только отдельных деталей, но не функций героя». Эта особенность, как подчеркивает литературовед, «сближает этот памятник с мифом и сказкой» [Салагаева 1980, 103]. Тема загробного мира обнаруживает типологическое родство стихотворения К. Хетагурова с памятниками русской и западноевропейской словесности (подробнее см. [Абисалова 2022]).

Вступительная часть произведения в интерпретации Н. Заболоцкого остается в границах, заданных подлинником. Переводчик этнографически точен, и эта точность позволяет читателю увидеть в обрядовых деталях их глубинный смысл. Поэт фиксирует его ключевые элементы: многолюдность погребения, контраст между прижизненной бедностью юноши и его посмертным облачением в богатые одежды, присутствие коня, предназначенного для загробного путешествия (которого при жизни у него не было), появление старика-посвятителя, произносящего сакральное слово. Все эти детали строго соответствуют осетинской погребальной традиции, запечатленной в подлиннике К. Хетагуровым. Поэтическая рецепция Н. Заболоцкого не заслоняет трактовку автора, а, напротив, усиливает ее достоверность. Переводчик скрупулезен при передаче облика умершего юноши: каждая деталь его внешности и одежды обретает в переводе зримую конкретность, оставаясь при этом в русле этнографической достоверности подлинника:

С детства не знал он еды прихотливой,
Не щеголял он в черкеске красивой,
Да и не думал о том.

Скромный, со всеми он был одинаков.
И до сегодня сафьянных чувяков
Мы не видали на нем.

Нынче ж, смотрите, нарядный какой он!
Как у невесты, затянут и строен
Мертвого юноши стан.

Золото ярко блестит на одежде.
Разве оружье на юноше прежде
Кто замечал из крестьян? [Заболоцкий 1984а, 136][83]

В представленном фрагменте перевода Заболоцкого отчетливо проявляется его переводческая стратегия: сохранение всех ключевых этнографических реалий, лаконичность поэтических формул: *«С детства не знал он еды прихотливой, / Не щеголял он в черкеске красивой»* (нивелирует повторы). Контраст между прижизненной бедностью и посмертным великолепием, составляющий смысловой центр данного отрывка, не просто сохраняется, но усиливается за счет четкого ритмического противопоставления (*«до сегодня» – «нынче ж»*).

При переводе портрета старца Н. Заболоцкий следует принципу, который можно назвать содержательной компенсацией: он не просто копирует подлинник, а находит в русском языке средства, эквивалентные по силе воздействия средствам оригинала. При этом переводчик позволяет себе вносить дополнительные коннотации, которые не противоречат авторскому замыслу, а углубляют его, делая зримым то, что у Коста оставалось за пределами прямого высказывания:

...Мардмæ æрбахæстæг иу лæг... Йæ цæстытæ
Нал зынынц чъиуæй.

Цæсгом нымпылдтытæ, зачъетæ – урс-урсид,
‘Гасæй йæ уæлæ хæлын худ, кæрцы къæрид...
Дис кæнын: чи у ай?

Чъизи дæрзæг къухæй цæстысыг асхъаудта,
Стæй дзы зачъетæ тонæгау адаудта...
Бахæстæг бæхмæ [Хетагуров 1951, 174][84].

[83]Далее текст цит. по этому изданию.
[84] Далее текст цит. по этому изданию.

К праху приблизился один человек... Его глаза
Не видны, слиплись (засмолились).

Лицо сморщилось, борода – белая-белая,
Всего-навсего на нем шапка из тонкой кожи, отрепья шубы...
Удивляюсь: кто он такой?

Грязной, шершавой рукой слезу [он] смахнул,
Потом свою бороду расправил, погладил, словно вырывая ее...
Приблизился к коню.

Образ и в переводе столь колоритен:

Вот к мертвецу, соблюдая молчанье,
Старец подходит седой.

Темную кожу изрыли морщины,
Шапка, шубенка – из старой овчины...
Думаем: кто он такой?

Вытер он слезы дрожащей рукою,
Выпростал бороду перед толпою,
Взял за уздечку коня (137).

Коста Хетагуров сознательно избегает развернутой характеристики, сосредоточивая внимание на внешних приметах старца-посвятителя: глаза, не видные из-за слипшихся век, сморщенное лицо, белая борода, шапка из тонкой кожи и ветхая шубенка. Лаконизм этот не случаен – старик важен как носитель сакрального действия, как призносящий загробную речь. Н. Заболоцкий, сохраняя эту лаконичность, находит для каждого элемента точный эквивалент. Его переводческий почерк обнаруживает себя в тех неуловимых, но значимых сдвигах, которые превращают этнографически значимый отрывок в поэтический образ: *«чъизи дæрзæг къух»* (‘грязная, шершавая рука’) – *«дрожащая рука»*. Заболоцкий, на наш взгляд, проявляет глубинное понимание авторского замысла: физический признак уступает место психологическому. Дрожащая рука старика выявляет эмоциональное состояние персонажа, его трепет перед сакральным действом. Введенная Н. Заболоцким деталь – «***темную кожу*** *изрыли морщины»* – не просто конкретизирует облик старика, но и указывает на его социальный статус: темная от многолетнего труда кожа выдает в нем человека тяжелого

физического труда. Переводчик достраивает образ, опираясь на логику, заложенную автором. Выбор уменьшительно-уничижительной формы *«шубенка»* точно передает оценочное значение подлинника: перед нами не просто бедная одежда, а одежда ветхая. В этом выборе сказывается максимальное усилие на уровне слова способность нести не только номинативную, но и коннотативную нагрузку.

В рассматриваемом фрагменте осетинского подлинника встречается понятие *«Терк-Турк»*, обозначающее некую сказочную, мифологизированную страну, где ищут коня для усопшего (именно он должен сопроводить его в потусторонний мир):

Терк-Турчы рæгъаумæ абон фæцыдысты,
Зæххæн йæ кæрæтты дардыл æрзылдысты,
Алы ран сгарынц... (176)

Отправились сегодня к табуну Терк-Турка,
Все окраины земли обошли,
Ищут везде...

Н. Заболоцкий, стремясь сохранить национальный колорит и избегая полной нейтрализации реалии, предпринимает попытку частичной передачи понятия. Он опускает вторую часть составного наименования, оставляя лишь первый компонент – *«Терек»*:

К Тереку люди отправились ныне
Ищут по пастбищам, ищут в пустыне,
Ищут по краю земли (138).

Однако эта лексема привносит в текст принципиально иной смысл, поскольку означает название реки. Фольклорно-эпическая отнесенность понятия утрачивается, а вместе с ней – и часть смыслового ореола. Выбор переводчика можно рассматривать как попытку сохранить звуковой облик осетинского слова. Однако в данном случае частичное сохранение формы вошло в противоречие с содержанием, поскольку лексема *«Терек»* вызывает у русского читателя устойчивые ассоциации, не совпадающие с замыслом автора.

Особую роль далее в произведении играют образы загробного мира, представляющие собой развернутую систему нравственных оценок. Каждый персонаж, встречающийся умершему на пути, воплощает определенный порок или добродетель. Эта образная система восходит к древним представлениям о загробном воздаянии, но у К. Хетагурова она приобретает отчетливо выраженный социальный и нравственный смысл. Судьба человека в загробном мире определяется не столько религиозными заслугами, сколько его поведением в земной жизни по отношению к другим людям: честностью, справедливостью, гостеприимством, щедростью, семейным согласием.

Несмотря на объем и кажущуюся фрагментарность (вереница эпизодов, сменяющих друг друга), стихотворение обладает внутренним единством. Оно достигается единым композиционным стержнем – путешествием умершего в загробный мир; фигурой проводника (сына Солнца), сопровождающего героя и комментирующего увиденное; сквозной нравственной идеей: загробная участь человека определяется его земными поступками; кольцевым обрамлением (*«рухсаг у!» – «пусть будет до века память светла о тебе»*).

В переводе Н. Заболоцкий стремится к исчерпывающей передаче образной системы подлинника, не опуская ни одного из персонажей, встречающихся путникам (умершему и его проводнику – сыну Солнца). В тех случаях, когда оригинал требовал расширения, Н. Заболоцкий прибегал к оправданным добавлениям. Допускалась и перестановка образов в пределах строфики, однако, как справедливо отмечает И.М. Дзахов, «главное, что образ, созданный поэтом, нашел соответствие в творчестве переводчика» [Дзахов 1996, 90]. Следуя за Хетагуровым, Заболоцкий воспроизводит сказовую интонацию перечисления, в которой последовательно предстают картины загробных воздаяний: наказаний для грешников и наград для праведников. Как и в оригинале, в переводе сохраняется принцип контрастного противопоставления: образы грешников сменяются образами праведников.

Фольклорная основа произведения предопределяет его насыщенность символами, каждый из которых несет определенную мифологическую или этическую нагрузку. В осетинской мифологической картине мира (погребальной обрядности) образ *моста (хид)* занимает одно из ключевых мест, выполняя функцию границы и связующего звена между миром живых и царством мертвых. Как отмечают исследователи, мост осмысляется как испытание, которое предстоит преодолеть умершему на пути в загробный мир [Мамиева, Цоколаева 2014, 273]. Переход этот сопряжен с многочисленными препятствиями: мост может быть ӳже лезвия или тоньше волоска, и только конь способен помочь герою преодолеть опасную переправу над пропастью. Этот фольклорный образ находит отражение и в стихотворении К. Хетагурова:

Бахæццæ уыдзынæ иу æрдуйы хидмæ, –
Маргъ ыл нæ тæхы! (178)

Ты достигнешь до одного моста из волосинки, –
Даже птице не пролететь над ним!

***

Карды комæй йæм хид… (188)
С лезвия ножа к нему мост…

Указанные фрагменты несут важную этнокультурную информацию, укорененную в мифологических представлениях осетин. Примечательно, что Заболоцкий не прибегает к подмене этого мировоззренческого кода аналогичным образом из русского фольклора, хотя такая возможность существовала: в русской традиции также присутствует сопоставимый образ – Калинов (или Медяной) мост через реку Смородину, также выполняющий функцию перехода между мирами. Переводчик, однако, предпочитает сохранить этноспецифический образ, репрезентируя его на русском языке единицами, передающими денотативное содержание с соответствующими дифференциальными признаками:

Встретишь ты мост из одной волосинки –
Птице не перепорхнуть (139).

***

Мостик к изгнаннику лезвия уже… (142)

В этих строках Н. Заболоцкий точно воспроизводит ключевые характеристики мифологического моста – трудность его преодоления: невероятную тонкость (*«из одной волосинки», «лезвия уже»*) и недоступность для живых существ (*«птице не перепорхнуть»*). Отказ от доместикации образа (замены его на русский фольклорный аналог) представляется оправданным: читатель оказывается способен воспринять инонациональную мифологему без дополнительных пояснений, тем более что универсальная семантика моста как границы между мирами оказывается в известной степени сопоставимой в разных культурных традициях. Сохраняя «чужой» образ, переводчик не создает смыслового барьера, но обогащает принимающую культуру новым для нее, но прозрачным по внутренней форме мифологическим представлением.

Фольклорная основа стихотворения осетинского поэта проявляется не только в образной системе, но и в насыщенности текста лексемами с национально-культурным компонентом – теонимами, реалиями быта, названиями одежды, пищи, утвари. Задача переводчика в таких случаях не сводится к простому переносу слов: за каждым из них стоит определенное понятийное содержание и связанные с ним коннотативные ассоциации. Встречающиеся в стихотворении имена персонажей осетинского пантеона (*Уастырджи, Курдалагон, Барастыр*) Н. Заболоцкий вводит в русскоязычный текст с минимальным пояснением в сносках, сохраняя их звуковой облик и мифологическую семантику. Реалии осетинского быта передает преимущественно через функциональные эквиваленты *(«черкеска», «сафьяновые чувяки», «чурек»*), а там, где русский язык не имеет соответствий, прибегает к генерализации (*«узда», «игла», «шапка»*). В отдельных случаях это, конечно же, ведет к утрате этнографической конкретности, но обеспечивает понимание «сути описываемого явления» [Семенов 2013, 88]. Становится очевидным, что Н. Заболоцкий не подменяет

осетинский мир русским, не адаптирует чужую культуру до полной узнаваемости, а остается верен автору и той традиции, которую воспроизводит.

Перевод стихотворения отмечен последовательным использованием Н. Заболоцким устаревшей и высокой лексики, которая, с одной стороны, придает тексту торжественно-скорбную тональность, с другой – передает эпическое звучание осетинского подлинника, придает русскому тексту ту сказовую интонацию, которая органично соединяется с фольклорной основой оригинала. В тексте встречаются как отдельные архаичные лексемы (*«выпростал», «ныне», «чрево», «молвит», «свара», «сторицей», «десница», «длань», «опочивший», «чело», «человече», «далече», «издалече»*), так и развернутые архаизирующие конструкции: «*Пусть же тебе этот плач безысходный, / Этот великий почет всенародный / Снимут унынье с чела!»* (144), *«Льдистые палки пристыли к десницам»* (143), *«Длань от уздечки отвел говоривший»* (144). Опыт предшествующих переводов позволил ему найти ту меру архаизации, которая, с одной стороны, создает необходимую стилистическую дистанцию, с другой – не делает текст чуждым для реципиента.

Стихотворение К. Хетагурова насыщено разнообразными средствами художественной выразительности – фонетическими, лексическими, синтаксическими. Этот сложный стилистический сплав невозможно воспроизвести на другом языке без потерь. Переводческая стратегия Н. Заболоцкого в этой ситуации строится на принципе компенсации: утраченное в одном фрагменте восполняется в другом, что позволяет сохранить общую стилистическую тональность подлинника. Например, в начальных строках осетинского текста анафорический повтор

Уый бæрц æрцæугæ нæма федтон иу ранмæ,
Уый бæрц æркæсгæ нæма федтон иу зианмæ
Хохæй, быдырæй... (172)

Не видел еще, чтобы столько народу собралось в одном месте,
Не видел еще, чтобы на одного покойника столько [людей] смотрело

От гор до равнин...

создает эффект эмоционального нагнетания, подчеркивая небывалую многолюдность похорон. В переводе эта анафора оказывается утраченной. Заболоцкий передает содержание, но не стилистическую фигуру:

Не повернуться на кладбище было,
Старый и малый стояли уныло,
Низко над мертвым склоняясь (136).

Однако утраченный прием компенсируется в другом месте:

Много они берегов обскакали,
Много они табунов обыскали,
Но ничего не нашли... (138).

Повтор создает тот же эффект постепенного усиления эмоционального напряжения, что и утраченная анафора в экспозиции. Стилистический потенциал исходного отрывка не исчезает, а перераспределяется в ПТ.

Другой характерный пример – синтаксический параллелизм (предыдущий отрывок аналогичен в качестве примера). Сцену выбора коня из трех жеребцов Уастырджи Н. Заболоцкий строит на параллельных конструкциях:

Ближнего схватишь – ударит копытом,
Дальнего схватишь – он волком несытым
Кинется на молодца (138).

Единообразное построение строк («объект + действие + последствие») создает ритмическую и синтаксическую симметрию, которой в такой степени выраженности в осетинском тексте нет. Заболоцкий вводит параллелизм как организующий принцип там, где это позволяет усилить выразительность и компенсировать неизбежные потери в других фрагментах. Благодаря этой стратегии общая стилистическая тональность подлинника – его эпическая насыщенность, эмоциональная напряженность, фольклорная ритмика – находит соответствие в переводе, даже если пути достижения этого соответствия не совпадают с оригинальными.

Формальная организация текста также сближает стихотворение «На кладбище» с народно-поэтической традицией. Оригинал написан дактилем с характерным чередованием длинных и коротких строк. Строфа состоит из

трех стихов, причем рифмуются между собой первые два (ААБ), а третий стих каждой строфы рифмуется с третьим стихом последующей, создавая сквозную рифменную цепочку (ААБ / ВВБ). Такое построение обеспечивает единство поэтического целого при сохранении строфической дискретности.

Характерен размер оригинала: первые два стиха каждой строфы представляют собой 12-сложный 4-стопный дактиль, третий стих – 5-сложный 2-стопный дактиль с усечением. Рифмовка в первых двух стихах дактилическая, в третьем – женская. Н. Заболоцкий, сохраняя общую дактилическую основу, перестраивает строфическую и ритмическую организацию текста. В его переводе две первые строки строфы становятся 11-сложными, третья – 7-сложной. Рифмовка также претерпевает изменения: в парных строках переводчик использует женскую рифму, в третьей – мужскую. При этом основной принцип строфического построения (рифмовка первых двух строк внутри строфы и связь третьих строк через строфы) сохраняется, что позволяет говорить о передаче структурной логики оригинала при неизбежной адаптации ее к возможностям принимающего языка.

Стихотворение К.Л. Хетагурова *«На кладбище»* принадлежит к числу текстов, предельно сложных для перевода. Эта сложность обусловлена самой его природой: произведение тесно связано с осетинской фольклорной традицией, восходит к архаическому похоронному обряду, насыщено мифологическими образами, реалиями национального быта и сакральными смыслами, не имеющими прямых соответствий в русской культуре. Это произведение, в котором, по мысли Р.Я. Фидаровой, «четко излагается вся сокровенная суть Агъдауа, как нравственного кодекса бытия народа» [Фидарова 2025, 139]. Перед переводчиком стояла задача не просто передать содержание, но воссоздать на другом языке целостный художественный мир, сохранив его национальное своеобразие и эмоционально-эстетическое воздействие на читателя. Установка на диалог с оригиналом последовательно

реализуется на всех уровнях – от семантического и лексического до стилистического и ритмико-синтаксического. Перевод стихотворения «На кладбище» может быть рассмотрен как реализация переводческой стратегии, основанной на уважении к инонациональной традиции. В этом смысле его перевод стал образцом той переводческой этики, которую сам поэт сформулировал в своей статье: баланс точности и естественности, следование духу, а не букве, учет широкого контекста культуры. Переводческая концепция Н. Заболоцкого предполагает не внешнее копирование, а способность, как сам он пишет в письме к Н.Л. Степанову, «пережить» подлинник в «себе самом», в своем поэтическом восприятии [Заболоцкий 1984б, 346] – то есть пропустить чужой художественный мир через собственное творческое сознание, сохранив при этом его национальное своеобразие и эстетическую ценность.

О качестве выполненного перевода свидетельствует и тот факт, что в фундаментальных трудах, посвященных творчеству Коста Хетагурова, авторы – известные литературоведы Н.Г. Джусойты, З.М. Салагаева, А.А. Хадарцева – при анализе стихотворения «На кладбище» обращаются не к подстрочному варианту, а именно к русскоязычному переводу Н.А. Заболоцкого. Это признание того, что перевод состоялся как явление литературы.

Хотя для писателей, оказавшихся под запретом, обращение к художественному переводу было по преимуществу вынужденной мерой, продиктованной социально-политическими обстоятельствами, созданные ими переводы с разных языков образовали значительный пласт единой общенациональной литературы.

2.5. Творчество осетинских поэтов-классиков К.Л. Хетагурова, Нигера в переводческой рецепции Л.А. Озерова

Большой вклад в развитие русско-осетинских литературных взаимосвязей внес **Лев Адольфович Озеров** (литературный псевдоним Льва Айзиковича Гольдберга, выступавшего также под именами Лев Берг и Л. Корнев; 1914–1996). Его переводы из осетинской поэзии, вошедшие в сборник *«Поднимаясь на перевал»* (1981), стали значительным явлением в истории русско-осетинского межкультурного диалога.

Л. Озеров принадлежит к числу крупнейших фигур отечественной переводческой школы. Он плодотворно работал над переводами из национальных литератур, став не только блестящим практиком, но и авторитетным теоретиком перевода. С 1943 г. и до последних дней жизни он вел в Литературном институте им. А.М. Горького семинар поэзии и художественного перевода, воспитавший не одно поколение переводчиков. Одновременно Л. Озеров выступал с теоретическими и критическими статьями по проблемам художественного перевода в ведущих профессиональных изданиях: сборниках «Мастерство перевода», журналах «Литературное обозрение», «Вопросы литературы», а также на страницах «Литературной газеты».

Л. Озеров был тесно связан с Осетией, которую неоднократно посещал. Близкое знакомство с творчеством авторов, бытом и культурой народа, чью литературу он переводил, становилось для него важным условием успешной переводческой деятельности. Погружение в национальную среду позволяло переводчику глубже проникать в художественный мир подлинника.

Свою любовь к Осетии писатель выражал не только в переводном, но и в оригинальном творчестве. Поэтический сборник *«Осетинская тетрадь»* (1972) включает десятки лирических произведений, каждое из которых проникнуто глубоко национальным посылом и отражает тесную связь автора с этим горным краем, его искреннюю привязанность к осетинской земле.

Л. Озеров апеллирует к образам, хорошо знакомым каждому местному читателю: родовая башня, фандыр, хонга, фынг – они становятся ключом к постижению национального мироощущения. Тематический диапазон оригинальных стихотворений Л. Озерова об Осетии чрезвычайно широк. В сборник вошли произведения, посвященные истории этого края и его отдельным уголкам, стихотворения, созданные по мотивам устного народного творчества и навеянные чтением осетинской классики (в первую очередь – К. Хетагурова, например, цикл *«На мотивы Коста»*). Отдельную группу составляют стихи, адресованные деятелям осетинской культуры, с которыми Л. Озерова связывали многолетние дружеские отношения. Тут следует назвать и имена Харитона Плиева и Георгия Кайтукова, дружба с которыми у Л. Озерова зародилась еще в студенческие годы.

К переводам из осетинской поэзии Л. Озеров обратился в середине 1930-х гг., начиная с единичных публикаций в «Литературной газете»[85]. С заинтересованностью осетинской литературой увеличивалось и количество переводных произведений. Первоначально переводы печатались в газетах и журналах «Молодая гвардия», «Правда», «Новый мир», «Дон» и др., затем включались в авторские сборники. Среди переводчиков произведений осетинской литературы на русский язык Л. Озерову принадлежит одно из ведущих мест по количеству переведенных произведений.

Переводческое наследие Л. Озерова из осетинской литературы включает произведения поэтов разных поколений, которые анализируются в соответствующих главах диссертационного исследования. В настоящем параграфе предметом рассмотрения будут русскоязычные переводы осетинских поэтов-классиков К. Хетагурова и Нигера (И. Джанаева). На их материале выявляется одна из ключевых граней переводческой концепции Л. Озерова – постижение авторского текста сквозь призму собственных творческих установок. Впредь, при обращении к поэзии иных поколений осетинских писателей, будет показана трансформация этого подхода.

[85]Перевел стихотворение Г. Кайтукова.

Особое место в творчестве Л. Озерова-переводчика занимали произведения К. Хетагурова. На материале некоторых из них мы и рассмотрим его переводческий метод.

Переводу поэмы К. Хетагурова *«Кто ты?»*, выполненному Л. Озеровым, нами была посвящена отдельная научная статья [Дзапарова 2019], в которой на основе проведенного анализа были сформулированы соответствующие выводы. Установлено, что переводческая стратегия Озерова характеризуется стремлением к художественному переосмыслению подлинника при сохранении его сюжетной основы и образа лирического героя. Анализ показал, что переводчик не ставил перед собой задачу достижения дословной точности: многие лексические единицы оригинала, особенно связанные с национально-культурной спецификой, подверглись трансформации или были опущены. В ряде случаев Л. Озеров прибегает к русификации текста, вводя лексику, характерную больше для русской действительности (например, *«бобыль»* вместо *«одинокий»*), что неизбежно сказывается на восприятии национального колорита или ведет к смещению смысловых акцентов, заложенных К. Хетагуровым. Однако в целом авторский замысел – показать трагическую судьбу бедняка в условиях социального неравенства – находит в переводе адекватное воплощение.

Переводческое наследие Л. Озерова из К. Хетагурова включает как произведения, входящие в «Осетинскую лиру», так и стихи, первоначально не вошедшие в эту книгу. Некоторые из них тематически перекликаются между собой, например, переведенные Озеровым стихотворения *«Хæрзбон»* (*«Прощай»*) и *«Усгуры мæт»* (*«Дума жениха»*). В стихотворении *«Прощай»* вновь возникает образ Одинокого. И здесь произведение приобретает автобиографические черты, отражая историю любви и разлуки поэта с А. Цаликовой[86]. Образ Одинокого, проходящий через многие произведения

[86]Стихотворение обращено к А. Цаликовой. Написано в 1891 г., когда Коста еще жил во Владикавказе на квартире у Цаликовых. В своем письме к Анне от 6 декабря 1898 г. Коста вспоминал об этом стихотворении: «Рагæй мын ацу дæ цæстæнгас дзуры (‘Давно мне твой взгляд говорит «уходи»’ - Е.Дз.), – обращался я к Вам в своем прощальном «Харзбон» (‘Прощай’ - Е.Дз.)

осетинского классика, здесь получает новое лирическое воплощение. Стихотворение «Прощай» представляет собой развернутый лирический монолог героя, вынужденного покинуть родные места и любимую. Произведение строится как обращение к возлюбленной. Лирическая речь от первого лица, избранная К. Хетагуровым, сохранена и в переводе Л. Озерова. Это позволяет передать исповедальность подлинника, его интимно-личностное звучание.

Стихотворение отчетливо делится на несколько смысловых частей. В начальных строках автором рисуется облик лирического героя: котомка, посох, арчита, пояс из бечевы, старая шубенка. Эта детализация облачения выполняет важную функцию: через перечисление создается образ бедняка-скитальца. В переводе Л. Озерова этот фрагмент передан с сохранением предметной конкретики: *«арчита, котомка», «пояс из прутьев», «в отрепьях шубенка»*, что позволяет реципиенту зримо представить лирического персонажа.

Вторая часть – это обращение к возлюбленной, пронизанное горечью взаимного непонимания и неизбежности разлуки. Герой осознает, что его присутствие давно тяготит любимую, – эта мысль подчеркнута рефреном в начальных строках:

Рагæй мын «ацу» дæ цæстæнгас дзуры,
Рагæй дæ кодтон мæ уындæй тæрсын;
Зонын, дæ зæрдæ куыд ризы мæ цуры,
Хъусын ныр дæр ма йæ сусæг хъæрзын... [Хетагуров 1951, 86]

Давно мне твой взгляд говорит «уходи»,
Давно я тебя пугал своим видом [или своим присутствием],
Знаю, как сердце твое трепещет при мне,
Даже сейчас еще слышу его сдержанный [потаенный] стон…

«Прочь!» – ты давно говорила глазами,
Взглядом тебя я пугаю давно.
Сердце твое я услышал и замер:

за день до ухода... Затем я был выслан из Владикавказа... Попал в трущобы Карачаевских гор, на серебро-свинцовый рудник...» [Хетагуров 1974, С. 203–204].

Стон потаенный мне слышать дано [Поднимаясь на перевал 1981, 14][87].

Здесь Озеров находит точную интонацию, передающую как самоосуждение героя, так и его глубокую боль от осознания собственной ненужности. Однако на лексическом уровне во второй строфе расхождения становятся зримыми. Трепетное отношение героя к возлюбленной, переданное в оригинале номинативными единицами с соответствующим значением, в переводе Озерова трансформируется. Лексико-семантические варианты *«прочь!»*, *«взглядом пугаю давно»*, *«говорила глазами»* (вместо «твой взгляд говорил мне») и *«сердце твое я услышал»* выбиваются, как нам кажется, из стилистики хетагуровского текста. Гордый лирический герой, прощающийся с возлюбленной, в переводе, как представляется нам, вызывает скорее жалость, что искажает авторский замысел.

Центральная часть стихотворения представляет собой пророчество героя о забвении, одновременно здесь заключена надежда на то, что память о нем все же сохранится. Представленную автором градацию «завтра забудешь – послезавтра забудешь – когда-нибудь припомнится» Л. Озеров сохраняет, несколько смягчая ее ритмически: *«Знаю, что завтра мой взгляд ты забудешь, / А послезавтра забудешь, как звать / Может, припомнится вдруг, как в тревоге…»*. При передаче идиоматического обращения *«мæ хур»* (‘мое солнце’) «Озеров предлагает вариант *«свет мой, прощай!»*. Ассоциативное поле, образуемое национальным символом в осетиноязычном тексте, в переводе сохранено близким по значению словосочетанием, что позволяет ввести читателя в интимный мир лирического героя» [Дзапарова 2019, 235]. Однако исследователь И.М. Дзахов усматривает в этом решении русификацию и придание стихам «надрывности, даже истеричности» [Дзахов 1996, 119], что представляется нам спорным.

Кульминацией стихотворения становится мотив жертвенной любви. Герой говорит о том, что кто-то (подразумевая себя) готов принять на себя болезни и беды любимой, отдать за нее жизнь. При передаче идиом *«рынтæ*

[87] Далее тексты цит. по этим изданиям.

исын» (осет. «дæ рынтæ бахæрон» ‘взять на себя твои болезни’) и *«хъары нывондæн йæ сæр»* (осет. «раттын нывондæн йæ сæр» ‘отдать себя в жертву’) переводчик отказывается от поиска фразеологических эквивалентов [Гутиева 2018, 87-90], передавая их семантическое ядро [Чумакаев 2011, 25-28] нейтральными средствами: *«Кто-то возьмет на себя твои беды, / Кто-то отдаст свою жизнь за тебя»*. Переводческой удачей Л. Озерова следует признать воспроизведение рефренных конструкций в четвертой и пятой строфах (*«Может… может», «Кто-то… кто-то»*), что позволяет сохранить ритмико-синтаксический рисунок подлинника.

Финал стихотворения выдержан в мрачных тонах. Озеров передает ту же безысходность, которая предначертана герою и с которой он неизбежно сталкивается на своем пути:

В спутницы кличу судьбу нашу злую,
Может быть, с нею пойду я за край…
Жизни, и с нею же гибель найду я...
Не убивайся!.. Прощай же, прощай!.. (15)

Повтор *«прощай»* в финале, усиленный императивом *«Не убивайся!»*, закрепляет ощущение необратимости разлуки, хоть и выбивается из семантического рисунка отрывка.

Стихотворение *«Прощай»* в переводе Л. Озерова представляет собой образец чуткого отношения к лирической природе подлинника. Переводчику удалось сохранить исповедальную интонацию, сложную гамму чувств персонажа. Перевод Л. Озерова, при всех частных отступлениях, сохраняет ключевые мотивы хетагуровского подлинника – трагизм любви и горечь разлуки. При некоторой стилистической адаптации текста к нормам русской поэтической речи основные мотивы и образы оригинала нашли адекватное воплощение, что позволяет говорить об озеровском переводе как о значительном вкладе в русскоязычную рецепцию хетагуровской лирики.

Вариацией на тему безответной любви является другое переведенное Л. Озеровым стихотворение К. Хетагурова *«Дума жениха»*. Оно принадлежит к числу наиболее проникновенных лирических произведений

осетинского поэта, посвященных теме любви. Как отмечает А. Хадарцева, *«Дума жениха»* и созданное осетинским поэтом позднее произведение *«Тоска влюбленного»* представляют собой разные редакции одного и того же текста [Хадарцева 1955, 27], что отражает творческую эволюцию самого К. Хетагурова. В произведении так же разворачивается драма одинокого сердца, столкнувшегося с невозможностью счастья, однако здесь эмоциональная тональность иная: это не столько прощание, сколько горькое размышление о самой встрече, обрекшей героя на страдания:

Мæ хуры хай,
Рæсугъд чызгай,
Куы нæ дæ федтаин, бæргæ!..
Дæ хъазынмæ,
Дæ зарынмæ
Кæм лæууы иунæджы зæрдæ!..

Дæ дзыхы дзырд
Ænæ рæдыд
Ныццæвы зæрдæйы кæрон!..
Цы кæндзынæн,
Куыд цæрдзынæн
Ænæ дæу, амæттаг дын уон! (260)

Частичка солнца моего,
Девушка-красавица,
Уж лучше бы не видеть мне тебя!..
[Глядя] на твою игру,
На твое пение
Как устоять сердцу одинокого!..

Твое слово
Безошибочно
Болью отдается в уголке сердца!..
Что я буду делать,
Как я буду жить
Без тебя, стать мне жертвой твоей!

В переводе с первых строк психологический портрет лирического героя, как кажется, обнаруживает больше сходства с героем русской

литературы, нежели с хетагуровским персонажем. Передавая чувства восторга и очарования, Л. Озеров, по нашему мнению, «стирает» индивидуальные черты авторского голоса, «заслоняя» его собственной поэтической манерой. В результате перевод обретает несомненные художественные достоинства, но ценой утраты национального своеобразия подлинника:

Моя краса,
Огни-глаза, –
Тебя мне лучше б не встречать!..
С красой такой,
С такой игрой...
Как одинокому молчать?!

Глаза твои,
Слова твои
По сердцу бьют, и все больней,
О, как мне быть?
Как дальше жить?
Мне стать бы жертвою твоей... (18)

Обращение *«хуры хай»* (‘частичка солнца’) в осетинской поэтической традиции несет глубокую символическую нагрузку, связанную с представлением о счастье, свете, божественном начале, и одновременно выступает как ласкательное обращение к возлюбленной. Л. Озеров полностью заменяет этот образ устойчивым для русской поэзии выражением *«Моя краса, / Огни-глаза»*. Эта замена, придавая переводу яркую эмоциональную окраску и делая его более узнаваемым для русского читателя, вместе с тем существенно трансформирует образную систему оригинала и нивелирует его национальное своеобразие.

Стихотворение *«Если б как древний нарт я петь умел…»* принадлежит к числу наиболее ярких лирических произведений К. Хетагурова, в которых национальное мироощущение поэта находит лаконичное выражение через образы, укорененные в осетинской культурной традиции – *нарт, фæндыр*. В переводе Л. Озеров вводит читателя в мир осетинской мифопоэтической традиции, сохраняя экзотизм и тем самым подчеркивая национальное своеобразие текста:

Если б запеть мне, как нарту, умело,
Если б звучал до небес мой фандыр,
Я бы позвал всю вселенную смело,
Пусть мое горе услышит весь мир (14).

В третьей и четвертой строках Л. Озерову удается передать эмоциональную доминанту стихотворения – стремление лирического героя вынести горе на суд всего мира, придать ему вселенский масштаб. Однако важно отметить, что в оригинале речь идет о горе «людском» (эта мысль прослеживается и в начальном стихотворении сборника – «Завещание», см. §1.3.), тогда как в переводе акцент смещается на переживание «личное», что несколько сужает социальное звучание подлинника. Хотя в переводе Л. Озерова вполне может быть заложен и иной смысл: горе народа переживается поэтом как глубоко личностное.

Важно, что печаль звучит под аккомпанемент фандыра, что возвращает нас к архаическому представлению о песне как магическом действии, способном влиять на мироустройство, и отсылает нас к образу эпического сказителя. В этом контексте образ нарта обретает особое значение, в котором профессор Т.А. Гуриев логически усматривает персонажа нартовского эпоса Сырдона – создателя двенадцатиструнной арфы (фандыра), изливающего в музыке свою скорбь [Гуриев 2014, 66]. Эта параллель придает стихотворению К. Хетагурова дополнительную смысловую глубину. Примечательно, что в рукописном черновом варианте сб. «Осетинская лира», хранящемся в НА СОИГСИ, в данном стихотворении под «древним нартом» сам К. Хетагуров прямо указывает на Сырдона. Правда, первая строка – *«…зарын, Сырдонау, куы зонин»* [НА СОИГСИ 415, 68] – автором зачеркнута, а над строкой вписан исправленный вариант: *«Рагон нæртон лæгау, зарын куы зонин»*.

Обращает на себя внимание условная конструкция, на которой построено стихотворение: *«куы зонин…», «куы хъуысид…», «æрхонин…», «радзурин…»*. Герой как бы заведомо знает, что не владеет искусством нарта в совершенстве, что его песня и игра на фандыре не звучит до небес, – но

само это желание, эта мечта о вселенском отклике характеризует глубину его страдания. Озеров сохраняет эту условную конструкцию, что позволяет передать модальность подлинника (*«если б…», «я бы позвал…»*). Ритмический рисунок оригинала – 4-стопный дактиль с усечением одной безударной стопы в конце нечетных строк и двойным усечением в конце четных – полностью воспроизведен в переводе.

Ответ на вопрос о том, в чем заключается скорбь поэта, раскрывается в стихотворении *«Мæгуыры зарæг» («Песня бедняка»)*. Автор строит произведение на антитезе, противопоставляя два социальных полюса и тем самым обнажая несправедливость общественного устройства. В переводе сохраняется композиционный прием контраста, организующий каждую строфу: *«у людей» → «а у нас»*. Этот параллелизм, проходящий через все стихотворение, позволяет передать социальную заостренность подлинника и создать эффект нарастающей антитезы:

У людей – простор огромных
Комнат, свет, тепло и лад.
А у нас в пещерах темных
Дети с голоду кричат (15).

Лаконизм синтаксиса, достигнутый пропуском слов и введением особых знаков препинания – тире, создает энергичный, динамичный ритм, усиливающий эмоциональное воздействие. Несмотря на некоторую комичность возникающих образов (в оригинале – сравнение мяуканья с причитанием, в переводе – прямая констатация: *«А у нас истошно плачет / Над усопшим тощий кот»*), основная идея стихотворения – обличение социального неравенства через контрастное противопоставление двух миров – передана с большой поэтической силой.

Традиции, заложенные К. Хетагуровым, нашли достойное продолжение в творчестве **Нигера**. В 1920-е гг. его поэзия, вобравшая в себя лучшие черты хетагуровской лирики, стала подлинным голосом народа, чутко отражающим его надежды и страдания и звучащим как страстный призыв против социального угнетения (в 1930-х гг. риторика его поэзии

меняется). Эта идейная и тематическая близость К. Хетагурову делает переводы из Нигера органичным продолжением работы Л. Озерова над осетинской поэзией. В начале 1950-х гг., в период активного перевода национальных литератур на русский язык, приоритет отдавался писателям, чье творчество внесло основополагающий вклад в развитие своей национальной словесности. Поэзия Нигера стала достоянием русскоязычного читателя в 1951 г. с выходом сборника *«Думы Осетии»*, вобравшего произведения разных жанров, созданных поэтом в 1916–1944 гг. Из произведений, включенных в сборник, Л. Озерову принадлежат переводы заглавного стихотворения *«Думы Осетии»*, *«Ночь»* и *«Я не раб…»* – стихотворения, которое по праву считается одним из наиболее значимых в творческом наследии осетинского поэта.

Стихотворение *«Думы Осетии»* (1916) является ярким образцом гражданской лирики Нигера, в котором личное переживание поэта становится выражением народного сознания. Созданное накануне революционных событий, оно чутко уловило нарастание социального напряжения, пробуждение молодежи и ожидание перемен. Поэт выступает здесь не только как свидетель, но как активный участник исторического процесса, своим словом пробуждающий народ к осознанию грядущих преобразований.

С первых строк перевод Л. Озерова уловил авторскую интенцию. Стихотворение, как и в оригинале, открывается строкой, задающей его основной эмоциональный посыл: *«Æз хъусын нæ Иры сагъæстæ»* (‘Я слышу печаль нашей Осетии ’) – *«Я слышу стон моей Осетии»*. Но это не метафора, а почти физически ощутимая реальность, – и Озерову удается передать эту интонацию с большой точностью. Читатель с самого начала погружается в атмосферу напряженного, личного переживания общенародной боли. Вторая строка *«Æз зонын нæ царды æгъдау»* (‘Я знаю нашей жизни нрав’) – *«Я понимаю свой народ»* закрепляет эту позицию: глубокое проникновение в суть народной жизни. Поэт становится выразителем народных страданий.

Поэтому особое значение в стихотворении, как в оригинале, так и в переводе, приобретает личностное «я». Личное переживание поэта оказывается формой выражения всеобщего страдания.

Последующие строфы изображают картину бедственного положения Осетии. Переводчик вслед за автором последовательно обрисовывает разные стороны народной жизни. Каждая строфа добавляет новый штрих к собирательному образу страдающего народа, делая его объемным и зримым. Эта композиционная стратегия позволяет показать всеобщность социального неблагополучия:

Æз зонын, нæ иунæг, нæ сидзæр
Кæй не ‘йфафы рагæй рæвдыд… [Нигер 1988, 10]

Я знаю, наши одинокие, наши сироты
Что не обласканы давно…

Сироты наши не обласканы… [Нигер 1981, 19][88]

***

Æз зонын, ирон лæг кæмдæрид
Мæгуырæй йæ къахыл цæуы… (10)

Я знаю, осетин везде
В бедноте на ногах идет… [влачит свою жизнь]

Брат-осетин всегда с охотою
Трудился, но терпел нужду… (19)

***

Нæ зæронд хуыцаумæ дзыназы,
Нæ дауджытæй куры æхуыс.
Куыддæртæй ма тухи фæразы,
Фæлæ йæм куынæуал ис ныфс (10).

Наш старший к Богу взывает,
От высших сил просит помощи.
Кое-как еще терпит страдания,
Но у него больше нет надежды.

У стариков одно желание,–
В раю свои продолжить дни,
И жалкое существование
Здесь, на земле, влачат они (19).

[88] Далее тексты цит. по этим изданиям.

Сличение вышеприведенных отрывков позволяет выявить, что переводческая стратегия Л. Озерова характеризуется сочетанием точности в передаче ключевых смыслов и определенной свободы в выборе выразительных средств. Переводчик местами опускает авторское *«Я знаю»*, что несколько ослабляет исповедальность, но компенсируется энергией прямых констатаций. В ряде случаев переводчик вводит дополнительные смысловые оттенки (например, мотив трудолюбия во втором фрагменте), усиливающие социальное звучание. Наблюдается тенденция к генерализации (замена единственного числа множественным, нивелировка деталей), что делает текст более плавным, но отчасти обедняет его психологическую глубину. Вместе с тем главная интенция подлинника – создание собирательного образа страдающего, но не теряющего человеческого достоинства народа – передана в переводе с большой поэтической силой. Л. Озерову удается сохранить антитетическую структуру, последовательно разворачивающую картину народных бедствий. Противостояние социальным силам, угнетающим народ, постепенно нарастает. На примере образа молодежи поэт фиксирует изменения в народном сознании.

Кульминация стихотворения в оригинале строится как эмоционально насыщенное обращение-призыв к неведомому спасителю, резко отличающееся по тональности от предшествующих описательных строф:

Уæ, исчи, кæм дæ ‘мæ цы фæдæ!
Чысыл ма нæ хъæуы, фæкæс!
Фæхъæбæр кæн, мардзæ, дæ зæрдæ,
Дæ сæрыл бæрзонддæр ысхæц! (10)

О, некто [неизвестный], где ты и куда делся!
Чуть-чуть нам осталось, помоги [откликнись]!
Тверже сделай, ну же, свое сердце,
Свою голову выше подними!

Где ж ты, спасенье нашей родины?!
О мой народ, надейся, жди –
И, помня о дорогах пройденных,
Гляди на те, что впереди! (20)

Как видим, строфа оригинала строится как призыв к внешнему спасителю. Энергия стиха создается императивами, междометиями, восклицаниями. Перевод Л. Озерова предлагает в первом предложении иную интонацию: он заменяет конкретные призывы более обобщенными образами, переводит активные императивы в плоскость риторического вопроса. Перевод Льва Озерова смещает акценты с активной, волевой позиции на позицию выжидательную («*надейся, жди*»). Это меняет идейный пафос финала: у Нигера народ должен сам внутренне подготовиться к борьбе, у Озерова – уповать на грядущее спасение.

Разнится метрическая система разноязычных текстов: оригинал написан 3-стопным амфибрахием, тогда как в переводе использован 4-стопный ямб с перекрестной рифмовкой.

Стихотворение Нигера *«Æз цагъайраг нæ дæн!»*, созданное в 1928 г., принадлежит к числу программных произведений осетинского поэта. Перевод Л. Озерова представляет собой попытку воссоздать на русском языке заложенную в оригинале страстную декларацию свободы, сохранив ее эмоциональный накал и идейную направленность. Стихотворение имеет четкую кольцевую композицию: оно открывается и завершается строками, утверждающими неприятие рабства и готовность к самопожертвованию ради свободы.

Ключевая мысль стихотворения заключается в утверждении абсолютной ценности свободы и недопустимости рабства как физического, так и духовного.

Таблица 23. Пример выражения мысли в начальной строфе.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод Л. Озерова**
Æз цагъайраг нæ дæн.	Я не раб.	*Я не раб, и рабом*
Æз нæ хæссын къæлæт,	Я не ношу бремя [ярмо],	*Мне не быть никогда.*
Фæлтау дардыл мæ туг	Лучше пусть моя кровь	*Лучше пусть моя кровь*
Донау уайæд, кæлæд! (122)	Словно вода течет, проливается!	*Утечет, как вода* (84).

В оригинале первая строка представляет собой предельно лаконичное, почти афористическое высказывание: *«Æз цагъайраг нæ дæн» – «Я не раб»*. В

переводе введенное рефренное отрицание (*«Я не раб, и рабом / Мне не быть никогда»*) усиливает декларативность, но одновременно лишает первую строку той афористической сжатости, которая характерна для подлинника. Вторая строка оригинала конкретизирует мысль о неприятии рабства, в переводе же эта строка отсутствует. Смысл, заложенный в ней, частично компенсируется расширенной первой строкой (*«и рабом / мне не быть никогда»*), однако конкретный образ ярма, несущего в осетиноязычном тексте важную социальную нагрузку, у Л. Озерова утрачивается. Русскоязычный читатель не получает этого образа подневольности. Третья-четвертая строки в оригинале строятся на противопоставлении: лучше смерть, чем рабство. В оригинале глаголы *«уайæд», «кæлæд»* даны в настоящем времени (‘течет’, ‘проливается’), что создает эффект длящегося, непрекращающегося действия. Л. Озеров переводит их будущим временем (*«утечет»*), что смещает акцент с процесса на результат. Это изменение грамматической формы времени несколько меняет исходное восприятие: у Нигера проявляется постоянная готовность к самопожертвованию ради свободы, у Озерова – как потенциальное действие в будущем.

Центральное место в стихотворении занимает песня-плач матери лирического героя. Встроенная в основное повествование, она выполняет ключевую функцию: через материнское воспоминание раскрывается социальный подтекст семейной трагедии – тяжелая судьба отца, его бедняцкая доля.

Таблица 24. Соответствующий отрывок в оригинале и в переводе.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод Л. Озерова**
Зæхх – йæ дзабыр фылдæр,	Земля – его обувь [была] больше,	*Знал он обувь одну –*
Хурæй дардта хæдон.	Солнце – его рубашка.	*Холодок земляной,*
Дуг, цагъайраг – нæ дуг, –	Время, рабское наше время,	*Знал рубашку одну –*
Уый нæ домдта бынтон! (123)	Оно изнуряло нас окончательно!	*Тяжкий солнечный зной* (86).

Как видится, переводные образы *«обуви – холодка земляного»* и *«рубашки – солнечного зноя»* построены на оксюмороне. Простая рифмовка

строк, а местами и повтор (*«одну» – «одну»*) несколько упрощает формальную организацию стиха подлинника и в известной степени снижает его экспрессию. При сопоставлении с оригиналом обнаруживается, что последние две строки исходной строфы (*«Дуг, цагъайраг – нæ дуг, / Уый нæ домдта бынтон!»* – ‘Время, рабское наше время, / Оно изнуряло нас окончательно!’) в переводе отсутствуют. Эта значимая информация остается недоступной русскоязычному читателю, что обедняет социальное звучание стихотворения. В кульминационном отрывке стихотворения Л. Озеров также использует лексику, характерную для русской народнопоэтической традиции (*«зыбка»* вместо *«колыбель»*), что создает эффект фольклорной стилизации, но одновременно несколько русифицирует текст.

Через песню матери опыт социального угнетения, пережитый отцом, передается сыну, формируя его мировоззрение и характер. В то же время позволяет охватить разные временные пласты: прошлое (жизнь отца, наказ матери) и настоящее (сын, которому завещано стремление к социальной воле). Свобода осмысляется как материнское благословение, как завет, – мотив характерный и для русской поэтической традиции:

Эта песнь, этот плач
Отошедшего дня
Завещаньем звучат
До сих пор для меня… (85)

Песня-завет матери завершается следующими строками в оригинале:

Айрæз, байрæз, мæ хур,
Акæн дзидзийы хъуыртт,
Кæд дæ фыдæлты туг
Тохы райсис, мæ фырт!..» (123)

Подрастай, мое солнышко,
Сделай глоток из груди,
Может, за кровь своих предков
Отомстишь в борьбе, мой сын!

И в переводе Л. Озерова:

Подрастай же, сынок,
Помни правду мою.
Может быть, за отца
Отомстишь ты в бою…» (86)

Заключительные строки материнского обращения к сыну представляют собой смысловую и эмоциональную кульминацию всей встроенной песни-плача. В строках сконцентрирован ключевой мотив-наказ о возможном отмщении. В оригинале первая строка содержит удвоенный императив *«айрæз, байрæз»* (‘подрастай, вырастай’), усиливающий энергию материнского благословения. В переводе Л. Озерова удвоение глагола утрачено: *«подрастай же, сынок»*. Логически оправданной представляется замена идиомы *«мæ хур»* уменьшительно-ласкательным *«сынок»*. Подмена художественного образа не вносит в текст существенных семантических трансформаций и не искажает смысл переводимого отрывка. Вторая и третья строки оригинала содержат труднопереводимый образ *«дзидзийы хъуыртт»* ‘глоток из [материнской] груди’, устойчивый фразеологизм *«райсын фыдæлты туг»* (‘отомстить за кровь предков’). Л. Озеров в первом случае полностью отказывается от воспроизведения образа: *«помни правду мою»,* во втором – переводит фразеологизм нейтральным словосочетанием: *«за отца отомстишь в бою»*. Однако подобное переводческое решение оправдано, поскольку буквальная передача столь важных для осетинского поэта семантических комплексов, как нам кажется, затруднила бы их адекватное восприятие реципиентом. Эквиритмию стиха оригинала сохраняет в переводе инверсия.

К финалу патетика стиха усиливается.

Таблица 25. Пример строфы, подводящей смысловой и эмоциональный итог обозначенной темы.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод Л. Озерова**
Додой, сар мын йæ уд,	Гибель, горе той душе [тому],	*Знаю: гибель ему,*
Мæнмæ исчи, мыййаг,	На меня кто, может,	*Нечестивцу тому,*
Йе куы ‘вдиса къæлæт,	Или будет вешать ярмо,	*Кто бы вздумал меня*
Йе мæ хона уæййаг!.. (123)	Или будет звать рабом!..	*Приспособить к ярму* (86).

Как видим, в переводе утрачивается заклинательная интонация оригинала (отсутствие междометия *«додой»*), синтаксический параллелизм (исчезновение повторяющейся конструкции в 3 и 4 строках).

В финале у Нигера усиливается мотив готовности к самопожертвованию ради свободы, что выражено в последних строках: *«Фæлтау донау мæ туг / Дард æнхъæвзæн кæнæд»* (‘Лучше пусть, словно вода, моя кровь / далеко разливается’). В переводе же у Озерова последняя строфа идентична первой, это смысловое нарастание утрачено.

В переводном стихотворении, как и в оригинале, ритмический рисунок включает анапестические стопы, мужские окончания строк и перекрестную рифмовку с нарушением чередования в первой и третьей строках (АБВБ). Нивелировка восклицательных предложений, замена их многоточиями ослабляет в переводе динамизм стиха.

Стихотворение *«Я не раб…»* в переводе Л. Озерова представляет собой образец гражданской лирики, где личное переживание неразрывно связано с социальным протестом. При всех отмеченных особенностях (редукция некоторых строк, русификация отдельных образов, эмоциональный спад) переводчику удалось передать главное: пафос свободы, ненависть к рабству и веру в неизбежное торжество справедливости.

Проведенный анализ переводов Л. Озерова из поэзии К. Хетагурова и Нигера позволяет заключить, что переводческая стратегия этого крупнейшего представителя отечественной школы художественного перевода строится на сочетании бережного отношения к идейному содержанию подлинника и творческой свободы в выборе выразительных средств. Стремясь донести до русского читателя национальное своеобразие осетинской поэзии, Озеров в ряде случаев прибегает к русификации текста, вводя лексику, характерную для русской поэтической традиции (*«бобыль», «зыбка», «огни-глаза»*), что неизбежно трансформирует образную систему оригинала и смещает авторские акценты. Наиболее последовательно эта тенденция проявляется при передаче эмоционально насыщенных отрывков.

Вместе с тем Л. Озерову удается сохранить главное: пафос свободы, ненависть к социальному гнету, образ одинокого, но не сломленного персонажа, а в лучших образцах (стих-я *«Если б запеть мне, как нарту, умело…», «Песня бедняка»*) – и национальный колорит, и антитетическую структуру подлинника.

Переводческое наследие Л. Озерова из осетинской поэзии при всех отмеченных потерях сыграло исключительную роль в знакомстве русского читателя с творчеством К. Хетагурова и Нигера. Его переводы стали значительным явлением в истории русско-осетинских литературных связей и сохраняют свою художественную ценность.

Выводы по 2 главе

Переводы известных русских поэтов – А. Ахматовой, С. Шервинского, Н. Заболоцкого, Л. Озерова – вершина переводческого искусства не только в рамках национальных литератур, но и мировой. Художественный перевод для них в середине XX в. стал «необходимой гранью их творческих поисков, неотъемлемой частью литературного дела» [Багно 2016, 23]. Некоторые выполненные ими художественные переводы из древнерусской, зарубежной литературы до сих пор остаются непревзойденными. Их переводческий опыт из осетинской поэзии составляют разножанровые произведения устно-словестной и письменной художественной традиции. У талантливых поэтов-переводчиков, чья оригинально-творческая ипостась превалировала над переводческой, процесс межкультурного диалога прежде всего выражается в реализации ИТ в свойственной себе художественной манере. Несмотря на значительность в лирическом выражении собственного «я», представленные поэты и в переводах проявили многогранность своего таланта, хоть и вызывали в этом виде литературной деятельности полярные оценки. Проведенный анализ позволяет выявить специфику переводческой концепции поэтов, эксплицируемую в пределах осетинской поэзии.

Переводы А. Ахматовой демонстрируют вариативность в нахождении лексических эквивалентов к словам ИТ, по этой причине одни и те же тексты

на русском языке у нее представлены в нескольких редакциях. Различаются они между собой большей или меньшей степенью «включенности» переводчика в оригинал. Так, из трех разновидностей перевода поэмы К. Хетагурова «Кто ты?» наиболее адекватным в отношении сохранения словарного состава, образной системы и идиолекта автора является текст 1951 г., он же является, по всей видимости, и самым поздним по времени осуществления (не издания) переводом. Здесь А. Ахматова старалась минимизировать расхождения в лексическом составе, воспроизвести национальную специфику ИТ. Другие выполненные ею переводы также представляют образцы поиска идентичного языкового материала для реализации соответствующего исходного контекста, а местами и подбора индивидуальных художественных образов. Аналогично с этим имела место и собственная интерпретация отрывков оригинала, что позволяет нам констатировать существование в переводческой практике Анны Андреевны двух противоположных подходов – адекватного и свободного, выявляемых даже в рамках одного текста.

Для С. Шервинского перевод также был важнейшей областью литературного труда. К этой форме творческой работы он обратился в начале 1910-х гг.[89], а к середине века художественный перевод занял прочные позиции в его творчестве. Для Шервинского-переводчика характерна смена принципов и стратегий. Начиная как «буквалист», он постепенно приходит к мысли о привнесении в искусство перевода своего «личностного» понимания ИТ. Абстрагируясь от требуемой авторской точности, С. Шервинский «сумел перестроиться и сбросить цепи, стесняющие поэтический полет» [Левик 1983, 506]. В его переводах из осетинской поэзии имеют место разные способы приближения к идейно-тематическому содержанию подлинника. Но речь идет не о строго дословном воспроизведении художественного текста. В анализируемых переводах С. Шервинского видится преобладание свободной

[89]Как переводчик Шервинский дебютировал в 1911 г. переводами Г.В. Катулла, в 1916 г. изданы переводы армянской поэзии.

передачи словесного комплекса оригинала, ценностные установки автора местами транслируются иной системой образов («Кубады» К. Хетагурова) в сочетании с адекватной (частично и полной). Так, при переводе поэм Нигера «Пир у Баделят», А. Кубалова «Афхардты Хасана» отражен событийный ряд, воспроизведен этнокультурный компонент ИТ. Однако сокращение текста А. Кубалова, как представляется, в большей степени повлияло на объективное истолкование замысла автора, выявление сути конфликта в произведении.

Переведенный Н. Заболоцким текст К. Хетагурова «На кладбище», пожалуй, наиболее труднопереводимый из всех анализируемых в этой главе. Произведение, написанное на фольклорной основе, насыщено образами и символами, отражающими ментальные представления осетин. Усложняла работу переводчика и внешняя организация лирической речи. Перевод, за исключением небольших отступлений при передаче слов с национально-культурной семантикой (здесь используются различные приемы адаптации ИТ), дает объективное представление об оригинале, воссоздавая его на уровне содержательном, образном, структурном, оказывая в целом прагматический эффект и на русскоязычного читателя. Известный теоретик поэтического перевода Е. Эткинд, сопоставляя варианты перевода баллады Шиллера «Ивиковы журавли» В. Жуковского и Н. Заболоцкого, находит в работе последнего ряд ошибок в «прочтении» шиллеровского оригинала. Это дает право исследователю констатировать следующее: «Каким бы талантливым или даже гениальным поэтом ни был переводчик, самая сущность переводческой работы требует от него углубленного внимания к тексту, подлежащему пересозданию на другом языке. Умение быть читателем необходимо – оно не может быть заменено никаким другим умением или талантом, иначе поэт неизбежно окажется жертвой самых неожиданных для него трагических ошибок, подчас сводящих на нет результаты труда, напряженного и нередко длительного» [Эткинд 2018, 146]. Представленный анализ русскоязычных переводов Н. Заболоцкого из

осетинской литературы не позволяет согласиться с данным утверждением. И при переводе фрагмента поэмы «Алгузиани» Н. Заболоцкий демонстрирует стратегию, направленную на создание эпического повествования, доступного современному читателю, но сохраняющего возвышенный колорит старины. Стилистическая архаизация и изобразительно-выразительные средства создают эпический колорит, а ритмическая организация (15–16-сложный стих) опирается на грузинскую силлабику (шаири), которой написан оригинал. Переводы Заболоцкого – пример верного прочтения ИТ (через подстрочник), избегая по преимуществу свободного от неверного осмысления словообразов оригинала.

В переводах Л. Озерова[90], по сравнению с предыдущими трактовками осетинских поэтических произведений на русском языке, больше, на наш взгляд, субъективности. План выражения ИТ в переводах Озерова претерпевает отступления, местами уводящими читателя за пределы лексико-семантической системы ИЯ, наблюдается подмена авторского идиостиля. Ввод дополнительных средств образности, стирание национального колорита обусловлены прагматической адаптацией оригинала. Есть примеры удачного решения в преодолении Л. Озеровым языкового барьера, связанного с поиском не прямых аналогов словам ИЯ, а семантически близких, способных оказывать эстетическое воздействие на читателя.

[90]Переводческая деятельность Л. Озерова из осетинской литературы широко представлена в настоящем диссертационном исследовании. Анализ поэтических произведений других осетинских авторов в русскоязычном осмыслении Л. Озерова фрагментарно будет дан и в других главах.

ГЛАВА 3. СПЕЦИФИКА РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДОВ ИЗ НАСЛЕДИЯ ОСЕТИНСКИХ ПОЭТОВ ВОЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ

3.1. Проблема соотношения эквивалентности и творческой свободы в переводах Р.Ф. Казаковой, Ю.С. Хазанова, Ю.М. Даниэля, Н.М. Подгоричани-Петрович, Б.А. Ахмадулиной из лирики поэтов-фронтовиков (Х.Д. Плиев, Г.Х. Дзугаев, Д.Г. Дарчиев, Г.Х. Кайтуков, Гафез, Р.Н. Асаев)

Осетинская литература 1960–1980-х гг. развивалась в русле многонациональной советской литературы. Наступившая в середине 1950-х гг. эпоха «оттепели» характеризуется сменой общественных, культурных парадигм, наличием в литературе разных художественных систем.

Характерной особенностью литературы можно считать усиление лирического начала. Поэзия как никакой другой вид словесного художественного творчества отвечала запросам времени, отражала духовное обновление советского общества, подъем его самосознания. Для поэтических произведений характерно философское осмысление отображаемых жизненных явлений. Первоначальное освобождение в литературе от идеологических догм, относительная свобода в творчестве постепенно сменяется «эпохой застоя». Неординарность времени находила отклик в смене художественных парадигм. В поэтическом творчестве сосуществуют «громкая» и «тихая» лирика, в прозе писатели акцентируют внимание на проблемах деревни и ее жителей, изображают традиционные ценности деревенской жизни и влияние на них урбанизации («деревенская проза»). Другое яркое ее направление составляет «военная» проза.

Разноплановость тематики осетинской поэзии 1960–1980-х гг. была также продиктована «политико-идеологическими факторами» [Цориева 2014, 202]. Литература затрагивала различные сферы жизненных явлений. В творчестве поэтов прослеживаются новаторские черты в плане осмысления традиционных и в актуализации ранее запрещенных тем. Осетинская

литература 1960–1980-х гг. все больше уделяет внимание объективному изображению жизни, при этом не отходя от догм, прививаемых советской идеологией. В центре внимания оказалась жизнь отдельной личности. Литература больше отражает гуманистические принципы, раскрывает духовный мир человека.

В лирических произведениях находит новое осмысление прошлых тем, раскрываются образы героев революции и гражданской войны, тема репрессий 1930-1940-х гг., героика недавно прошедшей войны. Актуальность не теряют темы жизни и смерти, любви, патриотизма, поэта и поэзии. Героем лирических произведений становится современник, в центре поэтических произведений – глубоко интимные переживания лирического субъекта.

В 1960–1980-х гг. расширяются межлитературные связи. Художественный перевод произведений осуществляется как с русского на осетинский, так и с осетинского на русский язык. Цель создания единой всесоюзной литературы способствовала активизации переводов на русский язык. Для перевода избирались произведения наиболее известных авторов, своим творчеством демонстрировавших достижения осетинской литературы.

С нарастанием в советской и, в частности, осетинской литературе интереса к художественному переводу значительно усилилось внимание и к теоретическим проблемам. Становилось очевидным, что переводческий процесс должен не только опираться на практические навыки, но и учитывать научный подход, отвечать научно обоснованным требованиям. При этом необходимость учета особенностей развития и существования той или иной национальной литературы, на язык которого переводится произведение, безусловно, была приоритетной при разработке теоретических положений. Особую заинтересованность в обозначенной проблеме выражали сами переводчики. Имеющие многолетний опыт в этой области художественного творчества выдвигали свои постулаты, вносили заметный вклад в теоретическое осмысление задач художественного перевода и в их практическую реализацию.

В 1960–1980-е гг., наряду с интересом в переводе к произведениям осетинских поэтов-классиков, русскоязычное культурное пространство обогатилось литературным наследием поэтов фронтового поколения. Тематика поэзии Г. Плиева, Г. Кайтукова, Г. Дзугаева, Гафеза (Ф. Гаглоева), Х. Плиева, Н. Джусойты, Д. Дарчиева, Б. Муртазова, Р. Асаева и др. диктовалась политической конъюнктурой, главное место в ней занимает тема войны и интернационализма, мирного труда, ей свойственен ориентир на идеологические установки – восхваление партии и ее руководства, традиционная обрисовка картин природы, изображение интимных чувств. Творчество поэтов военного поколения характеризуется гуманистической, нравственно-этической направленностью, расширением жанровой системы. Переводы на русский язык отражают многоаспектность их поэзии, богатство художественных форм и символических образов, глубокий лиризм и национальное своеобразие, философский подход к осмыслению жизни и дидактическую направленность. Переводные сборники указанных авторов в 1960–1980-е гг. издавались регулярно и расходились большими тиражами.

Особенностям репрезентации поэтического творчества Г. Плиева, Н. Джусойты, Б. Муртазова в русских переводах посвящены отдельные параграфы настоящего диссертационного исследования. В настоящем же разделе на основе переведенных в 1960–1980-е гг. поэтических произведений Х. Плиева, Г. Дзугаева, Д. Дарчиева, Г. Кайтукова, Гафеза, Р. Асаева рассмотрим специфику переводческих стратегий, реализованных при вводе их в иное, в данном случае русскоязычное, культурное пространство.

Пик творчества **Харитона Давидовича Плиева** (1908–1966) пришелся на 1950–1960-е гг. Стихотворения этих лет вошли в сборники *«Уæлахизы кадæг»* (‘Сказание о победе’, 1950), *«Хуын»* (‘Дар’, 1964), *«Фыдыуæзæг»* (‘Отчий край’, 1967). В эти годы поэт много работает и для детей. Тематика его творчества с самого начала была подчинена идеологическим установкам, не выходила за рамки официальной эстетики. Поэзия Х. Плиева с приходом

его в литературу в конце 1920-х гг. была посвящена теме гражданской войны (поэма «Салимат»), пафосу строительства нового советского общества и «идейному миру передового советского человека» [Балаев 1960, 8], техническим достижениям – первому полету человека в космос, образу вождей партии. Не чужды поэзии Х. Плиева и национальные мотивы: изображение взаимосвязи человека с природой и малой Родиной, образа человека-созидателя; немало у него стихотворений, посвященных друзьям-писателям.

Впервые стихи Х. Плиева в переводах отдельной книгой *«Песни гор»* выходят в 1959 г., затем переиздаются с дополнениями в 1982 г. Во второе издание вошли также стихотворения, написанные поэтом в последние годы жизни. Часть переводных произведений Х. Плиева в новом издании принадлежит Ю.М. Даниэлю. В 1966 г. поэт и переводчик был осужден за антисоветскую агитацию и пропаганду[91]. По этой причине его поэтические переводы в издании вышли без указания имени переводчика.

Переводные стихи сборника «Песни гор» Х. Плиева разнообразны по тематике: доминирующее место в них занимает тема войны, а также глубоко национальный образ природы и родные поэту места. О чем бы ни были стихи на русском языке, лирический герой органично сливается с окружающим миром, осознавая себя его частью. Герой не безучастен к истории своей страны в целом, в частности Осетии, называет себя ее сыном. Эту мысль он высказывает уже в открывающем сборник стихотворении *«Родина»*. Основной посыл произведения – любовь к Осетии – лейтмотивом проходит через все творчество Х. Плиева. Однако сличение текстов, начиная с заглавия (в оригинале – *«Мæ фыдæлты уæзæг»*, букв. ‘Родина моих предков’), обнаруживает отсутствие эквивалентности на смысловом, стилистическом уровнях. Стихотворение Х. Плиева состоит из 4 строф, в переводе же композиционно произведение оформлено в 6 строфах с замкнутым кольцевым повтором.

[91] См. процесс А. Синявского и Ю. Даниэля.

Как представляется, текст в переводе оказывает на реципиента иной коммуникативный эффект. Переводчик А. Сендык избегает детализации при описании тяжелых страниц истории осетинского народа.

Таблица 26. Примеры первых двух строф для демонстрации расхождений в текстах:

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод А. Сендыка**
Мæ фыдæлты уæзæг, дæу алкæм фæмысын.	Родина моих предков, я вспоминаю тебя повсюду.	*Я горы родные всегда вспоминаю,*
Хъæбулау нæ кæнын дæу дардмæ дæр рох.	По-сыновьи не забываю о тебе даже вдалеке.	*Я слышу, как двигают камни вдали*
Мæ балцæй куы ‘рыздæхын, гъе уæд ныттыхсын	Когда возвращаюсь из дальней дороги, тогда бросаюсь	*Могучие реки родимого края, –*
Цæргæсау дæ риуыл, мæ цъæх-айнæг хох.	Словно орел в ваши объятия, мои серые горы.	*Я сын осетинской суровой земли.*
Мæ фыдæлты уæзæг, ды рухсмæ бæллыдтæ.	Родина моих предков, ты стремилась к свету.	*Отчизна, извечно искала ты света*
Ды бирæ фæкалдтай дæ рустыл цæссыг.	Много слез пролито по твоим щекам.	*И, горько рыдая, боролась с судьбой,*
Дæ амонд ыссарыныл алкæд хæцыдтæ,	В поисках счастья всегда ты сражалась,	*Мечтою о счастье далеком согрета,*
Уæларвмæ фæцамадтай тохы мæсыг [Плиты 1972, 58].	До неба выстроила башню войны.	*Невзгоды и тьму вызывала на бой* [Плиев 1959б, 5].

Отрывок, как видим, демонстрирует другое словесное оформление на русском языке заданной оригиналом темы. Вряд ли подобное переосмысление ИТ можно идентифицировать как перевод – художественное произведение, созданное на иноязычном материале, но сохраняющее своеобразие оригинала, идиостиль автора, национальный колорит. Перевод А. Сендыка только фрагментарно воссоздает подлинник, сохраняя при этом его идейно-тематическую направленность. Подобный метод перефразирования подлинника художественно-словесными средствами ПЯ прослеживается и при передаче последующих стихотворений Х. Плиева. Стихотворения в переводах изобилуют речевыми штампами, подобными, например, *«В осеннем золоте поля, / Цветет страны моей земля»* («Резной листвою убран клен», пер. А. Сендык). Простая тривиальная рифмовка (*поля*

– *земля* или *моя – я*) смещает в русских переводах семантические акценты, также способствует изменению формальной организации ИТ.

Сравнительно-сопоставительный анализ других переводов, выполненных Л. Озеровым, А. Гатовым, с оригиналами обнаруживает переосмысление первичных значений слов, в результате которого нередко получалось вполне самостоятельное произведение, построенное по законам языка реципиента (например, стихотворения *«Сон», «Серна», «Цветок»* и др.). Творческие поиски переводчиков, не ограничивающиеся авторским замыслом, нередко способствовали появлению более совершенного по сравнению с оригиналом стихотворения. Данный фактор связан с тем, что объектом перевода становились ранние стихи поэта, не лишенные некоторой наивности, написанные под влиянием эстетики соцреализма.

В переводах вполне можно проследить тематику поэтического творчества Х. Плиева – восхваление советского строя (1930-е гг. – стихотворения *«Серна», «К Коста», «Сон», «Заря»*), антивоенные стихи (1940-е гг. – *«Слезинки», «Сердце матери», «День горя», «Могила героя»*), героика труда советского человека, могущество единой большой страны (1950-е гг. *«Урожай», «К Волге»*). Художественные переводы демонстрируют разную степень эквивалентности. Концепция перевода, например, стихотворений *«Серна»* (пер. А. Гатов), *«Сон»*, (пер. Л. Озеров), *«Заря»* (пер. А. Гатов) заключается в свободном изложении ИТ. В переводах практически отсутствуют синтаксические единицы, имеющие в подлиннике семантические аналоги. Перед нами вполне самобытные произведения, равнозначные оригиналам по своим художественным достоинствам. Переводчик создает поэтическую картину своими образными средствами. В текстах преобладает личность переводчика, больше проявляется его творческая индивидуальность, а не реализуется интенция автора.

Семантическая доминанта стихотворений *«К Коста»* (пер. А. Сендык), *«Слезинки»* (пер. А. Сендык), *«Сердце матери»* (пер. А. Гатов), *«Могила героя»* (пер. А. Сендык) воспроизводится в переводах близким (не

идентичным) словесным комплексом. Еще один переводческий прием наблюдаем при переложении стихотворения *«Завещание»* – в оригинале *«Ныхас мæ бæхимæ»* (‘Разговор с конем’). Переводчиком Н. Глазковым осуществляется ввод текста в русскоязычное культурное пространство путем контаминации двух частей оригинала в одну. Подобное соединение фрагментов сохраняет в переводе авторский замысел лишь в части передачи основной мысли стихотворения, эмоциональной тональности стиха. Лирический герой завещает своему коню в случае его смерти донести до односельчан горькую весть и поведать о подвигах:

Уæд-иу хæххон уадау нæ хъæумæ
Фæтæх, дæ къæхтæй зæхх ныххой!
Нæ сых куы ‘рбамбырд уой нæ кæртмæ,
Уæд-иу сын ракæн ды мæ кой! [Плиты 1972, 138–139]

Тогда-то, подобно горному ветру, в наше село
Помчись, постучи своими копытами по земле!
Наши соседи как соберутся в нашем дворе,
Тогда-то и расскажи им обо мне!

Этими строками завершается первая часть стихотворения в оригинале. В переводе этот отрывок имеет продолжение:

Скачи, мой конь, в село родное,
Стучи копытом у ворот –
Сельчанам расскажи о бое,
Ведь каждый там тебя поймет,
Что не щадил я сил и жизни,
Что легких не искал дорог,
Что я погиб как сын Отчизны,
Что честно выполнил свой долг [Плиев 1959б, 28].

Перевод, как видим, отличается словесно-образной вольностью и демонстрацией нового художественного осмысления текста, близкого к исходному лишь тематически. Переводчик оригинален и в использовании стилистических приемов (анафора).

Поэзия **Георгия Хасакоевича Дзугаева** (1911–1985) в русских переводах в своем жанровом разнообразии издавалась в сборниках *«Добрый гость»* (1962) и *«Бурка»* (1973). Сюда вошли стихотворения, легенды, поэмы и баллады, написанные писателем в 1930–1960-е гг. Переводы В. Сикорского, А. Флешина, Ю. Левитанского, Р. Казаковой, С. Сорина

разной тематической направленности, центральными среди которых являются интернационализм и дружба народов, любовь к отчему крову и преодоление жизненных невзгод. В поэзии показаны ценность мирного труда, элегические нотки любви и неразрывная связь человека с природой. Ведущее место в творчестве Г. Дзугаева 1950–1970-х гг. занимает военная тематика, раскрывающаяся в различных аспектах – миропонимание солдата-победителя, величие подвига народа, одержавшего победу над врагом, ненависть к фашизму, горечь невосполнимых утрат, воспевание героев войны, скорбь вдов и матерей, потерявших мужей и сыновей. В военной лирике наиболее полно проявился творческий талант поэта, ведь о войне он знал не понаслышке. Этой теме он посвятил стихотворения и поэмы, нашедшие свое художественное воплощение и на русском языке: *«Старые солдаты», «Твоя доля земли», «Сказание о шинели», «Вдовьи думы», «Русская береза», «Бындзыг»*. В переводах выражается идейная концепция поэта, антивоенный и гуманистический пафос.

Центральное место в военной лирике и одно из значительных во всем творчестве Г. Дзугаева занимает поэма *«Бындзыг»* (с осет. ‘Клок дыма’). Поэтом одним из первых в осетинской литературе поднимается проблема трагической судьбы человека – узника фашистского концлагеря. Поэт на себе испытал в годы войны тяготы нацистских лагерей, поэтому произведение не лишено автобиографизма. Сюжет поэмы строится на внутреннем монологе. Субъектом лирической речи произведения становится клок дыма из газовой печи Бухенвальда – перевоплощение облика сожженного немцами осетинского юноши Будзи. Поэтом раскрывается психологизм лирического героя через его амбивалентное состояние (слияние в нем признаков живого и мертвого), введением в текст фольклорной поэтики, различных художественных средств (метафора – клок дыма, эпитеты с отрицательной коннотацией), через особенности внутреннего устройства произведения (композиционное кольцо, рефрены, прием ретроспекции, контраст), трагическую тональность.

В поэме Г. Дзугаев синтезирует элементы романтики с реалистическим описанием. Герой Будзи становится жертвой нацистов – его сжигают в крематории концлагеря. Став клоком дыма, он парит в облаках. Романтическая струя находит выражение в воспоминаниях героя. Пролетая над родной Осетией, он мысленно возвращается в годы детства и взросления, перед ним встают образы матери и любимой. Радужный показ прерывается суровой действительностью – уход на войну, пытки в плену и смерть. Трагические последствия войны автором передаются совсем другими картинами. Лирический герой видит иные образы – мать возле могилы сына, сгорбленную от горя и ослепшую от слез, бывшую возлюбленную с печальным, изможденным лицом и истощенным телом, так и не обретшую личного счастья после его смерти. Раскрыть идейное содержание поэмы помогает соответствующее лексическое оформление, композиционное построение ее частей. Произведение начинается и заканчивается антивоенной мыслью – обращением-заветом лирического героя к потомкам беречь мир.

В переводе С. Сорина поэма Г. Дзугаева с первых строк оказывает на реципиента прагматический эффект. Русскоязычный текст сохраняет построенный на противопоставлении событийный ряд в поэме. Трагический монолог лирического героя в переводе также строится на ретроспективном повествовании об идиллическом прошлом – счастливых детских годах, юношеской любви – и трагическом настоящем, границу между которыми в тексте очерчивают строки:

…Только лишь и взяв с собою
Поцелуй моей любимой
Да последний и печальный
Материнский взгляд прощальный [Дзугаев 1973, 116].

Хронотоп поэмы и в переводе структурируется аналогично подлиннику – лирический герой/клок дыма перемещается в пространстве и во времени (прошлое → настоящее → будущее), с высоты обозревает мир, видит последствия прошедшей войны, предостерегает человечество от будущих

конфликтов. Переводчик для отражения идейной составляющей текста подбирает словесный комплекс с соответствующим номинативно-коннотативным значением, отражает эмоциональное состояние субъекта лирической речи, его чувства и переживания. Смысловую нагрузку в эмоциональном плане несут в оригинале слова-образы. Слово в переводе сохраняет и свое символическое значение. Как полагает исследователь карачаево-балкарской поэзии Ф.Т. Узденова, вовлекаемые в ткань повествования символы, метафоры, аллегории позволяют «шире осмыслить события, порожденные трагическими событиями XX века» [Узденова 2020, 200]. Клуб дыма – метафорическое осмысление кровавой сущности войны и трагедии отдельно взятой личности. Русскоязычный вариант поэмы с самого начала передает драматизм происходящего:

Æз æдзард салдат Бындзыг дæн,
Бухенвальды пец, – дæ фæздæг,
Мæн ды фæкодтай фыдвæззæг [Ирон литературæ 2005, 84].

Я – безвременно ушедший солдат Бындзыг,
Печь Бухенвальда, – твой дым, –
Мою жизнь ты оборвала.

Стал я мертвым, стал незримым,
Стал я в Бухенвальде дымом.
Клубом дыма стало тело,
Но душа не онемела [Дзугаев 1973, 113].

И далее рефреном, как и в оригинале, переводчик вновь и вновь напоминает о судьбе лирического героя. Трагизм настоящего С. Сориным в тексте оттеняется возвращением читателя к земной сущности персонажа:

Я – бындзыг, меня когда-то
Мать с отцом Будзи назвали…

***

Я, солдат, – мертвец, клуб дыма,
Над родной лечу страной…

***

Я – солдат, но стал незримым,
Стал я в Бухенвальде дымом...

***

Я – солдат, хоть стал незримым,
Не Будзи, а только дымом…

Хроникальный сюжет движим в переводе аналогично оригиналу от события к событию по нарастающей, но линейность повествования прерывается экскурсами в прошлое – субъект лирической речи рассказывает предысторию событий. В этой части текста автором органично вплетается песня влюбленного юноши (которая также контрастирует со второй частью произведения). Имитация народной песни [Джусойты 1971, 67], с одной стороны, помогает адекватно отразить отношение героя к родной природе, с другой – глубже раскрыть гармонию любви [Ирон литературæ 2013, 32]. В переводе представленные в оригинале поэтические средства имеют семантические аналоги. Образный ряд со значительной степенью параллелизма воспроизводятся и на русском языке – перед читателем возникает романтически возвышенный мир природы, который сливается с чуткой и мечтательной душой лирического героя:

Дума парня легкокрылая
Улетает выше туч.
Обвиняю тебя, милая, –
Колдовством меня не мучь.

Капля меда, нитка жемчуга,
По тебе пришла пора
Сохнуть мне с утра до вечера,
С вечера и до утра.

Освети улыбкой ясной
Глубину моей души
Иль своей косой прекрасною
Молчаливо задуши [Дзугаев 1973, 115–116].

Однако созданное переводчиком радужное представление о любви героя к родителям, малой родине и любимой девушке резко обрывается, как и у Г. Дзугаева, фразой *«…Вдруг война»*. Контраст заметен не только в сюжетных линиях, совсем другие образы и лексика используется далее автором в тексте. Восходящая градация там, где события, сменяясь одно за другим, постепенно нарастают драматизмом и заканчиваются трагической развязкой (*«судзын, фестадтæн æртхутæг»* ‘пылаю, стал пеплом’*, «домын,*

агурын, æхсидын» ‘требую, ищу, пламенею’), нисходящая при описании образов, например, матери лирического персонажа: *«батад, баруади, ныннарæг»* ‘истощилась, зачахла, стала тоньше’. В переводе стилистический прием обнаруживает семантическое отражение в других лексических значениях, описания более развернуты. Ср.: *«Я сгорел, сменил свой облик: / Я клуб дыма, темный облак»; «Как не думать мне о маме! / Вижу – вышла, спину горбя, И иссохшими руками / Обняла мое надгробие»* [Дзугаев 1973, 119]. Смысловые ассоциации подлинника С. Сорин сохраняет отрицательной коннотацией – эпитетами, подчеркивающими преждевременную смерть лирического героя и усиливающими трагизм ситуации. Осетиноязычные варианты образных слов не имеют прямых эквивалентов в русском языке, поэтому переводчиком используются контекстуальные лексические замены: общность значения обнаруживается только в контексте [Дзенс, Перевышина 2012, 63]. В оригинале – *«æдзард», «зынгхуыст», «цæрынхъуаг»* ‘безвременно ушедший’, ‘тот, у кого огонь погас’, ‘мало живший’ → в переводе *«стал мертвым»*, *«стал незримым»*.

Обилие в поэме Г. Дзугаева других фигур речи и тропов помогает раскрытию основной идеи произведения и на русском языке оказывает прагматическое воздействие на реципиента: *«След мой обожженный лижет»*, *«Тысяч солнц огонь безмерен»*, *«Язык огня хохочет / жаждет плоти, жаждет крови»*, *«Горести на лбу усталом – / Словно надписи на скалах»*, *«Время движется в печальной, / Черной, траурной одежде»*, *«Поцелуй сгорел прощальный…»*. Переводчиком вводится и архаичная лексика: *«Гибнут веси, гибнут грады»*.

Ритмическая организация художественного произведения в оригинале представлена хореическими стопами, «придающими динамизм авторскому повествованию» [Борисова, Дайнеко 2023, 173]. В отдельных отрывках поэмы наблюдается чередование длинных и коротких синтагм, не повлиявшее на непрерывность ритма. В переводе заданный содержанием ритмический рисунок хоть и не искажен в плане размера, но за счет четко

выраженного созвучия в окончаниях строк ритм в русском тексте плавный, в отдельных отрывках – переменный. Членение предложений на отдельные короткие строки (рваный стих) также неактуально для переводчика.

Итак, поэма-монолог Г. Дзугаева сложна для перевода по заключенным в ней авторским интенциям. В произведении художественно воплощены пережитые поэтом в годы войны трагические потрясения, в первую очередь ужасы узника концлагеря[92], откуда ему удалось сбежать в марте 1945 г. В переводе С. Сорина достигнута общность идейно-тематического содержания, прагматическая адекватность, точность эстетического воздействия на реципиента. Представленный перевод является примером того, как транслятор, в данном случае не стремясь к идентичности текста (словесной точности), сумел передать стержневые элементы внешней и внутренней организации первоисточника. Переводчику удалось понять и воспроизвести этические и эстетические взгляды автора. И не удивительно, ведь С. Сорин сам прошел все тяготы войны, имел богатый опыт переводов военной лирики из других национальных языков, писал стихотворения о судьбах фронтовиков.

Русские переводы стихов Г. Дзугаева открывают еще одну сторону его поэтического таланта – умение создавать проникновенную лирику. Лирические произведения Г. Дзугаева в переводах Р. Казаковой, появившиеся в газетах и журналах в 1960–1980-е гг. (*«Крутит море легкое перо», «Все строки, сердцу дорогие…», «Бросает девушку волна…», «О, радость быть поэтом!..», «Земля», «Родники», «В это вечер черногубый…», «Монтер», «Море», «Рассвет в окошко застучал…»*), высветили прежде неизвестную грань его поэтической натуры – умение создавать пронзительно-доверительную интонацию. При работе с осетинскими текстами Р. Казакова использовала две основные тактики. В одних случаях стремилась максимально сохранить смысловые и оценочные оттенки

[92]Аналогичный сюжет положен Г. Дзугаевым в основу романа «На острие ножа».

оригинала, делая перевод достаточно полным для понимания авторского замысла. В других – допускала преобразования в структуре предложений и стихотворной форме, однако без изменения исходного смысла.

Таблица 27. Отрывок из стихотворения *«Мæ зарджытæ»* (‘Мои песни’) и его русский перевод *«Все строки, сердцу дорогие…»*.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод Р. Казаковой**
Æз мæ зарæджы рæнхъытæ	Я строки свои стихов	*Все строки, сердцу дорогие,*
Хуры сæмбæлдмæ фæфыссын.	Пишу до встречи с солнцем.	*Пишу я до восхода солнца,*
Се ’рдын базыртæ, сæ хъуыртæ	[Чтоб] свои изогнутые крылья, свои горлышки	*Чтоб крылышки свои тугие*
Хуры цыхцыртæм æрыхсынц.	Омыли в струях солнца.	*Они омыли в ливнях солнца.*
Раст зæрватыччы лæппынтау,	Подобно птенцам ласточки,	*Как ласточки они взлетают,*
Зилгæ февзæрынц мæ сæрмæ.	Кружась, появляются над моей головой.	*Взмывают в небо надо мною.*
Хъæлдзæг уалдзыгон рæуфынтау,	Подобно веселым весенним легким снам,	*И с ними сердце улетает,*
Семæ атæхы мæ зæрдæ.	С ними улетает мое сердце.	*И сердце больше не со мною.* [Антология 1984, 272].

Сопоставление оригинала и перевода выявляет стремление Р. Казаковой к зеркальному воспроизведению структурных компонентов осетинского текста. Переводчик в процессе создания стихов сохраняет последовательность образного ряда. При этом происходит адаптация некоторых исходных метафор к воспринимающей культуре. Р. Казакова не стремится к буквальному переводу каждого слова, но передает ключевые художественные смыслы: уединенность творческого акта до восхода, одушевленность поэтических строк, их способность к полету и неразрывную связь с душевным состоянием лирического героя. В переводе, как и в оригинале, доминирует художественно-эстетическая составляющая. Образность подлинника находит полное соответствие в русском тексте, а введение дополнительных оценочных определений усиливает прагматическое воздействие на читателя.

Схожее эстетическое впечатление оставляет перевод стихотворения *«Суадæттæ» («Родники»)*.

Таблица 28. Первая строфа в оригинале и в переводе.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод Р. Казаковой**
Нæ хъуытазхъуыр суадæттæ,	Наши звонкоголосые родники,	*Скажите, родники звонкоголосые,*
Зæгъут, чи сты уæ уарзæттæ?	Скажите, кто ваши любимые?	*Кто люб вам? Луг ли в лучиках травы?*
Кæд худæндзаст уæздан чызг у,	Может, это улыбчивая, вежливая девушка,	*Девчонки ль молодые, длиннокосые,*
Уæ донæй фаст – йæ сау дзыкку?	Чьи локоны расчесаны водой вашей?	*Чьи волосы расчесывали вы?* [Антология 1984, 275].

В переводе стихотворения Р. Казакова не просто воспроизводит осетинский текст, а создает художественный образ, аналогичный тому, что предложил Г. Дзугаев. Поэт-переводчик здесь раскрывает свои творческие возможности при адаптации текста в русскоязычной культурной среде. Там, где средства языка перевода не позволяли подобрать полный эквивалент, Казакова демонстрирует стратегию, направленную на передачу функционального сходства, а не формальной точности (*хъуытазхъуыр суадæттæ* [букв. хъуытаз ʻколокольчикʼ + хъуыр ʻгорлоʼ] – *родники звонкоголосые*). Адекватность перевода Р. Казаковой проявляется не только в правильной передаче смысла, но и в сохранении колорита и художественной специфики осетинского текста.

В оригинале:

Нæ Иры сау суадæттæ,
Цæссыгрæсуг – уæ сагдæттæ.
Æрттивæнт дард уæ айдæнтæ,
Мæ риуыл уæнт уæ уазвæдтæ [Дзугаты 1967, 23].

Черные родники нашей Осетии,
Ваши резвые воды как прозрачная слеза.
Пусть блещут вдаль ваши отражения,
На моей груди пусть будут ваши благословенные следы.

И в переводе Р. Казаковой:

У темных родников моей Осетии.
Вода чиста, как капля слез из глаз.

Вы, родники, как зеркала, мне светите,
Я днем и ночью отражаюсь в вас… [Антология 1984, 275].

Ритмический рисунок оригинала отличается большей динамичностью благодаря четкой рифме и ямбической стопе. В переводе, хотя чередование окончаний строк в основном сохраняется, повествование становится более статичным за счет пропусков ударных слогов. Переводчик отдает предпочтение образному обыгрыванию исходных слов, не отдаляясь при этом от их смысла, для чего активно используются сравнительные конструкции (*«вода чиста, как капля слез из глаз», «родники, как зеркала»*). Для воплощения художественного мира, запечатленного в стихотворении, Казаковой потребовалось меньшее количество строф по сравнению с подлинником. Как справедливо отмечает М. Чибирова, удачный перевод не обязательно должен быть эквиритмичным и эквилинеарным [Чибирова 2006, 143]; главное – способность переводчика проникнуться мироощущением автора. Переводы Казаковой представляют собой результат творческого процесса, выраженный в глубоком постижении идейного замысла оригинала и в умелом выборе средств для его воплощения на русском языке.

Художественный талант Р. Казаковой как переводчика в полную силу раскрылся и при работе с другими осетинскими авторами, например, при переводе поэзии З. Хостикоевой, к творчеству которой мы обратимся в §5.3.

1960–1980-е гг. ознаменовались расцветом поэтического творчества другого видного представителя осетинской художественной культуры **Давида Гавриловича Дарчиева** (1911–1989). Книги поэта регулярно издавались на осетинском и русском языках. Присущая раннему творчеству поэта декларативная риторика постепенно сменяется в послевоенное время строгой реалистичностью в изображении действительности. Интернациональные мотивы, военная и любовная тематика, раздумья о судьбах малой родины занимают центральное место в поэтических сборниках Д. Дарчиева. Антивоенные и патриотические стихи, прославляющие советский строй, любовная лирика составляют уже первую

переводную книгу *«Горный поток»* (1957). Часть из них переиздана в последующем сборнике *«Письмо друга»* (1959). Стихотворные строки в переводах приближены к оригиналам (см. сб. *«Царды уалдзæг»*, *«Цæрынæн»*). Поэтический перевод в данном случае выражается в воссоздании верности смысла; архитектоника стиха претерпевает небольшие изменения: ввод дополнительных строк и строф (*«Застольная», «Его я видел»*); порядок рифмовки сохранен. Примененные переводческие стратегии местами демонстрировали изобразительно-выразительные возможности ПЯ. Нарушение в переводе лаконичности строк диктовалось учетом метрической константы, необходимостью соблюдения совпадений слабых и сильных позиций в стихе, например, 2-стопного амфибрахия: *«Хæрдмæ йæ ныййарæг, / Рæвдаугæ, æппары»* («Дæ фæндаг») [Дарчиты 1952, 10] (‘Наверх его мать, / лаская, подкидывает’) – *«И мать молодая / Его, словно мячик, / Бросает и ловит, / И громко целует»* («Твоя дорога») [Дарчиев 1957, 41].

Поэзия Д. Дарчиева символична. Переводы воссоздают художественные тексты при всем своеобразии деталей: дуб как символ несломленной родины (*«И буря не сломит его»*), колос – труд (*«Колхозное поле»*), ребенок – светлое будущее (*«Твоя дорога»*). Национальный колорит, не столь ярко выраженный в оригиналах, в переводе может проявляться в топонимике, интеръекционных единицах (подробнее см. [Парсиева 2009, 134-137]). Транскрибированный перевод с обозначением значения в сносках – наиболее употребляемый прием передачи собственных имен и междометий.

Сборник *«Мой салам»* (1963) представлен переводами Ю. Хазанова и Ю. Даниэля. Наблюдаемая вариативность в переводах обнаруживает различные интерпретации ИТ. Переводческая универсалия в контексте инвариантности выражается в сохранении общего смысла, опорных концептов, на основе которых реконструируется авторское видение мира и в частности строятся художественные образы. Передачу первичного смысла, в различных вариациях раскрываемого на основе тропеической образности,

проследим на примере стихотворения *«Я видел»*. В произведении выражается идея неразрывной связи лирического героя с родным краем. Осетия, этническая принадлежность героя – источники силы и гордости. Стихотворение проникнуто патриотическим пафосом. Автор, стремясь усилить живописность изображаемого, находит соответствующие художественные средства для зрительного восприятия образов. Особенно и композиционное построение – уже в начале стихотворения отмечено анафорическим зачином, только частично представленным в переводах Ю. Хазанова / Ю. Даниэля и Н. Розинской. Для реализации представленной поэтической картины переводчики находят различные единицы перевода, правомерно сосуществующие в рамках одного языка. Девербализация сообщаемого в переводе находит место в выражении смысла разными формальными языковыми элементами. В качестве примера приведем первые две строфы в оригинале:

Æз федтон æндæр рæтты урссæр къæдзæхтæ,
Æз федтон цъæх денджызы ленкгæнгæ нау,
Æз федтон цъæх арвыл къæбæлдзыг æврæгътæ,
Ыстьалытæ дардæй æрттывтой зынгау,

Æгæрон уыгæрдæнтæ калдтой тæмæнтæ,
Йæхицæн сындæггай улæфыди дон. –
Чындзау у хæрз арæзт мæ райгуырæн бæстæ,
Йæ хæхтæ, йæ фæзтæ – æрттивгæ дыргъдон [Дарчиты 1961, 15].

Я видел в других местах скалы со снежными вершинами,
Я видел в синем море плавающий корабль,
Я видел в голубом небе кудрявые облака,
Звезды издалека сверкали подобно огню,

[Я видел] сияние бескрайних лугов,
Тихонько себе дышала вода. –
Подобно невесте красива моя родная страна,
Ее горы, ее поля – сверкающий сад.

И в вариантах перевода Н. Розинской:

Я видел, бывало, и снежные горы,
И в небе кудрявые облака,
Далеких морей голубые просторы
И звезды, блестевшие издалека.

В равнинах широких трава зеленела,
Река протекала, спокойно дыша.
Богатству земли моей нету предела,
И, словно невеста, она хороша [Дарчиев 1959, 6].

Ю. Хазанова и Ю. Даниэля:

Я видел – снега на вершинах сверкали,
И след оставляли в морях корабли,
Я видел, как ветер играл с облаками,
Как искрами звезды мерцали вдали;

Луга отдыхали в лесистой ограде,
Застыли озера в спокойной красе...
Отчизна, как девушка в вешнем наряде,
Как сад, искупавшийся в чистой росе [Дарчиев 1963, 7].

Представленные фрагменты на русском языке демонстрируют разное приближение к первоисточнику. Исходное слово находит свою смысловую нагрузку в каждой строке перевода Н. Розинской. Изредка наблюдается «перестраивание» границ синтаксического членения исходных конструкций, перенос стилистического приема. Подобный принцип «сдвинутого эквивалента» используется и далее переводчиком при передаче выразительных средств, представленных у автора.

Перевод Ю. Хазанова и Ю. Даниэля в целом передает смысл оригинала, однако во второй строфе, на наш взгляд, проявляется больше субъективизма в трактовке мыслей осетинского поэта. Исходные образы и их переводные соответствия находятся в отношениях родовидовой замены. Процесс постижения и отражения авторского содержания реализуется в другой переводческой парадигме: от конкретизации в оригинале до обобщения в ПТ.

Стихотворение Д. Дарчиева написано 4-стопным амфибрахием с усеченной стопой в четных строках. В переводе Н. Розинской удалось сохранить размер стиха с некоторыми отступлениями от заданной метрической схемы. В строках местами наблюдается выпадение ударного и ввод сверхсхемного ударения. Спондей и пиррихий усложняют и меняют интонационный рисунок стиха. Формальные признаки оригинала в переводе

Ю. Хазанова и Ю. Даниэля сохраняются чередованием двенадцатисложного стиха с одиннадцатисложным, также наблюдается частичное повышение и понижение интонации.

Сравнительно-сопоставительный анализ других оригиналов и русскоязычных текстов Ю. Хазанова, Ю. Даниэля из сборника *«Мой салам»* позволяет выявить наличие разнонаправленных переводческих подходов. Стихотворения в большей части близки к подлиннику, переданы со значительной степенью адекватности. Содержание ИТ эксплицируется в переводе. Распределение семантических компонентов ИТ в ПТ совпадает: объективное истолкование смысла подлинника, как кажется, проявляется и на его прагматической ориентации на реципиента (см. стихотворения *«Неси мой салам», «Путнику», «Правда»* и др.). Иная переводческая концепция строится на основе стихотворений *«Горная река», «Упрек».* Ср. отрывок из стихотворения *«Горная река»*:

Ис иу ран хæххон дон нæхимæ, Кавказы,
Йæ комы фынк калгæ, йæ уылæнтæй хъазы.
Бæрзонд фахсæй коммæ йæ урс æндах вазы.
Æнтæф бон фæлладæй куы ‘рлæууай йæ разы, –
Рæсугъддæр йæ уындæй цы уыдзæни, цы –
Æхсыры цæджджинаг пæлхъ-пæлхъæй фыцы [Дарчиты 1961, 17].

Есть одна горная река у нас на Кавказе,
Пену разливая свою, играет с волнами.
С высокого склона в ущелье свою прозрачную нить протягивает.
В жаркий день уставшим, если окажешься возле нее, –
Краше ее облика что будет, что –
Молочный котел, плескаясь, кипит.

Кавказские горы гордятся рекою –
Бежит она, пенясь, не зная покоя,
За скалы цепляется влажной рукою...
Ты в полдень приди – и увидишь такое,
Что взгляда не сможешь от волн отвести:
Молочная кипень на синем пути! [Дарчиев 1963, 14]

Как видим, происходит перепланирование текста на содержательно-смысловом уровне, толкование авторской мысли представлено иными лексическими единицами. Ожидаемый перлокутивный эффект достигается денотативными и коннотативными компонентами ПЯ.

В сборниках *«Звенит чинара»* (1971), *«Чинара Дзараха»* (1972) и *«Крылья и руки»* (1973) представлены переводы М. Максимова, охватывающие различные жанры. Средства создания поэтических картин у переводчика качественно иные. В соотношении текстов обнаруживается большая самостоятельность переводов на фоне достаточной лексико-семантической отдаленности от оригиналов. Местами выбор переводческих соответствий приводил к полной замене авторского замысла, целостному переосмыслению отдельных фрагментов, «делающему структуру переводящего отрезка текста в такой степени непохожей на структуру исходного отрезка текста, что трудно найти единицы соответствия или же сопоставимые аспекты» [Латышев 1981, 184]. В ПТ обнаруживаются как отрывки, не имеющие семантические аналоги в ИТ, так и ввод М. Максимовым дополнительных строф (см. *«Платок», «Материнская рука», «Фандыр», «Судьба», «Нева»* и др.). Подвергаются структурно-смысловой адаптации и стихи-эпиграммы:

Йæ мады гуыбынæй
Уый рахаста й ‘ахуыр –
Кæндзæнис æмбæлттыл
Цæрæнбонты хахуыр («Ахуыр») [Дарчиты 1968, 62].

С самого рождения
Он вынес привычку –
Распространять на друзей
Всю жизнь клевету.

Родился – и криком
Свело ему рот.
Вот так на людей
Он всю жизнь и орет [Дарчиев 1972, 55].

ПТ, как видим, отличается от ИТ не только выбором контекстуальных эквивалентов (словарных соответствий), но и способностью вызывать совершенно иные ассоциации у реципиента. Меняется и план выражения оригинала: монострофа, оформленная как единая синтаксическая конструкция, в переводе разбита на два самостоятельных предложения.

В русскоязычных переводах представлены и лиро-эпические произведения Д. Дарчиева – баллады и поэмы *«Легенда о воде», «Сердце матери», «Чинара Дзараха», «Гамат»* (в переводах М. Максимова), *«Песнь о земле предков»* (в вариантах М. Максимова и Ю. Хазанова/Ю. Даниэля), *«Недописанное письмо»* (пер. Л. Шерешевского), *«Сафират»* (пер. А. Грекова), *«Тринадцать»* (пер. М. Соболя) и проч.

Поэма *«Чабахан»* – одно из значительных достижений в творческом осмыслении темы Великой Отечественной войны – в русскоязычном переводе М. Максимова переиздавалась неоднократно. Поэта Д. Дарчиева и переводчика М. Максимова связывало общее военное прошлое – оба бойцы особого партизанского полка «Тринадцать», участники прорыва Бовкинской блокады, сотрудники партизанской газеты «Смерть врагам!». Еще во время войны М. Максимов услышал от сослуживца Д. Дарчиева историю героического подвига землячки Чабахан Басиевой. Впоследствии поэт напишет об этом произведение, а М. Максимов переведет на русский язык.

Основу поэмы, как известно, составляют реальные события 1942 г., периода временной оккупации фашистами Северной Осетии. Перед нами образ лирической героини – учительницы Чабахан Басиевой, расстрелянной немцами за отказ сотрудничать. Поэма имеет форму лиро-эпического диалога – поэт художественно трансформирует мотив двойничества – лирическая героиня и Память ее как сила и опора в последние минуты перед смертью. На психологическом раздвоении героини на два образа – физический и метафизический – строится сюжетная линия произведения: изображение ретроспективных эпизодов из жизни Чабахан и ее трагическая гибель от рук фашистов. Уход от привычной линейной композиции помогает автору раскрыть основную идею, показать героизм лирического персонажа и антигуманную сущность войны.

Сличение текстов обнаруживает сходство в передаче основных компонентов сюжета: попадание в плен, отказ в пособничестве фашистам,

путь к смерти (трагизм бытия сливается с лирическими воспоминаниями героини: диалог с Памятью), расстрел.

Владение переводчиком фоновыми знаниями обозначено уже в экспозиции – структурируется хронотоп произведения: зима, берег Црау-реки (в оригинале здесь этого нет). Функциональная эквивалентность обеспечивается не словесной точностью, а способностью «исчерпывающей передачи содержания ИТ, интенции автора и релевантной информации» [Чернякова 2008, 5]. Переводческие компетенции М. Максимова направлены на коммуникативную и в целом эмоционально-эстетическую равнозначность ИТ в ПТ. В переводе текст сохраняет расположение и взаимосвязь компонентов содержания оригинала. Мотив раздвоенности – Чабахан и ее сопровождающая на пути к смерти Память – и здесь связан с духовным мужанием героини, выражением в поэме трагического мироощущения.

Внутренний мир лирического героя раскрывается и с помощью подобранной автором формы повествования – речь от первого лица. В переводе организация повествования местами иная: субъектом речи вместо Чабахан становится ее Память. Совмещение в поэме двух времен – время событий (настоящее) и время воспоминаний (былое) – переводчиком отражено.

При сохранении основной эмоционально-смысловой доминанты (В.П. Белянин) [Белянин 2000; Белянин 2006] художественного текста в переводе наблюдаются некоторые разночтения в поэтике. М. Максимов находит индивидуальные решения для передачи стилистических средств ИТ (смена коннотации в ПТ); наблюдаются частичное стирание национального колорита (замена образа в основе сравнительных оборотов и фразем, их нивелирование, ввод собственных), перестановка эпизодов (или дописывание небольших фрагментов), а также лирические повторы и изменение членения строк в строфе (преобладание коротких стихов): *«æхсидав – цырен»* [Дарчиты 1972, 204] ‘головешка – пылает’ – *«Пылает – огню Прометея*

родня – / В нетвердой девичьей руке головня» [Дарчиев 1983, 130], *«сымах дам, бындзытау, кæндзыстæм куынæг»* ‘вас, как мух, мы измельчим’ – *«…вас перебить, как зайчат»* [Дарчиев 1983, 129] и проч.

Итак, поэтические произведения Д. Дарчиева широко представлены в русскоязычных переводах, однако способы передачи подлинника на ПЯ различны. Эмпирический анализ текстов выявляет стремление переводчиков как частично переосмысливать первоисточник, так и на его основе создавать новое художественное произведение, совпадающее с оригиналом в отдельных образах, в предметно-тематическом отношении. При подобном подходе к выбору эквивалентных форм для выражения средствами ПЯ художественной реальности переводчик проявлял больше творческой свободы.

1950–1980-е гг. – продуктивный творческий период и для народного поэта Осетии (1974) **Георгия Харитоновича Кайтукова** (1911–2002). Только в переводах на русский язык его лирические произведения представлены в девяти сборниках: *«Оружие мира»* (1951), *«Вершины»* (1952), *«Стихи»* (1957), *«Спасибо, люди»* (1959), *«Разговор с солнцем»* (1965), *«Продолжение жизни»* (1968), *«Два ключа»* (1973), *«Я с гор пришел»* (1981), *«Избранное»* (1985). Большое место в творческом наследии Г. Кайтукова занимают и собственные художественные переводы из русской классики и национальных литератур: «Евгений Онегин», «Полтава», сказки А. Пушкина, стихи М. Лермонтова, Н. Некрасова, В. Маяковского, С. Есенина, Р. Гамзатова и мн. др.

Жанровая разновидность поэтических произведений автора обозначается с первых сборников *«Тохмæ»* (‘К борьбе’, 1931), *«Мæ зарджытæ»* (‘Мои песни’, 1940): стихи-посвящения, подражания, письма, обращения, тосты, песни, поэмы-сказки. В переводах отражена тематическая парадигма всего творчества Г. Кайтукова. Особенно разнообразными в этом отношении были переводные издания, опубликованные в 1960–1980-е гг. В

сборниках на русском языке в основном представлены стихи об исторических преобразованиях в стране, о красоте родного края и межнациональной дружбе, партии, тема созидательного труда и борьба за мир, любовь и разлука. Переводы Л. Озерова, М. Соболя, В. Тушновой, А. Грекова, Д. Седых и др. из сб. *«Оружие мира», «Вершины», «Стихи»* демонстрируют разный уровень эквивалентности, в большей степени связанный с образно-семантической трансформацией исходного значения (см. *«В полночный час», «Мой край»*, пер. М. Соболя, *«Моему русскому товарищу»*, пер. А. Гатова, *«Я голосую»*, пер. С. Олендера, *«В горах»*, пер. Д. Седых), генерализацией: расширением ИТ вводом дополнительных строф (*«У памятника М. Горькому», «Коста Хетагурову»*, пер. Л. Озерова, С. Олендера) или, наоборот, усечением (*«Поэт»,* пер. А. Грекова), однако опущение в переводе отдельных фрагментов оригинала не влияет на адекватное понимание ИТ реципиентом. Встречаются и другие противоположные переводческие стратегии на уровне текста в целом. Транслятор дистанцируется от авторских установок. Наблюдается переориентация на принимающую стилевую систему, текст на ПЯ представляет собой переработку оригинала на различных уровнях содержательно-формальной структуры. Например, при переводе стихотворений *«Родина»* (пер. М. Соболя), *«Аул Нар»* (пер. А. Грекова) распредмечивание исходных текстовых смыслов осуществляется путем их реконструирования на ПЯ и создания нового композиционного пространства: стих, лишенный строфической упорядоченности, созвучия в окончаниях, передается классическим катреном. Анализ процесса перевода обнаруживает и семантическую близость ПТ с оригиналом: максимальное сохранение ИТ на уровне микротекстов образует «текстовой универсум в системе ПЯ» [Художественный перевод 2014, 11] (*«Домик в Гори», «Терек»*, пер. Е. Аграновича).

В 1967 г. за книгу стихотворений на русском языке *«Продолжение жизни»* Г. Кайтуков был удостоен литературной премии имени Коста

Хетагурова. Круг тем, представленных в сборнике, в основном связан с идиллическим изображением советской действительности как проявлением идеи «бесконфликтности». Стихи о преобразованиях в жизни страны (*«В родном Садоне», «Иду по улице Мира»*), мирном труде (*«Шахтеры шли»*), межнациональной дружбе (*«Прощание», «В Тбилиси»*), юморески (*«Ответ за поэта», «Спор критиков», «Если б мог…»* и др.) в переводах не всегда эквивалентны оригиналам в семантическом и структурном отношении. Переводчики, местами изменяя смысл ИТ, упрощают и графику стиха. Например, в стихотворении *«Уарзон хуымгæнæг»* (‘Любимый пахарь’) идея о пахаре и его пашне – ассоциация с поэтом и творчеством – преломляется, в финальных строках закладывается другой смысл в духе нового, передового преображения страны:

Он времени пашню
Упорно
В короткий возделывал срок
И сеял отборные зерна
В глубокие борозды строк.

И вот небывалые всходы
Советский украсили край:
Заводов,
турбин,
звездолетов
Снимаем тройной урожай!

(*«Великий пахарь»*, пер. И. Законова) [Кайтуков 1967, 27-28]

Сличение на уровне текстов в целом (на уровне слов, семантически близких языковых единиц, в ПТ минимизировано) позволяет обнаружить аналогичные преобразования в переводе: расширение ИТ (например, в стихотворении *«Габдулле Тукаю»* вместо 3 строф представлено 5, переводчик И. Гуржибекова дополняет первоисточник индивидуально-авторским осмыслением контекста). Переводческий прием «сжатия» ИТ иллюстрируется в стихотворении *«Разговор с солнцем»* (*«Хуримæ ныхас»*) – переводчик М. Светлов на русском языке транслирует лишь начальную и конечную строфы (6 строф ИТ → 2 строфы ПТ). Более умеренную позицию

выбрал переводчик стихотворения *«Я не выйду за него»* В. Тушнова, опуская лишь отдельные строфы, не влияющие на передачу релевантной информации ИТ.

Стихотворение *«У могилы Анны Цаликовой»* в русскоязычных переводах В. Тушновой [Кайтуков 1965, 6–8] и А. Налбандяна [Кайтуков 1967, 47–49] претерпевает изменения уже с заглавия. Произведение Г. Кайтукова от начала и до конца построено в форме обращения лирического субъекта к возлюбленной К. Хетагурова Анне Цаликовой. Переводы сохраняют композиционно-речевую форму оригинала, однако выбор переводчиками лексических вариантов для выражения основной мысли стиха может восприниматься неравнозначно. Перевод В. Тушновой, по сравнению с интерпретацией А. Налбандяна, сохраняет особенности поэтики оригинала: максимально полно передает смысл, стиль, форму стиха (чередование четверостишия с пятистишием). Переводчик избегает дополнений там, где они не согласуются с семантическим и стилистическим замыслом автора. И, наоборот, дает пояснения, необходимые для ясного понимания культурного кода ИТ новой коммуникативной средой (см. [Остапенко 2015, 80]). С такого рода дешифровкой авторского имплицитного смысла реципиент сталкивается уже в заглавии – *«У могилы Анны Цаликовой в Пятигорске»*. В подлиннике Г. Кайтуков не дает информацию о месте могилы возлюбленной Коста, полагаясь на фоновые знания читателя. В переводе А. Налбандяна заглавие более лаконично – *«Анне Цаликовой»*, но при подобном решении переводческой задачи, как кажется, получатель дезориентируется в плане отсылки на пространственные рамки художественного произведения. В тексте А. Налбандяна и далее обнаруживаются расхождения с оригиналом. Язык перевода местами не соотносится с языком ИТ, несет дополнительную семантическую нагрузку. В первой строфе:

Фæзындтæн ардæм ахæм даргъ æнтæф бон,
Лæууын дæ фарсмæ... Зæрдæйæн фæзын!..

Дæ цыртæн æз йæ рыгтæ дæр ныссæрфтон...
Æрхæндæгæй дæ ингæнмæ кæсын… [Хъайтыхъты 1960, 30]

Я пришел сюда в длинный жаркий день,
Стою возле тебя… Сердце озари!..
На твоем памятнике я пыль тоже протер…
Печально смотрю на твою могилу…

Был знойный полдень, ***птицы гомонили,***
Дышала степь избытком летних сил.
Я стер с надгробья слой ***лежалой*** *пыли*
И над могилой ***голову склонил*** [Кайтуков 1967, 47].

Представленный фрагмент демонстрирует семантический сдвиг в словах ПТ, усиление заданного (первоначального) впечатления добавлением художественных образов. Определенное эстетическое воздействие на читателя, как представляется, оказывают дополнительные смысловые пласты: лирический герой не банально смотрит на могилу, а склонил над ней голову; стер с могилы слой *лежалой* пыли. Здесь уместно привести идентичный отрывок в переводе В. Тушновой для характеристики общности передаваемой информации ИТ:

В июльский полдень, зноем истомленный,
Я у надгробья твоего стою.
Платком протер я камень запыленный,
Хочу вглядеться в молодость твою [Кайтуков 1965, 6].

Стихотворение строится на сочетании двух временных планов: лирический герой стоит у могилы А. Цаликовой и мысленно переносится в прошлое. Персонаж описывает тяжелую жизнь Коста и корит Анну за неразделенность любовного порыва осетинского поэта. И здесь переводчик А. Налбандян расширяет текст дополнительной строфой:

Летят года,
И каждый след свой чертит,
И оставляет в сердце навсегда.
Но жизнь, – она сильнее смерти,
Мы потому и помним о Коста [Кайтуков 1967, 47].

Обращает на себя внимание и формальная несоразмерность оригинала и перевода. В переводе стихотворение графически оформляется сочетанием коротких и длинных строк, ямбических неравностопных размеров (вольный

стих). Оригинал написан пятистопным ямбом, строки сливаются в строгий катрен с перекрестной рифмой и чередованием мужских и женских клаузул.

В творчестве Г. Кайтукова особое место занимает военная тема. С первых дней войны поэтом-фронтовиком слагаются стихи, составившие книгу *«Хæсты бонты»* (‘В дни войны’, 1944 г.). Однако в переводах представлена лишь малая часть из военной лирики автора.

В поэтический сборник *«Я с гор пришел»* (1981) вошли как ранее изданные, так и новые переводы, разнообразные в тематическом и жанровом отношении. Произведения о войне и здесь занимают небольшой раздел «Об этих письмах фронтовых». В стихотворениях сохраняется тематическая направленность ИТ, но достигается словесными средствами разной степени эквивалентности. Отдельные стихи на русском языке передают смысл целого, упуская детали – образная система переводимого текста представлена иными средствами поэтизации. Трансформируется в переводах и внешняя организация стиха: меняется ритмический рисунок, синтаксическое построение (отсутствие деления текста на отдельные отрезки – строфы). Примером могут послужить стихотворения *«Мæ мадмæ»* (‘К матери’) – в переводе *«Письмо с фронта»* (пер. Е. Аграновича), *«Моему фронтовому другу»* (пер. В. Карпеко), *«Об этих письмах фронтовых»* (пер. С. Гершановой). Глубину содержания подлинника как отражения отдельных судеб героев войны переводчики видят в осмыслении, прежде всего, общей эмоциональной тональности трагического, создаваемой своей системой образов. В русском тексте преобладает свободная интерпретация в изображении художественной действительности подлинника. Сопоставление строк оригинала и перевода обнаруживает стремление избежать в ПТ излишней детализации: исходная мысль, запечатленная в нескольких строфах, может объединяться переводчиками в одну отдельную строфу. В качестве примера приведем отрывок из стихотворения *«Об этих письмах*

фронтовых» – художественное осмысление автором собственного фронтового опыта[93]:

Фыстон дæм, куыд хуыссыдтæн митыл,
Маст риуы æнæнцой куыд фыхт!
Ростовы куыд лæууыдтæн хидыл,
Рæсугъд хид мæ быны куыд сыгъд.

Ныр дæр мæнмæ уыцы нæрд хъуысы, –
Куыд æнкъуыст, куыд хæлди къæдзæх!
Станицæ Раевская мысы,
Куыд самæст мæ тугæй йæ зæхх! [Хъайтыхъты 1972, 165]

Писал я тебе, как лежал на снегу,
Как ярость неустанно кипела в груди!
В Ростове как стоял я на мосту,
Красивый мост подо мной как пылал.

И теперь еще до меня доносится тот гул, –
Как гремела, как разрушалась скала!
Станица Раевская помнит,
Как пропиталась моей кровью ее земля!

Пылающий мост надо мною в Ростове,
И дни под обстрелом, и ночи в снегу!
Станица Раевская, где моей кровью
Земля пропиталась – забыть не могу! [Кайтуков 1981, 108]

Совершенно очевидно, решение в преодолении языкового барьера осуществлялось не поиском эквивалентных лексико-семантических средств ПЯ, а переориентацией ИТ на принимающую культуру. Переводчик сохраняет общие с оригиналом черты лишь в последних строках, которые и становятся ключевыми в смысловом компоненте отрывка на ПЯ. Мысль И. Кашкина о том, что художественный перевод – не подчинение переводчиком «противника» (автора – *Е.Дз.*) и не собственное растворение в произведении без остатка, это борьба за подлинник [Кашкин 1959, 107] в данном контексте, как кажется, приобретает особую актуальность. Другими художественными образами воспроизводится на русском языке и стихотворение *«Банкъард хох» – «Грустная гора»*, уподобляясь переводу-подражанию – самостоятельному авторскому произведению при частичном

[93]Г. Кайтуков в годы войны получил тяжелое ранение у станицы Раевская, став инвалидом.

использовании элементов содержания оригинала [Художественный перевод 2014, 236].

Таблица 29. Пример осмысления идейной сущности оригинала в переводе В. Карпеко.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод В. Карпеко**
Сау мигъы таг адаргъ,	Черной тучи нить протянулась,	*Загрустила гора Карадаг,*
Денджыз дæр у сау,	Море тоже стало черным,	*Черной тучей закрыла лицо:*
Банкъард и Хъарадагъ	Загрустил Карадаг,	*Мать-земля, вспомнив годы атак,*
Саударæг усау.	Словно вдова.	*Поминает погибших бойцов.*
Тухитæ, фыдбонтæ	Страдания, тяжелые дни	*Злых окопов-морщинок витье*
Мысы абон хох, –	Вспоминает сегодня гора, –	*Нанесла на лицо ей война...*
Йе ‘мбисонд хæстонтæ	Ее доблестные воины	*Тех, что отдали жизнь за нее,*
Не сты уымæй рох [Хъайтыхъты 1972, 136].	Ею не забыты.	*Никогда не забудет она!* [Кайтуков 1981, 109-110].

Примером доминирования в тексте творческого подхода самого переводчика является и стихотворение *«Надпись на памятнике»*. Однако поиск А. Грековым художественных средств для отражения авторской мысли, как представляется, способствует «усилению» оригинала, стих в переводе ритмизован и звучит поэтично:

Ды н‘ ацардтæ бирæ, нæ хæстон, – фæкалдтæ
Æфсæддон фæндагыл фæлладæй,
Фæлæ ды цы чысыл ацардтæ,
Уый бирæ фылдæр у цыфæнды стыр цардæй [Хъайтыхъты 1948, 124].

Ты не пожил много, наш воин – споткнулся [погиб]
На фронтовой дороге уставшим,
Но жизнь, что короткую ты прожил,
Она ценнее всякой долгой жизни.

Спи крепко, наш воин! Ты прожил немного,
Шагал ты вперед по военным дорогам.
Но то, что ты сделал, защитник Отчизны,
Хватило б, наверно, на тысячу жизней! [Кайтуков 1981, 116]

Проанализировав стихотворения Г. Кайтукова в русскоязычной рецепции, можно констатировать, что переводы трансляторами текстов в основном делались близкой к своей художественной манере. Редко кому удавалось полностью избежать расхождений с ИТ, сохранить стиль оригинала, его композиционные особенности. Переводчики на основе общей

тематической направленности, опорных исходных образов в ПТ реализовывали свою творческую концепцию – дописывая, расширяли ИТ или, наоборот, старались модифицировать путем исключения некоторых микро-/макросмыслов, в целом влияющих на адекватное осмысление художественного произведения реципиентом.

Поэзия **Гафеза (Федора Захарьевича Гаглоева)** (1913–1983) включает как традиционные для своего времени темы, так и новаторские. Образы вождей партии и межнациональная дружба, любовь к Осетии и в целом к стране, идея ценности жизни и бережное отношение к ней, интимная лирика. Антиномия войны и мира, антагонизм и гармония, безусловно, занимают особенное место в поэзии Гафеза. Тема Великой Отечественной войны прочно вошла в творчество поэта-фронтовика в начале 1940-х гг. и активно разрабатывалась им в малых лирических жанрах и в лироэпике (поэмы *«Салдаты кадæг»* (‘Легенда солдата’), *«Ныхас æмбалимæ»* (‘Разговор с другом’), баллада *«Зарæг цæрæнбоныл»* (‘Песня о жизни’). Военная тематика представлена разносторонне: трагизм и величие подвига бойца, его жертвенность, ностальгические мотивы и боль поруганной земли, фронтовое братство, образ солдата, вернувшегося к мирному труду. Гафезом одним из первых в осетинской литературе заявлена запретная тема подвергнутых репрессиям в 1937 г. писателей («Хорхæссæг. Кудзагу Дзесову»). Несмотря на многоаспектность поэзии в тематическом и жанровом отношении, в переводах писатель представлен слабо. Стихи Гафеза на русском языке опубликованы в отдельном сборнике *«В краю родном»* (пер. А. Кронгауза, 1974), изредка печатались на страницах альманахов «Литературная Осетия»[94], «Литературная Юго-Осетия» (1956)[95], в коллективных изданиях [Антология 1984, 298–308], [Поднимаясь на перевал 1981, 51–60]. В переводе Г.Г. Регистана (Урекляна) вышла поэма «Дочь гор» (1958).

[94]За 1960–1980-е гг. нами обнаружено всего лишь одно стихотворение Гафеза «Когда стихает все при лунном свете…» в переводе Ю. Музалькова [Гафез 1979, 28].
[95] Стихи «На рассвете», «Марина», «Незнакомой девушке» в пер. К. Дзансохти.

Творческий путь Гафеза характеризуется неравномерностью и прерывистостью: активная публикация поэтических сборников на осетинском языке в 1940–1950-е гг. сменяется длительной паузой. 1960-е гг. для автора – период творческих раздумий[96]. 1970-е гг. ознаменовались выходом стихотворений на осетинском, русском и грузинском языках. Сборник *«Цардбæллон»* (‘Жизнелюб’, 1974) представлен стихотворениями 1942–1957 гг., часть из которых переведена на русский язык. В переводных текстах прослеживается четкое доминирование двух тем – восхваление красот родной земли и освещение трагизма войны.

Стихотворения Гафеза военных и первых послевоенных лет представлены в переводе **Нины Михайловны Подгоричани-Петрович** (1889–1964; печаталась также под псевдонимами Георгий Эрард, Н. Чани) – поэтессы Серебряного века, чей приход в переводческую деятельность был также связан с запретом на собственное творческое самовыражение. Она пережила 17 лет (1938–1955) исправительно-трудовых лагерей по ложному доносу (подробнее см. [Сизов 2018]). После реабилитации в условиях жесткого идеологического давления путь к литературе она нашла через переводы. По заказу Гослитиздата переводила с французского, болгарского, румынского и др. языков, произведения национальных писателей.

Переводы Н.М. Подгоричани-Петрович из поэзии Гафеза в основном последовательно воспроизводят интенции автора, заметны лишь некоторые лексико-стилистические отклонения от оригинала. Однако подобный опыт интерпретации ИТ в данном случае вполне приемлем, так как строки на русском языке обретают дополнительную смысловую и эстетическую нагрузку. Эта тенденция перевода заметна уже в первой строфе стихотворения *«Возвращение»*.

Æхсæв. Нымæг рухс. Алчидæр æрфынæй, –
Æрмæст салдаты н‘ахсы, нæ, хуыссæг, –
Хуыссы æнцад сæ тæрхæгыл рæбынæй,
Фæлæ кæны йæхимидæг уынгæг [Гафез 1955, 42].

[96] В 1966 г. им издан только роман «Здравствуйте, люди!».

Ночь. Тусклый свет. Все заснули,–
Лишь солдата не берет, нет, сон, –
Лежит спокойно на краю кровати,
Но печаль его одолевает.

Глухая *ночь. И все давно заснули,*
Лишь не берет солдата ***мирный*** *сон.*
Его на фронте пощадили пули,
И вот опять в родной деревне он [Осетинская поэзия в переводах].

Как видим, перевод Н.М. Подгоричани-Петрович только в первых двух строках иллюстрирует мысль осетинского поэта. Во второй части строфы перевод отличается от первоисточника по заключенным в нем интенциям. В русском тексте усиливается эмоциональная картинка изображаемого: *«глухая ночь»*, *«мирный сон»*, *«на фронте пощадили пули»*. Однако недосказанность оригинала переводчиком восполняется в начале следующей строфы: *«Нет, не заснуть! Томят воспоминанья…»*.

Творческая установка переводчика способствует обогащению представлений о пережитых лирическим героем испытаниях, акцентирует внимание реципиента на антагонизме «война» → «отчий дом». Оптимистический пафос стихотворения о возвращении героя к мирному труду воспроизводит аналогичный тип эмоциональности и далее в ПТ. В переводе, как и в оригинале, в словах выстраивается ассоциативный ряд, передающий мечты лирического персонажа о коллективном восстановлении хозяйства на селе: *«нет, не заснуть!»*, *«работу подавай!»*, *«никак не спится!»*, *«…встать и поработать, ну-ка!»*, *«разлука… подогрела плотничий задор!»*. Н.М. Подгоричани-Петрович используется при этом восклицательная интонация. Отмечается и предельная семантическая близость слов в осетинском и русском текстах. При этом переводчику нет необходимости прибегать к учету экстралингвистических обстоятельств, так как в языках, вовлеченных в процесс перевода, здесь обнаруживается типологическая идентичность значений слов. Перевод стихотворения облегчается отсутствием в нем лексем с коннотативным значением

(номинативное значение в них доминирует), этнокультурным компонентом. В последующих строфах ПТ наблюдается достижение эквивалентности на уровне слов, предложений и в целом художественного текста.

В переводе стихотворения *«Вспоминает сердце»* проявляется принцип объективности при передаче денотативного компонента лексических значений слов и принцип субъективности при отражении коннотативного. Суровое настоящее солдата-воина мысленно переносит его в родное село; лирическому герою видится образ матери. Перед читателем раскрывается панорамная картина: передаются тревоги матери за сына в досуге и в работе, во сне и наяву.

Таблица 30. Примеры расхождений между ИТ и ПТ в первой строфе.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод Н.М. Подгоричани-Петрович**
Бæстæ судзы мæ цæсты раз, –	Все [кругом] горит перед глазами, –	*Край мой тяжкой громадой*
Фæздæг мигъау ныббадт.	Дым туманом опустился.	*Придавила война;*
Хæсты стыр æмæ судзгæ уæз	Войны огромная и палящая ноша	*От огня и от чада*
Уæнгты уадзы фæллад [Гафез 1955, 115].	По всему телу впускает усталость.	*Тяжко дышит страна.*

Компаративный анализ фрагментов демонстрирует образное переосмысление в переводе словесных комплексов. Поэтический контекст, создающий трагические последствия войны, на русском языке отражен не в своих первичных номинативных значениях. Индивидуально-авторское разрешение переводческой задачи способствует рассмотрению представленного отрывка в другой художественной плоскости, как *перевод-подражание*, при котором стих идентичен с оригиналом тождеством вызываемых у реципиента ассоциаций. В семантике осетинского и русского текстов далее совпадает денотативный компонент лексического значения слов, адекватен перевод и по эстетическому восприятию.

Стихотворения Гафеза другими переводчиками воспроизводятся на русском языке с разной степенью верности оригиналу. Глубокое понимание

подлинника, стремление сохранить идиолект автора, художественно-образные доминанты ИТ содействуют сближению двух творческих личностей в рамках разных лингвокультур. Переводы А.А. Парпары (*«Настанет день…», «Я – о горах, стремящихся в зенит»*), Ю.Д. Левитанского (*«Легенда о материнских слезах»*) воспроизводят художественный текст в его важнейших содержательно-формальных компонентах, исходя от деталей к целому и отражая образ образом. По мнению В.А. Разумовской, эстетическая информация поэтического текста – гиперединицы перевода «воплощается в формально-содержательном континууме всего художественного произведения» [Разумовская 2011, 98, 100]. Переводчики находят объективное истолкование ИТ на всех уровнях – предметно-тематическом, идейно-эмоциональном, структурном.

Переводы Л. Озерова, А. Кронгауза слишком независимы и самодостаточны в стилевом и семантическом отношении. Речь не идет о принципиальной переводимости каждого стиха оригинала, которому должна соответствовать аналогичная синтаксическая единица и в переводе. В ПТ Л. Озерова обнаруживаются смысловые разночтения в целых строфах.

Таблица 31. Пример отрывка из стихотворения *«Поэты цырт»* (‘Памятник поэта’) – *«Слезы радости»*.

Оригинал	**Подстрочный перевод**	**Перевод Л. Озерова**
Лæууы поэт йæ сау нымæты фæзы,	Стоит поэт в своей черной бурке на площади,	*На площади – Поэт. Он в бурке темной.*
Нæ хаты уый, кæй сыстад уынгты уад.	Не понимает, что на улицах поднялась буря.	*Он ждет. Он любит эти ветры с гор.*
Æнцой сахармæ иунæгæй фæлгæсы,	Мирный город в одиночестве обозревает,	*На этот город в темени огромной*
Æмæ фыццаг хатт ацы ‘хсæв у ‘нцад:	И первый раз эта ночь спокойна:	*Поэт глядит спокойно и в упор.*
Цы адæм царди тыхст æмæ уырыдæй,	Люди, что жили тяжело и убого,	*И прошлое с его беззвездной мглою*
ЫIссардтой уыдон амонд æмæ бар.	Нашли свое счастье и права.	*Оттеснено сиянием огней,*
Уадз ниуæд уад, сæттæд дыуæрттæ гуырæй! –	Пусть завывает буря, ломает грудью двери! –	*И новый день восходит над землею*
Нæ кæны уый нæуæг æнусы сар	Не сулит она новому времени беды.	*Предвестием грядущих ясных дней.*

[Гафез 1955, 122].		[Поднимаясь на перевал 1981, 53]

Поиск в языке перевода эквивалентных средств ИТ лишь отчасти отмечен удачными находками в первой строфе. Переводчиком сдвинуты и расставленные автором смысловые акценты: *«ночь спокойна» → «на этот город… поэт глядит спокойно».* Мысль о наступившем благополучии в жизни простого народа с приходом новой советской власти Л. Озеров соотносит с умиротворенностью лирического субъекта – осетинского поэта К. Хетагурова. Вторая строфа – художественное переосмысление уже не оригинала, а собственная творческая реализация на основе оригинала. В ПТ наблюдается доминирование индивидуальности переводчика: личность поэта у Л. Озерова довлеет над переводческой. В подобных попытках толкования и модернизации художественных произведений, как пишет В.С. Модестов, решаются задачи оригинального творчества поэта-переводчика, переводы «просто воспринимаются как его оригинальные стихи» [Модестов 2006, 141].

Проведенный анализ стихотворений Гафеза в русскоязычных переводах демонстрирует различные способы трактовки оригинала. Первый – частичное переосмысление – переводчик дополняет авторский текст своими образными средствами, усиливающими его эстетическое воздействие. Второй – модификация подлинника – текст на русском языке теряет черты, заданные первоисточником. Лишь немногие переводы в полной мере реализуют коммуникативный и прагматический потенциал оригинала. Как правило, ПТ являет адекватное отражение на семантическом, стилистическом и проч. уровнях, выдерживает содержательно-формальное соотношение с ИТ.

С первой книги *«Перо солдата»* (1947) обозначилась ведущая тематика всего творчества **Реваза Николаевича Асаева** (1921–2007). По мысли Н. Джусойты, «лучшее в его поэтическом активе – это стихи, рожденные войной и памятью о войне. Спору нет, в осетинской поэзии, не говоря уже о всесоюзной, немало первоклассных стихов о войне, но и в этом

многозвучном хоре голос Реваза Асаева остается своеобычным, доверительным и проникновенным» [Джусойты 1986, 6]. По справедливому мнению поэта и переводчика А.А. Фуниковой, «Реваз Асаев всегда был верен военной тематике, – пережитое на войне ни на час не отпускало поэта из плена трагических образов, мира героев, грудью защитивших землю своих отцов в час смертельной опасности» [Фуникова 2018, 390]. Поэзия Р. Асаева – реалистична, в ее основе, как отмечает Х.-М. Дзуццаты, то, «что сам он мог прожить, прочувствовать, что мог увидеть и по-своему показать – это главное для него, это и определяет основу его поэзии» [Дзуццаты 1985, 230].

На русском языке произведения Р. Асаева издавались в сборниках *«В пути и дома»* (1959), *«Человек родился жить»* (1963), *«Белое облако»* (1971), *«Семицветие радуги»* (1986). Строки о нелегкой доле солдата, о суровых фронтовых буднях, о подвиге и судьбах людей, истерзанных войной, занимают центральное место и в переводных произведениях Р. Асаева. Лирический герой – солдат-осетин, солдат-интернационалист. Сличение разноязычных текстов обнаруживает трансформацию ИТ на содержательно-формальном уровне: переводчики часто прибегают к сужению или расширению исходной информации, игнорируют строфику, выстраивая строки в монолитный текст. Местами произведение на осетинском языке в переводе получает новое художественное осмысление. Поэтизация действительности реализуется средствами вторичной образности. Продемонстрируем соотношение оригинала с переводом на примере отрывка из *«Баллады о двух орехах»* (*«Дыууæ ‘хсæры»*). Судьба лирического героя отождествляется с судьбой автора. Получивший тяжелое ранение на фронте, он возвращается домой к матери и отцу. Переводчик И.В. Лашков более многословен при поиске эквивалентных средств выражения оригинала:

Мад мæм æрмидæг.
Хъуырмæ ысхæццæ йæ кæуын, йæ цин.
Фыды ‘рдæм фемдзаст дæн… Сусæгæй уый дæр…
Суынгæг йæ зæрдæ – кæуынмæ фæци…
Лæдзгуытæ аппæрстон… Уайын уæнгрогæй, –
Дæлæрмтты, базыртау, – мад æмæ фыд [Асаты 1967, 64].

Мать подошла ко мне.
К горлу подступил ее плач, ее радость.
В сторону отца посмотрел… Он также тайком…
Расчувствовался – заплакал…

Костыли отбросил… Иду оживленно, –
За подмышки [поддерживали они меня], как крылья, мать и отец.

С плетеной корзиною мама вошла.
За нею отец, опираясь на палку,
Шагал.
По лицу его слезы текли.
Не выдержал я, как мальчишка заплакал,
И бросился к ним, отшвырнув костыли.
Родители сразу
Меня подхватили,
И боль от ранений сумели унять.
И были их руки как добрые крылья.
Я мысленно в детство вернулся опять [Осетинская поэзия в переводах].

Конструктивная мысль оригинала, как видим, оказывается более объемной в переводе, имеет место несоблюдение формальных признаков: отсутствие рифмы (в ИТ отмечается только частичное выпадение созвучия в четных или нечетных строках), несоразмерно и количество слогов в строке (в оригинале десяти- и одиннадцатисложный стих (4-стопный дактиль), в переводе – разносложие (2, 6, 9, 11, 12 слогов (амфибрахий)), стихи не сплетаются в строфы, соответственно в переводе теряется эквилинеарность и эквиритмичность оригинала.

Автор монографических трудов и учебников по вопросам общей теории перевода Н.К. Гарбовский, размышляя о переводе как о сложной интерпретирующей системе, между семиотическими системами выражения содержания ИТ в ПТ устанавливает разновекторные отношения – изоморфизма (тождества), гомоморфизма (допускающее отклонения), алломорфизма (несовпадения) [Гарбовский 2007, 243]. Алломорфное отношение между интерпретируемой системой смыслов и интерпретирующей характерно и для представленного текста. В прочтении И.В. Лашкова система смыслов, заключенная в оригинале, «дополняется новыми, привнесенными в процессе перевода» [Гарбовский 2007, 244]. С

расширением текста реципиент сталкивается и в других переводах И. Лашкова (*«В гостях у Ленина», «Рассказ горянки», «Терек», «Я искал тебя в Польше»*). Например, в стихотворении *«Шалико Козаев»* переводчик дополняет текст информацией о самоотверженном подвиге летчика (этого отрывка нет в оригинале):

Рассказать друзья-однополчане
Могут про последний мой полет.
Самолет упал во вражьем стане,
В касках смерть навстречу мне идет.
Я в кабине занял оборону,
Я в бою фашистов не щадил,
Бился до последнего патрона
И в себя последний разрядил.

Переводами более низкого качества, как представляется, являются переложения А. Кронгауза из сборника *«Человек родился жить»*, искажающие как оригинал использованием стилистически сниженной лексики (*«какого лешего он здесь делает»* [Асаев 1963, 38], *«до утра шататься мог»*), так и описываемую культуру – *«У порога гостеприимного / Посчастливилось рог найти», «Уастырджи – мифический образ, нечто вроде ангела-хранителя»*.

Анализ разноязычных текстов выявляет ряд других преобразований в переводах: подмена национального колорита (*«На берегу Лиахвы»*, пер. Н. Лятошинского) или его искажение (*«Обращение к Исса Плиеву»*, пер. А. Передреева), сужение (*«У мирного очага»*, пер. Ю. Гордиенко) или новое осмысление ИТ (*«Журавли»*, пер. В. Михановского; *«Природа – величайший из творцов», «Слепой»*, пер. Н. Горохова). Так, стремление сохранить национальное своеобразие подлинника в переводе стихотворения *«Обращение к Исса Плиеву»* вызывают у читателя совершенное иные рецепции. Пример отрывка в оригинале и в переводе А. Передреева:

Нæ номдзыд сарматтæн
Æрдхæрæн – сæ ном.
Сæрыстыр алантæ –
Ыстæрты хæстхъом [Асаты 1979, 24].

Наших славных сарматов

Имя – несравненно.
Гордые аланы –
В военных походах боеспособные.

Осетия наша –
Воителей стан.
Земля ходуном –
Когда скачет алан [Асаев 1986, 97].

Одним из переводчиков поэзии Р. Асаева была его однокурсница по Литературному институту им. А.М. Горького **Белла (Изабелла) Ахатовна Ахмадулина** (1937–2010) – выдающаяся русская поэтесса второй половины XX – начала XXI в. Ее перу принадлежит перевод стихотворения Р. Асаева *«Ты помнишь!»*. Стихотворение *«Хъуыды ма кæндзынæ»* вошло в поэтический сборник Р. Асаева *«Любовь сильна»* [Асаты 1957, 36], а в переводе Б. Ахмадулиной неоднократно публиковалось в периодических изданиях. Перевод демонстрирует характерную для поэтессы переводческую стратегию, ориентированную в первую очередь на русского читателя, а не на формальную близость к оригиналу. В одной из своих статей поэтесса так объясняла свой подход: «...Я никогда не старалась соблюдать внешние приметы стихотворения: размер, способ рифмовки – исходя при этом из той истины, что законы звучания на всех языках различны. Полная любви и участия к доверенным мне стихам, я желала им только одного – чтобы они стали современными русскими стихами, близкими современному русскому читателю (...) Иногда, увлекаясь стихотворением, я позволяла себе некоторую свободу – но для того только, чтобы компенсировать потери, обязательные при переводе на другой язык» [Ахмадулина 1997, 478].

Стихотворение, в котором переплетены темы любви и войны, построено как обращение к возлюбленной погибшего друга, чья «песня» (символ жизни, любви и продолжения) оборвалась на фронте. В оригинале Асаев использует богатую детализацию, сложную рифмовку (со смешением видов рифм и выпадением созвучий в отдельных строках) и развернутые образы (например, *«тыхæвзарæн тох»* – война, испытывающая на

прочность). Б. Ахмадулина, следуя своему принципу – «законы звучания на всех языках различны», – отказывается от сохранения рифмы и точной строфики, но сохраняет ритмический рисунок и ключевой рефрен (*«ты помнишь»*). Она опускает отдельные детали («бой» вместо «войны, испытывающей на прочность»), меняет облик адресанта и в целом упрощает образную систему, однако компенсирует потери за счет глубокого лиризма и эмоциональной насыщенности, выраженных иными оценочными средствами. Архитектоника оригинала в переводе воспроизведена не полностью (отсутствует четкое деление на строфы), но общий смысл – трагедия людей, чьих судеб коснулась война, вера в возвращение и вечность песни (любви) – передан адекватно:

Ты помнишь?
Песни надо помнить,
Как надо помнить имена.
Ты помнишь?
Отступала полночь
От освещенного окна,
И колыхалась занавеска,
И яблоневый сад шумел.
Он говорил тебе: «Невеста», –
И песни пел. Он петь умел [Антология 1984, 395].

Построчный анализ здесь неприемлем, так как перевод Ахмадулиной не следует содержанию каждой строфы, а сохраняет лишь общую канву:

В бою погиб он.
Неизвестны
Его последние слова.
Ты до сих пор его невеста,
И песня до сих пор жива... [Антология 1984, 395].

Тем не менее, как признавала сама поэтесса, позволяя себе «некоторую свободу», она стремилась к тому, чтобы переведенные стихи «стали современными русскими стихами, близкими современному русскому читателю». В результате стихотворение Р. Асаева в интерпретации Б. Ахмадулиной, несмотря на существенные лексические и грамматические трансформации, становится «полноправным участником другой поэзии»

[Ахмадулина 1997, 480] и может рассматриваться как самостоятельное произведение, живущее своей жизнью в русской поэтической традиции.

Итак, поэтические произведения Р. Асаева на русском языке демонстрируют в основном художественное переосмысление аутентичного текста, полная эквивалентность на уровне нахождения прямых номинативных значений слов в предложениях или в строфах в переводах не достигается. Однако есть и удачные переводы (*«Годы»*, пер. Н. Горохова, *«Вечный огонь»*, пер. А. Передреева) – примеры адекватного перевыражения авторских интенций.

3.2. Военная лирика Г.Дз. Плиева в художественном переводе (А.А. Ахматова, П.Г. Антокольский, И.Л. Френкель, Л.А. Озеров, М.А. Соболь): особенности передачи содержания и формы

Григорий (Гриш) Дзамболатович Плиев (1913–1999) – народный поэт Осетии (1985), писатель-фронтовик, чья творческая индивидуальность наиболее полно раскрылась в военной лирике. Среди осетинских писателей наиболее глубокое воплощение тема Великой Отечественной войны получила в творчестве Г. Плиева. Поэт обратился к ней непосредственно в военные годы, а в 1960-е гг. эта тема зазвучала в его произведениях с новой силой. Художественная специфика военного и послевоенного этапов творчества Г. Плиева различается, каждый из них обладает собственной мотивной и интонационной доминантой. Поэзия первого периода тяготеет к агитационно-патетической тональности: здесь преобладают призывы, героизация и бытописание фронта, его суровых будней. Послевоенная лирика знаменует переход к иной поэтике – на смену пафосу приходит стремление к реалистическому осмыслению трагедии, усиливается аналитическое начало, ведущее место занимают размышления о причинах войны.

Благодаря переводам его военная лирика стала доступна русскоязычному читателю в сборниках *«Стихи»* (1959), *«Пятый кинжал»*

(1972) и *«Семь черкесок»* (1988). Первый из них составили стихотворения, написанные непосредственно в годы войны: они передают фронтовые будни (*«В окопе», «Перед боем»*), воспевают подвиг солдата (*«Терпи, солдат», «В разведке»*), отражают отзвуки победы (*«Озарен лучом победы…», «Мамаев курган»*). В последующие сборники были включены наиболее известные произведения Г. Плиева соответствующей тематики, написанные в послевоенные годы – *«Пятый кинжал», «Пепельница», «Искариот», «Семь черкесок», «Одинокий»*. Каждое из них раскрывает перед читателем судьбу человека, пережившего великую трагедию. Для ее осмысления поэт прибегает к разным жанрам – лирическому стихотворению, балладе, поэме.

Произведения Г. Плиева о фронтовой действительности отражают субъективный опыт автора, обусловливая их глубоко личностное звучание. Наиболее отчетливо это качество проявляется в самом известном произведении осетинского поэта о войне – монологе *«Солдат»*, где исповедальность лирического переживания достигает особой напряженности. Однако именно многослойность произведения, образная насыщенность и мощь поэтического слога, как представляется, и составили главную трудность для переводчиков. Известно, что «Солдат» переводился на русский язык С. Шервинским. Сохранилась переписка, подтверждающая этот факт (см. §2.3.), а сам перевод хранится в архиве РГАЛИ [РГАЛИ 20], однако он так и не был опубликован. Вероятно, по той же причине, что и большинство переводных произведений: автор, сам скрупулезно относившийся к переводческой деятельности (о чем свидетельствуют его блестящие переводы на осетинский язык зарубежной и русской классики), скептически воспринимал переводы собственных сочинений. Известно, что уже готовый к изданию в Москве сборник стихов Г. Плиева в переводах на русский язык не был выпущен по причине отказа самого автора (притом, что к переводам Г. Плиева обращались признанные мастера переводческого искусства).

Целью исследования в настоящем параграфе является анализ переводов военной лирики Г. Плиева и выявление того, удалось ли переводчикам

сохранить присущую оригинальным произведениям содержательно-формальную целостность, обусловленную глубокой связью поэтической мысли и ее художественного воплощения. Объектом сравнительно-сопоставительного анализа стали оригинальные тексты стихотворений Г. Плиева и их переводы, выполненные А.А. Ахматовой, П.Г. Антокольским, И.Л. Френкелем, Л.А. Озеровым и М.А. Соболем.

Стихотворение Г. Плиева *«Цыма фенцад æваст…» – «Будто сразу присмирел…»*, написанное автором на фронте в 1942 г., занимает особое место в переводческом наследии А. Ахматовой и неизменно включается в сборники ее сочинений. Примечательно, что перевод, очевидно, воспринимался не только как прекрасное произведение переводческого жанра, но и как явление, созвучное собственной поэтической интонации Ахматовой. Для поэтессы, чья собственная судьба была неразрывно связана с военными испытаниями (блокадный Ленинград, эвакуация), представленная в стихотворении тема была глубоко личной. В переводе она не просто передает чужое переживание, но пропускает его через собственный эмоциональный опыт, что сообщает строкам особую пронзительность и достоверность.

Произведение в переводе А. Ахматовой сохранилось в двух редакциях: первая опубликована в сборнике «Осетинская литература» (1952), вторая – в первом московском русскоязычном издании стихотворений Г. Плиева (1959). Различия между ними минимальны и ограничиваются лексическими заменами в отдельных строках.

Стихотворение строится на обманчивом восприятии реальности, что подчеркнуто анафорическим повторением в начальной строфе союза *«цыма» – «будто»*. Лирический герой, захваченный мгновением тишины, готов принять ее за знак свыше. Образ, возникающий перед лирическим героем, – *«неба яркий свет»* – здесь выступает символом умиротворения и покоя – *«Атад, алыгъди мæт / мæ зæрдæйæ…»* (‘Растаяла, исчезла печаль / из сердца

моего…’). Однако вторая часть стихотворения резко обрывает эту иллюзию. Повтор начальных строк с отрицанием (автор использует соответствующие языковые единицы: противительный союз *«фæлæ»* ‘но’, союз *«нæдæр»*, образованный от отрицательной частицы «нæ» ‘не’ и наречия «уæд» ‘тогда’) обнажает истинную причину тишины: это не милость природы, а лишь краткая пауза в «смертоносном бое».

А. Ахматова бережно передает ключевую антитезу стихотворения: противостояние иллюзорного покоя и суровой реальности войны. Уже в первой строке перевода появляется пронзительный образ – *«причитаний хор»*, несущий двойную нагрузку: это и народный плач, скорбь по погибшим и метафора общего траурного настроения, царящего в мире. Особый имплицитный смысл несет у А. Ахматовой и глагол *«присмирел»*, передающий временное, неестественное затишье, которое вот-вот сменится новым накалом боевых действий. В оригинале автор передает это понимание через словосочетание *«фенцад æваст»* ‘внезапно смолкло’. А. Ахматова отказывается от нейтральной констатации факта, а вводит глагол, несущий важную семантическую нагрузку: дает понимание внутренней готовности к возврату прежнего состояния – скорого возобновления боя. Тем самым Ахматова сообщает тексту психологическую глубину и ощущение тревожного ожидания, отсутствующее в подлиннике:

Цыма фенцад æваст
æнкъард хъарæг,
Цыма арвæй æркаст
цырагъдарæг… [Плиты 2004, 55]

Будто внезапно смолкло
тихое причитание,
Будто с неба посмотрел
яркий свет…

Будто сразу присмирел
Причитаний хор,
Будто с неба поглядел
Нежный лунный взор [Плиев 1959а, 28].

Переводчику удалось уловить звучащий фон подлинника и сохранить мелодичность стиха. Метафорический образ оригинала, утратив в переводе предметную конкретность (*«цырагъдарæг» – «нежный лунный взор»*), обрел адекватное коннотативное значение. Это образное переосмысление, на наш взгляд, позволило поэтессе полнее раскрыть номинативную функцию лексемы, обогатив ее новыми смысловыми оттенками.

Строки стихотворения близки по своему звучанию к ахматовской лирике, возможно, именно поэтому переводчику удалось столь достоверно и тонко передать психологические переживания героя, раскрыть его душевное состояние. Само стихотворение воспринимается как исповедальный монолог, запечатлевший внутренний мир солдата в короткий промежуток между боями. И эта исповедальность, глубоко родственная поэтическому голосу самой Ахматовой, сообщает переводу особую искренность и психологическую достоверность.

А. Ахматова сохраняет напевность, почти колыбельную ритмику первой строфы, чтобы затем резко оборвать ее во второй части стихотворения (эксплицитно через отрицание). Оригинал написан с использованием разных ритмических инерций – полиметрии: сочетания анапестических строк с чередующимися в четных строках ямбической и хореической стопами, при этом в центральной части стихотворения анапест сменяется дактилем. Такая сложная ритмическая организация служит задачам смыслового и эмоционального обозначения ключевых фрагментов текста. В переводе наблюдается чередование 4-стопного и 3-стопного хорея (с пропуском метрических ударений) – размера, распространенного в русской поэзии для песен, романсов и стилизаций под народную поэзию. Подобная стилевая ориентация характерна и для творчества самой А. Ахматовой (см. вторую главу поэмы «Реквием»). Короткие строки усиливают впечатление сдержанного, почти скупого на слова, но предельно насыщенного чувством высказывания.

Таблица 32. Отрывок из оригинала и соответствующие ему фрагменты в вариантах перевода А. Ахматовой.

Оригинал	**Подстрочник**	**I В (1952)**	**II В (1959)**
Аив сæрды æппæт	Красиво осыпает все	*И осыпал все вокруг*	*И осыпал все вокруг*
йæ хæрдгæйæ,	Своими золотыми нитями,	*Серебром своим, –*	*Серебром своим, –*
Атад, алыгъди мæт	Растаяла, убежала печаль	***Сердца моего недуг***	***И моя кручина вдруг***
мæ зæрдæйæ…	Из сердца моего…	*Скрылся перед ним.*	*Скрылась перед ним.*
Фæлæ н' аскъуыд æваст	Но не прервалось внезапно	***Нет, не сразу присмирел***	***Друг мой, то не присмирел***
æнкъард хъарæг,	Тихое причитание,	*Причитаний хор*	*Причитаний хор*
Нæдæр арвæй æркаст	И не с неба посмотрел	*И на нас не поглядел*	*И на нас не поглядел*
цырагъдарæг:	яркий свет:	*Нежный лунный взор.*	*Нежный лунный взор.*
Уый рæстæгмæ фæхъус	Это на мгновение замолк	*Это – смолк на краткий миг*	*Это – смолк на краткий миг*
нæ хæст – тыфыл,	разгар битвы,	*Смертоносный бой,*	*Смертоносный бой,*
Æмæ уайы дæ хуыз	И мерещится твой облик	*И в глазах моих возник*	*И в глазах моих возник*
мæ цæстытыл (55).	Перед моими глазами.	*Светлый* ***образ*** *твой* [Осетинская литература 1952, 280]	*Светлый* ***облик*** *твой* [Плиев 1959а, 28].

Перевод стихотворения Г. Плиева можно с полным основанием отнести к числу творческих удач А. Ахматовой. Ей удалось не только точно передать смысловую структуру подлинника (обманчивый покой – разоблачение иллюзии), но и найти адекватное интонационное решение, балансирующее между лирической напевностью и суровой сдержанностью. Сохранение ключевых образов (яркий свет → луна, светлый образ/облик) свидетельствует о высоком мастерстве переводчика. Особую ценность переводу придает внутренняя близость А. Ахматовой к военной теме, позволившая ей услышать в стихах осетинского поэта нечто созвучное собственной судьбе и передать это с той степенью искренности, которая превращает перевод в явление оригинальной поэзии (и подтверждением этому служит включение стихотворения в сборники русской поэтессы).

Столь же значимой в интерпретации стихотворений осетинского поэта на русском языке оказалась роль другого выдающегося русского поэта – **Павла Григорьевича Антокольского** (1896–1978). Если обращение Анны Ахматовой к творчеству Гриша Плиева было обусловлено близостью к военной теме, то у П. Антокольского принцип переводческой избирательности проявился еще отчетливее.

В истории русской литературы П. Антокольский известен прежде всего как автор значительных поэм и лирических сборников, посвященных как героическим страницам прошлого, так и современности, особенно ярко проявившейся в его военной лирике.

Однако многогранный талант русского поэта не ограничивался собственным творчеством. Антокольский по праву считается одним из лучших стихотворных переводчиков: именно ему русский читатель обязан близким знакомством с поэзией народов СССР и французской поэтической классикой (Виктор Гюго, Поль Элюар, Шарль Бодлер, Артюр Рембо и др.).

Из осетинской литературы П. Антокольскому принадлежат только два перевода – это стихотворения Г. Плиева *«Перед боем»* и *«Солдатские слезы»*. И такое предпочтение не случайно. Как отмечает Н. Любимов в предисловии к переводам П. Антокольского, сам переводчик был избирателен в выборе авторов, обращаясь лишь к родственным по духу: «Антокольский-переводчик разнообразен, но не “всеяден”. Ему “насильно мил не будешь”. Он переводит родственных, близких ему по духу поэтов, и это одна из главных причин того, что ему сопутствует удача. <...> Подлинное сродство переводчиков и писателей оригинальных не может не быть избирательным» [Любимов 1971, 7].

Тема Великой Отечественной войны занимает ведущее место в творчестве обоих поэтов. Будучи непосредственными участниками этих исторических событий, они запечатлели в своих произведениях (оригинальных и переводных) увиденное на войне, сохранив реалистическую достоверность изображения.

Стихотворение *«Тыхсты сахат» – «Перед боем»* представляет собой исповедальный монолог солдата, обращенный к самому себе и к сослуживцам в последние минуты перед атакой. Произведение построено как лирическое высказывание, фиксирующее пограничное состояние человека, стоящего на пороге между жизнью и смертью, внутренний мир солдата на пороге смертельной опасности. Композиционно стихотворение структурируется как размышление, в котором переплетаются тревога за свою жизнь, забота о близких и внутренняя собранность перед решительным боем. Именно в этом проявляется реализм Г. Плиева: отказываясь от героической пафосности, поэт сосредоточен на искренней исповедальности человека, на его поведении перед лицом смерти.

В переводе П. Антокольскому удалось достичь органичного единства смысловой точности и поэтической выразительности. В ПЯ он находит адекватные средства для передачи глубинного содержания оригинала, его эмоционального напряжения и исповедальной интонации. Переводчик чутко улавливает пограничное состояние лирического героя, балансирующего между страхом и решимостью, между тоской по жизни и готовностью к смерти. Для этого П. Антокольский создает афористически сжатые, но емкие по смыслу строки: *«Вспомни, как жил в ожидании знака. / Пояс потуже свой подтяни»*. Ему удается передать не только внешний событийный план, но и внутреннюю динамику переживания лирического героя.

Особого внимания заслуживает психологическая глубина перевода. В оригинале фиксируется привыкание к страху как к неизбежному спутнику войны. Антокольский же переводит это состояние во внутренний конфликт, подчеркивая неспособность души слиться с вседневным страхом: *«Уæдæ æрвылбон мæлæты раз тасыл / Ахуыр куыд нæ кæны лæг!»* (‘А каждый день быть перед лицом смерти / Как не привыкнет человек!’) – *«Странно, что с этим страхом вседневным / Так и не в силах слиться душа»*. Антокольский вводит образ совести как внутреннего собеседника, усиливающий нравственное измерение представленного монолога:

Счастлив и славен, – совесть шепнула, –
Тот, кто увидит дня торжество,
Тот, кого завтра не обмануло, –
Как я ревную к счастью его! [Плиев 1959а, 32].

Финальная просьба героя к друзьям также обретает в переводе особую проникновенность:

Если паду я в смертном бою,
Очень прошу вас – тихое слово
Произнесите в память мою [Там же, 33].

Словосочетания *«тихое слово»* и *«в память мою»* придают просьбе героя почти ритуальный характер, что соответствует высокому трагизму ситуации.

Ритмическая организация оригинала – чередование 4-стопного дактиля с 3-стопным (первый слог ударный) с перекрестной рифмовкой – придает стихотворению особую интонационную напряженность. Переводчик сохраняет ритмико-синтаксическую сложность подлинника (используя только 4-стопный дактиль), усиливая ритм пропуском безударного слога в середине строки (схема: $|\cup\cup|\cup|\cup\cup|\cup$).

Другое стихотворение Г. Плиева *«Салдаты цæстысыгтæ»* – *«Солдатские слезы»* представляет собой одно из наиболее пронзительных произведений осетинской военной лирики, в котором трагедия войны раскрывается не через событийный ряд – изображение сражений, а через психологическое состояние человека, пережившего ее и внезапно осознавшего близость ее окончания. Композиционно стихотворение строится как контрастное сопоставление двух состояний – предельного напряжения боя и ошеломляющей тишины мира, открывающейся солдату в момент сражения. Особую выразительность этому приему придает эпизод, в котором в разгар боя перед героем предстает мирная картина, свидетельствующая о том, что жизнь не останавливается, продолжая свой вечный цикл, не замечая войны. И это для солдата становится сильнейшим потрясением. Психологическая кульминация наступает в момент, когда солдат,

прошедший через все ужасы войны, неожиданно начинает плакать. Сердце человека не очерствело – ему не чуждо человеческое. По словам Ш. Джикаева, этот фрагмент – «апофеоз прекрасных человеческих эмоций: борец за высокие идеалы и на войне остается гуманистом» [Джикаев 2003, 441].

В переводе Павла Антокольского лирический герой предстает как человек, исполненный духовного величия и безграничной любви к жизни. Здесь отчетливо звучит главная мысль стихотворения: жизнь сильнее смерти. Переводу удается сохранить всю полноту образной системы оригинала. Антокольский объединяет каждую деталь подлинника в единую поэтическую картину, выстраивая их в строгой последовательности – от звуковых впечатлений к зримым. Каждый значимый образ, составляющий художественную ткань стихотворения, находит в русском тексте адекватное воплощение: и предельно экспрессивная картина боя:

Рев, крики, стон, раскаты грома.
В огне леса, в дыму поля.
И, сразу вспыхнув как солома,
Смешались небо и земля (34).

и внезапно наступающая тишина, и детали мирной природы: *«пчела вылетает за медом», «звон ее крыльев», «луч солнца», «песнь соловья в кустах», «красная гвоздика», «лань с детенышем»*, – и, наконец, психологическая кульминация – слезы солдата. Момент внутреннего перелома в душе солдата передан П. Антокольским стилистически адекватными и семантически точными средствами ПЯ:

Он все прошел. И в миг последний,
Всем горем мира нагружен,
Молчит солдат сорокалетний.
Впервые в жизни плачет он (35).

В этой строфе переводчику удается передать главное: человек, прошедший через ад войны, вынесший все ее тяготы, не очерствел душой, не утратил способности к состраданию и душевной отзывчивости. Его сердце оказывается способным откликнуться на красоту мирной природы. Слезы –

не проявление слабости, а знак духовной силы, свидетельство того, что высокие гуманистические качества остались в нем неутраченными.

В основе переводческой стратегии П. Антокольского лежит установка на композиционное структурирование ИТ. В отличие от оригинала, не обнаруживающего устойчивой строфической организации, перевод представляет собой строгое лирическое высказывание, выстроенное в четверостишия с перекрестной рифмовкой. Такое преобразование не является формальным: оно позволяет выявить и акцентировать внутреннюю логику оригинального текста – контрастное сопоставление двух состояний сознания, составляющее психологический нерв стихотворения.

Следуя подлиннику, П. Антокольский переводит стихотворение 4-стопным ямбом – доминирующим размером военной лирики. При этом переводчик сохраняет интонационную полифонию подлинника: восклицательные и вопросительные конструкции, перепады синтаксического ритма (наличие пиррихия), нераспространенные предложения в кульминационных эпизодах – все эти средства позволяют удержать эмоциональную напряженность текста.

В результате переводческая стратегия П. Антокольского оказывается нацеленной на органичный синтез смысловой точности и поэтической выразительности, что позволило ему создать текст, сохраняющий психологическую глубину, трагическую интонацию и гуманистический пафос оригинала.

В контексте военной темы особого внимания заслуживает переводческая деятельность **Ильи Львовича Френкеля** (1903–1994), чей опыт участника войны во многом определил характер его переводческой работы с произведениями Г. Плиева. И. Френкель получил всесоюзную известность прежде всего как поэт-песенник, признанный такими писателями, как Н. Асеев, Б. Пастернак и К. Симонов. Помимо оригинального творчества, он много работал как переводчик, обращаясь к поэзии с польского, молдавского, татарского и бурятского языков.

В стихотворении *«Аргъау»* (здесь букв. ‘Небылица’) – *«Озарен лучом победы…»* тема возвращения солдата с фронта раскрывается через контраст между героическим прошлым и мирным настоящим, между восприятием войны взрослым и ребенком.

Композиционно стихотворение строится как сцена встречи героя с односельчанами после войны. Поэт, избегая подробных картин военных событий, и здесь основной акцент делает на психологическом состоянии лирического персонажа. Тяжесть военных испытаний передается не через развернутое описание, а отдельными штрихами – в словах: *«мæнгард фыдгул»* (‘вероломный противник’), *«туджы кул»* (‘лужи крови’), *«удсудзæн хæст»* (‘война, сжигающая душу’). Финал стихотворения снимает напряжение, переводя разговор в лирическое русло: появляющаяся здесь фигура мальчика – как образ того мирного будущего, ради которого солдат сражался.

В переводе И. Френкеля видны небольшие разночтения с оригиналом: уже в зачинных строках вводятся отсутствующие поэтические образы – *«Озарен лучом победы, / В край родной, где жили деды, / Возвращается солдат»*. Введение высокой лексики придает сцене торжественное звучание.

Наиболее существенная трансформация происходит при передаче рассказа солдата. В оригинале он дан через перечисление конкретных, почти натуралистических деталей:

Уый дзырдта, мæнгард фыдгулы
Хурх куыд кодта туджы кулы,
Цал хатты фæци ныгæд,
Стæй та ног куыд бырста размæ
Удсудзæн хæстæн йæ карзмæ,
Саст куыд æрцыди мæлæт [Плиты 1995, 112].

Он рассказывал, вероломного противника
Как душил в луже крови,
Сколько раз был погребен,
А затем вновь как бросался вперед
В яростную схватку войны, сжигающей все дотла,
Как смерть оказалась побеждена.

Френкель отказывается от этой конкретики, переводя рассказ в обобщенный план: *«О сраженьях беспримерных, / О бойцах, Отчизне верных, / И о подвигах тех дней...»*. При этом переводчик сохраняет ключевую деталь, характеризующую самого рассказчика: *«Сам он после всех ранений, / Возвратясь в огонь сражений, / Бил врага еще сильней!»*. Эта строфа, отсутствующая в подлиннике, становится квинтэссенцией образа солдата-героя. Отсутствует у Г. Плиева в тексте психологическая деталь и в образе мальчика: *«На отца глядит мальчонка. / Крепко сжатая ручонка / Затаила гнев и страх»*. Это добавление углубляет образ ребенка, показывая не просто удивление, а внутреннее напряжение, с которым он слушает рассказ, и создает контраст между его внешним поведением и внутренним состоянием. Френкель усиливает психологизм повествования и далее, вводя дополнения: в глазах солдата *«засветился огонек»*. Эмоциональная напряженность русского текста находит в этом образе свое завершенное выражение.

Финал в переводе также передан иными лексическими средствами. В оригинале заключительные строки передают надежду отца на то, что война для сына останется лишь небылицей. Френкель, сохраняя эту мысль, облекает ее в иную форму – прямого пожелания отца сыну:

– Хорошо, – сказал он с лаской,
Если б оказалась сказкой
Для тебя война сынок! (37)

Формальная организация оригинала и перевода также обнаруживает как сходства, так и различия. В переводе отсутствует четкое строфическое деление, тогда как оригинальное стихотворение Г. Плиева представляет собой композицию из шестистиший (секстетов) с устойчивой ритмической структурой. В метрическом рисунке переводчик следует за оригиналом: и в подлиннике, и в переводе стихотворение написано 4-стопным хореем. Для произведений военной тематики характерно применение определенных метрических схем (как правило, это размеры с первой ударной позицией – хорей и дактиль). Здесь вполне можно согласится с автором исследования,

посвященного системе адыгской верификации, Л.Б. Хавжоковой, которая отмечает, что «каждому историческому периоду свойственна своя поэтическая интонация, которая имеет свойство выступать транслятором и репрезентатором идей, идеологии, настроений сопутствующей конкретной эпохи, принимая непосредственное участие в формировании ритмики стиха» [Хавжокова 2020, 117].

К военной теме Г. Плиев вновь обращается в 1960-е гг., но здесь она получает воплощение и в крупных лирических жанрах.

В военной поэзии 1960-х гг. широкое распространение получил мотив обращения лирического субъекта к умершему солдату. Как отмечает И.В. Мамиева, подобной формой организации поэтического произведения пользуются многие осетинские поэты – Г. Дзугаев, Л. Харебов, Г. Гагиев, Д. Дарчиев, Н. Джусойты и др. [Мамиева 2014, 64–65]. Эту форму диалога использовал и Г. Плиев в своей известной балладе *«Авд цухъайы»* («Семь черкесок», 1965), посвященной трагической судьбе семи братьев Газдановых, погибших в разное время в сражениях Великой Отечественной войны. Произведение строится как поочередный рассказ каждого из погибших сыновей матери об обстоятельствах своей смерти. Таким образом, для отражения трагедии семьи Газдановых Плиев избирает форму диалога матери с умершими сыновьями. Мотив «взыскания погибших» [Дашевская 2015, 170] характерен и для русской военной лирики. К этому поэтическому средству обращаются А. Твардовский в стихотворении «Я убит подо Ржевом», П. Антокольский в поэме «Сын».

Произведение Г. Плиева от начала и до конца пронизано чувством великого горя матери, потерявшей одного за другим семерых сыновей. Об этом говорится уже в экспозиции: *«…Уым цæринаг авд хъæбулæй / Баззад афтидæй сæ мад…»* (‘Там семерых сыновей, кому суждено было долго жить, / Лишилась их мать’) [Плиты 2004, 173–182]. Все, что от них осталось, – это память, семь пустых могил и черкески, которые становятся в балладе символами, олицетворяющими для матери живых сыновей; именно с ними

она и ведет диалог. Частная трагедия матери перерастает в монументальную трагедию всех матерей, потерявших детей на войне. В балладе Г. Плиева эпическое сливается с лирическим. Песня-плач, реквием по погибшим сыновьям отражает трагедию не только отдельного человека и семьи, но и народа, страны и мира в целом. Эмоциональное напряжение от картины к картине постепенно возрастает.

Баллада Г. Плиева на русский язык переводилась дважды. Переводчики Л. Озеров и Н. Дмитриев каждый по-своему подошли к переводимому тексту. В оригинале, как известно, автор в начале произведения обращается с просьбой почтить память павших на войне семерых братьев: *«Æмæ уыдон раз сæркъулæй / Алæуу иучысыл æнцад»* (‘И возле них с поникшей головой / Постой чуть молча’). Использование подобного художественного приема способствует погружению читателя в текст, заставляя сопереживать и сочувствовать героям баллады. Г. Плиев обращается к событиям не столь далекого прошлого, чтобы читатель проникся эмоциональным настроем автора и приблизился к его внутреннему миру. На русском языке исходный отрывок получает различное прочтение. Н. Дмитриев в своем переводе неправомерно игнорирует авторский прием. Однако вряд ли приемлемо и толкование Л. Озерова, который обращается к читателю с просьбой послушать его рассказ фразой *«Начинаю. Слушай, брат»*.

Диалогизация, присущая балладному канону [Боровская 2009, 101–108], выступает в произведении Г. Плиева основной формой сюжетостроения. Амебейная композиция и в переводах строится на параллелизме, содержащем вопросы и ответы матери и сыновей. Этот прием, сближающий произведение с народной поэзией, стимулирует динамику действия благодаря быстрой смене фрагментов – рассказов сыновей о военных подвигах.

В переводе Л. Озерова исчезла детализация, используемая автором в рассказах сыновей. В переводе Н. Дмитриева, напротив, наблюдается близость к оригиналу как в денотативных, так и в коннотативных

компонентах. Трагическая судьба каждого из братьев Газдановых передана в соответствии с их художественным отражением в балладе Г. Плиева. Приведем такой пример из текста:

«Уæ, Хадзысмел, мады ‘нхъæлцау,
Ды хъуытазхъæлæс уыдтæ,
Цæй, уæд та ды зæгъ хуыздæр цау, –
Ныр кæм дæ æмæ куыд дæ?»
Æмæ фырт кæцæйдæр дзуры,
Дзургæ нæ, – цыма йын раст
Зары, раздæрау, йæ цуры
Æмæ мады риуæй суры
Судзаггаг зæрдæйы маст… (177)

«О, Хадзисмел, опора матери,
Ты звонкоголосым был,
Ну, хоть ты скажи хорошую новость, –
Где ты теперь и как ты?»
И сын откуда-то произносит,
Не говорит, – как будто ей верно
Поет, как прежде, возле нее
И прогоняет из груди матери
Жгучую сердечную обиду.

«Колокольчик, сын мой третий!
Как ты петь, косить умел!
Что в судьбе своей ты встретил,
Где теперь ты, Хадзысмел?»
Словно песенка родная,
Сына голос зазвучал,
На минуту разгоняя
Материнскую печаль… [Плиев 1988, 72]

Представленный в оригинале отрывок в переводе сохраняет коммуникативно-функциональную эквивалентность и адекватен по своему эстетическому воздействию на читателя. В некоторых местах перевод Дмитриева, как представляется, даже превосходит оригинал: образность стиха усилена за счет дополнительной экспрессивности и метафоризации:

Æз лæг нал дæн, фæлæ – рыг.
Я теперь больше не человек, а – пыль.

В мире нет меня,
Я – прах,
Прах, развеянный войною
На семи ее ветрах (70).

Или:

«Радзур-ма, ды та цы бадæ.
О мæ чиныгуарз Махар?
Ды цæуылнæ ‘рвитыс мадæн
Иу зæрдæныфсы хабар?»

Расскажи-ка, что с тобою стало.
О, мой книголюб Махар?
Почему не шлешь ты матери
Хоть одной обнадеживающей вести?

«О Махар, мой сын четвертый,
Как судьбу твою прочесть?
Пусть водой живой ли, мертвой,
Мне омоет душу весть» (73).

Рассказы сыновей отражают различные этапы и картины войны. Монолог каждого последующего сына представляет собой завещание матери: смириться с его смертью, стойко перенести утрату и продолжать жить («*А уынгæг бон фидар лæуу, / Асур цæсгомæй дæ сагъæс…»* – ‘В этот несчастный день будь сильной, / Прогони с лица печаль…’). Каждая реплика-строфа – монолог одного из сыновей – отделяется повтором:

Мин мин азмæ дæр фæстæмæ
Нал ис раздæхæн мæнæн…

Даже через тысячу тысяч лет
Нет возврата мне…

У Озерова синтаксический прием сохранен, однако смысл, переданный в его строках, расширяет границы исходного отрывка, вселяя в читателя «уверенность в победе над врагом» [Чибирова 2006, 66]:

Друг за друга, брат за брата! –
Без того победы нет… [Плиев 1972, 69]

Н. Дмитриев с помощью эпифорического повтора передает циклическую безысходность времени, которое для бойца оказывается теперь вечным. Трагизм судьбы героев раскрывается в его переводе иными выразительными средствами:

Мне теперь одно и то же –
Миг и миллионы лет (71).

Психологическое состояние матери и драматизм ситуации подчеркивает рефрен:

Мад ын ныр йæ цухъа дауы
Æмæ хусцæстæй лæууы…
Айнæг сау фæрчытæй хауы,
Арв цыхцырджытæй кæуы.

Мать ему теперь черкеску гладит
И стоит с высохшими глазами…
Скала падает черными глыбами,
Небо плачет обильной струей.

Четверостишие построено на приеме контраста. Внешнее спокойствие матери – *«хусцæстæй лæууы»* (стоит с высохшими глазами, все слезы выплаканы) – противопоставляется (позже читатель узнает, что отождествляется) природному смятению. Как отмечает И.В. Мамиева, внешнее спокойствие женщины в трауре оказывается обманчивым: за ним скрывается истинное состояние, которое выдают природное волнение и неистовое стенание. Кажется, что сердце матери окаменело от гнева, а слезы высохли, но к финалу оказывается, что все это лишь иллюзия – «мать печально стонет» [Мамиаты 2014, 69].

Многоточие в приведенном выше отрывке выполняет важную функцию, углубляя образ матери и раскрывая ее эмоциональное состояние. В использовании этого знака препинания обнаруживаются внешний и внутренний подтекст. На внешнем уровне многоточие указывает на недосказанность или на разрыв повествования и переход к новой мысли. Внутренний же смысл знака – обозначение границы контраста, перехода от кажущегося внешнего спокойствия к проявлению истинного состояния, которое уподобляется природной стихии.

В переводе Л. Озерова:
И черкеску мать ласкает
Каждый день – который год!
С горя трескаются скалы,
Небо ливнем слезы льет (69-70).

Перевод Н. Дмитриева:

Сердце мука искромсала,
Так, что высохли глаза.
А вокруг седеют скалы,
Плачут ливнем небеса (73).

В другом отрывке строки оригинала Дмитриевым интерпретированы таким образом:

Мать черкеску приласкала,
Мать его, как прежде, ждет.
С горя трескаются скалы,
Небо ливнем слезы льет (74).

В переводах, как видим, ближе к оригиналу по-своему оказался Дмитриев. Немаловажный штрих – мать с высохшими глазами, из которого и создается полноценный образ матери у Г. Плиева, – Л. Озеровым опущен. Переводчиком проигнорирован и смысл многоточия.

Эстетизация переводчиком изображаемой художественной действительности для создания желаемого эмоционального эффекта предполагает использование дополнительных художественных приемов. Так, Дмитриев образно обыгрывает лексемы, точно передающие в переводе стойкость матери солдат: *«…седеют горы/скалы», «Посидели с горя скалы / Плачут, плачут небеса», «С горя трескаются скалы»*. Даже скалы не выдерживают страдания матери. В этом фрагменте прослеживается прямая аналогия с поэмой А. Ахматовой «Реквием» («Перед этим горем гнутся горы…»), где также находит воплощение монументальный образ матери-страдательницы (об осетиноязычном переводе поэмы см. [Дзапарова 2023б, 220–241]).

Сила скорби и трагизм повествования у Г. Плиева достигает своего апогея в последних строках:

Æмæ зæронд мадмæ къулæй
Джихæй цухъатæ кæсынц...
Авд хæдзары та лæууынц
Авд ирон чызджы сæркъулæй... (182).

И на пожилую мать со стены
Молча черкески смотрят...
А в семи домах стоят

Семь осетинских девушек с поникшей головой...

Трагедия коснулась не только семьи братьев Газдановых, но и тех девушек, которые так и не обрели своего счастья, став вечными невестами погибших солдат. По этому поводу Ш.Ф. Джикаев отмечает: «В этих простых строках показаны семь трагических судеб. Кто был достоин счастья и счастья которых испепелила война, судьба этих девушек и есть большая трагедия. Они остались засватанными, не дали новую жизнь и не испытали материнского счастья, не узнали радость материнства» (подстр. пер. цит. – *Е.Дз.*) [Джыккайты 2003, 442].

Варианты перевода, как и оригинал, сохраняют образы, значимые для раскрытия идейно-тематического своеобразия произведения Г. Плиева:

Смотрит мать сквозь сеть морщинок.
Семь черкесок – гордый ряд.
Семь красавиц-осетинок,
Головы склонив, стоят (пер. Л. Озерова) (75).

Ей внимают семь черкесок,
И грустят в домах окрест
Семь несбывшихся невесток,
Семь несбывшихся невест (пер. Н. Дмитриева) (76).

В переводе Л. Озерова образы невесток-вдов не получают той семантической расшифровки, которая присуща подлиннику; они, как представляется, оказываются оторванными от основного контекста. Семантически более точен перевод Дмитриева: переводчик уловил авторское намерение, дважды акцентируя внимание на словосочетании *«несбывшихся невесток / несбывшихся невест»*.

Внутренние и внешние элементы в поэтическом произведении, как известно, неразделимы. Ритм, порядок слов, размер находятся в тесной взаимосвязи с содержанием. С изменением компонентов поэтической формы неизбежно меняется и «структура поэтического содержания» [Эткинд 2018, 35]. Формальная организация оригинала представлена хореическим размером с чередованием различных видов рифмовки (перекрестной, парной, кольцевой), а также женских и мужских рифм. Для стихов, написанных

хореем, характерны сюжетная напряженность и эмоциональный накал. Кроме того, хореический размер, свойственный народной песне, позволяет придавать литературным произведениям одновременно и музыкальность, и напряженность.

Баллада Г. Плиева вобрала в себя признаки жанров героической песни и плача. Произведение проникнуто пафосом героизма братьев Газдановых, речь матери звучит как плач, причитание (называние положительных качеств умершего, синтаксические повторы, междометия «Уæ», «О»: «*Уæ, мæ рогбазыр цæргæстæ… Уæ, мæ фыццаг хур, дæ мæлæт… О мæ чиныгуарз Махар…»*). «Форма обращения умирающего героя к матери» [Джикаев 1972, 156], диалог погибшего с матерью [Цхурбаева 1965, 70] – композиционный прием, используемый и в героической песне. Стилизация песни-плача прослеживается и в переводах баллады: стилистика плача сохранена благодаря междометиям *«О»*, ритмической основе – 4-стопному хорею (подробнее см.: [Бейли 2010, 14]) с чередованием восьми- и семисложного стиха, женских и мужских окончаний. Однако у Л. Озерова выпадение рифмы в некоторых местах нарушает благозвучие русского стиха.

Переводы баллады Г. Плиева позволяют выявить, насколько каждому из переводчиков удалось воссоздать единство содержания и формы художественного произведения и продемонстрировать специфику вариантов поэтического перевода в пределах одного языка.

В творчестве Г. Плиева о Великой Отечественной войне одно из центральных мест занимает стихотворение *«Æртхутæгдон»* (*«Пепельница»*, 1962) – гимн героизму, «наивысшему проявлению человеческого духа» [Долинский 1974, 173]. На переднем плане – образ легендарного полководца Иссы Плиева[97] и один миг из его фронтовой жизни. Сюжет стихотворения строится на ретроспекции: мотив воспоминания становится основным сюжетообразующим элементом. Ретроспективный эпизод из фронтовой

[97]Исса Плиев – генерал армии, дважды Герой Советского Союза, Герой Монгольской Народной Республики.

жизни вплетается в послевоенную мирную картину, и две сцены контрастируют между собой – спокойствие сменяется накалом. Лирический герой, дистанцированный от авторского «я», наделен тем же фронтовым опытом, однако в произведении объектом воспоминаний становится не собственный опыт автора, а судьба знаменитого однофамильца. *«Æртхутæгдон»* – это воспевание боевой доблести Иссы Плиева.

Стихотворение сюжетно, содержание претендует на историческую достоверность, что позволяет соотносить его с жанром поэмы. В событийном ряде прослеживаются структурные элементы: завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Стихотворение обладает кольцевой композицией – оно начинается и заканчивается одинаковыми строками.

Перевод на русский язык, выполненный М. Соболем, передает весь драматизм оригинала. Текст перевода, следуя авторскому замыслу, держит и русскоязычного читателя в напряжении. Переход от спокойной интонации к возвышенной и обратно строится на смене одной картины другой. Уже в экспозиции переводного стихотворения М. Соболь вводит образ коня:

Æрыгон нæу, нæма дæр у зæронд
Ирон инæлар, йе стъолы цур бады,
Йæ разы та – бæхы сæфтæгæй конд
Хуымæтæджы æртхутæгдон цæфхадыл [Плиты 2004, 145–146].

Не молод, но и еще не стар
Осетинский генерал, сидит возле своего стола,
А перед ним – сделанная из копыта коня
Простая пепельница на подкове.

Не молод осетинский генерал,
Но и не стар, былой войной испытан…
В лихом бою коня он потерял
И пепельницу сделал из копыта[98] [Плиев 1972, 41-42].

Переводчик, как видим, сужает хронотоп событий: в русском отрывке опущено актуальное настоящее – сцена, где осетинский генерал сидит у стола и вспоминает о былом. В переводе прошлое возникает перед генералом

[98] Далее тексты цит. по этим источникам.

только во второй строфе, а в третьей полностью заполняет художественное пространство:

И генерал командует: «В седло!» –
И путь победный будто снова начат,
И снова сердце боем обожгло,
И шашки свищут, и копыта скачут…(41)

Переместиться в прошлое помогают и синтаксические средства. Как и в оригинале, это сравнительный союз *«цыма» – «будто»*: *«Цыма дзы ивгъуыд тохы мыртæм хъуыста… Цыма йын уыд хæцæн быдыр йæ уат»* (‘Как будто слышал звуки отгремевшей войны… Как будто полем сражения была его комната…’) – *«И путь победный будто снова начат»*; а также фразы *«память годам поддается туго», «и показалось»*. Повторяющийся союз «и», выполняющий в третьей строфе роль анафоры, свидетельствует не только об одновременности совершающихся действий, но и придает отрывку дополнительный динамизм. Яркость описания и нарастание эффекта действия создается изобразительно-выразительными средствами: *«сердце боем обожгло», «шашки свищут», «копыта скачут», «в бой повел своих соколов»*.

И в последующих строфах патетика борьбы сохраняется благодаря возвышенной лексике:

Нымæт дымгæмæ спака и,
Уæнтыл фестади базыртæ:
Уый фæтæхынц атакæйы
Иры сагсур бæгъатыртæ.

– Размæ, размæ, мæхи ‘мгæрттæ! –
Хъусынц йе ‘фсæдтæ Плионæй,
Æмæ се ‘лвæст фæринк кæрдтæ
Хурмæ судзынц сырх пиллонæй... (145-146)

Бурка от ветра вздымается,
На плечах крылья выросли:
Это мчатся в атаку
Осетии быстроногие богатыри.

– Вперед, вперед, мои ровесники (друзья)! –
Слышат его воины от Плиона,
И их обнаженные сабли

На солнце горят красным пламенем…

Бурки – черными крыльями,
Враг могиле поклонится;
Лихо недруга били мы –
Осетинская конница

И клинки, словно молнии,
Настигали и жгли его,
И легенды запомнили
Горных витязей Плиева (42).

Перевод кульминационного момента стихотворения, как видим, не отличается близостью к строкам оригинала: не все слова-образы подлинника нашли соответствие в русскоязычном тексте (*«сагсур бæгъатыртæ»*, эпитет *«Плион»* (см. у Ш. Джикаева [Джыккайты 2003, 443]), лексический повтор *«размæ, размæ»*). Однако переводчик усиливает выразительность стиха собственными лексико-семантическими средствами (*«осетинская конница», «горные витязи»* и др.). Вместе с тем он, несомненно, стремился передать художественное своеобразие оригинала, и употребление некоторых образов мотивировано осетинским контекстом. Метафорическая трансформация строк *«Нымæт дымгæмæ спака и, / Уæнтыл фестади базыртæ»* (‘Бурка вздымается на ветру, / На спине появились крылья’) – *«Бурки – черными крыльями»* – потребовала незначительных изменений и в синтаксической структуре стиха: для отражения двух строк используется одна. В строке *«Æмæ се ‘лвæст фæринк кæрдтæ / Хурмæ судзынц сырх пиллонæй…»* (‘И обнаженные сабли их / На солнце горят красным пламенем’) – *«И клинки, словно молнии, / Настигали и жгли его»* – переводчик несколько трансформирует художественные образы Г. Плиева. Если в оригинале наблюдается метафора, то в переводе образная система строится на метафоре, создающей эффект олицетворения, и ярком сравнении.

Лексический строй оригинала частично отражен в следующем отрывке:

«Бæх мын! – фæдзырдта инæлар, – бæх, тагъд!»
Æмæ та судзгæ хæцæны фæтæхы...
Куы фæци хæст, ингæн æрцыд уæд къахт,
Сæфтæгцухæй дзы баныгæдтой бæхы... (146)

«Коня мне! – крикнул генерал, – коня, быстрей!»
И опять летит в горячий бой...
Когда закончилась война, могилу тогда вырыли,
Без копыта там похоронили коня...

– Коня мне! – крикнул генерал. – Коня! –
И снова бой, и злее шашки били…
В степи, еще горячей от огня,
С почетом скакуна похоронили… (42)

Переводчик заостряет внимание на словах, смысл которых расширяет границы конкретного отрывка и влияет на все стихотворение: *«злые шашки», «степь, еще горячей от огня»* (отражает степень стремительности атаки), *«с почетом скакуна похоронили»*. Не учтен в переводе, к сожалению, смысл нисходящей градации. За убыванием действия (*«ныууасыди, æрхауд, ныррызт, ныссабыр»* – ‘заржал, упал, задрожал, затих’) последовал резкий переход обратно к действию. У Соболя же трагизм ситуации передан банально: *«Заржал – и рухнул всаднику под ноги»*.

Композиция близка к оригиналу. Строфа-обрамление и в переводе выполняет функцию раскрытия внутреннего мира героя, отражая смену интонации и ритма.

Переводчик лишь частично сохраняет ритмическую структуру стиха, которая, как известно, меняется вслед за поэтическим содержанием. У Плиева ритмический рисунок подчинен внутренней логике повествования: первые три строфы (старый генерал сидит и вспоминает былое) написаны 5-стопным ямбом; следующие три строфы (описание боя) – хореем с включением дактиля; последние три строфы (смерть коня, окончание боя, погребение) – вновь 5-стопным ямбом. Таким образом, поэт переходит от одной стихотворной формы к другой, меняя ритм (нисходящий, восходящий, нисходящий) и размер. Пятистопный ямб, характерный для трагедийного жанра, сменяется восьмисложным стихом, написанным одностопным хореем и двустопным дактилем. Это чередование меняет интонацию в тексте, и второй отрывок оказывается решительно иным по тональности. Использование логаэды в середине стихотворения – сочетания хорея и

дактиля, у которых первый слог ударный, – усиливает темп действия и эмоциональность стиха, отражая в этом фрагменте атаку. Содержание стихотворения, как видим, тесно связано с формой, и наоборот.

В переводе, как и в оригинале, в создании поэтического образа участвуют не только лексические средства, но и ритмическая организация стиха (например, короткие строки в центральной части произведения). Однако метрическая схема в переводе иная: ямбические стопы сменяются анапестическими, затем, как и в подлиннике, строки вновь замыкаются ямбом.

Перевод, если и страдает отдельными недочетами, выполнен мастерски. В этом отношении согласимся с Н. Джусойты, утверждавшим, что «языковая самобытность поэзии Гриса является серьезной преградой на пути ее к иноязычным читателям» [Джусойты 1975, 248]. Язык произведений осетинского поэта богат лексическими и синтаксическими средствами, он образен. Трудности, связанные с языковыми расхождениями, вынуждали переводчика прибегать к функциональным заменам: авторский художественный образ передавался собственными поэтическими средствами, приближенными к восприятию русскоязычного читателя. Но и в переводе стихотворение строится на динамизме повествования. Переводчику удалось частично достичь композиционно-структурного тождества с оригиналом. М. Соболь сохраняет эквилинеарность и эквиритмичность подлинника, а также другие внешние черты стиха: точную и неточную рифму; чередование клаузул (мужская и женская рифмы в первых трех строфах); ямбические стопы (только центральная часть стихотворения разнится расположением ударных и безударных слогов); мужские и женские окончания в последних трех строфах.

В русскоязычных переводах представлен и ряд других поэтических произведений Г. Плиева, занявших достойное место в осетинской военной лирике 1960-х гг. – это «Одинокий» (пер. Л. Румарчук, Т. Веселовой), «Мила» (пер. И. Дзахова).

Творчество Г. Плиева – вершинное явление в истории осетинской литературы. Его вклад в поэзию, драматургию, художественный перевод неоценим. Особое место в поэтическом наследии автора занимает тема Великой Отечественной войны. «Военная лирика Гриса Плиева, – пишет Д. Долинский, – это поэтическая клятва на верность Родине, страстная и волнующая» [Долинский 1974, 172–173]. Благодаря художественному переводу военная поэзия Г. Плиева зазвучала и на русском языке.

В поэтической системе Гриша Плиева содержание и форма находятся в неразрывном единстве, что особенно отчетливо проявляется в его военной лирике. Ритмический рисунок, строфическая организация, лексический состав и синтаксическая структура подчинены внутренней логике повествования и меняются вслед за сменой эмоциональной тональности – от трагедийной приподнятости до суровой исповедальности. Как показано в анализе стихотворений разных лет, переводчикам (А. Ахматовой, П. Антокольскому, И. Френкелю, Л. Озерову, Н. Дмитриеву, М. Соболю) в разной степени удалось сохранить эту содержательно-формальную целостность. Наиболее удачные переводы (А. Ахматовой, П. Антокольского, Н. Дмитриева) демонстрируют способность переводчика к органичному синтезу смысловой точности и поэтической выразительности, поиску адекватных интонационных и ритмических эквивалентов. Однако в ряде случаев (отдельные фрагменты переводов Л. Озерова, М. Соболя) наблюдается утрата авторской образности, нивелирование психологической глубины или упрощение формальной структуры. Причина этих трудностей кроется в языковой самобытности поэзии Г. Плиева, требующей от переводчика не столько дословной передачи, сколько творческого пересоздания, позволяющего сохранить главное – мировоззренческий посыл и гуманистический пафос поэта [Фидарова 2010, 148].

3.3. Поэтическое наследие Н.Г. Джусойты в интерпретации Я.А. Козловского: к вопросу о переводческом методе

Данный параграф развивает единую концепцию диссертационной работы, основанную на хронологическом принципе изложения и акцентуации внимания на творчестве наиболее значимых авторов, чей вклад в развитие осетинской литературы проявился как в идейно-тематическом, так и в формально-эстетическом отношении.

Многогранная деятельность **Нафи Григорьевича Джусойты** (1925–2017) – писателя, поэта, драматурга, литературоведа и переводчика – стала одним из фундаментальных факторов развития осетинской культуры и науки. Новаторский вклад Н.Г. Джусойты в развитие новых для осетинской литературы жанров (исторического романа, романа-мифа) и в различные области литературоведения, в том числе в переводоведение, закрепил за ним статус выдающегося представителя осетинской литературы.

Этапы творческого развития Н. Джусойты-поэта в 1940–1960-е гг. последовательно отражены в его сборниках *«Сердце солдата»* (1949), *«Душевный разговор»* (1952), *«Лирика»* (1955), *«Я родился в горах»* (1960), *«В трудном возрасте»* (1962), *«Безымянная книга»* (1967), *«Тихие слова»* (1973). Однако на русский язык его переводили мало, и причина тому – нежелание самого автора, которого не удовлетворяло качество переводов[99].

Наиболее полно поэзию Н. Джусойты на русский язык перевел **Яков Абрамович Козловский** (1921–2001)[100]. Наряду с классиками национальных литератур Северного Кавказа – Г. Цадасой, Р. Гамзатовым, Ю. Хаппалаевым, К. Кулиевым, А. Кешоковым – в переводческой деятельности Я. Козловского видное место заняло творчество Н. Джусойты. Вклад этого переводчика в освоение национальных литератур значителен: он не только познакомил

[99]По этой причине Н. Джусойты обратился к авторскому переводу – перевел свои повести из книги «Адæймаджы мæлæт» – «Возвращение Урузмага» на русский язык. Поэзию же, в отличие от прозы, он предпочел не переводить самостоятельно.

[100]В переводах к лирике осетинского поэта обращались также И. Фаликов, Н. Орлова, М. Синельников, Н. Дардыкина, И. Хугаев, Н. Куличенко.

широкую аудиторию с поэзией выдающихся авторов, но и создал переводы, во многом определившие восприятие их творчества в русской культуре. Из осетинских авторов Я. Козловский также перевел поэзию Т.И. Балаева, Т.У. Бесаева, В.Н. Канукова, М.С. Дзасохова, Б.А. Муртазова, Т.Г. Тетцоева, А.И. Царукаева, М.Т. Цирихова, С.Б. Сабаева. Предметом анализа в настоящем разделе станут наиболее значительные поэтические произведения Н. Джусойты в переводе Я. Козловского. Обращение к ним позволит выявить как тематическое разнообразие поэзии Н. Джусойты, так и специфику переводческого метода Я. Козловского.

Поэзия Н.Г. Джусойты отличается философичностью, лиризмом и остротой гражданского чувства. В центре его поэтического творчества – темы войны, любви к родной земле, нравственного долга и сложных духовных исканий. Поэта волнуют извечные вопросы человеческого бытия; ему свойственно элегическое мировосприятие и тоска по былому, что сближает его с представителями «тихой» лирики. О неординарности поэтического дара Н. Джусойты свидетельствует характеристика, данная ему писателем и литературоведом М. Казиты. Исследователь подчеркивает самобытность творческой манеры поэта, широту тематического диапазона, позволяющую охватить различные грани духовной жизни современника [Казиты 2015, 26]. Подтверждение этой мысли находим и у Ш. Джикаева. В его оценке поэтического дара Н. Джусойты выделяется то же стремление к широте охвата, та же чуткость к движению времени: «В его поэзии все было свежо и ново: и ощущения, и поэтическое видение мира, и образ мышления… В его стихах чувствуется биение пульса времени, в них как бы текут и кипят буйные соки родной земли. Он внимает и преданиям веков, и тревожным голосам людей всей планеты» [Джикаев 1984, 23].

Русскоязычные переводные сборники *«Мой горный край»* (1963) и *«Доброта»* (1969) включили стихотворения из книг Н. Джусойты *«Я родился в горах»*, *«В трудном возрасте»*, *«Безымянная книга»*. Стихотворения, составившие сборники, отмечены глубиной мысли и актуальностью

поднимаемых вопросов. Переводы Я. Козловского демонстрируют поэзию Н. Джусойты как целостный художественный мир, пронизанный единством философской мысли и лирического чувства. Представленные в переводе тексты позволяют выявить ключевые тематические доминанты поэзии Н. Джусойты: историческая судьба осетинского народа, философское осмысление бытия, любовь как абсолютная ценность, природа поэтического дара, память о войне, связь с родной землей. Проанализируем некоторые из них.

Стихотворение *«Æнæном æфцæг» – «На безымянном перевале»* представляет собой размышления поэта об историческом пути своего народа. Композиционно оно строится как восхождение лирического героя на перевал – одновременно физическое и символическое. Это восхождение становится погружением в глубину времен, где настоящее и прошлое сосуществуют в нерасторжимом единстве. Центральным в стихотворении является мотив незримого присутствия прошлого. От минувшего не осталось зримых свидетельств – лишь перевал продолжает хранить память о былых событиях, оказывается местом встречи разных эпох, точкой пересечения исторических путей. Природа выступает подлинным носителем истории. Автором утверждается мысль о существовании иной формы бытия – духовной памяти. Сквозь личное переживание персонажа преломляются важнейшие исторические события. Итогом и исторического, и личного пути становится признание героя в любви к родине.

Произведение в переводе Я. Козловского передает глубину авторской мысли. Переводчик демонстрирует стратегию, при которой семантическая точность сочетается с творческой интерпретацией. В переводе наблюдается отказ от прямого воспроизведения некоторых мифологических аллюзий (например, ‘Батрадза стальная рука’) и наоборот, развивая некоторые исходные образы, Я. Козловский придает им многомерность. Центральный образ стихотворения – одушевленная трава как хранительница памяти – в

оригинале дан через серию разрозненных деталей (*«Æрмæст / Пакъуындзы рогзонд улæфтмæ / Хаттæй-хатт фатхъулмæ кæрдæг / Гуыбырæй фæцæйлидзы размæ, / Атакæмæ сыстæг салдатау»* – ‘Только / От легкомысленного дуновенья Пакундзы[101] / Временами до щиколотки трава / Сгорбившись убегает вперед / Как солдат устремившись в атаку’). В переводе же Козловский через детализированный образ травы одухотворяет природу, превращая ее из безмолвного свидетеля в активного участника диалога с историей. Трава становится хранительницей памяти о тех, «кто пал в былое время, / но не забыт и до сих пор»:

И от дыхания Пакундзы
Чуть пригибается трава.
Травинки маются немало,
Бегут, нагнувшись словно в бой,
И выпрямляются устало,
И шепчутся между собой [Джусойты 1963, 57–58].

Яков Козловский придает тексту стройную композицию, объединяя строки в единое художественное целое. Стихотворение обретает четкую трехчастную структуру: настоящее лирического героя на перевале – исторические реминисценции (Сослан, Тамара, Коста) – возвращение к личному переживанию и финальный поклон родине.

Оригинал стихотворения Н. Джусойты написан верлибром – поэтической формой, лишенной рифмы и регулярной строфической организации (строфоиды), но сохраняющей ритмическую природу стихотворной речи благодаря интонационным паузам, повторам (‘когда-то, говорят, здесь’). Я. Козловский переводит верлибр в традиционный силлабо-тонический стих с четким ритмическим рисунком (4-стопный ямб) и перекрестной рифмовкой. Такая трансформация представляет собой адаптацию к поэтической традиции принимающей культуры: русская поэзия второй половины XX в. знает верлибр, однако силлабо-тоника остается доминирующей формой лирического высказывания. Изменения формы стиха

[101] Мифический персонаж с крыльями.

оригинала не снижают его философской глубины, но меняют характер эстетического воздействия.

Для подавляющего большинства стихотворений сборника характерна ярко выраженная самостоятельность переводчика. Стремясь передать лишь общий смысл оригинала, Я. Козловский создает переводы, в значительной степени расходящиеся со строфической и смысловой организацией подлинника. Допускаемые переводчиком опущения и добавления, по-видимому, нивелируют стилистическое своеобразие Н. Джусойты. В результате подобной интерпретации перевод значительно отступал от оригинала (как, например, в стихотворении *«Згъалы асфалтыл тæгæр йæ сыфтæ…» – «Улица. Утро. / Пылающий клен…»*). Нередко утрачивается не только строфическое деление, но и ритм, размер, особенности рифмы (*«Фæззыгон изæр Магъы ’фцæгыл» – «Осенний вечер на Магском перевале»*); а небольшие, близкие по теме стихи объединяются переводчиком в единые тексты (*«Осенние стихи», «Летний дождь»*).

Перевод стихотворения *«Фæндон» – «Последнее желание»* также изобилует подобного рода добавлениями. Присущая оригиналу лаконичность уступает место развернутому описанию: Я. Козловский в некоторых фрагментах предлагает собственное прочтение текста, свойственное его индивидуальному стилю.

Стихотворение Нафи Джусойты представляет собой философское завещание о достойной смерти. Личное переживание перерастает в размышление о том, что значит уйти из этой жизни достойно. Стихотворение строится как трехчастная композиция: исходное утверждение о необходимости «достойной жизни и славной смерти» раскрывается в трех возможных сценариях гибели лирического героя – в бою (поразив врага напоследок), в мирном труде (завершив осеннюю страду), и в творчестве (дописав последнюю строку). Кульминационными становятся последние строки: смерть лирического персонажа осмысляется как наивысшее испытание, где даже на исходе сил он должен успеть завершить *Слово,* – тем

самым поэт считает творчество высшим проявлением человеческого духа. Истинное достоинство, по утверждению автора, измеряется не смертью, а завершенностью земного предназначения.

Квинтэссенцию своего послания поэт заключает в лаконичные строки:

Фæнды мæ мæн: куы мæ ссарид мæлæт,
Мæ хъуыддæгтæ бæстон куы фæуон, уæд.
Хæстон уæвгæй –
ЫIзнаджы риуы арц
Йæ фистоны онг сагъд куы ’рцæуа, уæд.
Хъæууон уæвгæй –
Фæззæгхоры кæритæм
Куы нал æфсæда цæст кæсынæй, уæд!
Фыссæг уæвгæй –
Зæрдæвæндиаг зарæг
Фæстаг дзырды онг фыст куы фæуа, уæд! [Нафи 1960, 72]

Хотелось бы мне, чтобы смерть меня настигла,
Когда закончу основательно свои дела, тогда.
Будучи военным –
В грудь врага штык
Когда по рукоятку окажется вонзен, тогда.
Будучи сельским жителем –
На изобилие осеннего урожая
Когда глаз смотреть не насытится, тогда!
Будучи писателем –
Песня, что сердцу желанна,
Когда до последнего слова будет дописана, тогда!

В переводе Я. Козловского можно выявить определенные отступления от оригинала. Прежде всего, обращают на себя внимание изменения композиционного строя: подлинник, лишенный вступления и построенный как три параллельных условных конструкции с анафорическим повтором *«куы… уæд»* (‘когда… тогда’), начинается сразу с перечисления желаемых обстоятельств смерти. Я. Козловский же вводит дополнительную первую строфу-тезис, отсутствующую в подлиннике: *«На этом свете надобно уметь / Достойно жить и славно умереть»*, задающей нравственный вектор всему стихотворению:

На этом свете надобно уметь
Достойно жить и славно умереть.

Когда бы в поле было суждено
Мне умереть в осеннюю страду, –

Весь хлеб убрать и просушить зерно
Хотел бы до того, как упаду.

А если в перестрелке суждено
Отчаянную голову сложить –
В последний миг
хотя б еще одно
Мне вражеское сердце прострелить.

А если,
разорвавшись на скаку,
Замрет однажды сердце над строкой,
Успеть хочу последнюю строку
Я дописать слабеющей рукой [Джусойты 1963, 51].

Как видим, изменениям подвергся и порядок следования образов: переводчик выстраивает более очевидную иерархию ценностей с творчеством, как и в подлиннике, в качестве кульминации. Дополнения очевидны и на лексико-семантическом уровне. Мотив эстетического созерцания изобилия, представленный в оригинале оборотом *«цæст кæсынæй не ‘фсæды»* (‘не мочь насытиться взглядом’), уступает место в переводе мотиву завершенного действия. В центральной строфе заметна тенденция к эстетизации лексики: переводчик использует фольклорно-поэтическую формулу *«отчаянную голову сложить»*, обобщающую образ воинской гибели; метафору, передающую внезапность смерти – *«разорвавшись на скаку»*, а также экспрессивное выражение *«вражеское сердце прострелить»*. Кроме того, введение отсутствующей в оригинале детали *«слабеющей руки»* придает финалу, как представляется, дополнительное драматическое звучание.

Оригинал построен на анафорическом параллелизме с вариативным повтором временного союза *«куы… уæд».* Козловский отказывается от этого приема, заменяя его разнообразными союзными конструкциями (*«когда бы…», «а если…», «а если…»*). Переводчик также унифицирует ритмический рисунок. Для подлинника характерны ритмическая свобода (неравносложные строки) и отсутствие строгого метра. Упорядоченность тексту придают анафорические повторы и восклицательная интонация, создающая

эмоциональную напряженность. Я. Козловский переводит стихотворение 5-стопным ямбом с пиррихиями, что придает речи плавность. Отсутствие восклицательных предложений, характерных для подлинника, приводит к нивелированию интонационной напряженности текста Н. Джусойты.

В стихотворении *«Уæлмæрдты» – «На кладбище»* автор вновь обращается к теме смерти и смысла жизни – точнее, к осмыслению смерти как продолжения жизни в памяти поколений. В произведении Н. Джусойты утверждает, что смерть не есть абсолютный конец: люди продолжают существовать в мире живых через свои дела и память[102]. В ходе развития лирической мысли поэт последовательно показывает, что социальные и человеческие различия не исчезают и после смерти. В завершении произведения лирический герой выражает личное пожелание о том, с кем он хотел бы быть похоронен, утверждая ценность простых, но подлинных человеческих качеств.

Русскоязычный текст Я. Козловского сохраняет лишь смысловую канву произведения, роднясь с оригиналом главным образом последовательным перечислением различных типов могил (принадлежащих богатым, высокомерным и труженикам), которое и в переводе представляет собой социальный срез. Ключевой смысловой доминантой у Я. Козловского также становится мысль о достоинстве простого человека, отчетливо звучащая в финале:

И с тем после смерти бок о бок
В могиле лежать я хочу,
Кто прост был душой и не робок,
Кому была жизнь по плечу.

Умельцем кто был и кормильцем,
Кто шутку умел оценить,
Чье сердце к отстрелянным гильзам
Сумела лишь смерть приобщить [Джусойты 1963, 54].

[102] Данную тему осетинский писатель развивает и в своей прозе, в частности в повести «Возвращение Урузмага».

Антитезы жизнь – смерть, павшие – живые, забвение – память, роскошь – простота пронизывают всю структуру произведения в переводе, тогда как у Н. Джусойты эти противопоставления выражены не столь ярко. Спокойная повествовательная интонация с элементами элегической грусти продолжает интонационный строй оригинала. Различается и метрическая организация стихотворений: оригинал написан 4-стопным ямбом, в переводе использован 3-стопный амфибрахий.

Свободную переводческую концепцию Я. Козловского разделял и признавал известный дагестанский поэт Расул Гамзатов, с которым переводчика связывали не только многолетняя дружба, но и творческий тандем. При переводе стихотворений Р. Гамзатова Я. Козловский нередко отходил от буквальной точности, передавая идейно-тематическое содержание подлинника собственными поэтическими средствами, что придавало стихотворению иное художественное звучание. Сам Гамзатов с иронией замечал по этому поводу: «Он меня переводит так, чтобы потом, когда я переведу его обратно на аварский, получилось совсем другое стихотворение – гораздо лучше, чем у меня…» [Литературная газета]. Все сказанное подтверждает мысль о том, что передать самобытность поэта в переводе – задача всегда трудновыполнимая. Х.М. Алиева, анализируя переводы поэзии Р. Гамзатова, выполненные Я. Козловским, отмечает, что в них не всегда адекватно воспроизводится оригинальный художественно-эстетический мир поэта. Однако исследователь не соглашается и с тем мнением, что известность дагестанскому поэту принесли именно переводчики, утверждая: они «лишь подчеркнули то, что было заложено и реализовано им самим» [Алиева 2023, 15]. В случае значительных расхождений между исходным и переводным текстом, как нам кажется, уместно ставить вопрос не о переводе как преломлении оригинала в «оптике» другого языка, а о двух разных произведениях, порожденных «влиянием различных культурных контекстов» [Солодуб, Альбрехт, Кузнецов 2005, 36].

Период «оттепели» ознаменовался ослаблением цензурных ограничений и расширением тематических границ в литературе. В это время становится возможным обращение к проблематике, которая в сталинскую эпоху находилась под строжайшим запретом: репрессии, несправедливость системы, трагические страницы истории страны. Смягчение идеологического давления позволило Н.Г. Джусойты также обратиться к темам, которые ранее замалчивались. В ряде произведений осетинский поэт поднимает тему культа личности, осмысляя его последствия для судьбы народа и отдельного человека (стих. *«Ночные мысли»,* 1957). В 1956 г. Нафи Джусойты пишет стихотворение *«Асийаг маст»* (*«Балкарское горе»*), посвященное своему другу Кайсыну Кулиеву. Спустя десятилетия, в 1983–2000-х гг., поэт напишет целый цикл о тяжелой судьбе балкарского поэта, который так и назовет «Судьба поэта: дума о Кайсыне» (подробнее см. [Мамиева 2018б, 118–129].

Н. Джусойты в стихотворении впервые обращается к трагедии депортации балкарского народа – теме, которая станет одной из ведущих в творчестве самого Кайсына Кулиева (подробнее см. [Хаджиева 1998, 47–52; Казиева, Чотчаева, Багян 2022, 73–79]). Осетинский поэт находит для ее воплощения особую личностную форму: первая часть стихотворения выдержана в повествовательном ключе от лица лирического субъекта, вторая же представляет собой прямую речь вернувшегося героя, что позволяет передать событие не как стороннее наблюдение, а как выстраданное личное переживание.

В центре лирического повествования – возвращение балкарца, изгнанного из родных мест, момент встречи человека с родным домом после долгих лет разлуки. Однако за этой конкретной сюжетной ситуацией проступает глубокий философский пласт, связанный с осмыслением вины, невиновности, памяти и человеческого достоинства перед лицом истории. Уже первые строки, задающие особую неопределенность (вернулся *«откуда-*

то») при точном указании конечной точки пути (*«на Кавказ»*), создают ощущение всеобщности происходящего – это не частная история, а судьба тысяч людей, возвращавшихся из мест, о которых невозможно было говорить прямо:

Æрцыдис иухатт дард кæцæйдæр лæг
Æд сабитæ, æд хурдзинтæ Кавказмæ… [Нафи 1962, 6].

Пришел однажды издалека откуда-то мужчина
С детьми, с вещами на Кавказ…

Переводчик дополняет строки отсутствующими в оригинале лексическими единицами, благодаря чему в переводе представлена более подробная реализация исходного отрывка:

В край дедовский, отчий, родной
Из плена разлуки полынной
Вернулся с детьми и женой
Кавказец ни в чем не повинный [Джусойты 1963, 62].

В интерпретации Я. Козловского возникает четкая антитеза: *«плен»* → *«край дедовский»*. В русском тексте лирический персонаж также перестает быть безымянным и становится *«кавказцем ни в чем не повинным»* – здесь переводчик прямо проговаривает то, что в оригинале вычитывалось из контекста и монолога героя. Ключевой в тексте становится встреча персонажа с домом. В оригинале, в отличие от перевода, сцена строится на фиксации конкретных действий: герой падает на колени, гладит порог дрожащей рукой, поочередно целует камни, плачет бесшумно. У Козловского же она сведена к отдельным образным штрихам: *«он камень слезами прожег»* (гипербола, передающая силу горя), *«целуя седые ступени»* (эпитет «седые» добавляет временну́ю глубину).

Наиболее существенное расхождение наблюдается в речи героя. В оригинале она строится как оправдательный монолог перед горами о своей невиновности:

– Афтæ ‘нхъæлут, аххосджын уыдтæн?
Куы уыдаин, уæ цæстæн уæд мæхи
Нæ фенын кæнин йеныр дæр… нæ уыдтæн! (6)

Вы думаете, я был виноват?

Если бы был, я перед вашим взором себя
Не показал бы и теперь… не был [виноват]!

Козловский же меняет адресата: герой обращается не к горам, а к тем, кто реабилитировал его и его народ. Исчезает сложная диалектика вины и невиновности – диалог с горами как с высшими судьями. Остается благодарность, но лишенная той драматической напряженности, которая составляет нерв оригинального монолога:

Затем он поднялся с колен,
Сказал с головой непоникшей:
– Будь счастлив и благословен
Мне славу и честь возвративший!

Коротким ли будет мой век,
Иль жизнь моя долгою будет,
Признательный я человек, –
Душа ничего не забудет [Там же].

Я. Козловский вводит важный мотив, отсутствующий в подлиннике – тему признательности как пожизненного долга, тему памяти души, которая сильнее времени. Этот мотив органично вырастает из общего настроения оригинала, но формулируется средствами, принадлежащими самому переводчику.

Таким образом, сравнительный анализ обнаруживает, что перевод Якова Козловского представляет собой не столько воспроизведение ИТ, сколько его поэтическое переложение, выполненное в иной художественной системе. Переводчик отказывается от детализированного психологизма в пользу большей обобщенности, метафорической насыщенности и композиционной стройности. Он усиливает визуальное начало, создает яркие, запоминающиеся образы (*«камень слезами прожег», «слезы, отразившие вершины»*). У героя Нафи Джусойты больше проявляется национальное самосознание, для которого горы – свидетели и судьи. У Козловского герой говорит скорее с историей, с людьми, восстановившими справедливость. Таким образом переводчик переводит трагедию в историко-лирический план, делая ее более доступной для русскоязычного читателя. В итоге мы имеем два художественно полноценных, но различных

произведения. Оба текста имеют право на существование, но их сопоставление со всей очевидностью показывает, что перевод в данном случае является не столько переводом в строгом смысле, сколько интерпретацией.

Стихотворения из сборника *«Доброта»* (в оригинале они входят в *«Безымянную книгу»*) разнообразны по тематике, но их объединяет образ лирического героя, глубоко укорененного в родном крае и остро чувствующего людскую боль и печаль. При этом связь героя с прошлым оказывается теснее: его он идеализирует, современность же предстает перед ним как время тревог. Лирический персонаж Н. Джусойты – человек неимоверной силы, способный, с одной стороны, противостоять несовершенствам времени, с другой – оказаться причастным к величайшим свершениям (полет человека в космос, создание ракет и проч.).

В стихотворении *«Хæстон дуг»* – *«Воюющий век»* перед нами предстает герой-философ, размышляющий над основными законами бытия, – тема отсутствия гармонии в мире, борьбы войны и мира оказывается здесь центральной. Это философское осмысление места человека в эпоху глобальных исторических потрясений. И уже первая строка задает мировоззренческую координату: душа стоит на ветру, на перепутье. Образ ветра здесь многозначен – это и испытание, и неустойчивость бытия:

Æдзух лæджы уд тымыгъмæ лæууы,
Кæсы, куырыхон халонау, йæ уоны.
Уыны 'мæ хъусы: богъ-богъ, худт, кæуын.
Æнусты хæст. Нæй а-зæххыл гармони [Нафи 1967, 151].

Человеческая душа всегда стоит на ветру [на перепутье],
Смотрит, подобно мудрому ворону, на лопатку
[способна предсказывать будущее].
Видит и слышит рыдание, смех, плачь.
Война веков. Нет на этой земле гармонии.

У Я. Козловского:

Душа человека провидеть стремится
На сшибе метельных и солнечных лет,
Земля то печалится, то веселится,
Как вечном бою, где гармонии нет [Джусойты 1969, 45].

Перевод передает основной смысл, но реализует его другими образными средствами. В отличие от оригинального отрывка, в котором душа человека наделена даром прорицания, уподобляясь мудрому ворону, у Козловского философская проблематика вынесена вовне, в противостояние природных стихий. Вместо конкретного образа оригинала у переводчика возникает абстрактное выражение *«душа провидеть стремится»*, а центральной метафорой становится *«сшиб метельных и солнечных лет»*, которая отсутствует у Джусойты.

Лейтмотивом стихотворения становится тема расколотого времени. Война веков и отсутствие гармонии на земле подаются как онтологическая данность. Противоречивость эпохи, ее двойственность переживается героем физически: век то душит беспокойством, то освещает тусклым светом надежды (в тексте: «*Куы мын ызнæт дуг ацахсы мæ хурх, / Куы та мæм ныфс, куырыг рухсау, æрттивы»)*.

Переводчик сохраняет ключевую антиномию века – чередование тревоги и веселья, мрака и света – но переводит ее из сферы личного переживания в сферу надличного, более того – всенародного:

Воюющий век.
И ложится на лики
То молнии отсвет, то сумрака тень,
То слышатся рядом тревожные крики,
То снова хмелен от веселия день (45).

В этом противостоянии рождается ключевой вопрос стихотворения: что слышится в этом хаосе – влюбленных бесшумный разговор, поток дождя или поток крови? Вопрос оставлен без ответа, но сама его постановка фиксирует главную трагедию эпохи: граница между жизнью и смертью размыта.

В финале стихотворения звучит основной вопрос *«Когда наступит этому воюющему веку конец?»*, адресованный не столько внешним силам, сколько самому человеку. Итог войны веков, согласно логике поэта, зависит не от хода истории, а от готовности людей действовать, от их способности

принять вызов (*«уадз æмæ нæ зæрдæтæ нæрой»* ‘пусть наши сердца грохочут’). Отказ от участия, пассивность (авторское: «погружение в сон») – путь, ведущий к поражению.

Сопоставление заключительных строф оригинала и поэтической версии Козловского выявляет принципиальное различие в движении лирической мысли. В оригинале финал строится как нарастание вопросов, здесь интонация вопрошания. У Козловского эти вопросы сняты:

Воюющий век!
Ни конца ни начала
Сражениям, ранам, громам канонад.
Тревоги набатная медь зазвучала,
И я откликаюсь, как старый солдат (45).

В переводе Я. Козловского финальная строфа обретает личную интонацию, отсутствующую в подлиннике. Вместо развернутой системы вопросов и побуждения к коллективному действию, у переводчика конфликт не имеет временных границ: *«Ни конца ни начала / Сражениям, ранам, громам канонад»*. Ключевое изменение – в фигуре лирического героя. Если в оригинале автор делает акцент на общее (‘наши сердца’, ‘стремимся на помощь’), то у Козловского возникает личное «я» (образ «старого солдата»), который, «откликаясь» на «тревоги», фиксирует свою неспособность оставаться в стороне. Такой трактовкой переводчик, по-видимому, стремится подчеркнуть ответственность каждого человека перед историей.

Отличается и формальная организация в стихотворении. Отсутствие деления на строфы передано в переводе строгими катренами. У Н. Джусойты не всегда подобрана рифма, тогда как Я. Козловский связывает стихи перекрестной рифмовкой. Не совпадает и размер: 5-стопный ямб оригинала сменяется в переводе 4-стопным амфибрахием.

В целом Я. Козловский сохраняет идейное содержание переводимого произведения, но реализует его иными образными и интонационными средствами, ценой утраты национального своеобразия и тех глубинных, не всегда доступных внешнему пониманию смыслов, которые составляют

своеобразие подлинника. С другой стороны, ПТ заключает в себе иную, но не менее глубокую философскую трактовку: ответственность перед эпохой лежит на каждом отдельном человеке, что делает текст Я. Козловского не менее значимым в этическом измерении.

Подобная переводческая тактика прослеживается и в других стихотворениях сборника. Поскольку дословная эквивалентность встречается у Я. Козловского редко, мы ограничимся замечаниями о передаче смысла целого. Наряду с семантической трансформацией исходных значений переводчик применяет различные содержательно-формальные преобразования. Так, он прибегает к импликации (*«Дзуапп дард кæстæртæн» – «Не смрадный дух корысти мною правил», «Ма тæрс, зæхх!» – «Земля, ты словно круг мишени…», «Рæвдауæн стих» – «Стихи утешенья»*); «ступенчатый» стих оригинала заменяется катренами (*«Мæ хæдзар æмæ мæ дуне» – «Дом и мир», «Сылгоймаджы цæссыгтæ» – «Женские слезы»*) или секстетами (*«Лæгдзинад» – «О мужестве»*) и др. Впрочем, не все переводы Я. Козловского отличаются излишней вольностью. Стремление передать основные интенции автора, сохранить смысловую и образную составляющую подлинника обнаруживается, например, в стихотворениях *«Ном» – «Имя», «Хæрзбон, мæ фыдæлтæ, хæрзбон!» – «Прощание с предками», «Æхсæв хæхты» – «Ночь в горах»*.

В стихотворении *«Æртытæ» – «Костры»* Нафи Джусойты обращается к одной из центральных для своего творчества теме – роли поэта как хранителя и транслятора родовой памяти. Автор создает сложную систему образов (огонь, очаг, башня (огни на башне предков как символ тревоги), свеча, кровь), где они сплетаются в единую поэтическую ткань. В этом произведении поэт прослеживает тяжелый путь своего народа и те испытания, через которые ему удалось пройти. В переводе Я. Козловского стихотворение аналогично оригиналу строится как триптих, каждая часть которого высвечивает разные грани национального самосознания: первая – *«Глядя на огонь»* – воссоздает образ Ирыстона (Осетии), охваченного

пламенем памяти; вторая – *«Слово народа»* – представляет собой полемический диалог поэта с Историей, в потоке которой ему, народу не удастся исчезнуть; третья – *«Слово поэта»* – погружает в глубь веков, где предки-аланы встают сквозь столетия, чтобы передать потомкам свое слово. Слово предков обретает голос в поэте, а поэт становится транслятором национальной памяти, знания о своей истории и народе. В переводе Я. Козловского стихотворение *«Костры»* обретает достойное звучание на русском языке: сохранены его эпический размах, национальный колорит и глубокая философская рефлексия о связи времен, что позволяет говорить в данном случае о переводе как о художественной удаче.

Проведенный анализ переводов стихотворений Нафи Джусойты, выполненных Яковом Козловским, позволяет сделать вывод о последовательной интерпретационной стратегии переводчика, нацеленной преимущественно на создание самостоятельного художественного произведения в рамках русской поэтической традиции – ориентация на культуру-реципиент. Козловский неизменно стремится передать идейное содержание оригинала, где дословная эквивалентность уступает место смысловому соответствию на уровне отдельного отрывка или всего стихотворения. Трансформации в переводе подвергается формальная организация стихотворений. Свободный стих оригинала Я. Козловский переводит в силлабо-тонические размеры (преимущественно 4–5-стопный ямб, 3–4-стопный амфибрахий), вводит строгую строфическую организацию (катрены, секстеты) и перекрестную рифмовку там, где в оригинале рифма отсутствует или не выдержана. Переводы Якова Козловского обладают собственной художественной ценностью, поэтической выразительностью и философской глубиной.

3.4. Перевод как форма самовыражения: В.Т. Шаламов и Б.А. Муртазов – диалог поэтических миров

Переводческая деятельность известного русского прозаика и поэта **Варлама Тихоновича Шаламова** (1907–1982) приходится на период второй половины 1950-х – начала 1970-х гг. – время, когда публикация его собственных авторских произведений находилась под запретом. После возвращения из колымских лагерей в 1956 г. В. Шаламову разрешили жить в Москве. В этот период он активно возвращается в литературу: продолжает работать над «Колымскими рассказами», пишет стихи и, что особенно важно, начинает заниматься художественным переводом. Значительную роль в его обращении к переводам, вероятно, сыграл Борис Пастернак[103], который в то время состоял с В. Шаламовым в активной переписке и высоко отзывался о его поэтическом творчестве.

Сотрудничая с издательством «Советский писатель», В. Шаламов перевел произведения еврейских, грузинских, казахских, болгарских, чувашских[104], осетинских поэтов. При этом он никогда не брался за перевод всего подряд: решающим фактором для него была внутренняя близость, духовное родство с автором оригинала. Как замечал сам В. Шаламов, «перевод и заключается в том, чтобы правильным образом – словесно, психологически, а в более существенном – оценкой с моей позиции дать истолкование опыта, для меня самого очень интересного» [Шаламов 2004, 327].

Переводческая деятельность стала для В. Шаламова не только способом творческой реализации в условиях запрета на публикацию

[103]По всей вероятности, решающую роль в приобщении В. Шаламова к переводам сыграл именно Б.Пастернак. Осмелимся предположить, что здесь прослеживается определенная закономерность: ведь известен факт прихода в переводческую деятельность Анны Ахматовой также при участии Б. Пастернака. Видимо, именно Б. Пастернак сыграл ключевую роль в приобщении к переводу русских поэтов, оказавшихся в сложных жизненных обстоятельствах.

[104]Сохранился издательский договор на перевод В. Шаламовым стихотворений А. Алга, датируемый 12 августа 1960 г. (Документы. После Колымы (1953 – 1979))

собственных текстов, но и формой глубокого диалога с близкими ему по духу поэтами, чей внутренний мир оказывался созвучным его собственному трагическому опыту. Немало общего обнаруживал В. Шаламов во взглядах с И. Буниным, особенно в неприятии идеализации народа и отношении к некоторым российским проблемам[105] [Есипов 1997, 86–103]. Именно поэтому одной из первых литературоведческих работ В. Шаламова стала статья, посвященная истории публикации и анализу нескольких вариантов перевода И. Буниным эпической поэмы Г. Лонгфелло «Песни о Гайавате» (Вопросы литературы, 1963, №1). В этом выборе проявился не только интерес Варлама Шаламова к личности Ивана Бунина, но и его пристальное внимание к самому феномену поэтического перевода как одной из высших форм литературного мастерства. В. Шаламов, выступая в неожиданной для себя ипостаси скрупулезного исследователя-текстолога, предметно выявляет те изменения, которые вносились автором перевода в различные редакции переводной поэмы. В. Шаламов ценил в переводе И. Бунина не буквализм, а неустанную работу над поэтическим совершенством русского языка. Его восхищала скрупулезная работа переводчика над текстом, стремление к максимальной выразительности, умение от издания к изданию оттачивать стих, усиливать образность, добиваться музыкальности и естественности звучания. Отказ от дословности ради высокой поэзии позволил И. Бунину стать не просто интерпретатором Г. Лонгфелло, а равноправным творцом, создавшим, по словам Варлама Шаламова, на основе иноязычного оригинала «поэтически более совершенное здание» [Шаламов 2013, 240]. Все это говорит о том, что сам В. Шаламов подходил к переводам с большой ответственностью.

В. Шаламов сознательно отказывался от стихов, пестрящих восторженными восхвалениями, которые так часто требовались официальной идеологией и властью. Он переводил лишь то, что было близко его

[105]Известно, что в 1943 г. В. Шаламов получил новый срок – 10 лет лагерей – за то, что назвал Ивана Бунина «великим русским писателем».

творческой натуре, – поэтов, в которых видел силу характера и через чье творчество мог выразить собственный взгляд на действительность. Перевод стал для него не просто средством к существованию, но возможностью выразить свой протест против «системы» – и в оригинальных, и в переводных текстах.

Сохранились воспоминания В. Шаламова о том, как он взялся за переводы Х. Мальтинского – белорусского поэта, писавшего на языке идиш, узника ГУЛАГа. Прочитав его стихи, известный автор «лагерной прозы» увидел в них родственную ему творческую натуру: силу духа, умение выстоять в тяжелейших условиях и стремление сохранить человеческое достоинство.

В начале 1960-х гг. В. Шаламов обратился к переводам из творчества осетинского поэта **Бориса Алхастовича Муртазова** (1917–1996). Всего им было переведено 26 стихотворений, которые вошли в книгу *«Земные дороги»* (1963). Впоследствии эти переводы переиздавались в сборниках *«Горы – это люди»* (1971) и *«За утесом утес»* (1985). Б. Муртазов – один из самых переводимых на русский язык осетинских авторов. Более десяти его книг вышли в Москве в центральных издательствах («Молодая гвардия», «Советский писатель», «Художественная литература») в переводах А. Ахматовой, Я. Козловского, Ю. Даниэля, Л. Озерова, Ю. Хазанова, Л. Шерешевского, А. Голембы и др. В знак благодарности Л. Озерову поэт даже посвятил стихотворение *«Моему переводчику»* (1972).

Б. Муртазов – участник Великой Отечественной войны, прошедший тяжелый фронтовой путь от первых дней войны и дойдя до Берлина. Закономерно, что война стала одной из центральных тем его поэзии. Однако тематический диапазон творчества Муртазова не ограничивался военной лирикой. Как и многие советские поэты, он откликался на веяния времени: в его наследии есть стихи о любви и природе, а также произведения, посвященные партии и ее вождям, воспевавшие достижения и успехи

социалистического строя. Но при всей тематической широте именно тема войны оставалась для поэта сквозной, проходя через все этапы его творческого пути. Философское осмысление жизни и смерти нашло в поэзии Муртазова своеобразное воплощение в обращении к мотивам молодости и старости. Старость в его стихах предстает не только как закат жизни, но и как время обретения мудрости, молодость же – как символ продолжения жизни, ее обновления и надежды.

Творчество Муртазова отличается жанровым богатством. Поэт обращался к самым разным поэтическим формам: сонету и эпиграмме, фельетону и этюду, мадригалу и стихотворению в прозе, поэме и балладе, песне и кадагу (легенде), таурагу (сказанию), а также к лирическим миниатюрам – двустишиям, трехстишиям, четверостишиям. Такое жанровое разнообразие свидетельствует о творческой незаурядности поэта, о его стремлении облекать поэтическое содержание в наиболее органичную ему форму.

Переведенные В. Шаламовым стихотворения Б. Муртазова охватывают широкий круг тем: война и память о ней, любовь к родине и тоска по родным местам, жизнь и смерть, человеческое достоинство перед лицом испытаний. Шаламова привлекали стихи, где простота формы сочетается с глубиной содержания, где личное переживание вырастает до общечеловеческого. В этих переводах он оставался верен себе: выбирал поэтов, близких по духу, и через их творчество передавал собственное понимание жизни, смерти, памяти.

Стихотворение *«Мæ Иры ныфсæй» («Окрыленный Осетией»)* занимает одно из ведущих мест в творчестве осетинского поэта, оно и дало название сборнику 1961 г. В нем патриотическое звучание органично сочетается с элегической тональностью. Ощущение неоплатного долга перед родиной облечено в форму риторического вопроса, а нерасторжимая связь лирического героя с родными местами передается через мысль о том, что без гор, языка и песен его существование утрачивает всякий смысл.

Переводные строки стихотворения «Окрыленный Осетией» сохраняют общий эмоционально-смысловой посыл оригинала, но для воплощения изображаемого на русском языке В. Шаламов находит и новые поэтические образы. Первая строфа в оригинале:

Мæ Ир, дæ куыст, дæ тохы
Цæйиаг дæн æз, цæйиаг:
Хуыскъ бæласау фыдрохы
Куы баззайон, мыиаг?! [Мыртазты 1961, 4]

Моя Осетия, в твоей жизни, в твоей борьбе
Кем являюсь я, кем [чего стою я]:
Как засохшее дерево, совсем забытым
Если останусь, вдруг?!

В переводе В. Шаламова:

Когда дышать борьбою
Твоей не буду я,
То буду ли собою,
Осетия моя? [Муртазов 1963, 68][106]

Сопоставление оригинала, построенного на индивидуально-авторских метафорах, на средствах «вторичной образности» [Солодуб, Альбрехт, Кузнецов 2005, 23], и перевода обнаруживает существенные различия в образной системе. В ИТ лирический герой сравнивает себя с «засохшим деревом» – образ, несущий мощную эмоциональную нагрузку: это и увядание, и оторванность от родной почвы. Метафора строится на контрасте между живым, творящим началом (‘твоя жизнь, твоя борьба’) и возможным итогом – полным угасанием. В переводе этот развернутый образ отсутствует; вместо него – лаконичный риторический вопрос *«То буду ли собою?»*. Потеря образного сравнения смягчает эмоционально-оценочную функцию лирического высказывания, меняет его восприятие и, как представляется, не передает полностью содержания, заложенного в оригинале. Художественная детализация, столь характерная для поэтики Бориса Муртазова, в переводе нивелируется. В. Шаламов придает стихотворению большую обобщенность, лишает его той конкретной образности, которая характерна для подлинника.

[106] Далее тексты цит. по этим изданиям.

Образное обыгрывание мысли читатель видит во второй строфе оригинала:

Куы-иу сисон мæ къуымы
Рыг фæндырæй цæгъдын,
Куы бауадзон мæ хуымы
Ныззæрæстон кæнын… (4)

Если возьмусь в своем уголке [доме]
На пыльной гармони играть,
Если приведу мою пашню
В запустение…

Лирический герой порывается заиграть на гармони, к клавишам которой давно никто не прикасался, – так в стихотворении выражается идея возвращения к поэзии, преодоления творческого молчания. Первые две строки звучат антитезой последующим двум (возрождение → застой). В переводе В. Шаламова эта строфа опущена. Переводчик, меняя «функциональный потенциал» [Иванов, Каршкова 2017, 57] стилистического приема, снимает исходный образ противопоставления. В этом решении, вероятно, проявилась и собственная творческая позиция Шаламова: для него, прошедшего через лагеря и годы вынужденного молчания, мотив «возвращения к поэзии» был неразрывно связан с более острым, почти физическим ощущением оторванности от литературы. Пропуск строфы, возможно, отражает его нежелание смягчать этот конфликт – в отличие от Муртазова, чей герой еще сохраняет надежду на возвращение, Шаламов уже знает, что путь к поэзии может оказаться невозможным.

Метафоризация образов наблюдается в следующем четверостишии:

Куы нæ дын уа бæркаддон
Мæ рухс царды фæззæг,
Куы бахус уа мæ суадон,
Куы нал æм уа цæуæг… (4)

Если не будет для тебя местом изобилия
Моей светлой жизни осень,
Если засохнет мой родник,
Если не будет к нему ходоков…

При переводе этой строфы В. Шаламов достигает частичной эквивалентности:

Замрет родник бессильный
Уставшего пера,
Не будет изобильной
Осенняя пора (68).

Иное наполнение образа не лишает поэтический текст эстетической адекватности. Напротив, образный компонент значения лексических единиц [Турчанинова 2017, 77] в первой строке перевода – *«Замрет родник бессильный / Уставшего пера…»* – представлен ярче, чем в подлиннике. Индивидуальная метафора *«уставшего пера»*, используемая для выражения затухания таланта поэта, усиливает психологический эффект стиха. Здесь, как представляется, снова слышен личный голос В. Шаламова: образ пера, утратившего силу, – это не просто переводческий ход, но и отражение собственного опыта писателя, чьи произведения не печатали долгие годы.

Однако вне внимания переводчика осталось образно-словесное выражение *«Мæ рухс царды фæззæг»* (‘Моей светлой жизни осень’). Автор создает образ заката, конца счастливой жизни. В переводе же – семантическое и стилистическое несоответствие: речь идет об осени как о времени года: *«Не будет изобильной / Осенняя пора»*. Вероятно, подстрочник, с которого выполнялся перевод В. Шаламовым, не позволил передать в полной мере смысловые оттенки оригинала. Но, возможно, здесь сказалось и иное мироощущение переводчика: для него «осень жизни» была не метафорой, а реальностью, пережитой в лагерях. Переводя эту строфу, он мог сознательно избежать слишком личного, слишком болезненного образа, заменив его более нейтральным, хотя и менее выразительным.

Образцом переводческого мастерства можно признать интерпретацию на русском языке следующего четверостишия. В оригинале:

Мæ зарджытæ дæ бæхтыл
Куы нæ уадзой сæ дугъ,
Мæ зæрдæйы дæ хæхтæ
Куы нæ хæссон æдзух… (4)

Мои песни на твоих скакунах
Если не будут пускаться вскачь,
Если в моем сердце образы твоих гор

Не буду хранить постоянно…

В переводе Шаламова только первые две строки отражают развернутую строфу:

Не будут кони в песне
На бешеном скаку
Все ярче и прелестней
Вызванивать строку (68).

В этом фрагменте, как видим, переводчик отступает от дословной передачи ИТ, но достигает поразительной художественной выразительности. Вместо простого утверждения оригинала (‘если мои песни не будут пускаться вскачь’) Шаламов создает динамичный образ: *«кони в песне на бешеном скаку вызванивают строку»*. Представленное в строках движение становится метафорой поэтического вдохновения. Компенсация нереализованных в переводе строк осуществляется за счет развернутых описаний и ярких эпитетов, раскрывающих полноту смысла и передающих ту энергию, которая в оригинале выражена более сдержанно. Переводческая стратегия В. Шаламова позволяет не только сохранить, но и усилить динамику подлинника, превращая описание в его яркое образное воплощение.

Однако образное богатство перевода Варлама Шаламова не исчерпывается динамикой и энергией, вложенными в эту строфу. Обращает на себя внимание антропоцентричность [Цинковская 2010, 156] развернутой метафоры *«Не будут кони в песне вызванивать строку»*. В оригинале и в переводе с помощью этого образа, на первый взгляд, выражается идея утраты таланта и способности к поэтическому творчеству. Однако в переводе Шаламова обнаруживается и более глубокий смысл. Равнозначный перевод начального компонента позволяет сохранить своеобразие индивидуально-авторской метафоры, но в последующих строках образ усложняется. Шаламов употребляет словосочетание *«вызванивать строку»*, связывая воедино визуальный и звуковой образы. Глагол *«вызванивать»* обретает здесь символический подтекст: не только значение «вызывать звоном

(кого/что-либо)», но и семантика «усердного звона в колокола», «воспроизведения какого-либо напева звоном» [Даль 1880, 295; Ефремова 2015, 379]. Звон колокола, имеющий сакральное значение, в русской традиции рождал широкий спектр эмоций – от радости и счастья до горя, грусти и даже чувства протеста [Атаманова 2014, 19–22]. В образе колокольного звона, по справедливому замечанию исследователей, выражен «духовный мир нации» [Каровская 2000, 4]. Как отмечает Э. Лассан, колокол «звучит чаще всего в творчестве поэтов, в той или иной мере не принимаемых официальной культурой»; набатный звон воспринимается как знак тревоги, предвестие грядущей опасности – у Н. Гумилева, В. Высоцкого и мн. др. [Лассан 2014, 69]. В поэтическом мире самого В. Шаламова образ звука/звона занимает особое место: поэт считал, что «звуковая магия есть основа русского стихосложения...» [Шаламов 1998, 251]. Поэтому мотив звона в его переводе, как кажется, не случаен. Как отмечает Д. Кротова, в художественном мире В. Шаламова религиозные образы[107] обретают особую значимость, становясь «важнейшими этическими символами» [Кротова 2016а, 277]. В переводе строка-метафора *«Не будут кони в песне вызванивать строку»* выражает не просто опасение утраты поэтического дара, но более глубокую тревогу: поэзия может перестать затрагивать глубинные чувства, касаться струн души, перестать быть благовестом. Шаламов вкладывает в перевод собственное понимание поэтического слова как духовного акта, способного пробуждать, тревожить, звать. И в этом смысле его перевод выходит за рамки простой интерпретации текста Б. Муртазова, становясь высказыванием о природе поэзии вообще – и о своем месте в ней.

Языковые реалии не всегда позволяли воспроизвести в ПТ образные средства и объекты поэтизации оригинала. Так, в следующей строке автор использует яркую образность: *«Зынгуарæн бон дæ бæсты / Куы нæ раттон*

[107] В противовес некоторым источникам, утверждающим, что сын священника В. Шаламов не был религиозен.

мæ сæр» (‘В день огненного дождя [в трудный час, в час битвы] вместо тебя / Если не положу свою голову [отдам жизнь]’). В переводе авторский образ изменен: В. Шаламов находит другие средства, меняющие эстетическую функцию и прагматический потенциал ИТ: *«И в битве с силой черной / Как надо не умру»*. Вместо конкретного образа самопожертвования («положу голову») возникает абстрактное противопоставление «силе черной», что снижает конкретность и трагический пафос подлинника.

Образную картину в стихотворении Б. Муртазова создает рефрен – частый прием в построении текста. Это и лексический повтор (единоначатие с союзом *«куы»*), и синтаксический: стихотворение начинается и заканчивается одинаковыми строками, расположенными зеркально. Однако в последней строфе автор вводит новое образное сравнение, варьируя исходный образ:

Хæлд мæсыгау фыдрохы
Куы баззайон, мыйаг,
Мæ Ир, дæ куыст, дæ тохы
Цæйаг дæн уæд, цæйаг! (5)

Как разрушенная башня, совсем забытым,
Если останусь вдруг,
Моя Осетия, в твоей жизни, в твоей борьбе
Кем являюсь я тогда, кем [чего стою я]!

В переводе Шаламова эта вариативность снята: композиция становится строго кольцевой, первая и последняя строфы точно повторяются:

Когда дышать борьбою
Твоей не буду я,
То буду ли собою,
Осетия моя? (69)

Отказ от образного сравнения с разрушенной башней лишает финал той конкретной, почти осязаемой трагической образности, которая присутствует в оригинале. Вместо этого переводчик делает акцент на риторической завершенности и философской обобщенности, что придает переводу бо̀льшую стройность, но, как представляется, обедняет его эмоциональную палитру.

Исследователь М.Л. Чибирова, анализируя переводы В. Шаламова, в частности стихотворение «*Ялтæйаг нывтæ» («Ялтинские картины»)*, оценивает некоторые поэтические находки русского поэта как «не совсем удачные» [Чибирова 2006, 78]. В качестве примера приводится замена в нем Мефистофеля Люцифером, осуществленная, по мнению исследователя, ради рифмы и повлекшая за собой смысловую трансформацию.

В оригинале читаем:

Зин Мефистофель æд пæлæз
Айнæджы цъуппыл цæры –
Зараг Шаляпины хъæлæс
Хæхты ныр дæр ма нæры… (68)

Бес Мефистофель в плаще
Живет на вершине скалы, –
Голос певца Шаляпина
В горах и нынче звучит…

В переводе Шаламова эти строки получают иное воплощение:

И кажется: вот-вот Шаляпин
Даст волю басу своему, –
И Люцифер с пером на шляпе
Сейчас покажется в Крыму… (36)

На первый взгляд, перед нами очевидная фактическая неточность: Ф. Шаляпин был известен именно как исполнитель роли Мефистофеля в операх Ш. Гуно «Фауст» и А. Бойто «Мефистофель». Переводчик дополняет образ характерной деталью – пером на шляпе, что соответствует традиционному сценическому облику Мефистофеля. Однако, если присмотреться, то замена образа оказывается здесь не случайной и не продиктованной лишь необходимостью рифмы.

В европейской культурной традиции Мефистофель – персонаж позднего средневековья, демон, искуситель, заключающий с человеком договор о продаже души. Люцифер же – фигура более архаичная, восходящая к библейской традиции: падший ангел, носитель света, изгнанный из рая за гордыню. Оба образа персонифицируют зло, но амбивалентность Люцифера позволяет обращаться и к его божественным

первоистокам, архетипическому значению светоносца, отверженного, но не утратившего своего величия [Мифологический словарь 1990, 324; Голан 1993, 229]. В этом смысле Люцифер – фигура трагическая, более сложная, чем однозначно демонический Мефистофель. Замена Мефистофеля Люцифером расширяет смысловое поле стихотворения. Образ отверженного ангела, восставшего против Бога, но сохранившего свою светоносную природу [Метц 2005, 58], может быть прочитан как аналогия судьбы самого Варлама Шаламова – человека, прошедшего тяжелый жизненный путь, отверженного официальной культурой, но сохранившего верность себе и своему дару. В этом контексте переводческая «неточность» оборачивается глубоко личным высказыванием. И как справедливо отмечает В. Багно, в советскую эпоху художественный перевод стал для многих «запрещенных» поэтов способом говорить то, что цензура никогда не пропустила бы в оригинальном творчестве. Благодаря эзопову языку, культуре политических намеков и аллюзий, переводы становились формой высказывания, где можно было выразить то, что оставалось под запретом [Багно 2016, 31]. В этом свете замена Мефистофеля Люцифером у Шаламова приобретает дополнительное измерение: через образ падшего, но светоносного ангела переводчик выражает собственную трагическую судьбу, опыт изгнанника, не теряющего связи с высшим смыслом творчества[108]. То, что на поверхностный взгляд кажется ошибкой, при более глубоком прочтении раскрывается как осознанный художественный прием, позволяющий вписать в перевод личный опыт и боль целого поколения.

Есть в тексте переводческие решения, по которым можно судить о достижении В. Шаламовым коммуникативной эквивалентности текста. Художественный перевод, как известно, осуществляется не за счет отражения смысла отдельных компонентов, а строится с учетом передачи

[108]См. мысли В. Шаламова о «новой прозе», об искусстве «после Колымы»: «Искусство лишено права на проповедь. Никто не может, не имеет права учить. … Искусство не облагораживает, не улучшает людей. Искусство – способ жить, но не способ познания жизни» [Шаламов 2005, 157].

смысла целого. В подобном подходе к переводческому процессу многими исследователями видится условие достижения адекватного, равноценного результата [Сдобников, Петрова 2008, 210–211; 213].

Стихотворение Б. Муртазова «Ялтинские картины» отражает восторженные чувства лирического героя от посещения курортного города и строится на отождествлении природы с поэтическими образами-символами, почерпнутыми из национальной традиции. Образцом переводческого мастерства В. Шаламова может служить перевод следующей строфы:

Мæй та уæларвы цъæх фынгыл
Бурбын кæрдзынау æсси,
Цыма йæ стъалыты зынгыл
Сфыхта бæркадкъух æфсин. (67)

А луна на сером столике неба
Стала словно желтоватый чурек,
Как будто ее на раскаленных звездах
Испекла хлебосольная хозяйка.

Здесь, как чурек, на столик неба
Уже положена луна, –
На звездах выпеченным хлебом
Кавказцу кажется она [109] (35)

Переводчик сохраняет ключевой образ, организующий всю строфу, – уподобление луны чуреку. Однако он не ограничивается простой подстановкой эквивалентов. Шаламов находит в русском языке адекватную форму для передачи национального колорита, при этом выстраивая строки так, что они звучат естественно и поэтично. В этом фрагменте Варлам Шаламов достигает той меры эквивалентности, когда переводное стихотворение, сохраняя образный строй подлинника, воспринимается как самостоятельное художественное целое, не утратившее ни национального колорита, ни поэтической выразительности. С точки зрения прагматики, переводной отрывок производит на читателя такое же художественно-эстетическое впечатление, что и оригинал. Изобразительно-выразительные

[109]В варианте перевода, включенном в сборник «Горы – это люди», – «Ирону кажется она» (ирон – осетин) [Муртазов 1971, 49]. Небольшие лексические расхождения наблюдаются и в некоторых других вариантах переводных стихотворений В.Т. Шаламова.

средства автора находят в переводе адекватные соответствия. Как справедливо отмечал Н.М. Любимов, «каждый настоящий писатель… мобилизует все имеющиеся в его распоряжении изобразительные средства, чтобы достичь нужного ему художественного эффекта; писатель-переводчик, воссоздавая его произведение на своем языке, должен по возможности мобилизовать все средства, чтобы достигнуть того же эффекта» [Любимов 1987, 141]. В. Шаламов использует собственные стилистические и образные средства, чтобы передать колорит оригинала. Однако перевод отличается от ИТ отсутствием прямого смыслового соответствия в четвертой строке. Вместо этого переводчик вводит единицу, органичную для исходной культуры, но придающую русскоязычному тексту «экзотический оттенок» [Влахов, Флорин 2009, 37]. Чтобы сделать текст понятным для иноязычного читателя, Шаламов разъясняет значение некоторых слов: например, *«чурек»* сопровождается уточнением *«хлеб»*. Благодаря этому приему национально-маркированный образ сохраняется, но не затрудняет восприятие читателя, воспитанного в иной культурной среде.

В переводе стихотворений Б. Муртазова *«Осетия! Родина! Я искал…», «Одинокий утес – одинок…», «Раз поутру в рассеявшейся мгле…», «Чтоб песню спеть – приехать надо в горы…»* В. Шаламов открывал русскоязычному читателю природу родного для осетинского поэта края. Как отмечает М.Л. Чибирова, «доминирующими в творчестве Б. Муртазова стали темы – родины, родных гор…» [Чибирова 2006, 77]. Эта связь поэзии и гор становится предметом особого внимания переводчика. В небольшом стихотворении *«Æвæдза, хæхты хорз фидауы зарæг…»* Муртазов прямо связывает любовь к поэзии с любовью к горам. В оригинале читаем:

Æвæдза, хæхты хорз фидауы зарæг,
Куыд нæ фидауа хæхты та, уæвгæ!
Ныззарыдтæ йæ – айнæгмæ йæ айнæг
Дзæбæх фæхæссы, уæлдæфы нæргæ.
Нæ хæхты зарæг ис йæ тых, йæ барты.
Нæ хæхты зарæг дардыл зæлы, дардыл! [Мыртазты 1963, 87]

А все-таки в горах красиво звучит песня,

Ну а как ей не звучать красиво в горах!
Запел ее – к утесу ее утес
хорошо уносит, в воздухе разнося.
В наших горах песня находит свою силу, свою волю.
В наших горах песня далеко звучит, далеко!

В переводе Шаламова эти строки получают иное, более развернутое и поэтически оформленное воплощение:

Чтоб песню спеть – приехать надо в горы, –
Там даже воздух звонок как хрусталь,
Любой утес – мелодии опора,
И песня с силой улетает вдаль.
Ведь песне горной и дышать легко,
И слышно песню очень далеко [Муртазов 1963, 70].

Равноценное художественное впечатление от изображаемой автором картины достигается в переводе за счет ее эстетизации. Шаламов привлекает образы, отсутствующие в оригинале, переосмысляя исходные значения слов с помощью тропеических номинаций: *«воздух звонок как хрусталь», «любой утес – мелодии опора», «песня с силой улетает вдаль»*. Эти образы, становясь объектами поэтического изображения Шаламова, ярче, чем в подлиннике, выражают восхищение горным пейзажем. Переводчик сознательно преобразует художественные образы осетиноязычного текста, усиливая поэтизацию изображаемой действительности. Стержневыми, как и в исходном тексте, остаются образы гор и песни, которые в переводе персонифицируются. Благодаря этим трансформациям перевод не только передает содержание оригинала, но и создает у читателя то же чувство восторга перед величием горной природы, которое вдохновляло осетинского поэта. В. Шаламов достигает здесь той меры художественной эквивалентности, когда переводное стихотворение, сохраняя верность духу оригинала, обретает самостоятельную поэтическую ценность. Такая переводческая стратегия была во многом предсказана самим В. Шаламовым в его эссе 1964 г. «Таблица умножения для молодых поэтов», где он заметил: «…есть поэты-переводчики, которые на материале стихов оригинала пишут собственные хорошие стихи» [Шаламов 1998, 245]. Эти слова можно в полной мере отнести и к его переводам из Б. Муртазова. В. Шаламов создает

на основе переводимого текста самостоятельное поэтическое произведение (в переводах это явление варьируется), где его собственный голос органично сливается с голосом осетинского поэта.

К образцу переводческого мастерства, как нам кажется, следует отнести стихотворение *«Сæгуыт»* (‘Косуля’), в переводе Варлама Шаламова получившее название *«Раз поутру в рассеявшейся мгле…»*. Следуя за оригинальным текстом, переводчик сохраняет формальную организацию стихотворной речи – строфическое двустишие с парной рифмовкой.

Таблица 33. Сравнение оригинала и перевода.

Оригинал Б. Муртазова	**Перевод В. Шаламова**
Æфцæджы раз бæрзонд хохыл сæгуыт ***(а)***	*Раз поутру в рассеявшейся мгле* ***(а)***
Сæумæрайсом сæрыстырæй лæууыд, ***(а)***	*Увидел я косулю на скале.* ***(а)***
Къæдзæх-дурæй уыд джиппы уагъд цыма, ***(б)***	*Как будто скульптор иль камнетес* ***(б)***
Йæ фæсарц баст – сæрддон хуры цъына. ***(б)***	*Косулю врезал в солнечный утес.* ***(б)***
Фæлгæсыд уый, æрфæндыд æй тæхын, ***(в)***	*Она глядит и видит весь Кавказ.* ***(в)***
Æрфæндыд уый æппæт фенын зæххыл… ***(в)***	*Взлететь бы ей, взлететь бы ей сейчас!* ***(в)***
Тæхудиаг!.. – Æз аджих дæн æваст, ***(г)***	*Но зверь навеки будто в камень врос,* ***(г)***
Егъау кæмтты ныййазæлыд мæ фарст: ***(г)***	*И очень прост наивный мой вопрос:* ***(г)***
«Æрдз, базыртæ дæу байуарын кæм хъуыд, ***(д)***	*О, почему природа не дала* ***(д)***
Цымæ дæ уым куыд байрох и сæгуыт?» ***(д)***	*Косуле нашей смелых два крыла?* ***(д)***

Парная рифмовка, организующая двустишия, придает тексту завершенность и афористичность. Особого внимания заслуживает передача внутреннего монолога лирического героя: переводчик находит точные эквиваленты для передачи удивления, восхищения и легкой горечи, пронизывающих художественное произведение.

В стихотворении *«Мæ уарзон Заманхъул» («Родной Заманкул»)* поэт вспоминает родные просторы, в них находит вдохновение. Поэтический мир строится на использовании слов с номинативным значением, выражающих эмоции лирического героя. Перевод Шаламова ориентируется не на

пословное воспроизведение единиц перевода, а на их коннотативную адекватность. Например, при переводе строфы:

Гъе ныр та ныхасæй фæзмыныл фæлварын
Ænæкæрон фæзты дæ дугъæтты тахт, –
Фыццагдæр дæ куывдты куы фехъуыстон зарын,
Дæ хъазты – фæндыры алæмæты цагъд [Мыртазты 1961, 12].

А теперь в слове пробую подражать
Полету твоих скакунов в бескрайних полях, –
С тех пор как впервые услышал пение на твоих пирах,
На твоих танцах – волшебную игру гармони.

Теперь я живу в том же самом селенье...
Родные напевы услышав, узнав,
Я смело седлаю стихотворенье,
Чтоб мчаться, как всадник, по строкам стремглав [Муртазов 1963, 34].

Шаламов не подбирает для слов оригинала полных аналогов, но дает собственную словесную интерпретацию, делая акцент на метафоризации. *«Седлать стихотворение», «мчаться по строкам стремглав»* – это образное переосмысление первых двух строк оригинала, которое, как нам кажется, звучит на языке перевода даже более благозвучно и выразительно. Переводчик, как было отмечено нами в статье, «сохраняет национальную специфику стихотворения, используя близкие автору образы: *«горы», «зеленые склоны», «родники», «дикая лошадь», «Кавказ», «Осетия», «родное селенье».* Благодаря этим образам перевод не теряет связи с исходной культурой, но при этом обретает самостоятельную поэтическую ценность, становясь органичным явлением русской лирической традиции. При переводе стихотворений о любви (*«Глаза моей соседки»*), дружбе (*«Всем бедам наперекор…»*), матери (*«К матери»*), детстве (*«Мальчишкой я садился на коня»*), Москве (*«Москва», «Аромат полей», «Я в столице живу пятый год»*) Шаламов применяет различные переводческие приемы. Среди них – сохранение прямых номинативных значений лексем оригинала (*«Мальчишкой я садился на коня»*); достижение образно-семантической эквивалентности (*«Глаза моей соседки»*); изменение лексико-семантического строя исходного языка и формальной организации стихотворений (*«Я в*

столице живу пятый год», «Аромат полей», «К матери»); стирание национального колорита (*«Москва», «Ты с каждым днем становишься моложе»*)» [Дзапарова 2022, 201]. Подобные решения способствовали сохранению тематической направленности текстов в оригинале, но местами переводы получались слишком независимы от первоисточников.

Примером может послужить стихотворение *«Мадмæ» – «К матери»*. Произведение, написанное в форме обращения к матери, насыщено междометиями, восклицательными предложениями, что придает ему особую эмоциональную напряженность. В переводе В. Шаламова синтаксические особенности оригинала не сохранены. Более существенным представляется то, что переводчик опускает заключительные две строфы, в которых выражена стержневая мысль стихотворения – мечта лирического субъекта оправдать надежды народа, стать истинным сыном своей малой Родины. В результате такого сокращения перевод утрачивает смысловую завершенность и ту глубину, которая в оригинале придает стихотворению программный характер:

Ме ‘цæг ном цæмæй нæ фæуа рох,
Ууыл мæ куыд бирæ хъæуы тох! [Мыртазты 1958, 108]

Чтобы имя мое не было забыто,
Сколько еще усилий нужно для этого приложить!..

Как мне работать, как мне дальше жить.
Чтоб эту ласку заслужить? [Муртазов 1963, 23]

Этот пример показывает, что переводческая стратегия В. Шаламова, при всех ее достоинствах, была не всегда последовательной. Стремясь к созданию самостоятельного художественного высказывания, он порой жертвовал важными смысловыми элементами оригинала, что приводило к обеднению содержания. Однако в большинстве случаев, как было показано выше, его переводы из Б. Муртазова представляют собой яркий пример творческого диалога, в котором переводчик, оставаясь верным духу осетинского поэта, находил свои, зачастую более выразительные средства для воплощения его поэтического мира на русском языке.

Отдельный блок переводных произведений составляют стихотворения военной тематики: *«Сæдæаздзыд мад алы бон куыдта» («Старуха-мать просила у поэта»), «Фыдыбæсты уæззау хæстмæ фæцыдтæ» («Ты на войне пропал – так слышал я»), «Мæныл æрцыди карз хæсты тыгъдызæй» («Я бился с миром нечисти и зла»)* и др. Все они облечены в особую художественную форму – шестистишия. В переводе В. Шаламова передан общий эмоциональный строй оригиналов. Переводчик стремился не к идентичности лексических средств, а к семантической эквивалентности, понимаемой исследователями как «соотнесенность с одной и той же предметной ситуацией» [Бреус 2000, 56].

Обратимся к стихотворению *«Мæныл æрцыди карз хæсты тыгъдызæй» («Я бился с миром нечисти и зла»)* – одному из наиболее ярких произведений военной лирики Б. Муртазова, в котором личная трагедия перерастает в размышление о судьбе народа. В оригинале текст строится на образах, связанных войной, но завершается утверждением жизни и бессмертия:

Мæныл æрцыди карз хæсты тыгъдызæй,
Æдзардæй уым фæцæйхуыссыд мæ зынг…
Лæг судзæн пецты æз сыгъдтæн фыдсыгъдæй,
Мæн бирæ нал хъуыд фестынмæ фæнык.
Уæддæр æгас дæн, ме'мадæм, æгас…
Сымах дæр мын мыггагмæ ут æдас! [Мыртазты 1963, 95]

По мне прошлась суровой войны широкая лавина,
Преждевременно там чуть не потух мой огонь…
В печах, где сжигали людей, я сгорал дотла,
Я чуть не превратился в пепел.
Все равно живой я, мои люди, живой…
И вы у меня навеки живите в мире!

Я бился с царством нечисти и зла
И жил во имя совести и долга.
В печах Освенцима сожгли меня дотла,
Я был убит в сражении на Волге.
И все ж я жив: ведь мой родной народ
Бессмертен и вовеки не умрет! [Муртазов 1963, 76]

Сопоставление текстов позволяет выявить несколько существенных изменений оригинала. Во-первых, В. Шаламов придает стихотворению более конкретное историческое измерение: он прямо называет *Освенцим* – символ

нацистских лагерей смерти, и Сталинградскую битву – *«сражение на Волге»*. В оригинале эти образы присутствуют имплицитно, в намеках. В переводе же они получают прямое наименование, что делает стихотворение более узнаваемым для русского читателя. Во-вторых, переводчик выстраивает четкую композиционную антитезу: четыре строки трагического описания гибели сменяются двумя строками, утверждающими бессмертие народа. В оригинале это противопоставление выражено не так явно, но у В. Шаламова оно становится смысловым стержнем всего стихотворения.

Формальная организация перевода также претерпевает изменения. У Бориса Муртазова наблюдается чередование женских и мужских клаузул (ЖМЖММЖ), что придает стиху особую ритмическую инерцию. В переводе это чередование меняется на МЖМЖМЖ, однако общий ритмический рисунок и система рифмовки (перекрестная в первых четырех строках, парная в двух последних) сохранены. Важно отметить, что перевод схож с оригиналом по прагматическому эффекту: текст вызывает у русского читателя те же эмоции – боль, гнев, надежду, – что и у осетинского. Семантическая доминанта стихотворения в переводе сосредоточена в последних двух строках, где утверждается мысль о бессмертии народа, которая становится главным итогом пережитого. В. Шаламову удается сохранить идейное ядро стихотворения и передать его с той степенью выразительности, которая делает этот перевод одним из наиболее удачных в его муртазовском цикле.

Таким образом, переводы В. Шаламова заставляют прибегать к расшифровке их смыслового кода, находить дополнительную семантику на уровне понимания переводчиком идейно-тематического содержания подлинников. Преобразование образной системы оригиналов позволяет воспринимать некоторые переводы как собственные произведения В. Шаламова (*«Москва», «Горный пейзаж»*). Переводчик привлекает средства, близкие к художественному восприятию русскоязычного читателя. Несмотря на трагические обстоятельства жизни В. Шаламова, из его поэзии

не исчезла яркость красок, – это отразилось и на его переводном творчестве. Художественные миры писателя и переводчика сближает персонификация природы, внимание к ее детализации. Как отмечает Д. Кротова, «Сам Шаламов воспринимал подобный подход к изображению природы не только как индивидуальную особенность своего поэтического мира, а как имманентное свойство новой поэзии, поэзии XX столетия» [Кротова 2016б, 24]. В этом же ключе следует понимать и его собственное высказывание: «Антропоморфизм – это элементарно, но это необходимо, это – элемент поэтической грамматики, правило поэтической грамматики» [Шаламов 2004, 327].

Анализ образно-содержательных аспектов поэтического творчества Б. Муртазова в оригинале и в переводе В. Шаламова выявил и другие особенности. В русскоязычных текстах встречаются аттракции [Рецкер 2016, 31] – сознательные отклонения от буквы оригинала, призванные усилить выразительность. В лексиконе переводных стихотворений порой отсутствуют слова, важные для семантической расшифровки ИТ. В таких случаях наблюдается замена или опущение, что местами приводит к стиранию национального колорита. Эквилинеарность стиха оригинала нарушается в некоторых русских переводах сокращением строф (например, в стихотворении *«Петропавловская крепость»*). Частичная эквиритмичность достигается в основном сохранением стихотворного размера (ямбических стоп, амфибрахия), однако изменения наблюдаются в расположении ударного слога в клаузулах. Передача системы рифмовки потребовала от В. Шаламова строгого обращения к текстам подлинников.

Поэтические переводы В. Шаламова художественны, но местами независимы от оригиналов. Ориентация на русскоязычного читателя способствовала добавлению в текст перевода новых смыслов, а иногда и собственного жизненного опыта переводчика. В его переводах, как и в оригинальной поэзии, он выражал свой протест против официальной идеологии. «Я смотрю на себя как на поэта, как на инструмент, могущий

передать тончайший оттенок времени – всего, к чему чувство и душа прикасаются» [Шаламов 2004, 327]. Именно таким «инструментом» В. Шаламов выступал и в своих переводах, стремясь передать дух времени, ту правду, которую невозможно было высказать напрямую. В своей поэзии он видел «форму противостояния давлению и сопротивления злу» [Кротова] – и это убеждение в полной мере распространялось и на его переводы.

Для расшифровки смыслового кода этих переводов порой необходимо обращаться к оригинальным текстам самого В. Шаламова, что свидетельствует о глубокой внутренней связи его переводческого и оригинального творчества. В этом смысле переводы из Б. Муртазова становятся не только актом межкультурной коммуникации, но и важной частью собственного художественного мира В. Шаламова, где голос осетинского поэта, прошедшего через ужасы войны, органично сливается с голосом русского поэта, прошедшего через испытания лагерей.

Выводы по 3 главе

Переводческий процесс 1960–1980-х гг., представленный в данной главе анализом лирики поэтов-фронтовиков, характеризуется ориентацией на сосуществование в рамках одной художественной традиции разных принципов для передачи ИТ. Структурно-семантический анализ произведений позволяет резюмировать следующее:

1. Анализ русскоязычных переводов поэзии Х. Плиева, Г. Дзугаева, Д. Дарчиева, Г. Кайтукова, Гафеза и Р. Асаева выявил широкий спектр переводческих стратегий – от максимально точной передачи смысла и формы до создания самостоятельных стихотворений на основе оригинала. Установлено, что переводчики (А. Сендык, А. Гатов, А. Кронгауз и др.) часто отдавали предпочтение творческой свободе, а не формальной эквивалентности, что выражалось в переосмыслении образной системы, изменении композиции и метрики. Наиболее адекватными, на наш взгляд, являются переводы С. Сорина (поэма «Бындзыг» Г. Дзугаева), Р. Казаковой

(стихи Г. Дзугаева) и Н. Подгоричани-Петрович (стихи Гафеза), где при сохранении пафоса, психологизма и образного строя удалось достичь баланса между верностью подлиннику и художественной полноценностью.

2. Переводчикам в разной степени удалось сохранить содержательно-формальную целостность военной лирики Г. Плиева. Наиболее удачные переводы А. Ахматовой и П. Антокольского демонстрируют органичный синтез смысловой точности и поэтической выразительности, поиск адекватных интонационных и ритмических эквивалентов.

3. Переводы стихотворений Н. Джусойты, выполненные Я. Козловским, позволяют выявить последовательную интерпретационную стратегию переводчика, нацеленную преимущественно на создание самостоятельного художественного произведения в рамках русской поэтической традиции. Козловский неизменно стремится передать идейное содержание оригинала, где дословная эквивалентность уступает место смысловому соответствию на уровне отдельного отрывка или всего стихотворения. Нередко переводчиком трансформации подвергается и формальная организация стиха (верлибр → классический стих).

4. В переводах стихотворений Б. Муртазова В. Шаламов сознательно отказывался от дословной точности, стремясь к семантической эквивалентности и образной выразительности. Наиболее удачные переводы демонстрируют органичный синтез сохранения национального колорита и самостоятельной поэтической ценности. В ряде случаев В. Шаламов допускал существенные отступления от оригинала: опускал целые строфы, заменял образы, что может быть истолковано как сознательное переосмысление, перенесение в перевод личного опыта и глубоко личных смыслов.

Можно заключить, что при всех различиях в степени близости к осетинскому оригиналу в русскоязычных переводах наблюдается общая закономерность, объединяющая вышеизложенные стратегии.

В переводах доминирует творческое переосмысление первичного текста, переводчики проявляют собственное литературное «я». Известный переводовед П.М. Топер, размышляя над проявлением творческой личности переводчика, говорит о подобной интерпретации текста как о создании нового «второго оригинала», который, по мысли ученого, вполне замещает подлинник [Топер 2001, 222]. В результате художественный текст на ПЯ, с одной стороны, воплощает нереализованные автором идеи; такие переводы «сами по себе блестящие поэтические произведения, но не всегда они могут быть названы переводами в современном смысле этого слова» [Будагов 1967, 275]. С другой – подобная передача «в духе собственной культуры» (И.В. Гете) приводит к унификации оригинального текста, в переводе теряется идиостиль автора.

Для переводов из лирики осетинских поэтов-фронтовиков также характерно сохранение инвариантных признаков жанра – смыслового содержания, символической структуры (см. поэмы), элементов формы (стих эквилинеарен и эквиритмичен). Текст на ИЯ в целом может и не передаваться полностью идентичными языковыми элементами ПЯ. В ИТ и ПТ наблюдается частичная аттракция на уровне слов и словосочетаний, однако суггестивность передаваемых художественных образов коррелирует с поэтическим миром текста и в переводе.

Поэтический материал, рассмотренный в данной главе, свидетельствует о том, что переводная литература часто становилась не только мостом между культурами, но и инструментом не только политического диалога, но и критики. С одной стороны, выбор переводимых произведений определялся идеологическим фактором. Переводились произведения осетинских авторов, чьи взгляды соответствовали официальной идеологии и поддерживали текущий политический курс. Приоритет при переводе отдавался произведениям, чья тематика соответствовала государственным интересам: революция и Гражданская

война, антифашизм, дружба народов и интернационализм, научно-технический прогресс и строительство нового коммунистического общества.

С другой стороны, анализ ПТ выявляет наличие имплицитных выражений оппозиционных взглядов поэтов-переводчиков. В периоды жесткой цензуры, когда публикация оригинальных произведений запрещенным официальной идеологией поэтам была невозможна, переводы могли служить языком «кодов» и «шифров». Переводы предоставляли поэтам-переводчикам возможность опосредованно выразить свое критическое отношение к тем или другим явлениям действительности, которые было невозможно изложить в собственных произведениях. И, наоборот, ряд переводчиков, чье творчество подвергалось запретам, сознательно избегали в своей работе тем, связанных с прямыми призывами к борьбе (А. Ахматова).

ГЛАВА 4. ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ ОСЕТИНСКИХ ПОЭТОВ-ТРАДИЦИОНАЛИСТОВ В ТРАНСЛЯЦИИ РУССКИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ

4.1. Поэтика «тихой» лирики в аспекте проблем художественного перевода: Х.Д. Дзаболов и Н.М. Рубцов

Во второй половине 1950-х гг. в осетинскую поэзию пришло молодое поколение, сразу же заявившее о себе неизменной преданностью классическим поэтическим мотивам – Х.Д. Дзаболов, Г.Г. Бестауты, Г.Б. Гагиев, Л.П. Харебаты, С.З. Хугаев, Скифирон (Р.К. Тедеты) и др. Поэты широко использовали народно-поэтические символы, тяготели к художественным традициям, заложенным осетинскими классиками. Отступая от официальной идеологии, они постигали сложные вопросы бытия через изображение его красоты и внутренней гармонии. В их стихах находили отражение личные переживания – как радости, так и страдания, подчеркивалась неразрывная связь человека с родной землей, а элегическое начало занимало доминирующее место. Творчеству осетинских поэтов-традиционалистов свойственно углубленное размышление о природе и ее взаимодействии с человеком, о судьбах малой родины и родного языка, а также о его роли в историческом развитии осетинского народа. В формальном отношении их поэзия тяготела к классическому рифмованному стиху. Поэтическая манера данных авторов коррелирует с основными тенденциями, характерными для русской литературы соответствующего исторического периода.

Подлинными символами своих национальных литератур – русской и осетинской – стали **Николай Михайлович Рубцов** (1936–1971) и **Хазби Дударукоевич Дзаболов** (1931–1969); их имена навсегда вписаны в историю отечественной лирической поэзии. Судьбы этих поэтов, родившихся в разных уголках своей страны, обнаруживают поразительное сходство.

Сиротство, полуголодное послевоенное детство, долгие поиски своего призвания, смена множества профессий и поздний приход в большую литературу – все это сблизило будущих поэтов в стенах Литературного института им. А.М. Горького. Потрясает и ранняя трагическая смерть поэтов: оба ушли из жизни в один день – в ночь на 19 января (Рубцову было 35 лет, Дзаболову – 37). К числу совпадений можно отнести и имена их жен: обеих звали Людмилами.

Представителей различных культурных и литературных традиций объединяла любовь, пронизывающая их поэзию, – к природе, родному краю, малой родине, своему народу и труду. Общим для двух поэтов стало также обращение к фольклорным мотивам и поэтической символике, а также отчетливое тяготение к автобиографизму в лирике.

Сближала их и увлеченность художественным переводом. Именно Николаю Рубцову выпала честь открыть имя Хазби Дзаболова для русскоязычной аудитории.

Переводы Николая Рубцова из поэзии Х. Дзаболова насчитывают не более 15 стихотворений, которые в разные годы печатались в газетах «Литературная Россия», «Комсомольская правда», «Молодой коммунист» (1969). Публикация в газете «Вологодский комсомолец» от 25 мая 1970 г. является одной из наиболее поздних прижизненных публикаций рубцовских переводов осетинского поэта, что позволяет рассматривать их как дань памяти умершему другу – Х. Дзаболову.

Рубцов работал с подстрочниками, которые готовил для него сам Дзаболов: записывая стихотворение в прозаической форме, он стремился «выразить суть поэтической мысли» [Багров 2003, 23]. Сам Хазби Дзаболов также был близок к этому виду литературного творчества – он перевел на осетинский язык произведения зарубежной и русской поэзии, а также многих национальных поэтов.

Николай Рубцов начал переводить стихотворения Хазби Дзаболова еще в студенческие годы в стенах Литературного института. Определяющими факторами при выборе Дзаболовым именно Рубцова в качестве переводчика стали личная дружба писателей, их духовная близость и тематическое сходство поэтических миров. К тому времени Дзаболов уже был известен на своей родине как поэт. Сам же Рубцов охотно согласился на перевод, увидев в Дзаболове родственную душу, близкую по таланту, а в его стихах – «общность мыслей и настроений» [Шуткевич 1979, 4]. Анализируя лирику Николая Рубцова, поэт и публицист С. Куняев подчеркивал в первую очередь ее связь с народной поэтической традицией, отмечая: «Я не найду термина для гражданственности поэзии Рубцова, но определю ее многословно, как чувство общности с миром, с древними нравственными началами, с существующей испокон веков основой, которую должна ощущать любая человеческая общность. В этом узле тесно увязаны добро и справедливость, человечность и милосердие» [Куняев]. Поэтическое творчество Хазби Дзаболова сближается с поэзией Николая Рубцова именно благодаря интересу к родным корням и народным истокам.

В небольших по объему стихотворениях перед читателем раскрывается внутренний мир лирического героя. Строки, посвященные родному селу, отцу и матери, тяжелому послевоенному времени, воспринимаются как результат сотворчества двух поэтов. В своих переводах Рубцов обращался к тому, что объединяло его с осетинским автором, – к темам и проблемам, близким и его собственной оригинальной поэзии.

В стихотворении Х. Дзаболова *«Лæг фæразы йæхи уды рисæн...» («Человек переносит любую беду...»)* отчетливо заявляет о себе тема сострадания и сопереживания ближнему. Приведем строки из этого произведения в оригинале:

Лæг фæразы йæхи уды рисæн,
Лæг фæразы хъыгæн æмæ низæн,

Фæлæ, оххай, куыд зын у фæразын,

Искуы исчи куы стыхса дæ разы,

Ды зын сахат йæ уæлхъус куы лæууай,
Æмæ баххуысхъом уымæн куынæ уай [Дзаболаты 1992, 90].

Человек переносит свою душевную боль,
Человек переносит печаль и болезнь,

Но, ох, как трудно переносить,
Если когда-то кто-то при тебе попадет в беду,

Если в трудный час ты возле него оказался,
И не в силах ему помочь.

Поэт отбирает функциональные единицы языка, способные передать читателю сложное душевное состояние лирического героя. Стихотворение выстроено как тягостное размышление о нравственных ориентирах человека. Идея добра, которую утверждает автор в оригинале, находит свое отражение и в ПТ. Стремясь создать произведение, равнозначное по эстетическому воздействию, Н. Рубцов расширяет ИТ и вводит дополнительные средства поэтизации действительности:

Человек переносит любую беду,
Он сгорает в болезненном жарком бреду,
И заносит его обезумевший снег –
Все равно переносит беду человек!
Но как трудно, как трудно бывает тогда,
Если рядом случится чужая беда!
Если кто-то страдает у вас на виду,
И, душой проникая в чужую беду,
Вы не в силах пройти стороною и прочь,
Но не в силах ничем человеку помочь! [Дзаболов 1984, 442–443][110]

Метафоризация образов (*«сгореть в болезненном жарком бреду», «обезумевший снег», «душой проникать в беду»*) наряду с дополнительными художественными приемами позволяет в переводе еще глубже передать переживания лирического субъекта. Справедливо отмечают Т.Р. Левицкая и А.М. Фитерман, что при выборе языковых средств создания образности переводчик должен быть точен и скрупулезен в оценке тех деталей, из которых складывается художественное впечатление, – иначе текст в

[110] Далее тексты цит. по этим изданиям.

переводе утратит яркость, красочность и в конечном счете лишится индивидуальных стилевых черт автора. Исследователи допускают, что «в случае необходимости переводчик имеет право заменить один прием другим, производящим равный эффект» [Левицкая, Фитерман 1963, 14]. Рубцов, переосмысляя исходные значения слов, достигает в русскоязычном тексте адекватного коммуникативного эффекта. Для этого ему не требовалось слепо следовать за оригиналом; достаточно было, руководствуясь поэтическим чутьем, понять мысли и чувства автора и суметь сохранить «эмоциональный центр стиха» [Чибирова 2006, 93]. Таким художественным приемом для переводчика стал повтор. Вместо междометия *«оххай»*, выражающего сожаление, Н. Рубцов вводит рефрен *«как трудно, как трудно»*. Использование анафоры в последующих строках лишь усиливает ритмическое звучание стихотворения в переводе.

Через строки осетинского поэта Николай Рубцов, как представляется, передал собственное мироощущение, оказавшееся близким дзаболовскому. Ранняя потеря матери, отказ от него отца, сиротские детдомовские будни – все это, однако, не уничтожило в его сердце теплоты к родному краю – Вологде. Насколько неразрывно связан лирический герой с малой родиной в оригинальной поэзии Н. Рубцова, настолько же един с нею он и в его переводах. Проникновенный лиризм стихотворения *«Мæ зæрдыл дарын…»* (в пер. – *«Давно я не вставал по крику петухов…»*) захватывает читателя с первых строк, погружая его в места, дорогие поэту с детства. В каждой строфе звучит тоска о давно ушедшем: автор вспоминает родное село, отчий дом, родные поля. При отборе словесных средств Рубцов не отклоняется от смыслового рисунка оригинала:

Рагæй нал фестын æз уасджыты хъæрахстмæ,
Рагæй не ‘руадтæн æрыскъæфджын тæссæртты,
Фæлæ булæмæргъ куыннæ рох кæны й ‘ахстон,
Афтæ дарын æз нæ къулхæдзар мæ зæрдыл… (118)

Давно я не встаю на крики петухов,
Давно не спускался по земляничным склонам,
Но как соловей не забывает свое гнездо,

Так я храню в своем сердце покосившийся наш дом...

Давно я не вставал по крику петухов
И солнце не встречал в лощинах вешних,
Но домик наш – гнездо моих стихов,
Не забываю, как скворец скворечник (435).

Как видим, Н. Рубцову удается в переводе достичь прагматики исходного фрагмента, уловив эмоционально-экспрессивный характер описанной автором картины. Для создания более четкой ритмической структуры переводчик дополняет поэтический образ оригинала (*«домик наш – гнездо моих стихов»*). Во второй строке русскоязычного текста наблюдается отход от первичного образа и введение собственного: *«Рагæй не ‘руадтæн æрыскъæфджын тæссæртты…»* (‘Давно не спускался по земляничным склонам…’) – *«Давно я не вставал по крику петухов / И солнце не встречал в лощинах вешних…»*. Однако подобные изменения, как представляется, не отразились на передаче семантической доминанты всего отрывка. Для придания ритмической организации стихотворению Х. Дзаболов использует особую композиционную структуру: для строк каждой строфы характерно единоначатие, при этом рифма у автора неточная. В переводе Н. Рубцова анафорический зачин не сохраняется, однако для воспроизведения ритмической системы стиха используется четкая перекрестная рифма (АБАБ):

Рагæй нал дæн æз нæудзарм хъæуы цæрджытæй,
Рæгæй нал уыдтæн æртæхæвæрд цъæх хуымты,
Фæлæ хъæугæрон сывылдзхъæдæй цæджындзыл
Къахтæй баззади йæ боныхыгъд мæ гуырдæн... (118)

Давно не являюсь жителем села, покрытого муравой,
Давно не бывал в росистых зеленых полях,
Но на окраине села на столбе карагача
Высеченным остался день моего рождения…

Село, где на чинаровом столбе
Осталась моего рожденья дата,
Зеленогрудое! Грущу я о тебе…
Мои поля! Где мной трава не смята… (435)

Несмотря на наличие формальных различий между оригиналом и переводом, они не затрагивают смыслового ядра произведения, хотя в отдельных строках оно и смещено: предназначение поэта – быть в тесном единении с природой и своим народом, находить в них опору. Благодаря переводческому таланту Н. Рубцова удалось сохранить и созданный автором ностальгический мотив.

Как видим, достижение формальной организации стиха не всегда было главной целью поэтического перевода Н. Рубцова. Некоторые исследователи и вовсе полагают, что соблюдение принципов формальной эквивалентности и адекватности «уничтожает переведенный текст – как текст художественный» [Миловидов 2018, 245]. При переводе ряда других стихотворений Х. Дзаболова переводчик также практиковал отказ от воссоздания поэтической структуры ради точной передачи содержания. Об этом пишет в своей монографии М.Л. Чибирова. Проанализировав стихотворения *«Человек переносит любую беду…»* и *«На могиле отца»* в переводе Н. Рубцова, исследователь приходит к выводу, что игнорирование эквилинеарности и эквиритмичности оправдано точностью передачи содержания переводимого стиха. Различные добавления лишь уточняли и поясняли, по мнению М. Чибировой, «то, что само собой исходило из оригинала» [Чибирова 2006, 92]. Аналогичным методом переведены стихотворения *«Уый кæд æз нæ уыдтæн…»* (*«Горбоносый, в коротких штанишках…»*), где переводчиком использован астрофический стих, а также *«Мады ном цæуыннæ фыссы лæг?»* (*«Всегда заботой матери храним…»*). В последнем случае переводчик расширяет рамки ИТ, вводя дополнительные строки, но остается верен его общему смыслу. Представления автора о реальной действительности Н. Рубцовым не были подменены.

Переводческий талант Н. Рубцова с особой полнотой раскрылся при обращении к произведениям военной тематики: *«Гæркъæраг куы уасыд...» («Когда кричала сорока»), «Иумæйаг зиан» («Общее горе»), «Хæст хæрзрох нæ ныууагъта мæн дæр» («Меня война солдатом не застала...»), «Зынг»*

(«Огонь»). Переводчик с особым вниманием отнесся к художественным ценностям, изначально сформировавшимся в иной национальной литературной традиции. Эквивалентные лексические и синтаксические ресурсы ПЯ позволили ему органично инкорпорировать данные произведения в контекст русской культуры.

В русскоязычных версиях стихотворений *«Общее горе»* и *«Когда кричала сорока»* воспроизводится интонационная тональность исходных текстов. Размышления поэтов о всенародной трагедии пронизывают каждую строку произведений. Эмоциональная доминанта передается в рамках переводного стиха с помощью различных языковых единиц, в основе которых лежит коннотативный компонент.

Приведем стихотворение *«Когда кричала сорока...»* в оригинале и в переводе Н. Рубцова:

Раздæр-иу нæм гæркъæраг куы уасыд,
Ракаст-иу уæд тæрхæгæй мæ мад
Æмæ «О, цæудзæни та нæм уазæг»,
Зæгъгæ, стыр цыдæр цинхуызæй бадт...

Фæлæ – хæст!.. Ныр гæркъæраджы уастмæ
Мады ‘нгасы цавæрдæр мæт зынд:
«Чи уыдзæн æнæнхъæлæджы уазæг?
Цин æрхæсдзæн уый æви цæссыг?..» (93)

Раньше, когда сорока кричала,
Выглянет, бывало, мать с крыльца
И «О, посетит опять нас гость»,
Говоря, сидела с большой радостью..

Но – война!.. Теперь на крик сороки
Во взгляде матери виднелось какое-то беспокойство:
«Кто будет неожиданный гость?
Радость принесет он или слезы?..»

Закричит возле дома сорока –
Мать, волнуясь, глядит из сеней:
О! Наверное, гость издалека
С доброй вестью торопится к ней!

Но... войну накричала сорока!
Сколько зим пронеслось, сколько лет
После этого скорбного срока!..
Но сороке доверия нет.

Закричит возле дома сорока –
И тотчас, будто что-то стряслось,
Мать встревоженно смотрит с порога
Злой иль добрый появится гость? (436-437)

Поиск равноценных поэтических средств позволил Н. Рубцову раскрыть идейно-художественное содержание подлинника. Каждая структурная единица оригинала тщательно осмыслена и воспроизведена в переводе, восстановлена образная система. Однако в центральной части стихотворения наблюдаются некоторые отступления от оригинала: переводчик дополняет строки, что способствует более глубокому раскрытию основной темы. Во второй строфе оригинала эмоциональная напряженность достигает предела, образуя поэтический нерв стихотворения – «*Фæлæ – хæст!..»* (‘Но – война!..’). В переводе Н. Рубцова при расширении несущей информации передана квинтэссенция стиха: показано, как изменились не только жизнь, но и мировоззрение людей в годы войны и в послевоенный период. Русский поэт знал это не понаслышке, поэтому в строках перевода звучит особый, рубцовский голос.

Искусство истинного поэта-переводчика, по мысли А. Тарковского, заключается в сопереживании [Тарковский 1967, 2]. Переводчик стремится не просто передать слова, но и создать на языке перевода образ, аналогичный оригинальному, улавливая «внутренний драматизм стихотворения» [Джусойты 1978, 263]. Без глубокого постижения подлинника и проникновения в поэтический мир переводимого автора невозможно создать полноценное произведение на ПЯ. Н. Рубцов сумел «в чужих стихах увидеть себя и ощутить в стихах подлинника нечто родное, в судьбе поэта иной литературы увидеть свою судьбу» [Модестов 2006, 136].

Образ разворошенного гнезда, символизирующий разрушенные семьи и страну в целом, возникает уже в начальных строках стихотворения Х. Дзаболова *«Общее горе»*:

Фæйлыдта халон дзывылдары ахстон,
Æххормаг бæлон иу къахыл лæууыд...

Разрушала ворона гнездо синицы,
Голодный голубь на одной ноге стоял... (93)

Поэтическая символика, столь характерная и для творчества самого Н. Рубцова, проявляется и в переводе столь выразительно: *«В гнездах покинутых рылись вороны, / И гибель носилась вокруг»*. Переводчик, как видим, отказался от конкретики поэтических образов во второй строке, однако передает общий смысл, соответствующий антивоенному пафосу оригинала.

В стихотворении через трагедию отдельных семей показана трагедия всего народа. В переводе Н. Рубцов, как представляется, не просто интерпретирует подлинник средствами русского языка, а создает подлинно лирическое, глубокое по содержанию поэтическое полотно. Переводчик находит адекватные единицы, соответствующие запечатленным автором интенциям: *«сау гæххæт»* (‘черная бумага’) – *«листок похоронный»*, *«ныхъхъарæг кодтой»* (‘запричитали’) – *«рыданье послышалось вдруг!»*, *«уади алкæмæн йæ цæстыл»* (‘у всех являлись перед глазами’) – *«и всем представились холодные дали»*. Отдельные признаки поэтического текста представлены у Н. Рубцова более насыщенно. Это выражается, в первую очередь, в использовании переводчиком изобразительно-выразительных средств (*«гибель носилась вокруг», «холодные дали»*). Одушевление природы, реализуемое в переводе посредством сравнительного оборота (*«...зарыдали, / Как листья осины одной»*), неоднократно встречается и в оригинальной лирике самого Николая Рубцова.

В переводе стихотворения *«Хæст хæрзрох нæ ныууагъта мæн дæр»* (*«Меня война солдатом не застала…»*) читатель сталкивается с передачей общего смысла произведения. Здесь Н. Рубцов отступает от буквальных значений слов подлинника, сохраняя лишь основное содержание текста:

Мæн хæстхъомæй не ‘рыййæфта хæст,
Тохфæдыл нæ фыцыдтæн æдгæрзтæ,
Фæлæ федтон хæсты хуызы æз,
Сау низау, æнæхатыр фыдрæстæг.

Хæст… Уæд хъусын бомбæты хъæрзын,
Хъустæ ‘хгæнынц танкæты гуыр-гуырæй,
Цæстыл уайы бардæйы кæрдзын,
Æмæ згæхæрд телтæй конд æрмгуырой…
Хæст хæрзрох нæ ныууагъта мæн дæр,
Хæст мæныл дæр йе знæт къух æрсæрфта,
Зæрдыл дарын акъоппы мæйдар
Æмæ тарст, æнæхуыссæг æхсæвтæ… (92)

Меня боеспособным не застала война,
По следам войны не шел вооруженным,
Но видел в образе войны я,
Подобно тяжелой болезни, безжалостное время.
Война... Тогда слышу стон бомб,
Уши закладывают от грохота танков,
Перед глазами мерещится чурек из барды,
И сделанная из ржавых проволок ручная мельница...
Война не обошла и меня стороной,
Война и об меня обтерла свою жестокую руку,
Помню безлунную ночь в окопе
И беспокойные, бессонные ночи...

Меня война солдатом не застала,
Чтоб взять винтовку, был годами мал,
Но тоже рос голодный и усталый,
И тоже груз на плечи поднимал!
Своим крылом безжалостное время
Махало так, что мой мутился взгляд, –
Недетских слез и всех лишений бремя
Я тоже нес, как будто был солдат!.. (438)

Как видим, жертвуя прямыми лексическими значениями, Н. Рубцов фактически создает собственный вариант произведения по мотивам оригинального стихотворения. Именно в системе отступлений от текста подлинника некоторые переводоведы усматривают проявление творческой индивидуальности переводчика [Гачечиладзе 1972, 159]. Благодаря личностному восприятию стихотворения переводчиком перед читателем раскрываются неповторимые черты художественного дарования Н. Рубцова, а для Х. Дзаболова открываются новые грани его собственного текста.

Душевные раны поэтов обнажаются в строках, посвященных суровым военным годам. Каждый из них, как представляется, писал «о своей войне». В лексиконе перевода находят место слова-образы, столь важные для стиля самого Н. Рубцова: *«своим крылом безжалостное время / махало...», «недетские слезы», «рос голодный и усталый»*. У Х. Дзаболова же идейно-

эмоциональную нагрузку несут художественные детали: *«сау низ»* (‘тяжелая болезнь’), *«хæсты знæт къух»* (‘жестокая рука войны’) и др. Предметная детализация поэтических образов затрагивает воображение читателя.

Как и оригинальное стихотворение, переводное не имеет строфического деления. Рифмовка у Х. Дзаболова построена на фонетических повторах в окончаниях: аллитерации звуков [с] – [з], [р], [ф] – [в]. Звуковые ассоциации помогают ярче воспроизвести запечатленную автором художественную действительность, в частности, повтор звука [р] во второй строфе создает иллюзию грохота танков. Н. Рубцов сохранил этот художественный прием лишь в первой строфе (повтор сочетания звуков [а], [л]).

Переводчик, как представляется, местами нивелирует в тексте особенности стиля автора оригинала и наделяет русскоязычные строки собственными чертами. Некоторые переводные тексты, по своему эстетическому воздействию ничуть не уступающие подлиннику, более напоминают индивидуально-авторскую интерпретацию. При подобном подходе к переводу иноязычного текста можно говорить о неком соперничестве переводчика с автором, «происходящем в разных, непосредственно не соприкасающихся друг с другом плоскостях (то есть в разных языках), в разных измерениях» [Топер 2001, 223]. Когда автор и переводчик – талантливые поэты, такое соперничество в тексте неизбежно. Переводческий опыт многих русских поэтов свидетельствует: при совпадении творческих взглядов участников переводческого процесса и наличии общности в их поэтике вносимые в текст изменения проявляются наиболее явно.

Результатом сотворчества автора и переводчика можно считать и перевод стихотворения *«Огонь»*. Сопоставительный анализ разноязычных текстов обнаруживает стремление переводчика к точному отражению идейно-тематического содержания оригинала и индивидуального стиля автора. Огонь как символ жизни проходит лейтмотивом через все

стихотворение, что сохраняется и в переводе. За рамками переводческой рецепции остались лишь формообразующие средства поэтического текста. В частности, для воплощения художественного мира, запечатленного в стихотворении, Н. Рубцову потребовалось три строфы вместо четырех в оригинале. Кроме того, наблюдается выпадение рифмы в первой и третьей строках первой строфы:

Было видно село издалека
Даже темною ночью, как днем:
Вся земля озарялась жестоко
Ослепительным смертным огнем [Вересов 2015, 259].

В переводческой практике Н. Рубцова далее также встречается усечение формы ПТ. Стихотворение *«Мæ рагбонты хæлармæ»* приобрело в переводе совершенно иное звучание – *«В родном селе»*. Подобная трансформация оправдана тем, что в переводе нашла отражение лишь часть оригинального произведения. Точный перевод заглавия (‘Моему другу детства’) и не требовался, поскольку фрагмент, посвященный другу детства лирического героя (последние три строфы), в переводную версию не вошел.

Лирического героя мысли уносят в далекое детство. Тоска по прошлому органически вплетается в ткань перевода:

Ам хырх-базыр цæргæс мигъы
Зилы хъæуысæр ныр дæр,
Ам кæддæрау хъуысы тигъæй
Гомсæр сабиты цъæлхъæр (210).

Здесь острокрылый орел в облаках
Кружится над селом и теперь,
Здесь как когда-то слышится из-за угла
Детей малых громкие крики.

Здесь, как прежде, кружатся орлы,
Взмахи крыльев распластанных гулки, –
И становятся люди светлы,
Слыша детский галдеж в переулке... (440)

Данный перевод строфы в значительной степени сохраняет верность оригиналу. Незначительное отступление наблюдается в третьей строке: коннотативная и эстетическая функция стиха усиливается за счет введенной Н. Рубцовым метафоры *«становятся люди светлы»*. Этот образ органично

вписывается в художественную структуру текста и не противоречит творческой манере Х. Дзаболова.

В строках перевода узнается поэтический мир, присущий самому Н. Рубцову. Коммуникативная равноценность текстов выражается в их содержательном тождестве. Оба поэта осознают свою востребованность в обществе, ощущают неразрывную связь с односельчанами:

Ам æз семæ зæхх нæ нæмын...
Сывæллæттæй байдзаг фæз,
Фæлæ фиппайын – æнæмæнг,
Ам æнæмæнг хъуыдтæн æз... (210)

Здесь я с ними землю не топчу...
Детворой заполнилась поляна,
Но замечаю – бесспорно,
Здесь бесспорно нужен был я...

Да! Хотя переполнился весь
Переулок, и вовсе разбужен,
Все мне кажется, будто бы здесь
Нужен я! Обязательно нужен... (440).

В стихотворении фигурирует детвора – символ жизни и надежды на светлое будущее. В переводе эта символика сохранена. Отличает переводную строфу интонационная подача: эмоциональный настрой у Н. Рубцова усилен утвердительной частицей *«да!»*, восклицательным предложением, а также повтором (*«нужен... нужен»*).

При переводе стихотворения *«Ноггуырды арфæ»* (*«Пожелание новорожденному»*) Н. Рубцов отразил лишь первые две и последние две строки: два четверостишия оригинала были переданы одним катреном, центральная часть стихотворения оказалась опущена. Переводчик изменяет структуру переводимого произведения, однако учитывает его смысловое наполнение. Несмотря на предпочитаемую им трансформацию, изменение внешней формы не повлекло за собой существенных содержательных потерь.

Итак, переводческая манера Н. Рубцова сочетает, с одной стороны, сжатость и воспроизведение только ключевой мысли стихотворения, а с другой – отступление от ИТ и обогащение его дополнительными

элементами. Близость двух поэтических миров позволила создать русскоязычные версии, органичные для художественного сознания автора; при этом звуковая и смысловая цельность поэзии Х. Дзаболова нашла в интерпретации Н. Рубцова достойное воплощение.

Николай Рубцов стремился привнести в перевод собственные художественные черты, не нарушая идейно-тематической основы оригинала. Дословное следование всем канонам стихотворного перевода, как представляется, не было для него самоцелью. Ему было важно создать на другом языке и для иной культурной среды полноценное лирическое произведение, созвучное восприятию читателя оригинала. Опираясь на литературоведческую концепцию перевода, где главным критерием признается способность интерпретировать прагматику текста, русские переводы можно признать эквивалентными, поскольку «они передают, в основном, одну и ту же смысловую и художественную информацию» [Бархударов 1975, 184–185]. Переводы стихов из осетинской поэзии органично вошли в творческое наследие Н. Рубцова, обогатив представление читателей о его поэтическом даровании.

4.2. Эстетика перевода романтической поэзии Г.Г. Бестауты (М.И. Синельников, Г.Б. Плисецкий, Н.С. Орлова)

Ярким представителем осетинской поэзии 1960–1970-х гг. является **Георгий Георгиевич Бестауты** (1932–1978). Творческое наследие поэта занимает особое место в литературе, выделяясь своим самобытным осмыслением и восприятием через художественное слово истории и культуры осетинского народа на протяжении эпох – от скифо-аланских времен до современности.

Несмотря на разнообразие поэтических поисков в осетинской литературе 1960–1970-х гг., Г. Бестауты оставался верен своим глубоким личным ценностям, черпая вдохновение в традиционных для лирических

произведениях мотивах. Трепетная любовь к родной земле и языку, возвышенный образ женщины и неиссякаемая красота природы, тема поэта и поэзии и размышления о процессе творчества занимают ведущее место в его поэтических сборниках *«Уадтымыгъ»* (‘Буря’, 1958), *«Царды цин»* (‘Радость жизни’, 1962), *«Æхсæв æмæ бон»* (‘Ночь и день’, 1966), *«Арты æртæхтæ»* (‘Капли огня’, 1979). Его скрупулезное отношение к творческому процессу стало определяющим фактором, обусловившим небольшой объем его поэтического наследия. Творчество Г. Бестауты скромно представлено и в русскоязычных переводах. Однако и существующие немногочисленные переводы не смогли в полной мере раскрыть потенциал таланта[111] Г. Бестауты, несмотря на то, что для самого поэта переводческая деятельность была столь же значима, как и создание оригинальных произведений. Г. Бестауты осуществлял переводы в основном с грузинского на осетинский язык, вершинными среди которых считаются переводы поэм И. Габараева-Ялгузидзе «Алгузиани» и Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре»[112]. Кропотливая работа над переводом последнего произведения длилась около 10 лет. Публикации стихотворений Г. Бестауты на русском языке осуществлялись как в периодических изданиях, так и коллективных сборниках в переводах К. Дзансохти, П.С. Гурова, Ю.Д. Левитанского, Ю.А. Музалькова, М.И. Синельникова, Г.Б. Плисецкого, Н.С. Орловой и др.

В стихотворениях Г. Бестауты превалирует романтическое начало – с исповедальной искренностью поэт пишет о чистой взаимной и безответной любви. Взаимодействие лирического субъекта с природным миром служит средством для обнажения его сокровенных эмоциональных состояний, помогает раскрыть мир его глубоко-интимных чувств. Элегические настроения пронизывают и переводы. Стихотворения Г. Бестауты на русском языке довольно близко передают словесно-образный строй оригиналов. Структура поэтического содержания в большей степени стилистически точно

[111]Переводчики не всегда отдавали предпочтение наиболее сильным произведениям автора.
[112]Переводы осуществлены на основе первоисточников.

воспроизводит лирическую символику автора. Так, в переводе стихотворения *«Ды фæцæйцыдтæ рухскалгæ уынджы…» – «Шла по улице, свет излучая…»* М.И. Синельниковым центральный образ – обожествленный идеал женщины лирического героя – передан лексически точно подобранными стилистическими средствами. Совпадают строки синтаксически. Тональность стихотворения формируется по аналогии с оригиналом, отличаясь отсутствием четкой ритмической структуры:

Ды фæцæйцыдтæ рухскалгæ уынджы,
Уынг уæлион дзæнæтау ысуынджын.
Дуне фестадис кувæвдон, аргъуан,
Ды – йæ бæстастæу судзгæ цырагъау [113] [Бестауты 2003, 272].

Ты шла по улице, излучая свет,
Улица подобно раю стала краше.
Мир превратился в святыню, храм,
Ты – в центре его [стоишь] подобно горящей свече.

Шла по улице, свет излучая.
Сделав землю подобием рая.
В храме мира, в огромной святыне,
Ты зажглась, как свеча,– посредине [Синельников 2023, 148].

Как видим, М. Синельников воспроизводит отличительную черту стиля осетинского поэта – склонность к метафоричности и гармоничному сочетанию контрастных пластов бытия, к сплетению возвышенного и обыденного. Лучезарный облик возлюбленной становится для героя центром мироздания.

С рассматриваемым произведением тематически перекликается и другой выполненный М. Синельниковым перевод. Главная мысль, пронизывающая все стихотворение *«Ничего не ведаешь покуда…»*, – это неосуществимая мечта лирического героя обрести счастье рядом с той, которую он любит. Сходство с осетинским текстом приобретается сохранением концептуальных образов, однако в отличие от предыдущего стихотворения здесь она нередко решается и путем переноса поэтических компонентов из строки в строку:

[113]Осетинский текст и далее цитируется по этому изданию.

Æз кæнин дæ къахы бынтæн пъатæ,
Адæргæй кæл-кæлгæнгæ кæуин.
Ничи нæ нæ рахонид æрратæ,
Ничи нын нæ хъыгдарид нæ цин (323).

Я целовал бы твои ступни,
В отчаянии хохоча плакал бы.
Никто бы не назвал нас безумными,
Никто не мешал бы нашему счастью.

От цепей освободясь впервые
И уверясь вдруг, что ты – моя,
Целовать ступни твои босые,
И смеясь и плача, стал бы я (147).

Любовные переживания поэта раскрываются через романтические образы, из стихотворения в стихотворение обогащаясь новыми оттенками. Ход часов как катализатор, пробуждающий в герое яркие воспоминания о давних юношеских чувствах, словно оживляя их, проецируется автором в стихотворении *«Миты къуыбар» – «Снежок»*. Первая часть контрастирует со второй, в которой мотив разлуки и грусти – стержневой. Образы, призванные воссоздать прошлое, в переводе Г.Б. Плисецкого претерпевают трансформацию, обретая новый смысл, что приводит и к формированию других понятий.

Таблица 34. Примеры опущения и переосмысления поэтических образов из стихотворения Г. Бестауты в переводе Г. Плисецкого.

Оригинал Г. Бестауты	**Подстрочный перевод**	**Перевод Г. Плисецкого**
Арвы дуарау	Словно дверь в небо	*Словно в небо дверь открыли:*
Байгом æмæ	Открылась и	*Вижу утро на лугу,*
Разынд	Показалось	*Сойки радужные крылья,*
Мигъвæлмæй	Из-за тумана	*В небе – радуги дугу,*
Мæ цардуалдзæг	Моя юность	*Колокольчик слышу?.. Или*
Æваст:	Неожиданно:	*Звон потока на бегу?..*
Хиуайы	Сойки	[Осетинская поэзия в переводах]
Кæркæ-мæркæ	Пестрое	
Цъæх базыр	Серое крыло	
Худы, цыма,	Смеется, словно	
Арвырон у раст.	Радуга оно.	
Æхсæрдзæн,	Водопад,	
Хъæддаг байрагау,	Словно дикий жеребенок,	
Хъазы	Резвится	
Арф комы, —	В глубоком ущелье, –	
Цæгъды цыма	Звенит словно	

Хъуытаз (192-193).	Колокольчик.	

Стихи Г. Бестауты короткие, емкие, с четкой ритмикой и синтаксисом. В них мало «размытой» метафорики или сложных синтаксических конструкций, которые бы могли «рассыпаться» при переводе. Однако подобный лаконизм и чеканность формы в переводе структурируется иначе. Строки не дробятся на полустишия, в результате чего меняются и другие формообразующие признаки стихотворения.

Широкое развитие в поэзии Г. Бестауты получила тема творческого процесса, представленного как путь, сопряженный с внутренними терзаниями. Г. Бестауты утверждается активная позиция поэта – он не созерцатель, а деятель. Слово поэта – высшая форма энергии, способная менять реальность.

В стихотворении *«Зарæг» («Песня»)* поэтическое слово обретает силу оружия, призванного преобразить действительность. Каждая лексема в стихотворении несет определенную смысловую нагрузку. Поэт утверждает, что его стихи – это не просто творчество, а сила, способная преображать человеческую натуру:

Æз æмдзæвгæтæ нæ фыссын,
Дзырдты топпы хос нæмын.
Зарæг, ферттивæд дæ хуызы
Сау лæгсырдмарæн нæмыг! (157)

Я не стихотворения пишу,
В слова я порох набиваю.
Песня, пусть заблестит в твоем облике
Черная пуля, убивающая изверга!

Перевод Г. Плисецкого передает энергию стиха, сохраняет, как и у Г. Бестауты, функциональную природу слова. Назначение поэтического слова-оружия переводчиком также видится в его стремлении изменить внутренний мир – убить «зверя» в душе:

Я не песенки слагаю –
Я патроны набиваю.
Песня – пуля. Цельсь, веря,
Что в душе застрелишь зверя.

и, как следствие, внешнюю действительность, реальность. В переводе Г. Плисецкого тон резкий, лозунговый, аналогично оригинальному. Эмоциональность фразы решается не в абстрактных лирических образах, а в четких метафорах, которые служат своего рода руководством к действию: «*патроны набиваю» – «песня – пуля» – «цельсяˮ → «застрелишь зверя».* Эмоциональная насыщенность произведения гармонично сочетается с его строгой метрической организацией – 4-стопным хореем с первой ударной позицией. Оригинальная рифменная схема характеризуется следующей структурой: первые две строки образуют парную рифму (фысс**ын** – нæм**ын**), в третьей строке наблюдается выпадение рифмы, четвертый стих созвучен со вторым, формируя перекрестную (перемещенную) рифму (**нæмы**н – **нæмы**г). При переводе рифма теряет свою оригинальность, уступая место парному созвучию во всех строках (ААББ).

Автором большинства русскоязычных переводов стихотворений Г. Бестауты является Н. Орлова. Произведения были отобраны ею из заключительного посмертного сборника поэта *«Капли огня»*. Эти же переводы регулярно включались в различные поэтические антологии.

Стихотворение *«Монолог Цезаря»* резко выделяется на фоне преобладающих в переводах Н. Орловой мотивов, связанных с любовными переживаниями и образами природы. Оно погружает читателя в философские раздумья о дихтомии добра и зла, гуманизма и жестокости. Поэт приходит к пониманию того, что зло и меркантилизм являются неотъемлемыми, вечными аспектами человеческого существования и что эти явления будут сохраняться на земле и после его смерти.

Перевод выполнен с высокой степенью адекватности. Стихотворение и на русском языке проникнуто отчаянием, разочарованием в мире и фатальным принятием неизбежности смерти. Монолог лирического героя (явно поэта – см. *«чернота зрачков поэта»*) у Н. Орловой передает экзистенциальный взгляд на мир как на царящий в нем бесконечный цикл

страданий, предательств и расчета. Его собственная жизнь – лишь мимолетная искра, с «угасанием» которой мир не станет лучше:

Я угасну, словно искра, в этом мире мимолетном,
Унося с собою муку, горечь мира, а потом,
Словно день, навек растаю в небе мрачном и холодном.
Смерть окажется просторным, бесконечно длинным сном [Антология 1984, 450].

Обращает на себя внимание и сходство в передаче переводчиком поэтических образов и символов. Н. Орловой с первых строк скрупулезно передана образность лексических единиц в своих первичных значениях, дающих возможность приблизиться к пониманию сложных концептов. Язык насыщен резкими, местами натуралистическими метафорами (*«кровавое колесо судьбы», «душ безгрешных хоровод», «солнца золотая колесница», «зубы желтые расчета», «кости черные планеты»*), которые передают гротескность и уродство мира в восприятии героя.

Композиционная структура, выбранная переводчиком, также способствует передаче основной идеи произведения. Анафорическое повторение союза *«и»* после первой строфы – смерти лирического героя – в каждой строке усиливает обвинения миру, приводя примеры безличного зла над человеком. Строфа-обрамление об угасании героя создает эффект замкнутого круга, из которого нет выхода. Верна здесь Н. Орлова и в передаче второй строки в первой и последней строфе, где автором позиционируется идея об угасании надежды на исправление мира. Понимая всю бесполезность своих деяний после доказательств, почему этот мир не стоит сожаления, герой понимает и бессмысленность борьбы за правду – *«Я угасну, словно искра, в этом мире мимолетном, / **Оставляя** миру муку, эту горечь…»* (выделено мной – *Е.Дз.*). Русский перевод с аналогичной оригиналу эмоциональной силой раскрывает пессимистическую мысль автора о безысходности человеческого существования. Это стихотворение – исповедь о триумфе вечной тьмы над духом человека, где лирический герой, осознав неизбежность поражения, избирает небытие как единственно достойный финал своей борьбы.

Среди лирических произведений о природе, представленных в переводе Н. Орловой, особое внимание своей смысловой и формальной согласованностью с оригиналами привлекают стихотворения *«Фото зимней ночи»*, *«К Тереку»*, *«Вечер в Джаве»*. Описания природы раскрывают призму разнообразных чувств лирического героя: любви разлуку – *«Ты ушла – весну меняя на зиму…»*, *«Белая тревога»*, одиночество – *«Я под дождем бреду своей дорогой…»*, всепоглощающую радость, дарованную возлюбленной – *«От смеха твоего – и воздух потеплел».* Через образы-символы переводчику удалось передать всю палитру эмоций: радости, печали и разочарования. *«Короткая (как ночь) коса»* становится символом длящегося, «непостижимого» счастливого мгновения (стих. *«От смеха твоего – и воздух потеплел»*), показана картина метафизической катастрофы – природные явления олицетворяют душевную тоску: с уходом возлюбленной весна сменяется зимою (*«луч радости немеряной сгас», «в душе повеяло зимой», «болит скорбная душа», «облака-плакальщицы»*) (*«Ты ушла – весну меняя на зиму…»*).

В стихотворении *«Урс катай»* – *«Белая тревога»* возникает образ безжизненной вселенной, куда погружается лирический герой после расставания с любимой. В процессе перевода Н. Орлова придерживается построчной эквивалентности, что позволяет не только максимально приблизиться к оригиналу, но и сохранить каждую деталь. Контраст возвышенного идеала и мгновенно возникшей бездны отчаяния и на русском языке выражается в соответствующих образах: *«ангел»* – *«пропасть»*, цветах: монохромном белом, олицетворяющим здесь пустоту и смерть (*«белые скакуны», «белая печаль», «белый прах тумана», «белый снег»*), и красном → кровь как изображение незаживающей раны героя, кровотечения души (*«рябины кровь сочится»*). Душевная драма героя проявляется в бунте природных сил (*«ледовая зима, суровые метели / на белых скакунах – вломились в сердце мне…»*), внешний пейзаж становится точной проекцией

внутреннего состояния (метель в мире = метель в сердце, снег на земле = белый прах в глазах).

«Вечер в Джаве» – стихотворение-гимн, наполненное слиянием лирического персонажа с природой. Герой испытывает одухотворенность, мистический восторг перед великолепием родных мест, экстатическое опьянение красотой своего края. Почти сказочное преображение природы открывается ему через распахнувшиеся врата небесные:

Уый мæ цæсты раз арвы дуар байгом и,
Æви ферттывта аргъау дзæнæтау!
Мæн æнахуыр ми баййæфта Дзаугомы,
Мæн фæливы зæрæхсид – кæлæнтау.

Цыма уары сыгъзæрин бæзджын къæвда,
Æмæ хæхтæ æрвгъуыз пиллон уадзынц,
Мæн цыдæр тых ыстъалытæм сыскъæфта,
Æмæ райхъал мæ зæрдæйы уадындз (231).

Это перед глазами небесные врата открылись,
Или засверкали как в сказочном раю.
Меня удивительное событие встретило в Джавском ущелье,
Меня обманывает вечернее зарево словно колдовство.

Как будто идет золотой, обильный [плотный] дождь,
И горы голубым горят пламенем,
Меня какая-то сила к звездам вознесла,
И проснулась в сердце свирель.

В поэтическом переводе всю полноту захлестывающих ощущений поэта Н. Орлова передает через смешение чувств (синестезию) – в потоке представленных образов совмещаются зрительные и слуховые ассоциации:

Как передо мною – в небо дверь открылась,
Или это сказка, рай неугасимый?!
Что за наваждень в Джаве, что за милость,
И закат дурманит, как заклятье, сильный.

Будто льется ливень золотого гула,
Горы отвечают небу синим звоном,
Что меня за сила к небу притянула,
И свирель проснулась в сердце обновленном (448).

Переводчик описывает это как полное растворение наблюдателя в окружающей реальности, где каждый уголок его души откликается на происходящее. Мир становится как единый чувственный поток,

воспринимаемый и запахами, и звуками, и тем, что видит герой: *«золотой гул», «синий звон», «радость бьет из-под рубахи», «закат дурманит», «запах хвои полон света, ликованья»* и др. И подобный внешний восторг рождает внутреннюю музыку – *«свирель проснулась в сердце обновленном»*. Радость становится физическим ощущением.

Окружающий мир для лирического субъекта превращается в нечто сверхъестественное и божественное. Панегирическое отношение к природе Джавского ущелья поэтом передается персонифицированными образами:

Арвмæ стæхынц пæррæстбазыр къудзитæ,
Æмæ мигъты цур абадынц хинæй.

Хилынц бæрзытæ къæйтыл бæгъæввадæй,
Хохдзау рогвад уырыссаг чызджытау.
Уæлæ схызтысты рæгътæм тыхæй-фыдæй,
Тасгæ-уасгæ зæдæнгæс нæзытæ (231).

К небу взлетают ширококрылые кусты,
И хитро садятся возле облаков.

Взбираются березы по скалам босыми,
Словно быстрые русские девушки-альпинистки.
Вон поднялись с трудом на гребни гор,
Извиваясь ангелоподобные сосны.

Анализ перевода выявляет сопоставимое распространение всеобщего одушевления пейзажа. Н. Орловой мастерски воссоздается антропоморфный мир природы, в котором каждая деталь символизирует связь земли с небом:

В небо подлетают кустики ли, птахи,
В облака садятся, в синеву ныряю?!

Босиком березы тянутся по скалам,
Словно альпинистки из России росной,
И, ползком взбираясь над глухим обвалом,
Ангелоподобны, изогнулись сосны (448).

В финальных строках восторг кристаллизуется в осознанное чувство любви к Осетии (Ир) в целом, которая становится для героя *«краем обетованным»*, местом, находящимся *«под крылом у Бога»*, под особой божественной защитой, некой благословенной землей и сакральным центром

мира. В переводных строках сохраняется представленный в оригинале культурный маркер, этнографизм понятий (напр., букв. перенос – ронг[114]):

«Ир, – шепчу себе я, – край обетованья,
Ты живешь и дышишь под крылом у бога!» (449).

Стихотворение *«Вечер в Джаве»* – образно-поэтическое описание горного пейзажа, который становится для лирического субъекта источником наслаждения. Герой не просто наблюдает природу, а становится ее частью, растворяется в ней. Русскоязычный перевод сохраняет произведение Г. Бестауты как блистательный образец романтической лирики, передает богатство метафор, семантическую глубину слов, философский пафос единения с природой, динамику стиха. Поэт использует редкий для осетинского слога трехсложный размер силлабо-тонической системы стихосложения – 3-стопный анапест[115]. Переводной текст характеризуется изменением метрической организации. Стихотворная форма представлена 6-стопным хореем.

Таким образом, русскоязычные переводы из поэзии Г. Бестауты в основном демонстрируют высокую степень адекватности в передаче как концептуально важных смыслов, так и формальных особенностей – лишь изредка наблюдаются нарушения в достижении эквиметричности, эквилинеарности, эквирифмичности стиха (меняется размер, строение строк и способы объединения их в строфы). Переводчикам удается сохранить специфику поэтических приемов, которые опираются на сложную и многогранную символику автора.

[114]Ронг – осетинский хмельной напиток, приготовляемый из меда.
[115] В осетинском языке ударение не падает дальше второго слога от начала.

4.3. Нравственно-философские мотивы в творчестве М.С. Дзасохова и их воспроизведение в русскоязычных переводах (А.М. Николаев, В.М. Тушнова, Н.М. Злотников, Л.В. Шерешевский)

Нравственно-гуманистическая проблематика занимает центральное место в творчестве **Музафера Созырикоевича Дзасохова** (1937) – народного поэта Осетии, прозаика, переводчика, публициста. В лирических сборниках разных лет (*«Честь отца»*, 1964; *«Песню я тебе спою»,* 1968; *«Тяжесть земли»*, 1975; *«Ирская котловина»*, 1984) поэт обращается к вечным темам: детство и возвращение к родным истокам, любовь как способ раскрытия внутреннего мира, малая родина, истинная и ложная дружба, трагедия войны, взаимоотношения человека и природы. Глубокой проникновенностью, психологизмом и исповедальностью отмечены стихотворения, связанные с личной драмой поэта – смертью родителей. Романтическое мироощущение в стихах М. Дзасохова сочетается с реалистическим восприятием мира, а владение разными поэтическими формами, включая афористичное четверостишие, демонстрирует широту его художественного диапазона.

Русскоязычные переводы поэтических произведений М. Дзасохова часто появлялись в периодической печати в 1960–1980-е гг., издавались в книгах *«Положа руку на сердце»* (1971), *«Сердце и водопад»* (1976), *«Гости из Барагуына»* (1982), *«Осетия, родная сторона»* (1989).

В первую русскоязычную поэтическую книгу М. Дзасохова *«Положа руку на сердце»* (1971) вошли стихотворения в переводе В. Тушновой и А. Николаева. Названия разделов сборника представляют собой строки из стихотворений М. Дзасохова, что задает тематическую организацию вошедших в них переводов. Центральное место в сборнике занимают стихотворения, облеченные в глубоко лирическую и одновременно афористичную форму. Ключевой является военная тема, раскрытая через личную трагедию поэта – потерю отца, пропавшего без вести (*«Без вести пропал»*), и горе матери, у которой война отняла сына (*«Сердце матери»*).

Столь же значимы в сборнике темы малой родины и беспечного детства (*«В родном селе»*), поэта и творчества (*«Чем послужу Осетии»*), любовная лирика, полная горечи неразделенного чувства (*«Ты встретилась», «Я робкий, ты робкая»*), стихотворения о дружбе (*«Друзья»*), природе (*«Сердце и водопад», «Горы»*), размышления о времени и быстротечности жизни (*«Время», «Тридцатилетие»*), которые сочетаются с философскими раздумьями о чести и достоинстве (*«Жизнь»*). Все эти мотивы, от исповедальной лирики до гражданского пафоса, объединены поиском правды, верности нравственным устоям и романтическим мироощущением, сочетающимся с реалистической конкретностью образов.

Сборник открывается стихотворением *«Чем послужу Осетии»*, которое выстроено как развернутое обращение лирического «я» к своей малой родине и по праву считается творческой декларацией поэта. Ключевой пафос текста – размышление над чувством привязанности к родному краю и той мерой ответственности, которую сыновняя преданность накладывает на человека. Уже первоначальные строки стихотворения в оригинале строятся на вопрошающей интонации, в переводе – на чередовании утверждения и сомнения:

Ирыстонæн цы фæуыдзынæн хорзæй?
Цы йын ратдзæн мæ кад æмæ мæ ном?
Кæмæндæрты йæ зарæг фесты хоры зæй,
Мæнæн та у сывæллоны æргъом [Дзасохты 1968, 5].

Что хорошего я сделаю для Осетии?
Что даст ей моя слава и мое имя?
Для кого-то песня становится лавиной зерен,
Для меня же она ребенка ноша.

Осетия!
Ты мне всего дороже.
Моя душа во всем тебе верна.
С потоком зерен чьи-то песни схожи,
Моя же песня – горсточка зерна [Дзасохов 1971, 4].

В оригинале, как видим, стихотворение открывается прямым вопросом, обращенным к самому себе. Вопрошающая интонация задает тон сомнения и рефлексии: лирический герой не уверен в своей способности принести

пользу. Переводчик же заменяет вопрос утвердительным восклицанием: *«Осетия! / Ты мне всего дороже. / Моя душа во всем тебе верна»*. Интонационный вектор меняется с вопросительно-рефлексивного на утвердительно-патетический.

Перевод А. Николаева сохраняет ключевую метафору «зерна/песни», которая пронизывает все стихотворение. Песня – стихи – осмысляется лирическим героем как его основное предназначение, как единственное, что он может предложить родной земле. Однако эта песня предстает не как готовый дар, а как нуждающееся в уходе семя: *«горсточка зерна»* должна прорасти, дать *«всходы»*, которые герой просит у земли (родины) уберечь от *«непогоды»* и *«горящих грозных стрел»*. Именно поэтому лирический герой обращается к Осетии с просьбой о вдохновении – о той живительной силе, которая позволит *«росткам»* поэтического таланта окрепнуть и дать результат. В оригинале, как отмечалось, эта просьба выражена через вопросительную, сомневающуюся интонацию: герой не уверен, достоин ли он такого дара, справится ли с такой ношей. Тем не менее, суть метафоры сохраняется: поэтическое творчество уподобляется земледельческому труду. Стихотворение, представляющее собой обращение за поддержкой в постижении собственного жизненного предназначения, и в переводном варианте сохраняет адекватное исходному смыслу понимание: герой ищет не готового ответа, а поддержки, которая позволила бы ему самому этот ответ обрести.

Основная тема стихотворения *«Жизнь»* – противопоставление физической смерти и смерти нравственной, позорной. Автор утверждает, что страшна не столько гибель человека, сколько бесчестное его существование. Эта этическая дихотомия разворачивается через центральные образы деревьев: бука (в переводе – дуба) – здесь символа несгибаемости, воплощение стойкости и мужества – и его антипода ясеня – неспособного противостоять внешним силам, символизирующего нравственную слабость,

трусость и отсутствие достоинства. В более широком смысле образ ясеня воплощает ту самую «позорную жизнь», которой, по мысли поэта, следует бояться больше, чем смерти.

Сопоставление оригинала и перевода А. Николаева позволяет выявить стратегии передачи этой ключевой идеи. Оригинал представляет собой последовательные афористические наставления, тогда как художественный перевод выстраивает более стройную композицию: от развернутой метафоры дуба к обобщающему нравоучению. Переводчик все стихотворение строит на контаминации этих двух образов. Замена образа более узнаваемым в русской культуре деревом-символом стойкости – дубом, как представляется, продиктована установкой на эстетическую и смысловую эквивалентность: перевести не слово, а стоящий за ним символический смысл, который будет верно расшифрован воспринимающей культурой.

Художественный перевод и далее не стремится к пословной близости к тексту Дзасохова, но воспроизводит основную этическую идею оригинала: ценность достойной жизни выше страха физической смерти. Ключевая трансформация происходит в передаче темы двух смертей. У Дзасохова в оригинале речь о двух смертях (физической и духовной), у переводчика – о двух жизнях (достойной и позорной) со стержневой мыслью-афоризмом в начале стихотворения: *«Не бойся смерти в этом мире, / Позорной жизни бойся ты»*:

Фыццаг хатт амæлынæй ма тæрс,
Дыккаг хатт амæлынæй тæрс [Дзасохты 1975, 11].

Первый раз умереть не бойся,
Второй раз бойся умереть.

Не смерти бойся,
Бойся шага,
Что опозорит жизнь твою [Дзасохов 1971, 6].

Как легко прослеживается при сличении текстов, для переводчика приоритетом является смысловая и эстетическая эквивалентность, а не формальная точность.

Антивоенная тема выступает лейтмотивом сборника *«Положа руку на сердце»*, реализуясь в нескольких аспектах: трагедия матери, потерявшей сына (*«Сердце матери»*); боль сына, не знающего обстоятельств гибели отца (*«Без вести пропал»*). Война в стихотворениях М. Дзасохова предстает как разрушительная сила, оставляющая после себя вечную трагедию для всех.

Стихотворение *«Ænæбæрæгæй фесæфти уæ дарæг…» – «Без вести пропал»* представляет собой эмоциональный монолог-обращение сына к отцу, не вернувшемуся с войны. В переводе А. Николаева сохранена авторская интенция – попытка восстановить последние минуты жизни отца. Близость оригинала и перевода проявляется на уровне межстрофических связей, в частности через анафорический повтор *«Без вести пропал»*, который обрамляет строфы и выполняет функцию рефрена, нагнетая трагизм. Смысловое ядро – изображение войны как трагедии, навсегда разлучившей отца и сына, – передается на русском языке лексическими средствами с соответствующей эмоциональной окраской: *«без вести пропал – слов убийственный обвал», «злая сеча», «песнь на полуслове оборвал…», «меж ним и мной прочерчена граница»*. Благодаря художественному переводу глубокие душевные переживания лирического героя Дзасохова сохраняют прагматическое воздействие на читателя.

Стихотворение *«Без вести пропал»* написано в оригинале 5-стопным ямбом, в переводе – разностопным ямбом, что создает интонацию эмоционального, сбивчивого монолога. Рифмовка в оригинале сложная: от строфы к строфе перекрестная сменяется парной, в переводе – с доминированием перекрестной с элементами парной в отдельных строфах.

Стихотворение в оригинале состоит из шести строф разного объема: от восьмистиший до центральной тринадцатисложной строфы, затем убывающей десятисложной и замыкающего восьмистишия. Такая смена строфического рисунка отражает нарастание внутреннего напряжения: центральная, наиболее объемная строфа приходится на кульминационные

вопросы сына к погибшему отцу о последних его минутах жизни. В переводе А. Николаева строфическая организация иная: произведение строится от классического четверостишия к развернутым шести- и восьмистишиям, что меняет ритмическую динамику. При этом ключевая анафора *«Без вести пропал»* как рефрен, обрамляющий строфы, сохраняется, как и общий эмоциональный рисунок. Однако смена строфического объема в переводе (от меньшего к большему) задает иную траекторию развития чувства – не кульминационное напряжение в центре с последующим спадом, а постепенное нарастание к финальному восклицанию (*«Замолкните, слова-отцеубийцы!»*). Таким образом, формальные различия между оригиналом и переводом свидетельствуют о разной стратегии передачи эмоциональной динамики: в подлиннике – волнообразная, с кульминацией в середине; в переводе – линейно-восходящая. Особенностью ритмической структуры в переводе является использование пиррихиев, замедляющих темп в наиболее эмоционально насыщенных местах (*«Я песнь на полуслове оборвал», «Замолкните, слова-отцеубийцы!»*). Синтаксически стихотворение в переводе характеризуется обилием риторических вопросов, восклицаний.

Трагедия отца и сына дополняется в другом стихотворении на военную тему – *«Сердце матери»* – трагедией матери и сына, что позволяет охватить разные стороны жестокости войны. Два стихотворения своего рода образуют парную композицию. Сопоставление оригинала и перевода В. Тушновой выявляет ряд значительных трансформаций, включая изменение структурной организации – введение переводчиком дополнительной строфы:

Траур как надела – не снимала.
Поседела за года она.
Сгорбилась и видеть хуже стала…
Как ее ограбила война! [Дзасохов 1971, 29]

В этой строфе В. Тушнова демонстрирует собственный поэтический талант, но меняет авторский замысел: у нее на переднем плане исключительно трагедия матери (внешние приметы ее горя: траур, седина, сутулость), тогда как М. Дзасохов в оригинале также фокусирует внимание

на трагически оборвавшейся молодой жизни сына: *«фырты байста сонт нæмыг»* (‘сына забрала глупая пуля’)*, «буц хъæбул»* (‘избалованное дитя’), *«уарзон фырт»* (‘любимый сын’), *«кæмдæр кæйдæр зæххыл и…»* (‘где-то на чей-то земле он...’). Поэтическая форма в переводе не подвергается трансформации: стихотворение в оригинале строится на чередовании ударных и безударных слогов (5-стопный хорей с эпизодическим выпадением ударных в центре строки), и в переводе ритмический рисунок полностью сохранен – симметричное сочетание хореических стоп с пиррихиями воспроизведено без изменений:

Сын убит у матери… Погасло
Солнце, не взойдя еще в зенит.
И могилку-то искать напрасно, –
На чужбине сын ее зарыт (29).

В финальных строках автор вводит мысль о том, что боль навечно останется в сердце матери. В переводе эта мысль полностью сохраняется – *«Только сердце ей война оставила, / Чтобы сердцу до смерти болеть»*. Таким образом, перевод В. Тушновой, при сохранении общей темы материнской утраты, демонстрирует приоритет эстетического воздействия над точностью: переводчик вводит дополнительные образы (*«война-грабительница»*), в других местах, наоборот, опускает конкретные детали подлинника; меняет композицию (добавляя строфу).

Стихотворение *«Время»* в переводе А. Николаева посвящено философскому осмыслению неумолимого бега времени и драматического положения человека, оказавшегося между прошлым, настоящим и будущим. Композиционно произведение строится на полифонии голосов: повествование ведется от первого лица, но в него вторгаются реплики из будущего и голос прошлого – ушедшей юности, что создает эффект диалога между разными временными пластами. Лирический герой находится в напряженных отношениях со временем: оно гонит его вперед, опасаясь, что тот остановится на своем пути. Эта персонификация времени подчеркивает его власть над человеком. Далее во второй строфе стихотворения вводится

голос из будущего, в третьей – голос юности. Таким образом, герой оказывается между тремя временами: прошлое (юность) хочет удержать его, будущее – призвать, настоящее – торопит. Однако финал стихотворения возвращает нас к исходной интонации: время продолжает гнать героя вперед, и единственное, что ему остается, – это подчиниться. Перевод сохраняет основной пафос стихотворения – трагическое осознание того, что человек не властен над временем, и герой лишь констатирует эту данность.

Большую часть сборника *«Сердце и водопад»* составляют переводы Н. Злотникова, для которых характерен комбинированный подход: наряду с адекватными лексическими соответствиями переводчик использует индивидуально-авторские решения. Необходимость текстуальных добавлений диктуется рядом прагматических причин. Внося пояснения, переводчик стремится устранить лакуны – информацию, которая может оказаться неясной русскоязычному читателю. Как отмечает Т.В. Евсеева, подобные уточнения позволяют «нивелировать расхождения в когнитивных базах читателя оригинала и перевода, предоставляя недостающую информацию фонового характера» [Евсеева 2007, 21]. Стремясь обеспечить адекватное восприятие исходного этнокультурного контекста русскоязычным читателем, переводчик снабжает подстрочными примечаниями национально-маркированную лексику. Еще одна причина введения переводчиком текстуальных добавлений – необходимость выдержать рифму и сохранить стихотворный размер. Чтобы «заполнить» строку и подобрать созвучие, Н. Злотников обращается к дополнительным изобразительным средствам ПЯ. Проиллюстрируем это на примере первой строфы и некоторых строк из стихотворения М. Дзасохова *«Сон»*, в котором запечатлены глубокие эмоциональные переживания лирического героя, вызванные смертью матери:

Райхъал дæн мæ кæуынмæ мæхæдæг:
Федтон та ныййарæджы мæ фыны,
Уымæн дæн мæрдджынау æз æрхæндæг,
Арвы цъæх мæм уый тыххæй нæ зыны [Дзасохты 1975, 45].

Проснулся я от своего плача:
Видел маму вновь во сне,
Поэтому словно в трауре печален я,
Синева неба мне поэтому не видна [не радует меня].

Плач мой разбудил меня средь ночи,
Мне опять, опять приснилась мама,
С каждым пробужденьем жизнь короче,
И все глубже ночь, темна как яма! [Дзасохов 1976, 13]

***

О хъысмæт, цы дын загъдæуа, уастæн,

О судьба, что сказать тебе, воистину,

Отчего ж, судьба – ***беда без краю,***

***

Ауайы мæ цæстыл фыны мардæй...

Видится во сне умершей…

Вижу маму мертвой. ***Мрак, ненастье...***

Сличение строк наглядно демонстрирует использование Н. Злотниковым комбинированной стратегии: первые строки строфы передают содержание подлинника с достаточной степенью точности, тогда как последующие строки представляют собой самостоятельное творчество переводчика на заданную тему. Это приводит к тому, что концептуальная составляющая оригинала расширяется за счет субъективных образов переводчика, а произведение приобретает черты вольного переложения, а не адекватного перевода. Указанная комбинированная стратегия передачи ИТ характерна для переводов Н. Злотникова и в других произведениях, вошедших в сборник: *«Сердце и водопад», «Дороги, дороги», «Улыбайтесь, родимые!»* (осет. *«Нæ сыхы сывæллæттæн»* ‘Детям нашей улицы’), *«Последняя просьба»*. Разделяя позицию Н.К. Гарбовского – известного переводоведа, автора фундаментальных трудов по лингвистическим основам теории перевода – о том, что «поэтический перевод не может копировать оригинал строку за строкой: в переводе возникают иные текстовые связи и иное расположение элементов внутренней, т.е. смысловой, структуры,

нежели в оригинале» [Гарбовский 2011, 13], мы, тем не менее, полагаем, что переводчику следует избегать таких образных и идейных добавлений, которые вносят в оригинал принципиальные изменения, расширяют его концептуальные границы и навязывают реципиенту субъективное видение художественного мира автора.

Иногда подобные добавления меняют авторские интенции, в результате чего герой испытывает диаметрально противоположные эмоции. Примером может послужить отрывок из стихотворения *«Мечты»*:

Кæддæр уыд кадджын сабийæ мæ цæсты,
Куы-иу æртахт æвзыгъд барæг нæ рæзты.
Тæхуды кодтон: «Саргъыл фест йæ бæсты,
Уæд басæттин мæ фыдызнаджы хæсты!» [Дзасохты 1975, 19].

Когда-то в детстве мне казалось почетным,
Когда, бывало, стремительно проносился всадник мимо нас.
Страстно хотел: «Окажись в седле вместо него,
Одолел бы врага моего отца на фронте!»

Промчался в детстве мимо дома всадник,
Мелькнуло бурки черное крыло.
И мне казалось, скачка – это праздник,
И мне хотелось тоже сесть в седло [Дзасохов 1976, 32] (*«Мечты»*).

Как видим, в оригинале стремление лирического героя оседлать коня формулируется в военно-героическом ключе, связанном с желанием сражаться и отомстить за отца. В переводе Н. Злотникова эти смыслы утрачиваются: жажда ратного подвига и мести замещается праздничным впечатлением. Патриотический, почти эпический модус оригинала уступает место нейтрально-романтическому восприятию. Переводчик не просто добавляет или опускает отдельные лексические единицы, но переориентирует эмоциональный вектор стихотворения.

Бòльшая часть переводов Н. Злотникова представляет собой вариации на переводы А. Николаева и В. Тушновой. Сличение некоторых переводных вариантов – стихотворений *«Что я сделаю Осетии хорошего?», «Дороги, дороги…», «Я робкая, ты робкий», «Сердце и водопад»* – выявляет различные переводческие стратегии. Так, при переводе стихотворения

«Сердце и водопад», «Дороги, дороги…» обнаруживается большая адекватность перевода Н. Злотникова, но только в первой части; вторая же часть, как и в других случаях, представляет собой собственный текст переводчика на мотив оригинала. В стихотворении *«Что я сделаю Осетии хорошего?»* перевод Н. Злотникова оказывается ближе к оригиналу по лексическому строю: он избегает добавлений и стремится к большей точности в передаче исходных смыслов. Иная ситуация наблюдается в стихотворении *«Я робкая, ты робкий»*, где переводчик меняет гендерную принадлежность лирического героя (мужчина → женщина). Эта трансформация существенно влияет на восприятие стихотворения: вместо мужского монолога, исполненного робости и нерешительности в любовном признании, перед читателем предстает женский голос, что меняет интонационный и смысловой акцент произведения.

При переводе стихотворения *«Песня и крылья мечты»* вновь доминирует добавочная концепция. ИТ подвергается значительной перестройке: развернутое воспроизведение одних элементов сопровождается полным исключением других, что приводит к изменению смысловых пропорций оригинала.

Особое место в осетинской лирико-философской поэзии занимают стихотворения-миниатюры М. Дзасохова. Мастер короткого стиха в лаконичной и образной форме сумел раскрыть различные аспекты духовно-нравственного становления человека, его внутреннего совершенствования и, наоборот, упадка. В сборниках *«Гости из Барагуына»* и *«Осетия, родная сторона»* преобладают переводы Л.В. Шерешевского, которые точно передают строфическое построение оригинальных текстов. Наиболее рельефно афористичная поэзия М. Дзасохова обнаруживает свою выразительную силу, философскую насыщенность, а также сатирическую и юмористическую направленность. В дальнейшем указанные черты поэтики находят отражение и в выполненных им переводах рубаи Омара Хайяма на осетинский язык. Некоторые исследователи (в частности, Б.Р. Хозиев)

сближают малые формы лирики осетинского поэта с традицией восточного стихосложения (см. [Хозиев 2010б]).

Каноническое рубаи обладает рядом устойчивых формальных параметров. Философская мысль облекается в лаконичные двустишия (бейты), каждое из которых отличается смысловой завершенностью. Стихотворные строки связаны единой рифмовкой по схеме АААА; в отдельных случаях допускается отсутствие созвучия в третьей строке (ААБА). В парах строк, связанных рифмой, господствует мужское окончание, тогда как в нерифмующемся стихе (так называемая холостая строка) используется женское. Метрическая система рубаи, восходящая к арузу, в силлабо-тоническом эквиваленте наиболее близка к 5-стопному или 6-стопному ямбу.

Четверостишия М. Дзасохова не соответствуют каноническим параметрам арабо-персидского рубаи ни по содержанию, ни по форме. В его миниатюрах строки семантически взаимосвязаны, рифмовка преимущественно перекрестная (АБАБ), в отдельных случаях рифма отсутствует. Изредка встречается омонимическая рифма. Поэт сознательно избегает подражания метрическому рисунку рубаи. Ритмико-метрическая структура его четверостиший варьируется: используются разностопные двусложные (ямб, хорей) и трехсложные (дактиль, амфибрахий) размеры. Л. Шерешевский в своих переводах в основном сохраняет рифмическую схему и размер оригинальных стихотворений-миниатюр.

Б.Р. Хозиев в своих работах детально рассматривает переводы малой лирики М. Дзасохова, выполненные Л. Шерешевским. Исследователь отмечает практически абсолютное совпадение переводных версий с подлинниками в отношении лексики, семантики и этнокультурных реалий [Хозиев 2010в; Хозиев 2010д]. Вместе с тем ученый фиксирует и определенные расхождения, касающиеся формальной организации стиха: в отдельных случаях наблюдается несовпадение образного строя, а также отсутствие созвучий в конечных элементах стихотворных строк.

Для адекватной передачи смысловой структуры оригинальных стихотворений в интерпретациях Л. Шерешевского требовалось глубокое понимание культурного контекста, в котором и сложились эти тексты. Переводческие версии Шерешевского соответствуют подлинникам в воспроизведении их тематического ядра.

В коротких афористических четверостишиях М. Дзасохова, переведенных Л. Шерешевским, центральное место занимает нравственно-философская проблематика, облеченная в лаконичную форму. Бо̀льшая часть этих миниатюр сосредоточена на этических контрастах: противопоставлению чести и бесчестия (*«Слава и пост», «Позор», «Смелость»*), подлинного и мнимого достоинства (*«Гордецу», «Слово и дело»*), внутренней сущности и внешнего облика (*«Вид и суть», «Ум и внешность»*). Значительное место в них занимает сатирическое обличение человеческих пороков – лицемерия (*«Душа – потемки», «Достойный ответ»*), лжеписательства (*«Еще трудней», «Поэт и строчки», «Пустое занятие»*), пьянства («За чей счет», *«Пленник», «Зеленый змий»*), чванства и глупости (*«Истина», «Зазнавшийся»*). Любовная тема предстает в парадоксальных и горьких формулах: неразделенная любовь осмысляется как драгоценность, не приносящая несчастья (*«Драгоценность»*), разлука с любимой уподобляется смерти (*«Мечта»*), а запрет на любовь сравнивается с тщетной попыткой погасить «бушующее пламя» (*«Запрет»*). Гражданская лирика включает стихотворения о родине, где малая родина (Осетия) и Россия предстают неразрывно связанными (*«Братство», «Хоть я родился в сакле осетина…»*), а служение Отчизне требует честности и верности долгу (*«Осетии»*). Философская глубина достигается в размышлениях о жизни и смерти (*«Смерть», «Эпитафия», «Слезы»*), о месте человека в мире (*«Лишний», «Разговор корней с деревом»*). Во многих четверостишиях присутствует военная тема, раскрываемая через контрастные образы мужества и трусости (*«На войне», «Страх»*). Л. Шерешевский последовательно сохраняет афористичность, рифмическую структуру и дидактический пафос оригинала,

адаптируя национально-специфические реалии для русского читателя, но не утрачивая при этом философской остроты и морализаторской направленности дзасоховских миниатюр.

В стихотворении *«Слава и пост»* перевод Л. Шерешевского демонстрирует глубокое проникновение в авторский замысел и успешную передачу ключевой этической доминанты оригинала. Переводчик сохраняет основную дихотомию между внешним положением человека и его подлинной нравственной ценностью, акцентируя мысль о том, что честь и слава не зависят от занимаемого места. Сравним текст в оригинале и в переводе:

Хæлæггæнджытæ нæй дæ зондмæ –
Дæ бадæн – хох, ныллæг – дæ кад;
Фæлтау дæ намыс сис бæрзондмæ,
Дæхæдæг къуындзихыл дæр бад [Дзасохты 1975, 61].

Завистников нет до твоего ума –
Сидишь на горе, а почет – небольшой;
Уж лучше честь свою возвысь,
А сам хоть на пне сиди.

Высокий пост ты занял не по праву:
Сам на горе, а твой престиж – на дне.
Пусть выше гор твоя взлетает слава,
А сам сидеть ты можешь хоть на пне [Дзасохов 1982, 52]

Введение дополнительного оценочного оттенка (мотив незаслуженности высокого поста) не искажает, а напротив, обостряет социальное звучание стихотворения, делая его более рельефным для восприятия русскоязычным читателем. Финальная часть перевода с точностью передает афористическую суть оригинала: истинное достоинство человека проявляется в возвышении чести, даже если сам он находится в самом скромном и низком положении. Перевод Л. Шерешевского сочетает смысловую эквивалентность с художественной выразительностью, удачно адаптируя национально-специфические реалии для иноязычной аудитории без утраты философской глубины подлинника.

В своих стихотворениях-миниатюрах М. Дзасохов поднимает этические вопросы, связанные с противопоставлением мужества и трусости, чести и позора. В стихотворении *«Позор»* акцент сделан на императиве личной ответственности и на том, что смелость не столь почетна, сколь позорна трусость в глазах общества:

Тæссаг кæм вæййы, уым хъæддыхдæр лæуу, –
Лæгдзинад ничи равдисдзæн дæ бæсты…
Хъæбатырдзинад афтæ кадджын нæу,
Тæппуддзинад куыд æгад у нæ бæсты [Дзасохты 1975, 62].

Где страх, там стойко держись, –
Вместо тебя никто не проявит отвагу.
Смелость не настолько почтенна,
Насколько позорна трусость в нашем краю.

В суровый час сражайся, не робея.
Свой долг исполни свято, до конца.
В горах молва о трусости слышнее.
Чем слово об отваге храбреца [Дзасохов 1982, 53].

Переводчик Л. Шерешевский трансформирует исходную мысль, заменяя акцент на общественном осуждении трусости введением мотива святости долга и необходимости его исполнения до конца, что придает стихотворению более пафосное, героическое звучание. При этом финальная часть перевода передает ключевую идею оригинала об особой значимости общественного мнения у осетин, где позор трусости весомее славы о мужестве. Таким образом, при частичной лексической трансформации и усилении императивного модуса, перевод сохраняет основную этическую дихотомию и национально-культурный контекст, однако смещает акцент с общественного осуждения на личный долг и святость его исполнения.

В своей переводческой деятельности Л. Шерешевский ориентировался в первую очередь на воспроизведение глубинного смысла, заключенного в лаконичные афоризмы М. Дзасохова. Вследствие этого исходная образная система подлинника не всегда сохраняется в неизменном виде. Переводчик в ряде случаев обращается не к прямому лексическому соответствию, а к ассоциативному ряду, порождаемому тем или иным образом в осетинской

культурной традиции. Рассмотрим это на примере стихотворения *«На войне»*:

Цы нæ хабар æрцæуы хæсты:
Къæдзæхы йас лæг фесты цъус…
Тæрхъусы хуызæн ***арсы*** *бæсты*
Хуыздæр у ***арсæнгæс*** *тæрхъус* [Дзасохты 1975, 61].

Что только не случится на войне:
И человек, что подобен горе, становится маленьким…
Вместо **медведя** подобного зайцу
Уж лучше быть зайцем подобным **медведю**.

Как лист, дрожал и колебался,
А с виду был горой большой…
Быть лучше зайцем с сердцем ***барса,***
Чем ***барсом*** *с заячьей душой!* [Дзасохов 1982, 52]

В стихотворении Л. Шерешевский трансформирует исходный образный ряд, заменяя сопоставление медведя и зайца на оппозицию барса и зайца. Такая замена ориентирована на культуру-донор, поскольку образ барса традиционно занимает в ней важное место, тогда как медведь не является столь значимым культурным символом для осетин. Ключевая идея – предпочтительность внешней слабости при внутренней силе перед внешней мощью при внутренней трусости – полностью сохраняется. Таким образом, Шерешевский не только передает философский пафос оригинала, но и усиливает национально-культурный компонент, обращаясь к более релевантному для осетинского читателя образу.

На основе проведенного анализа можно сделать следующие общие выводы. Творчество Музафера Дзасохова охватывает широкий круг традиционных тем – малая родина, детство, любовь, дружба, война, природа, честь и достоинство, – при этом поэт сочетает романтическое мироощущение с реалистической конкретностью и демонстрирует владение разнообразными поэтическими формами, включая афористичное четверостишие. Переводчики В. Тушнова, А. Николаев, Н. Злотников, Л. Шерешевский стремились передать ценностные доминанты и стержневые темы поэзии М. Дзасохова, избирая различные стратегии: от адекватной передачи образной

системы до комбинированного подхода, включающего как текстуальные добавления, так и порой самостоятельное развитие авторских тем. Наиболее последовательным в сохранении смысловой и эстетической эквивалентности, а также строфической организации оригинальных четверостиший предстает Л. Шерешевский, чьи переводы избегают доминирования собственного поэтического голоса над голосом автора.

Выводы по 4 главе

Глава посвящена анализу русскоязычных переводов из поэзии «традиционалистов». К ним мы отнесли творчество поэтов, основная особенность которых заключается для нас в особенной и последовательной приверженности классической поэтической традиции, что проявляется в выборе тем, использовании образов и мотивов, глубоко укорененных в национальной истории и культуре. Для поэтов этой «школы» обращение к вечным темам природы, памяти, классическим формам (широкое использование силлабо-тоники) было способом сохранить культурную преемственность. Другой особенностью поэтического стиля рассмотренных здесь осетинских авторов была ориентация на «высокий» литературный стиль и соответствующую образность и пафос.

Высокое качество переводов из поэзии Х. Дзаболова, Г. Бестауты и М. Дзасохова обусловливается, помимо прочего, тем, что их переводчики обладали близким авторскому художественным стилем и мировоззрением, позволившими передать глубину и самобытность осетинской поэзии. В отличие от переводческого опыта, описанного в предыдущей главе, представленный здесь переводной материал демонстрирует более точный подход к ИТ. Анализ ПТ выявляет ряд характерных особенностей:

Переводы произведений Х. Дзаболова, построенных на поэтической символике, художественно-эстетически равноценны оригиналам (несмотря на наблюдаемую сверхобразность), сохраняют интонационно-мелодический строй, исповедальное начало подлинника, отличаются усилением национальных мотивов и тесной связью с Родиной. Жизненный опыт, личное

знакомство, изоморфность творческой истории, элегическое «дыхание» сближает поэта и переводчика (Х. Дзаболова и Н. Рубцова). Результат такого перевода может трактоваться как своего рода произведение двух авторов. В процессе перевода произведений Х. Дзаболова переводчик нередко прибегал к стратегии, при которой приоритет отдавался точности смысловой передачи, а не воспроизведению оригинальной поэтической формы.

Русскоязычные переводы поэзии Г. Бестауты, выполненные такими мастерами, как М. Синельников, Г. Плисецкий и Н. Орлова, в целом демонстрируют высокую степень адекватности, успешно передавая концептуальные смыслы, эмоциональную тональность, романтический пафос и ключевую образную систему оригиналов. Несмотря на неизбежные формальные трансформации – изменения метра, строфики и рифмовки, а иногда и переосмысление отдельных образов для адаптации к русской культурной среде, – переводчикам удается сохранить исповедальную искренность, философскую глубину и национальный колорит стихов осетинского поэта. Несмотря на скромный объем поэтического наследия Г. Бестауты, доступного на русском языке, качество имеющихся переводов позволяет в полной мере оценить его талант и признать его весомый вклад в осетинскую литературу второй половины XX в.

Анализ русскоязычных переводов лирики М. Дзасохова выявляет разнообразие стратегий, используемых для передачи прагматического потенциала оригиналов. Первостепенной задачей переводчиков выступала актуализация ценностных доминант и стержневых тем поэта: любви к малой родине, нравственных идеалов, военной трагедии и проч. Наиболее успешной представляется стратегия, ориентированная на смысловую и эстетическую эквивалентность, как в переводах Л. Шерешевского, где удалось сохранить идейную глубину, лаконичную форму и интонационный строй четверостиший.

Однако в переводческой практике встречаются и более свободные подходы к ИТ: изменение эмоциональной тональности поэтической речи (А.

Николаев), добавление строф или самостоятельных фрагментов, меняющих авторский замысел (В. Тушнова, Н. Злотников), адаптация или замена образов, нивелирование этнокультурного компонента. Для компенсации лакун и сохранения национального колорита применялись текстуальные пояснения (Н. Злотников). Таким образом, прагматический эффект поэзии М. Дзасохова в переводе достигается воссозданием целостного идейно-эмоционального содержания и ключевых констант его творчества, хотя степень приближения к оригиналу варьируется в зависимости от выбранной переводчиком концепции.

ГЛАВА 5. НОВАТОРСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ И ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК В ПОЭЗИИ «ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ» И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДАХ

5.1. Поэзия Х.-М.А. Дзуццати в переводах Б.Ш. Окуджавы: стратегии воспроизведения художественных доминант

В осетинской литературе середины 1960-х гг. олицетворением общественных перемен стало творчество поэтов, известных как «шестидесятники». Если в русской литературной традиции принято четко различать «старших» и «младших» представителей этого течения, то в осетинской словесности подобное строгое и общепринятое разделение отсутствует. Причина кроется в особенностях культурного контекста и меньшем объеме литературного пространства. В применении к осетинским авторам термин «шестидесятники» используется в собирательном значении и обозначает поколение писателей, чье становление пришлось на период «оттепели» – конец 1950-х и 1960-е гг.

К числу наиболее заметных фигур этого поколения относятся Х.-М. Дзуццати, А. Кодзати, З. Хостикоева, В. Малиев, Ш. Джикаев, К. Ходов. Их поэтическое мировоззрение как историко-литературное явление с самого начала формировалось под влиянием «оттепели» и связанных с ней ожиданий свободы самовыражения. Лирика этих авторов заметно отличалась от творчества предшествующего поэтического поколения и, по выражению исследователей, «оказалась наиболее восприимчива к новым веяниям в общественно-политической жизни» [Цориева 2008, 233]. Наряду с переосмыслением традиционных тем (в творчестве «шестидесятников» находят отражение образы революционеров и участников Гражданской войны; героика Великой Отечественной войны также занимает важное место), поэзия этого поколения обогащается рядом новаторских черт. К числу характерных особенностей «шестидесятников» относятся

публицистический пафос, полемическая заостренность, выраженная общественная активность и последовательное обращение к наиболее злободневным вопросам современности. В их стихотворениях живой отклик получали события, происходившие в стране в целом, что придавало лирике особую документальность. Творчество поэтов-шестидесятников представлено гражданской, интимной, пейзажной и философской лирикой. Видное место в их поэтическом наследии занимают образ современника (как человека своей эпохи со всеми ее противоречиями), интернациональные мотивы (особенно ярко проявившиеся у А. Кодзати и З. Хостикоевой), а также сатира и юмор как способы социальной критики. Значительное развитие получает тема поэта и поэзии, причем образ и судьба лирического героя-творца в современной действительности обретают различные, порой полярные трактовки – от героического служения до мучительного поиска своего места в мире.

В поэзии периода с середины 1950-х до середины 1960-х гг. на первый взгляд наблюдается смягчение цензурных ограничений, однако вскоре становится очевидно, что это послабление оказалось во многом иллюзорным. К исходу «оттепели» в поэтическом творчестве все отчетливее проявляется разочарованность в связи с неосуществленными идеями и несбывшимися планами. Стремление обращаться в стихах к ранее запрещенным темам заставляет поэтов прибегать к иносказанию, широко использовать эзопов язык как единственно возможный способ высказывания. Для творчества указанных поэтов в высшей степени свойственен поиск новых жанровых и стихотворных форм (таких, как ломаный стих и верлибр), что свидетельствует об отказе от канонических форм стихосложения и стремлении к большей выразительной свободе.

Единство поколения шестидесятников в русской и осетинской литературах проявлялось не только в общности идей и настроений в оригинальных произведениях, но и в особом подходе к искусству перевода, который, в свою очередь, способствовал укреплению этих связей между

двумя литературными традициями. Существенный вклад в обогащение осетинской литературы на русском языке в рассматриваемый период внесли известные русские поэты-шестидесятники: Б. Окуджава, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, Р. Казакова, Ю. Мориц, чьи оригинальные произведения составили обширный и значимый пласт советской и российской поэзии второй половины XX в. Именно эти поэты обратились к переводу стихотворений осетинских авторов – М. Цирихова, А. Царукаева, Р. Асаева, Г. Дзугаева, Х.-М. Дзуццати, Д. Дарчиева, Т. Тетцоева и тем самым ввели осетинскую поэзию в широкий русскоязычный контекст (см. подробнее [Дзапарова 2020]).

В настоящем разделе диссертационного исследования предпринимается попытка эмпирического анализа стихотворений осетинского поэта **Хадзы-Мурата Аранбековича Дзуццати** (1935–2000) в переводческом восприятии русского поэта **Булата Шалвовича Окуджавы** (1924–1997) с целью оценки их эквивалентности в передаче художественных доминант оригинальной поэзии. Оба поэта принадлежат к наиболее старшей возрастной когорте в поколенческой группе «шестидесятников».

В поэтическом наследии Х.-М. Дзуццати представлен широкий тематический спектр: военная проблематика, осмысление детства как ключевого этапа становления личности и формирования внутреннего мира лирического героя, размышления о природе поэтического творчества, а также интернациональные мотивы. Творческий акт в интерпретации поэта предстает как созидательное действие. Важное место отводится гармонизации взаимоотношений человека и природы, а также философскому осмыслению категорий бытия. В центре мировоззрения Х.-М. Дзуццати занимает проблема сохранения родного языка. Как отмечает литературовед И.В. Мамиева, поэт актуализирует «значимость проблемы языковой идентичности, квалифицируя вопрос о роли и функциях языка как первостепенной важности в истории развития народа и его современного

состояния… утверждает идею сохранения национального лица, кодекса чести и фарна[116] предков» [Мамиева 2016б, 133].

Новаторской для своего времени оказалась и формальная организация стиха Х.-М. Дзуццати, в первую очередь его ритмическая структура. Отличительной чертой структурно-композиционного построения поэтических произведений осетинского поэта служит чередование в пределах одного стихотворения традиционных стихотворных элементов (катрена, упорядоченного ритма, перекрестной рифмы) с астрофическим, «рваным», нерифмованным стихом. Кроме того, в его поэтике прослеживается заимствование так называемого «ступенчатого» стиля В. Маяковского, что придает текстам дополнительную экспрессию и визуальную динамику. Нужно отметить, подражание стилю русского поэта прослеживается во многих произведениях Х.-М. Дзуццати.

Перечисленные тематические и формальные особенности творчества Х.-М. Дзуццати делали его поэзию внутренне близкой Б. Окуджаве, который как поэт-шестидесятник разделял эти художественные ориентиры. Интеграция Х.-М. Дзуццати в общесоюзный литературный процесс периода «оттепели», его выраженная гражданская позиция и смелые новации в поэтической форме свидетельствуют о глубокой связи автора с феноменом «шестидесятничества». Поэтому обращение Б. Окуджавы к переводам стихотворений Х.-М. Дзуццати, сокурсниками которого по Литературному институту им. А.М. Горького являлись наиболее яркие представители поколения шестидесятников Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, Р. Рождественский, представляется нам закономерным.

Обращаясь к переводческой деятельности Б.Ш. Окуджавы, следует отметить, что она была столь же многогранна, сколь и его оригинальное творчество [Оскоцкий 2007, 13]. Известный прежде всего как поэт, бард и основоположник жанра авторской песни, Булат Окуджава проявил себя и как выдающийся переводчик. География его переводческих интересов была

[116] Фарн – благодать, благополучие, благопристойность.

исключительно широка: он переводил с 26 языков, включая абхазский, арабский, армянский, болгарский, грузинский, испанский, польский, французский и мн. др. [Абельская 2000; Осоцкий 2007; Чайковский 1997а]. Переводы Б. Окуджавы издавались в его авторских сборниках, а также в периодической печати.

Сам «любимец Арбата», размышляя о природе поэтического перевода, сформулировал ряд установок, которыми, по его мнению, следует руководствоваться в этой сфере литературного творчества: «…иногда строгое следование оригиналу не приводит к хорошим результатам»; «…стих должен звучать интересно и на языке, на который переводят»; «…я всегда придавал значение хорошему, качественному переводу»; «…прежде всего очень важно, чтобы это исходило от автора, чтобы это напоминало автора, а во-вторых, чтобы это звучало на языке, на который переведено, чтобы это естественно звучало на этом языке» (Цит. по: [Чайковский 1997а, 16–19]).

Переводы Б. Окуджавой создавались на основе подстрочников, чье качество далеко не всегда отвечало требованиям точности. В силу этого переведенные тексты изначально допускали определенную свободу по отношению к первоисточнику. Тем не менее, опираясь на подстрочник, поэт мог «уловить структуру строфы, особенности ритмики и рифмовки… хотя советами, комментариями и консультациями не пренебрегал» [Там же, 14]. Позднее сам Окуджава признавался, что в ряде его переводов встречалась неточность [Бернардини, 2013].

Наследие Б. Окуджавы из осетинской поэзии невелико по объему: ему принадлежат перевод стихотворения Д. Дарчиева *«Мой салам»*, а также восемь стихотворений Х.-М. Дзуццати, опубликованных в его сборнике *«Ветер времени»* (1960). При этом перевод стихотворения *«Слова»* ошибочно приписано Булату Окуджаве [Антология 2003, 885–887]. В действительности же оно не входит в число его переводческих работ, а принадлежит Ю. Левитанскому [Дзуццати 1964, 47–50].

Здесь следует отметить, что в 1960-е гг., когда переводились стихотворения осетинских поэтов-шестидесятников, эти авторы только начинали свой путь в литературе. Поэтому в русских переводах их голос не всегда звучал в полную силу. Сказанное в равной степени относится к творчеству Х.-М. Дзуццати и к его переводам, осуществленным Б. Окуджавой.

Стихотворения в переводах Б. Окуджавы отличаются тематическим разнообразием. Так, стихотворение *«Облака глядят с небес на землю…»* посвящено поэтическому вдохновению. В интерпретации Б. Окуджавы появление стихов сравнивается с развернутым ассоциативным рядом: облака – молния – гром – дождь [Дзудцов 1960, 48]. У Дзуццати данная последовательность образов имеет менее развернутый характер: облака – небо – дождь, где «молния» и «гром» лишь подразумеваются в обобщенном понятии «неба». Рождение стихов и поэтическое творение как духовный дар осмысляются Б. Окуджавой через уподобление дождю, возникающему после хаоса. Созданная песня – результат мучительного процесса – подобна дождю, орошающему сухую землю: она утоляет «жажду» человеческой души, наполняет и гармонизирует ее. Переводчик вслед за автором вводит градацию (мысль – голос – стихотворение), соответствующую природным стихиям (молния – гром – дождь), что усиливает динамику творческого акта.

Перевод в целом адекватно передает основную идею оригинала, несмотря на незначительные расхождения. Оба текста – и подлинник, и перевод – сходятся в том, что творчество осмысляется как процесс, результатом которого становится создание духовных ценностей. У Дзуццати, как и у Окуджавы, внимание читателя обращено прежде всего на конечный результат поэтического труда – рожденное стихотворение. Однако способы подачи этого процесса разнятся. В оригинале поэтическое вдохновение предстает как естественное, почти органическое действие, сопоставимое с наблюдением; образ мучительного преодоления здесь отсутствует. В русском

тексте сохраняются небольшие акценты, способные передать авторские интенции – элемент неожиданности (*«внезапно»*) и динамика нарастания (*«блеснет – загрохочет – пошло стихотворение»*), что придает творческому акту характер внезапного озарения. Читаем в оригинале:

Мигътæ арвæй кæсынц æмæ кæсынц зæхмæ.
Афтæ поэт дæр, –
Кæсы æмæ кæсы цардмæ,
Æрдзмæ æмæ адæммæ,
Стæй æнæнхъæлæджы æваст,
Арвау, ферттивы хъуыды,
Арвау, анæры хъæлæс,
Æмæ, тæрккъæвдайау,
ныссæх-сæх кæны æмдзæвгæ!
Тæрккъæвда басæтты зæххыты дойны,
Æмдзæвгæ басæтты зæрдæты дойны [Дзуццаты 2020, 242–243].

Облака с неба глядят и глядят на землю.
Точно так же и поэт –
Смотрит и вглядывается в жизнь,
В природу и в людей.
Затем вдруг неожиданно,
Словно небо, засверкает мысль,
Словно небо, прогремит голос,
И словно ливень,
рождается стихотворение!
Дождь утоляет жажду земли,
Стихотворение утоляет жажду сердец.

Облака глядят с небес на землю...
О поэт,
И ты глядишь на жизнь,
На деревья, на людей...
И вдруг
Мысль блеснет внезапно – это молния,
Загрохочет голос – это гром.
И, как дождь, пошло стихотворенье!
Жажду почвы утоляет дождь.
Утоляют песни жажду душ [Дзудцов 1960, 48].

Другое стихотворение – *«Коста – мой гость»* – построено как воображаемый диалог поэта с выдающимся осетинским классиком К. Хетагуровым, который преодолевает временные границы и становится современником автора. Высокий, торжественный стиль произведения адресован истинным поэтам, чьим правдивым словом выносится приговор

несправедливости. Таким кумиром для Хадзы-Мурата Дзуццати выступает Коста Хетагуров. Стихотворение оформлено как прямое обращение к великому предшественнику:

Табуафси,
Къоста,
рахиз мидæмæ,
Мæнæ дын бандон –
æрбад.
Уыныс,
куыд æрцыдтæ
сæрæгасæй
фидæнмæ,
Ирыстоны
кæуылты у дæ кад.
Стæй канд Ирыстоны нæ, –
дæу алы ран дæр уарзынц бирæ,
Ныр сæххæсти,
цæмæ бæллыдтæ ды.
Нæуæг дуне у рухс
æмæ дæ лирæ
Дзыллæты ’хсæн
сабырадыл цæгъды.
Нæртон Колумб,
ды бакодтай фыццаг хатт
Ирыстоны,
æмæ дæ дзыхæй уый,
Рæсугъд æвзагæй
сдзургæйæ,
парахат
Æппæт дунейæн
равдыста йæхи.
Ирон лæг искуы
искæй зæхмæ ‘рхизæд,
Кæдæм фæнды зæгъæд:
– Гъе, уырдæм цом, –
Дæ ном ын у
куыд паспорт,
кæнæ визæ,
Дæ номимæ йын
алкæй дуар дæр –
гом [Дзудцати 1959, 30-31].

Подстрочный перевод:

Пожалуйста,
Коста,
заходи к нам,
Вот тебе стул –
садись,
Видишь,
как пришел

невредимым
в грядущее,
В Осетии
большой у тебя почет.
К тому же не только в Осетии, –
тебя любят в любом месте бескрайне.
Теперь осуществилось то,
к чему стремился ты.
Новый мир светел,
и твоя лира
Среди народа
играет о свободе,
Нартовский Колумб,
ты открыл впервые
Осетию,
и твоими устами она,
Красивым языком
заговорив,
многообразно
Всему миру
показала себя.
Где бы ни
ступала нога осетина,
Куда бы ни сказал [он]:
– Эй, пойдем туда, –
Твое имя для него
как паспорт
или виза,
С твоим именем
для него каждого [любого человека] дверь
открыта.

В переводе Окуджавы использованы лексические средства, близкие по смыслу к оригиналу. Уже с первых строк переводчику удается передать почтительное, уважительное отношение лирического героя к осетинскому гению. Однако центральный фрагмент оригинала – строки, раскрывающие культурно-историческое значение К.Л. Хетагурова для Осетии и ее народа, – в переводе опущен. Восполняется эта потеря строкой: *«Все, / о чем тебе мечталось, Коста, / Как разлив заполнило наши дни»*. Остальные элементы художественной системы этого фрагмента нашли в переводе свое отражение:

Здравствуй, Коста. Заходи.
Просторы рвущий
Путь через века не легок и далек...
Вот и заглянул, как говорится,
в день грядущий,
К нам на огонек.
Заходи, располагайся.
Будь как дома, просто.

Вот она, Осетия твоя,
взгляни.
Все, о чем тебе мечталось, Коста,
Как разлив заполнило наши дни.
Где бы осетина
путь теперь ни вился
И какую б землю он ни посетил,
Имя твое, Коста, –
лучшая виза:
С ним везде
как гость желанный
осетин [Дзудцов 1960, 22-23].

Стихотворение представляет собой монолог-исповедь, крик души о несовершенствах, существующих в современном автору мире, и размышление о предназначении поэта-трибуна. Б. Окуджава передает этот пафос с той же поэтической силой и эмоциональной насыщенностью. Каждое слово Х.-М. Дзуццати в этом произведении – гимн К. Хетагурову и тем, кто идет по его пути. Булат Окуджава, следуя концепции оригинала, завершает перевод на возвышенной ноте: «*За идущих / по твоей дороге, Коста, / Поднимаю этот осетинский тост!*». Структурная особенность стихотворения – чередование длинных и коротких строк – в переводе сохраняется, что позволяет передать ритмический рисунок подлинника. Таким образом, при некоторых смысловых потерях (опущение развернутой характеристики культурной миссии К. Хетагурова) перевод в целом адекватно передает эмоциональный настрой и идейный пафос оригинала, а также сохраняет его формальные особенности.

Другое переводное стихотворение – *«Матери»* – в полной мере передает идейное содержание оригинала, главная цель которого – показать роль матери в жизни лирического героя. Произведение выстроено на мотиве воспоминаний, а образ матери занимает центральное место в «ретроспективном идиллическом хронотопе» [Петрова 2011, 40] стихотворения. Раскрытию этой мысли способствуют необычные сравнения и использование синтаксических средств художественной выразительности – анафоры и параллелизма. Строфическая организация оригинала представляет

собой терцеты (трехстишия) с характерной рифмовкой: первые две строки не рифмуются между собой, а третья, укороченная, рифмуется с укороченной строкой последующей строфы. В переводе Б. Окуджавы эта сложная рифмическая схема сохраняется, однако другие элементы формальной организации подлинника, в частности анафорические повторы, оказываются утраченными. При этом переводчик намеренно усиливает эмоциональное воздействие на читателя, тогда как оригинал не столь гиперболизирован. Сравним фрагмент:

Фælæ-иу хæдзары хатгай куы нæ уыдтæ, –
Гас бон изæрмæ хæтыдыстæм хъæууынгты,
Сидзæр, æнæркаст, фыдгъуыз [Дзуццаты 2020, 128].

Но, бывало, когда не было тебя дома, –
Целый день и до вечера бродили [мы] по сельским улицам,
Сироты, беспризорные, изможденные…

Бывало, выйдешь за порог – ползут минуты длинные,
Ползут года, ползут века,
Покуда нет тебя [Дзудцов 1960, 49].

Автор перевода синтезирует два подхода к передаче смысла исходного текста: свободный перевод местами сочетается с адекватным. Отдельные фрагменты в интерпретации Б. Окуджавы либо существенно расходятся с оригиналом (особенно в начале стихотворения), либо, напротив, пословно отражают авторскую мысль (в финале). Прагматический эффект в переводе создается за счет тождественной образности, которая чаще всего сводится к метафоризации текста. Примером служит финальное обращение к матери: в оригинале – «*Уастæн уай райгонд, мæ сабион царды хур…*» [Дзуццаты 2020, 128] (‘Воистину будь довольной, **детства моего солнце**…’), в переводе – «*О, здравствуй, / Ты, **солнце детства моего**…*» [Дзудцов 1960, 50]. Здесь смысл передан с минимальными потерями.

Однако первая строфа в переводе Б. Окуджавы становится вполне независимым от оригинала художественным текстом:

Мысын дын арæх дæ хойраг, дæ армы конд.
Никуыма бахордтон а зæххыл уый адæн,
Мысын æй алкæд, мæ мад!

Я всегда вспоминаю еду, которую ты готовила своими руками.
Ничего вкуснее я в жизни не ел.
Всегда помню это, мама!

По дому ласково плыла заботливая женщина.
О, было нам тепло-тепло
От взгляда твоего [Там же, 49].

Передача смысла ИТ на материале русского языка потребовала привлечения дополнительных лексико-семантических средств. Окуджава отражает здесь собственное видение оригинала, авторская идея не передается. В результате данный фрагмент трудно признать переводом осетиноязычных строк в строгом смысле слова, а представляет собой вполне самостоятельное поэтическое высказывание на заданную тему.

Таким образом, в стихотворении *«Матери»* Б. Окуджава строит свою переводческую концепцию от почти дословной передачи финальных строк до полной творческой переработки начальных фрагментов, что позволяет ему, конечно, сохранить идейный пафос оригинала, но ценой отказа от формальной точности.

Поэтическая манера Х.-М. Дзуццати отличается эмоциональной сдержанностью: его строкам чужда надрывность. Стиль осетинского поэта тяготеет к прозаичности и публицистичности. Индивидуальность Дзуццати выражалась и в особом подборе лексики – словах, способных коснуться сокровенных уголков читательской души (стихотворения *«Слова», «Мой язык»*).

Особую художественную выразительность стихам Х.-М. Дзуццати придает склонность к сопоставлению порой совершенно несопоставимых вещей и образов. Как отмечает Н.Г. Джусойты, «поэтическое зрение Дзуццати отмечено одной устойчивой чертой, которая объединяет все, что написано им, в индивидуальный художественный мир. Это умение видеть в знакомом, простом, обыденном незнакомое, неожиданное, поэтическое» [Джусойты 1965, 279]. Данная контрастность обыденного и высокого, на наш взгляд, обнаруживает типологическое сходство поэзии Х.-М. Дзуццати с

произведениями русских поэтов-шестидесятников – Е. Евтушенко и А. Вознесенского [История русской литературы 2014, 420–425].

С другой стороны, поэтический стиль Х.-М. Дзуццати отличается повышенной метафоричностью и склонностью к персонификации, что отчетливо прослеживается и в переводных стихотворениях *«Вдруг вчера завернула погодка…», «Весна в Подмосковье», «Ну и день! Сумасброднее дня не бывало…»*. В интерпретации Б. Окуджавы художественные образы оригинала претерпевают определенные изменения. Переводчик придает стихам дополнительную эстетическую окраску, поэтизирует изображаемую реальность и вводит собственные образы там, где автор оригинала выражал мысль стилистически нейтральными, немаркированными средствами. Так, в стихотворении *«Ну и день! Сумасброднее дня не бывало»* переводчик усиливает эмоциональную напряженность текста, создавая динамичную, почти хаотичную картину природного разгула: смешение дождя и снега, зловещее покрывало туч, сорвавшееся с небес, – все это подчеркивает стихийность и непредсказуемость происходящего. В тексте:

Дождь идет. Снег идет. Все смешалось, сплелось
Туч
зловещее покрывало
На озябшую землю с небес сорвалось (38).

Особого внимания заслуживают метафорические образы, введенные переводчиком: *«в каждом всплеске воды – что-то быстрое, лисье»* (олицетворение, придающее движению воды звериную хитрость и стремительность), *«сосен сучья трещат, как оленьи рога»* (неожиданное сравнение, создающее звуковой и зрительный эффект), ветер, приобретающий воинственные черты («*Гонит ветер гуртом прошлогодние листья / По дорогам до одури, словно врага»* [Дзудцов 1960, 38]). Введенные Б. Окуджавой стилистические средства делают описание более экспрессивным по сравнению с оригиналом. Однако финал стихотворения разрешает это природное напряжение: солнце пробивается сквозь дождь и тучи, спор стихает, и последняя строка – *«Хлебороб вышел в поле. / Не*

мешайте ему!» – переводит повествование из стихийно-природного в человеческое русло. Таким образом, Булат Окуджава не просто переводит текст, а создает самостоятельное поэтическое высказывание, сохраняющее контраст стихийно-природного хаоса и созидательного труда.

Стилистической модификации подверглось у Б. Окуджавы стихотворение *«Лæджы бæллиц»* (‘Мечта человека’), получившее в переводе название *«Мечта»*. Русскоязычная версия воспроизводит исходный смысл, но в иной словесно-образной форме. При этом Окуджава выходит и за рамки авторской интенции. В основе стихотворения лежат впечатления и размышления лирического героя об увиденных на сибирском вокзале изваяниях слонов. В русскоязычной интерпретации произведение обретает дополнительный, более мрачный смысл: переводчик вносит в него мысль о загубленных человеческих жизнях в Сибири. Характерно в этом отношении описание сибирской зимы:

Зима сибирская, сквозная, немилостивая,
Через века
хозяйкой крутой прошла,
На скольких людях
злобу свою повыместила!
Сколько добротных тулупов
навылет прожгла! [Дзудцов 1960, 52]

Б. Окуджава придает тексту исторический и социальный подтекст, которого в оригинале нет. Переводчик трансформирует и формальный строй стихотворения. Если в подлиннике стих Дзуццати лишен четкой метрической организации и рифмы, то в русскоязычной версии он становится мелодичным, размеренным, местами рифмованным.

Философские размышления поэта о быстротечности времени и смысле человеческого существования запечатлены в стихотворении *«Разговор с временем»*. Произведение построено как обращение лирического героя к времени, которое стало свидетелем всех его жизненных невзгод. Перевод, как представляется, оказывает на читателя значительное прагматическое воздействие: реципиент также становится свидетелем сложных душевных

переживаний лирического субъекта. Русскоязычная версия сохраняет свойственную оригиналу переменчивость эмоциональной тональности, которая передается чередованием вопросительных и восклицательных интонаций, а также определенной недосказанностью, выраженной обилием многоточий: *«Куда же ты, время?!», «Только бы навсегда… / Только бы навсегда… / Часы и года, вам длиться бы, длиться бы…», «Погоди хоть немного, о время, не спеши… исцели!», «Ты – соперник мой, время!»* [Там же, 65–66]. Таким образом, стихотворение в переводе характеризуется не только идейно-тематической общностью с подлинником, но и, как представляется, оказывает на реципиента адекватное эстетическое воздействие.

Анализ переведенных Б. Окуджавой лирических произведений Х.-М. Дзуццати позволяет выявить несколько подходов к воспроизведению оригинала. С одной стороны, переводчик стремится к общности идейно-тематического содержания, сохранению прагматического воздействия и архитектонической стройности текста. С другой стороны, в ряде случаев Булат Окуджава расширяет смысловое поле подлинника, вносит дополнительные смыслы (как, например, в стихотворении *«Мечта»*), придает стиху мелодичность и рифму там, где оригинал обделен ими, а также допускает полную творческую переработку отдельных фрагментов, превращая их в самостоятельное поэтическое высказывание. Таким образом, переводы Б. Окуджавы сочетают адекватность передачи ключевых смысловых доминант и эмоционального настроя оригинала со свободой, выражающейся в дополнительной эстетизации, расширении образного ряда.

5.2. Гражданская позиция автора и ее воплощение в переводах поэзии А.М. Кодзати (Г.А. Корин, В.В. Хатюшин, В.П. Бурич)

С первого поэтического сборника четко обозначилась гражданская позиция **Ахсара Магометовича Кодзати** (1937–2021). В литературу вливается голос поэта-бунтаря, каждая книга которого раскрывает

мировоззренческие установки на различных этапах творческого поиска. В сборниках *«Æхсар»* (‘Мужество’, 1965), *«Адæмы хъæр»* (‘На зов ваш, люди’, 1969), *«Сау æхсон»* (‘Черный кремень’, 1973) преобладает эмоциональный настрой, экспрессия стиха. Долг поэта и назначение поэзии А. Кодзати видит в том, чтобы привнести яркие краски в жизнь своего народа. Для поэзии Кодзати характерна исповедальность. Интимной лирикой, лирикой воспоминаний насыщен первый сборник поэта – ностальгия по давно ушедшему детству, в которой отражена связь лирического героя с родной землей и благодарность ей за поэтический голос; звучит мотив неоплатного долга перед народом и родиной *(«Мæ гуырæн бон», «У Иры дзыхъхъ»)*; показано проявление силы духа, идея борьбы за свои мечты *(«Малусæг»)*. В последующих сборниках постепенно усиливаются гражданские мотивы, ярче представлен образ лирического героя, обозначена тяжелая и ответственная ноша поэта, репрезентирован поиск поэтического вдохновения (огня), душевного успокоения, звучит ода своему народу, языку, мысль о бережном отношении к национально-культурному наследию; человек показан как совершенное творение природы.

Поэтическое наследие А. Кодзати широко отражено в русскоязычных переводах. Сборники *«Тень орла»* (1969), *«Яблоко нартов»* (1974), *«Кремень»* (1985), *«Острова Терека»* (1988), *«Богиня огня»* (2003) включают стихотворения поэта разных лет. Переводчики А. Кодзати – Л. Озеров, М. Синельников, Т. Кибиров, И. Фаликов, Б. Бобылев, Ю. Музальков, Т. Саламов, С. Кабалоти, А. Золоев и мн. др. – смогли представить в различных вариантах поэтический талант, по-своему воспроизвести оригинальное дарование осетинского поэта.

В первый переводной сборник А. Кодзати *«Тень орла»* вошли лучшие стихотворения из книг *«Мужество»*, *«На ваш зов, люди»*. Переводчики Г. Корин и А. Богучаров придерживались своих принципов, при этом искали возможности передать средствами ПЯ систему художественных образов оригинала и характерные стиховые формы произведений.

Широкий спектр применяемых методов позволил переводчикам представить переводимые лексические единицы с разной степенью эквивалентности (полной и частичной). Преобразуя ИТ в процессе перевода на русский язык, система смыслов могла «деформироваться» [Гарбовский 2007, 365], так как затрагивалась стержневая мысль оригинала.

Сравнительно-сопоставительный анализ разноязычных текстов позволил определить ряд переводческих преобразований, которые дали возможность выявить в стихах на ИЯ и ПЯ не только межъязыковую асимметрию [Там же, 369], но и явные расхождения на уровне передачи художественных образов. Переводческие преобразования Г. Корина и А. Богучарова приводят текст на ПЯ, как нам кажется, к семантико-стилистическому несоответствию с оригиналами, обусловленному неверным восприятием исходной информации. В стихотворениях *«Пианинойы мæлæт» – «Смерть пианино», «Æхсæв Æрæфы был» – «Ночью на берегу Ирафа»* переводы А. Богучарова настолько далеко уходят от оригинала, что от текста остается только заглавие. Перевод «по мотивам» оригинала характеризуется своевольным дописыванием целых строф (*«Ногæй сфæлмæцыд сæр»*), местами создающим комический эффект (пианино умирает от инфаркта – *«Пианинойы мæлæт»*). Отклонения наблюдаются также в формальной организации стиха: дополнительные слова вносятся для создания рифмы (верлибр → рифмующийся стих: *«Сæлфынæг» – «Снова изморось»*).

И наоборот, иногда в переводах наблюдается отсутствие семантических компонентов подлинника, важных для осмысления глубины его содержания. Так, в стихотворении *«Зæрдæ» – «Сердце»* (посвященном Н. Джусойты) Г. Кориным опущена центральная часть стихотворения (2 строфы), в которой автор продолжает мысль о вмещающем сердце лирического героя: оно скорбит о несовершенстве мира, воспринимает несчастья земли и готово служить людям. В переводных стихах наблюдается контаминация образов, приводящая к искажению исходного смысла. В результате ПТ, как представляется, не оказывает аналогичный

прагматический эффект. Например, встречающийся в стихотворении *«Черная речка»* образ *гитары-ивы* вряд ли создает в голове русскоязычного читателя визуализацию, способную вызвать эмоции, равные тем, что переживает читатель оригинала:

…Кæддæрау та дæм ныр йæ хихтæй
Æртасы донхæрисы тала,
Цыма кæйдæр æнарæхст къухтæй
Æрхауд уынгæгхъæлæс гитарæ («Сау суадон») [Хъодзаты 1969, 46-47].

Как когда-то вновь тебе теперь из своих веток
Опустит ива побег,
Как будто из чьих-то неловких рук
Упала печально звучащая гитара.

…Все, как когда-то, клонит ветки
***Гитара-ива**, вся в слезах.*
А ветки,
Словно струны предков,
Вызванивают боль в ночах («Черная речка») [Кодзати 1969, 29–30].

Между тем в строках перевода мы видим дополнительную эстетизацию, способную выдать текст Г. Корина за вполне самостоятельное произведение, лишь тематически связанное со стихотворением А. Кодзати.

Сигнификативный (понятийный) компонент (см. [Солодуб, Альбрехт, Кузнецов 2005, 55]) лексических единиц ИЯ представлен в переводах не прямыми номинативными значениями, полными эквивалентами, а дается переводчиками описательно, сохраняется только общий смысл высказывания. Соответствия не наблюдаются в переводе стихов *«Кафаг чызг» – «Танцовщица», «Æнафон» – «Поздний час», «Фыййау» – «Пастух», «Бон æрхауди, зæланггæнгæ, хохыл…» – «День за гору упал со звоном»* и др.

Там, где слова не нужно было сплетать в рифмованные строки (оригинал представлен белым стихом), переводчик отражает ИТ пословно, строка в строку, образ образом (*«Сабырад» – «Ночь»*).

Художественно-эстетическая общность с осетинскими оригиналами обнаруживается в переводах стихотворений *«Бæрзытæ» – «Березы», «Мидбылхудт» – «Улыбка», «Фын» – «Сон», «Къæвда» – «Дождь», «У Иры*

дзыхъхъ» – «Осетия как чаша василька». Здесь текст на ПЯ производит адекватное прагматическое воздействие, соответствует интенциям автора.

Кажущаяся на начальном пути свобода творчества и отсутствие идеологических запретов к концу 1960-х и «послеоттепельных» 1970-х гг. постепенно сменяется разочарованием и обманутыми надеждами. Преодоление цензурных ограничений вынуждало А. Кодзати обращаться к иносказанию, к мотивам и образам устного народного творчества (*«Испайнаг хуымгæнæг Хосейы зарджытæ», «Нарты фæткъуы»*). В застойные годы голос поэта звучит не столь уверенно, появляется мотив неудовлетворенности, меняется проблемно-тематический аспект лирики А. Кодзати. Поэт художественно осмысливает перемены, происходящие в душе и в сознании человека. Центральной фигурой стихотворений становится современник, даже если автор прибегает к изображению минувших эпох. В стихах сб. «*Удæвдз»* (‘Свирель’, 1978), *«Æрттигъ»* (‘Трехгранная стрела’, 1983), *«Рухс»* (‘Свет’, 1987) А. Кодзати сосредотачивает свое внимание на взаимоотношениях поэта и времени, обращается к теме прошлого (образы и судьбы переселенцев в Турцию (1859, 1860, 1865 гг.), отражает трагические события в истории осетин – карательную экспедицию 1830 г. во главе с генералом Ренненкампфом), размышляет над судьбой родного языка *(«Ирон дзырд»).* Поэт находится в поисках своего «я», своего места в обществе, своего Идеала *(«Дыууæ хъæры», «Сосланы ныхас Мæрдты бæсты дуаргæс Аминонимæ»)*. Истинный поэт способен идти на самопожертвование ради правды и справедливости, он – глашатай истинных ценностей: «Правды, Любви, Родины» *(«Æрттигъ»)*. Предназначение поэзии А. Кодзати, по мнению литературоведа А.Б. Бритаевой, – находить путь к сердцу народа, жить его переживаниями [Брытъиаты 2022, 75] – таким принципам была подчинена и деятельность великих его предшественников – К. Хетагурова, Е. Бритаева – и современников – К. Дзесова, Г. Бестаева, Х. Дзаболова и др., чьи портреты поэт создал в своих стихотворениях, чье творческое дарование высоко

оценено в них. Поэт касается и ранее запретных тем – судеб жертв политических репрессий *(«Дыууæ этюды Æрнигоны тыххæй», «Залиаг калм», «Реквием-37», «Æрнигоны хъæлæс»)*.

С первых поэтических шагов проявилось несогласие А. Кодзати с идеологическими установками своего временем. С неспособностью принять окружающую действительность и появляется трагичность мировосприятия А. Кодзати. Х.-М. Дзуццаты точно охарактеризовал концепцию его поэтического творчества: «Он, как и многие другие поэты, отдавал дань идеологическим схемам, попадал под “обаяние” всеобщих, регламентируемых социалистическим реализмом стереотипов жизни и искусства, но в то же время сопротивлялся им, спасался от них, оставаясь в основном верным себе – выражать трагичность свою, правду свою и через них – трагичность, правду эпохи» [Дзуццаты 2010, 244]. Отсюда появление в стихах иносказания, языка «шифров и кодов» [Там же, 245].

А. Кодзати в своих произведениях широко использовал многоплановые образы. Так, в поэзии главенствует символика жизненного обновления – это сила, способная избавить человечество от темных сил, привнести в жизнь свет, воплотить радужное будущее (буря, ветер – символ перемен в стихотворении *«Гимн Галæгонæн»*). Аллегорические образы появляются и в других стихах А. Кодзати, например: солнце – исполнитель желаний, солярный символ *(«Уалдзыгон зарæг»)*, тæдзынæг ‘капель’ – символ вчерашнего благополучия сегодня «замерла» – метафора обманутых надежд поэта *(«Тæдзынæг»)*, колесо, круговорот – символ перемен, вместе с движением времени меняется и душа лирического героя[117] *(«Бонты зилдух»)*, клетка – символ смерти для свободолюбивых *(«Къалати»)* и др.

[117]Символ черного колеса, олицетворяющего «путь к смерти», видим и в творчестве русских поэтов, в частности в поэме А.А. Ахматовой «Реквием» о массовых репрессиях 1930-х гг. А. Кодзати – автор перевода поэмы на осетинский язык (см. подробнее [Дзапарова 2023б].

Форма стихотворений Кодзати различна: встречается классический катрен, терцет, секстина, «ступенчатый» стих, белый стих, верлибр, сонет, наблюдается также астрофичность.

Особенно плодотворно творчество А. Кодзати в переводах представлено в 1980-е гг. (сб. *«Кремень», «Острова Терека»*). Часть написанных в эти годы стихотворений вошла и в сб. *«Зынджы бардуаг»* – ‘Богиня огня’ (2003). Стихотворения из сборника *«Кремень»* демонстрируют различные принципы перевода, доминирующими из которых являются: нарушение эквиритмичности стиха *(«Уидæгтæ» – «Корни», «Хæххон лæг» – «Горец»)*, буквальный перенос образов из стиха оригинала *(«Фыццаг кæркуасæн хохы» – «Час первых петухов»*), семантические преобразования – сохранение общего смысла стихотворения за счет изменения в исходном тексте отдельных элементов *(«Фæндаг» – «Дорога», «Терк» – «Терек»*). Стремление в анализируемых стихах к дословной точности искажало смысл (иносказание), доносимый словами-образами ИТ, например: *«къæй лæгтæ» – «человеки-скалы», «сырх æхсидæвты уарын» – «град из красных головешек» («Хъолайы мæсыг» – «Башня Кола»), «йæхи дурæй нæ фехæлди мæсыг» – «я не рухнул при этом / от камня своего в годину бед» («Фæндаг»)*. Наряду с некоторой вольностью при переводе, переводчики стремились сохранить своеобразие подлинника, колоритный слог автора *(«Дурын балладæ» – «Каменная баллада», «Цæугæдон» – «Река», «Къоста» – «Коста»*).

В стихотворении *«Къоста»* А. Кодзати поднимает актуальные проблемы современности. Центральной фигурой в нем становится его знаменитый земляк – поэт Коста Хетагуров. Произведение построено в форме диалога. С одной стороны представлена позиция доносчиков, прислужников. Ей противопоставляется философия жизни истинного поэта. Первая часть стихотворения содержит вопрос-обращение к Коста. Поэта пытаются направить на иной путь, противоречащий изначально выбранному Коста Хетагуровым. Все прежние старания поэта, по мнению тех, кто задает вопрос, оказались тщетны, не оценены по достоинству, поэтому ему

необходимо перестроить лиру на иной лад, следовать своим эгоистическим потребностям. Подобного взгляда на жизнь требует сама действительность. Но поэт остается верен своим идеалам:

Фæлтау мæ хонæнт зондæй цух. –
Быдзæу,
Фæлывд, бийæг, козбаугæнæг нæ уыдтæн.
Мæ дзыллæйы сæр аппарон?
Фæлæуу!
Фæлтау мæ зæрдæ аппардзынæн куыйтæн!

Æз зарыдтæн – нæ агуырдтон хæрзиуæг,
Нæдæр цыт, ном…
Æз зардзынæн уæд дæр,
иронау ма куы дзура ‘рмæстдæр иу лæг,
кæд уыцы иу мæхæдæг уон,
уæддæр! [Хъодзаты 1983, 26]

Лучше пусть называют меня безумцем. –
Клоуном,
лгуном, интриганом, лицемером не был.
Предать свой народ?
Остановись!
Лучше свое сердце выкину собакам!

Я пел – не искал награду,
Ни славу, имя…
Я буду петь даже тогда,
на осетинском если еще будет говорить хоть один человек,
если этим одним я буду сам,
и тогда!

Драматическая судьба творческой личности и в переводе показана близкими по смыслу лексическими единицами, подобно оригиналу воплощается жизненная и поэтическая концепция гения осетинской литературы. В представленном далее отрывке демонстрируется семантическая близость слов исходного и переводящего языков:

Пусть назовут безумцем и шутом, –
но никогда я не был подхалимом.
Предать народ?
Обычаи забыть?
Уж лучше сердце бросить псам дворовым!

Я пел, вознагражденья не ища.
О славе не мечтая, петь я буду,
покуда есть на свете человек,

что говорит еще на осетинском,
пусть даже тем единственным на свете
я буду сам! [Кодзати 1985, 49][118].

Переводчик В. Хатюшин не отходит от задуманной содержательно-формальной концепции оригинала: стихотворение состоит из 2-х частей, озаглавленных согласно авторскому замыслу: *1. Искушение. 2. Ответ*. Однако план выражения ПТ далее близок к оригинальному только по представленному у Кодзати в строфах разному количеству строк. Осетинский поэт в первой части сплетает стих в строфы с помощью перекрестной и кольцевой рифм. Во второй части стихотворения у Кодзати рифма образуется в строках, в окончаниях которых совпадают звуки, но расположение этих звуков не симметрично (переставленная рифма). Ритмические окончания различны по написанию. Приведем пример из текста:

*Бæрз-бызычъийæ скъахтон æз фæ**ндыр**.*
*Тæгты ‘фсон ын – нæ сидзæргæс дзыцца**тæн***
*сæ урс хилтæ. Цым талайæ – **æрдын**.*
*Æндон æрттигътæ агуырдтон мæ цагъ**дæн*** (25).

В переводных строках у В. Хатюшина нет рифмы как в первой части стихотворения, так и во второй: акустическая рифма нивелирована:

Я из сучка березы смастерил
себе фандыр и вместо струн приладил
седые вдовьи волосы, по ним
провел я тетивой тугого лука (48).

Ритмическая структура в оригинале и в переводе представлена пятистопным ямбом.

В стихотворениях из сборника А. Кодзати *«Кремень»* видное место занимают строки, посвященные малой родине, родному языку. В трудную минуту именно у них автор просит силы, защиты, помощи и вдохновения *(«Дух Осетии»)*. Размышления А. Кодзати о прошлом, о прославлении и почитании родного слова запечатлены в строках стихотворений *«Осетинское*

[118] Далее тексты цит. по этим изданиям.

слово», «Слово». В небольшом стихотворении *«Осетинское слово»* поэт прослеживает исторический путь своего народа и роль языка на протяжении целых эпох. Стихотворение – хвалебная песнь языку, выдержавшему испытания, которые выпали на его многовековую долю. В этой исторической ретроспективе А. Кодзати отмечает тесную связь языка с судьбой народа и в конечном итоге со своей собственной. От Слова просит поэт благословления. В русском переводе В. Бурича здесь дается прямая отсылка к «Пророку» А.С. Пушкина[119] (перевод-реминисценция):

Уый ме ‘лгъыст, мæ ард у, мæ денджыз, мæ арв у.
Хъæуы мæ йæ арфæ йæ фæтæн, йæ арфы (35).

Оно мое проклятье, моя клятва, мое море, мое небо.
Мне нужно его благословение во всей ширине и глубине [т.е. всеобъемлющее].

Ты мой обет, мое владенье, мой небосвод, моря и реки…
Дай мне свое благословенье, проникни в грудь мою навеки! (15).

Идея о языке как о духовной сокровищнице всего осетинского народа высказывается также в ПТ. Переводчик старается другими языковыми средствами сохранить основную мысль. Но семантические эквиваленты подобраны не в своих первичных значениях (*«Æвæрдтой йыл цъутта æрцæуæг хæддзутæ / цыфыддæр фыдгултæ: агур уа, фыдгуннтæ»* ‘Надевали на него намордник незваные / злейшие противники: агуры и злодеи гунны’ – *«Тебя заковывали в цепи, тебя закапывали в дюны / завоеватели-пришельцы агуры и злодеи гунны»*. Или:

Нæ басаст ирон дзырд – куырыхонæй номдзыд,
тыхы бон хæстон уыд: нæ фегад нæртон цыт.
***
Куысты уа, фæдисы – мæ монц мын, мæ рис мын
æвзæгты цæдисы бæрзонд фарнмæ сисы (35).

Не покорилось осетинское слово – мудростью прославленное,
В день битвы воином было: не опозорилась честь нартов.
***
Будь то в деле, бою – мое желание, мою боль мне
среди всех языков к высокому фарну [благоденствию] превозносит.

[119]И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.

Но не смирясь, в борьбе кровавой ты воевало, как мужчина,
не уронило нартов славы и древней чести осетина.
***
Ты боль и страсть в груди рождаешь, чтоб в вольных песнях зазвучали.
И эти песни поднимаешь, неся их в солнечные дали (15).

Как видим, проблема перевода решается В. Буричем на ином уровне, на уровне замены и добавлений нового смысла в текст, а отсюда проявлением личностного, переводческого «я». В строках обнаружены новые элементы, дополняющие *(«æвæрдтой йыл цъутта»* ‘надевали на него намордник’ (в значении ‘не давали говорить’) – *«тебя заковывали в цепи, тебя закапывали в дюны», «в борьбе* ***кровавой****»*, *«ты воевало,* ***как мужчина****»*) и конкретизирующие для реципиента значение, заключенное в знаке оригинала («*не уронило нартов славы и* ***древней чести осетина***»). Вторая часть приведенного отрывка отличается от исходного коммуникативным эффектом, новым прагматическим значением; очевидны семантические преобразования. К мифологическим и бытовым национальным реалиям переводчик дает необходимые комментарии: *Донбеттыр – в осетинской мифологии владыка подводного царства; фатыг – упоминающаяся в нартском эпосе сталь особого качества.* Для реципиента дается пояснение и о скифо-сарматском происхождении осетинского народа.

Поэзия А. Кодзати 1960–1980-х гг. разнопланова, многообразна по тематике, актуальна и злободневна откликом на происходящее в стране. Лучшие стихотворения А. Кодзати отражают гражданскую позицию автора, ставят перед читателем вопросы сохранения языка, нравственности и морали, правды и лжи. Поэзия А. Кодзати отличается «глубиной философских раздумий о жизни, о судьбах своего поколения» [Взгляд из Москвы 1989, 128]. От сборника к сборнику поэт осмысливал судьбу своей исторической эпохи и место человека в ней.

В переводах на русский язык произведения А. Кодзати представлены с различной степенью эквивалентности. Переводчикам не всегда удавалось

передать своеобразие лирики А. Кодзати, «угадать код в национальной черте» [Там же, 142]. И все же среди русскоязычных вариантов стихотворений Кодзати наличествуют равнозначные оригиналам переводные тексты, отражающие различные стороны и аспекты художественного произведения, демонстрирующие силу слова, творческую манеру осетинского поэта.

5.3. Мир женской души З.А. Хостикоевой в зеркале художественного перевода (Р.Ф. Казакова, И.Н. Озерова, С.А. Кузнецова)

В 1960-е гг. ярко зазвучало поэтическое слово **Зинаиды Ахметовны Хостикоевой** (1937–1995). В литературу пришла поэтесса, чье творческое дарование сразу же привлекло внимание маститых писателей. «Осетинскую поэзию Зина украсила нежным девичьим сердцем. Она привнесла в нее женскую радость и печаль, украсила ее нетронутыми чувствами. Она внесла в осетинскую поэзию свое видение мира, насытив ее красочными женскими впечатлениями» [Бестауты 1968], – так определяет характер первого сборника З. Хостикоевой на осетинском языке *«Сæууон æртæх»* (‘Утренняя роса’, 1967) осетинский поэт Г.Г. Бестауты. Часть стихотворений из данного издания вошла в русскоязычный сборник поэтессы *«Заря в моем окне»* (М., 1962), вышедший по окончании ею Литературного института им. А.М. Горького. Тематика стихотворений сборника разнообразна. Особое место в нем занимают стихи об отгремевшей войне *(«Эхо войны»)*, о любви *(«Зависть», «Если хмурится небо…», «Мы расстаемся скоро с тобой…», «Новый год вошел в мой дом…»)*, о малой родине и тоске по ней *(«В моих горах ты не бывал ни разу…»), («Загостилась я в твоем краю»)*, матери и детстве *(«Смотри, уже рассвет пришел на землю…»)* и проч. Стихотворения молодой поэтессы еще несовершенны по содержанию и форме и не слишком оригинальны по тематике, в основном они отражают жизненные впечатления

юной девушки. Примечательно, что в сборник на русском языке не вошли лучшие ранние стихи поэтессы.

Эквивалентность переводов достигается переводчиками[120] с помощью разнообразных приемов. Так, улавливая основную мысль стихотворения, они старались создать в переводе свой вариант на основе других художественных образов *(«Басыгъдис хуры цæхæрты» – «Ночь, как бабочка-недотрога…»*, пер. Д. Голубкова). Перевод порой больше представляет свободное переложение строк оригинала (напр., *«Азия»*, пер. Л. Румарчук), нежели равноценное ему в формально-смысловом отношении художественное произведение. Расхождения в содержании влекут за собой и неточности в формально-композиционной организации стихотворения: монолитный стих передается «лесенкой» (стих. *«Азия»*), стихотворения в переводе включают дополнительные строфы (см. *«Æз цæрынмæ не ‘рбацыдтæн ардæм…» – «Загостилась я в твоем краю»*, пер. Л. Румарчук) или, наоборот, встречаются случаи опускания строф (*«Иу хатт дæр Ирыстоны нæ уыдтæ» – «В моих горах ты не бывал ни разу»*, пер. С. Мамед-заде).

Верность поэтическому принципу автора, заданная оригиналом образность учитываются переводчиками А. Брагиным и И. Озеровой в стихотворениях «*Бахызт, гæдыйау, мæ уатмæ» – «Луна – полосатая кошка», «Райтыдта персайнаг гауыз зæххыл» – «Хозяин для меня у юрты…», «Мæ фæллад сæр дæ хъæбысы æрбакæн…» – «Ах, мама, мама, как не надо…», «Мæ мад» – «Смотри, уже рассвет пришел на землю»*. В переводах прослеживается и интонационная верность оригиналу.

Особое место в сборнике З. Хостикоевой *«Утренняя роса»* занимает стихотворение *«Æнæзонгæ ингæн»* (‘Незнакомая могила’), на русском языке представленное в двух вариантах перевода. Сравнение переводов с оригиналом выявляет разную степень образно-смысловой близости. Расхождения замечены в заглавии. *«Эхо войны»* – под таким названием

[120]Переводившие стихотворения З. Хостикоевой из сборника «Заря в моем окне» И. Озерова, Л. Румарчук, А. Брагин, С. Поликарпов, И. Груднев учились в одно время с осетинской поэтессой в Литературном институте (конец 1950-х – начало 1960-х гг.).

стихотворение вошло в сборник *«Заря в моем окне»* в переводе И. Озеровой. Другой русскоязычный перевод этого стихотворения – *«Могила солдата»*, принадлежащий известной поэтессе Р. Казаковой, опубликован в журнале «Дружба народов» (1963, №11). Каждый из переводов обладает своими недостатками и преимуществами. И. Озерова придала стиху ритмичность, отходя местами от отраженного в ИТ смысла. В переводе Р. Казаковой воспроизведен план содержания оригинала, но стих аритмичен, отсутствует и рифма.

Таблица 35. Отрывок из стихотворения З. Хостикоевой в оригинале и в вариантах перевода Р. Казаковой и И. Озеровой.

Оригинал	**Подстрочный перевод**
Æз нæ зонын, чи ныгæд ис ам,	Я не знаю, кто здесь похоронен,
Æз нæ зонын, бурхил уыди – сауцæст,	Я не знаю, русый был или черноглазый,
Зонын, бабын царды сæрыл ам,	Знаю, что погиб в расцвете сил,
Æмæ зонын, рухс цардæй нæ бафсæст.	Знаю, что не насладился счастливой жизнью.
Чи зоны, мæ карæнæй фæмард,	Может, в моем возрасте погиб,
Кæнæ сси йæ фырт йæхицæй хистæр,	Или стал его сын [теперь] старше него,
Йе ‘рцыдыл æууæнды ма йæ мад	В его возвращение верит только мать
Æмæ йын нæма ссардта йæ ном дæр. [Хостыхъоты 1967, 70].	И еще не почтила его память [не верит в его смерть].

Перевод Р. Казаковой	**Перевод И. Озеровой**
Не знаю, чье здесь тело похоронено,	*Я не знаю, кто здесь похоронен:*
не знаю, черноглаз он или русый,	*Может, русый, может быть, блондин…*
не знаю я, где дом его, где родина,	*Я не знаю, кто здесь похоронен:*
не знаю, осетин он или русский.	*Может, русский, может, осетин.*
Но знаю, он погиб совсем не взрослым,	*Может, где-то матери уставшей*
и сын его уже отца постарше,	*Ждать его – на долгие года,*
а мать, видать, не верит вести грозной,	*Может, сын его сегодня старше,*
все ждет и, как солдат, стоит на страже [Хостикоева 1963, 139].	*Чем погибший парень был тогда.* [Хостикоева 1962, 8].

Оба перевода расходятся с оригиналом в передаче второй части отрывка. Показательно, что интерпретации переводчиков совпадают: в отличие от оригинала, в переводах появляется указание на национальную принадлежность лирического героя (русский или осетин). Во второй строфе поэтическое содержание в ПТ дополняется новым смыслом. Переводчики,

по-своему воспринимающие (через подстрочник) аспекты действительности, по-иному передают художественный мир, запечатленный З. Хостикоевой. Переводной текст Р. Казаковой выполнен в ее индивидуальном стиле: «сухой» стих, близкий к прозе. Лексический повтор, используемый в начале каждой строки в первой строфе, выступает для Р. Казаковой не художественным средством выражения динамизма, эмоциональности, а композиционным приемом, обеспечивающим единство поэтического высказывания, с одной стороны, служащим средством противопоставления – с другой. Отрицание в начале стихотворения контрастирует с утверждением во второй строфе. Последующие две строфы в переводах переданы также с разной степенью эквивалентности. В третьей строфе переводчики сохранили лишь тональность стиха с помощью других смыслообразующих элементов. В переводах очевидно стремление следовать своим художественным принципам. В результате отрывок на русском языке читается не как перевод, а как произведение, написанное «по мотивам» оригинала. Смысл последней (четвертой) строфы на русском языке И. Озеровой передан не через личное восприятие героиней переживаемых чувств, а в обобщенной форме:

Ингæнмæ æрбацæуын æмæ
Ивгъуыд хæст ныууынæргъы мæ хъусты,
Афтæ ма хъызт денджызы уынæр
Баззайы сæтæлæн йæ хъузджы (70).

Прихожу к могиле и
Отзвук прошедшей войны звенит в моих ушах,
Так еще шум беспокойного моря
Остается в раковине улитки.

Здесь война, как эхо, отдается,
Вой орудий вместе с ним уснул…
Так в морских ракушках остается
Навсегда большого моря гул (8).

Р. Казакова здесь ориентирована на нахождение равнозначных образов – мотив воспоминания о войне передается через образное сравнение. Поэтесса воссоздает в переводе и представленную в оригинале перекрестную рифму.

Стою у скал, делюсь с цветами горем.

В ушах моих не молкнет эхо боя.
Так в раковинах, выброшенных морем,
надолго остается гул прибоя [Хостикоева 1963, 139].

«Песнь водопада» (1981) – так называется второй сборник стихов З. Хостикоевой на русском языке. В переводах Светланы Кузнецовой ярко зазвучало исповедальное слово лирической героини, в стихах преобладает элегическая тональность. Любовь к родному краю *(«Иристон»)*, ответственность за всю планету *(«Ева»)* и мотив самопожертвования *(«Амран»)*, стихотворения-посвящения коллегам по перу – памяти поэта Х. Дзаболова и А. Кодзати *(«Пусть»)*, стихи-обращения к самым родным – матери, братьям и сыну – и любовь к ним (*«Не зови меня, мама, домой…», «Я так устала, мама, от дорог», «Письма к матери», «Счастье пути», «Сыну»*), память о погибших на войне *(«Просьба», «Спит в могиле забытой…», «Парни, которые стали седыми…»)*, монолог о несовершенствах времени, в котором раскрывается мир женской души, ее исповедальный пафос *(«Небо слабому не внемлет»)*, безответная, увядающая и увядшая любовь *(«Тогда узнаешь», «Ты не мне, а другой подарил голубой тот платочек…», «Отчего ссутулилась так сильно…»)*, гендерное равноправие *(«Мужская сила»)* – основные тематические доминанты сборника в переводе. Лирическая героиня выступает в различных ипостасях – хрупкой девушки, женщины-воительницы *(«В жизнь твою. Я – скифка. Мое бытие в бою»)*, коварной соблазнительницы *(«Женщина», «Слишком я, как видно, горяча…», «Ах, глаза – два диких львенка»)*, юной возлюбленной *(«Воспоминание о черных глазах»)*, старушки *(«Я тебе представляюсь, наверно, еще молодою…»)*, любящей дочери, сестры, матери.

Стихотворения, вошедшие в *«Песнь водопада»*, составляют часть осетиноязычных сборников З. Хостикоевой *«Ærвгъуыз сагъæстæ»* (‘Голубые думы’, 1970), *«Уарзондзинады монолог»* (‘Монолог любви’, 1975). В выбранных переводчиком стихотворениях наиболее полно отражаются тонкий лиризм, подкупающая читателя искренность выражаемых эмоций и размышления женщины-поэта о прошлом и насущном, о драматических

событиях эпохи (Великая Отечественная война), вкупе демонстрирующие талант З. Хостикоевой. Бòльшая часть стихов – это признание в любви к своему родимому краю. И не случайно сборник открывает стихотворение *«Иристон»,* в котором выражается тесная и неразрывная связь лирической героини со своей малой родиной. Сопоставляя русский перевод с оригиналом, мы замечаем лишь некоторые отступления, не связанные со структурно-содержательной организацией переводимого текста. Стихотворение на русском языке несет в себе отпечаток мировоззрения автора, отношение его к изображаемому. И на русском языке переводчик апеллирует к ценностным ориентирам, дорогим сердцу З. Хостикоевой образам – гор, земли, матери, родного очага, любимого, предков, умерших на войне солдат. Анафорическая композиция – в каждой строфе переводчик использует повтор – «Я привязана» («Баст дæн…»), элементы фабульности, эмоциональная настроенность стихотворения, заданная уже в зачине, перекрестная рифма сближают перевод с оригиналом:

Баст дæн уалдзыгон дымгæтæй,
Æмæ карз хæххон зымæгæй,
Баст – нæ сахъхъ фыдæлты ‘ндæргтæй
Æмæ се ‘гъдæутты тызмæгæй [Хостыхъоты 1975, 4].

Я связана весенними ветрами,
И суровой горской зимой,
Связана образами [тенями] наших доблестных предков
И их суровыми обычаями.

Я ветрами привязана вешними
И суровыми, снежными зимами,
Духом предков, законами здешними,
В наших душах веками хранимыми [Хостикоева 1981, 5].

Некоторые переводы С. Кузнецовой лишь отдаленно тематически напоминают оригинал (*«Лæджы цард» – «Жизнь человека», «Зæхх нæ уыдта йе стыр фæсвæд уыд…» – «Закрывали небо черные тучи…», «Фæзæгъын, – ехх, цæргæсау арвмæ стæх…» – «Я б хотела быть орлицей…», «Ам каст æнхъæлмæ» – «Спит в могиле забытой…»* и др.) и, наоборот, близки своей

содержательно-формальной организацией (*«Зынгхуыст æмгарæн»* – *«Памяти поэта Хазби Дзаболова»*).

Стихотворение *«Уæ фарн»* – очередное напоминание автора о черных страницах истории страны, в то же время дань памяти погибшим в годы войны. Автор апеллирует к ценностной категории *«фарн»*-а. В стихотворении звучит мотив исторической памяти, характерный для многих стихотворений З. Хостикоевой 1960-х гг. В переводе С. Кузнецовой эмоционально-смысловая доминанта стихотворения передается с помощью близких морально-нравственных категорий – *«долг», «честь»*. Стихотворение на русском языке – *«Парни, которые стали седыми»* – можно трактовать как индивидуально-авторскую интерпретацию оригинального произведения, с которым перевод схож лишь тематически и способом рифмовки, расположением созвучных элементов:

*Кæддæр цы лæппутæ фæр**ыст**и, –*
*Ысурси топхосы фæзд**æгæй**! –*
*Уæ фарн дзыллæты сæрмæ с**ыст**æд, –*
*Цæстысыг ма уарæд нæу**æгæй*** **[**Хостыхъоты 1970, 10**]**.

Неклассическая рифма используется и в переводе:

*Да будет ваш подвиг мира **пору**кой,*
*Да будет мир этот **дол**гим,*
*А если он снова будет **пору**ган,*
*Напомните нам о **дол**ге!* [Хостикоева 1981, 19].

Один из центральных образов в стихотворениях сборника – образ матери, являющийся для лирической героини «воплощением совести и душевной чистоты» [Хетагурова 2012, 144]. С ней связаны и воспоминания о беспечном детстве. Стихотворения построены в форме обращения лирического субъекта к матери с просьбой оберегать ее от несовершенств мира. Для поэтессы ценностные категории «мать» – «земля» – «родной очаг» имеют одинаковую значимость (см. стихотворения *«Пробивается солнце из-за тумана…», «Ты не думай, мама, что дочь позабыла родной очаг»*).

«Письма матери» – лирический цикл из пяти стихотворений, написанных в форме послания, просьбы, жалобы, обращения матери к дочери. Произведения в переводе С. Кузнецовой представляют собой

художественные тексты с разной степенью эквивалентности. В стихотворении *«Ызнонрайсом нæ уæлхæдзар æфснайдтон» – «Вчера я, дочурка, чердак убирала»* основную смысловую нагрузку несет художественная деталь – чулки, через которую раскрывается ретроспективный план – идиллический мир детства. Воспоминания лирического субъекта переданы переводчиком через лексико-семантические средства, благодаря чему перевод эстетически адекватен как в частностях, так и в общем. Достаточно привести следующий пример. Стихотворение заканчивается обращением матери к дочери: *«О, разгъор, ра, мæ хур, æз дын фыццагау / Дæ ивæнтæ мæ хъарм тары хæссын»* (‘О, беги, мое солнышко, я тебе как прежде / Твою смену [сменную одежду, здесь – чулки] за теплой пазухой несу’) – *«Беги ко мне, солнышко, жду я любя, / За пазухой грею чулки для тебя»*. Переводчиком вместе с тем изменен ритмический рисунок стихотворения (5-стопный ямб → 4-стопный амфибрахий).

В других стихотворениях указанного цикла не все компоненты поэтического содержания удалось воспроизвести. Например, в первом стихотворении *«Цы зонын, дардмæ нæ фæцыдтæ» – «Как, дочка, тебе нашу жизнь описать?»* переводчик не столь детализирует картину, как автор, вследствие чего сократилось и количество строк: нарушена эквилинеарность. Оригинал и перевод расходятся в смыслах уже в начале:

Цы зонын, дардмæ нæ фæцыдтæ,
Цыма уым тугыл аскъуыд цард.
Цыма нæхи горæты ‘ппындæр
Дæу аккаг нал уыди бынат!.. [Хостыхъоты 1975, 27].

Что знать [мне], далеко от нас ты уехала,
Как будто там богаче жизнь.
Как будто в нашем городе совсем
Достойного [для] тебя не нашлось места!

Как, дочка, тебе нашу жизнь описать?
Как дни мне на нитку письма нанизать?
Уехала ты. Пролетают года, –
Я рада друзей твоих видеть всегда [Хостикоева 1981, 60].

Как видим, переводчик полностью меняет содержание отрывка. В тексте перевода отсутствуют лексические единицы, имеющие в подлиннике семантические аналоги. Последняя строка в переводе является в оригинале логическим началом следующей строфы: *«Ныр искæй де ‘мбæлттæй куы фенын, / Мæ цинæн нал вæййы æмбал…»* (‘Теперь, когда вижу кого-нибудь из твои друзей, / Моей радости не бывает предела’). Стихотворение в переводе и далее содержит лексико-семантические и интонационные расхождения, меняющую ритмическую схему стиха (4-стопный ямб → 4-стопный амфибрахий), не совпадает и способ рифмовки (перекрестная → парная).

Во многих стихотворениях З. Хостикоевой проявилось ее женское мироощущение. Свой статус женщины поэтесса носит гордо, подчеркивая свое жизненное предназначение. Известное стихотворение Хостикоевой *«Æз сылгоймаг»* – ода женщине, по мысли Ш.Ф. Джикаева, «песня во славу женщины». Лирическая героиня, претендуя на равноправие женщин и мужчин, подчеркивает, «какое важное место занимает женщина в семье и в обществе» [Хетагурова 2012, 119]. Определяя статус женщины как основы жизнетворения в разных сферах бытия, поэтесса обращается к исконно национальным понятиям *фарн, бæркад, æфсарм, кад* (‘благодать’, ‘изобилие’, ‘совесть’/‘честь’, ‘почет’)… При этом, как отмечает Х.-М. Дзуццаты, «уый сылгоймаджы иумæйаг сурæт у, Зинæйы индивидуалон сурæт нæу… фæлæ сылгоймаг нæлгоймæгтæн алцыдæр кæй у æмæ йын се ‘ппæт дæр кæй хъуамæ кувой, уымæй йæ уæлдæр æвæры нæлгоймæгтæй» (‘это обобщенный образ женщины, не индивидуальный образ Зины... но женщина для мужчины является всем, ей они все должны молиться, этим она ставит женщин выше мужчин’) [Дзуццаты 2010, 257]:

Æз – сылгоймаг, цардаразæг фарн дæн,
Кувут, лæгтæ, иууылдæр мæнæн.
Æз бæллиц дæн, дидинæджы тау дæн.
Æз цъæх уалдзæг, цины зарæг дæн.

Æз æфсарм дæн, нуазæн дæн уæ къухы,
Æз хæдзары – мин бæркады фынг.
Æз æдзухдæр – уе ‘мдзу царды дугъы,

Фарн – мæ дзырд, ныххуыссын кæны зынг.

Сисут, лæгтæ, баназут мæ кадæн,
Æз уæ радтæг, уе стыр мæт, уæ хур.
Æз уæ къухы бахъуаджы бон кард дæн,
Æз уæ фидæн – уе ‘нхъæлцау бындур [Хостыхъоты 1967, 46].

Я – женщина, начало жизнетворной благодати,
Молитесь, мужчины, все мне.
Я мечта, цветов побег я.
Я зеленая весна, я радостная песня.

Я совесть, бокал почета в вашей руке,
Я в доме – стол тысячами изобилий.
Я всегда – ваша спутница по жизни,
Фарн – мое слово, тушащее огонь.

Поднимите [бокалы], мужчины, выпейте во славу мою,
Я ваш творец, ваше самая большая дума, ваше солнце.
Я в нужный день клинок в ваших руках.
Я ваше будущее – вашей опоры основа.

Произведение на русском языке в переводе А. Грекова лишено культурно-маркированной лексики. Переводчик опускает ключевые слова, имеющие важное смысловое значение и на которые делает акцент автор. Ср.:

*Женщина я, жизни всей нач**ал**о.*
*Так молитесь на меня, муж**чин**ы!*
*Я – росток, цветок надежды **ал**ый,*
*Радости земной первопри**чин**а.*

*Я в руках у вас – бокал поч**ет**а,*
*Им владеет только лишь дост**ойны**й,*
*Словом «фарн» несу я вам щедр**от**ы*
*И на свете прекращаю в**ойны**.*

*Поднимите в честь мою бок**ал**ы!*
*О мужчины, сдвиньте ваши ч**аш**и!*
*И, поверьте, что острей кинж**ал**а*
*Я в боях за будущее в**аш**е* [Антология 1984, 507].

Стихи не столь ритмичны, как в оригинале, лишены классической (точной) рифмовки: созвучие наблюдается в отдельных сегментах слов (перемещение рифменной пары). Стиль стихотворения торжественный, близкий к одическому. Переводчик несколько трансформирует художественный образ в стихотворении – дополнительно поэтизирует,

насыщает эпитетами: *«я – цветок надежды алый»*. Трактуемый в оригинале образ женщины как первоосновы жизни в переводе, как представляется, приобретает черты самопочитания. Возможно, толчком к этому послужил анафорический зачин – повтор местоимения «я», который переводчик воспринял как позиционирование собственной личности, некого эгоцентризма. Хотя сама стилистическая фигура в переводе опущена.

Характеризуя переводы стихотворений З. Хостикоевой в целом, нужно отметить, что не все они дают полное и всестороннее представление о силе исповедального слова лирической героини, «опуская на ступеньку ниже уровень поэтического звучания оригинала» [Хетагурова 2012, 168]. В большинстве текстов сохраняется идейно-тематическое своеобразие, оригинальные образы, но призма художественного видения переводчиков придает некоторым текстам новое качество, при котором трудно говорить о переводе: скорее, это самостоятельные произведения на русском языке. З. Хостикоеву переводили мало, да и в числе переведенных, к сожалению, не самые значительные ее произведения.

5.4. Лирическое «я» В.Г. Малиева в контексте переводческой вариативности (В.А. Пальчиков, А.А. Медведев, М.И. Синельников)

Творчество **Васо Георгиевича Малиева** (1938–2017) и **Шамиля Федоровича Джикаева** (1940–2011) стало олицетворением своей эпохи, отразило перемены, произошедшие в духовной жизни общества во второй половине XX в.

Романтический образ поэта Васо Малиева вошел в литературу со стихами из книги *«Фат æмæ æрдын»* (‘Лук и стрела’, 1963). Затем были поэтические сборники *«Роксана»* (1970, 1988), *«Мусонг»* (‘Шалаш’, 2000). Васо Малиев также автор прозаических и драматических произведений. Большое место в его творчестве и в осетинской литературе в целом занимает его роман *«Дом Сурме»* (1974). В. Малиеву, остро чувствующему

происходящие перемены в окружающей действительности, удалось поднять в романе актуальные и значимые вопросы своего времени. Размышляя над морально-нравственными проблемами современности, автор сумел создать в произведении монументально-эпический образ женщины, матери, хранительницы «деревенского мира» и благополучия людей. Впервые в осетинской литературе 2-ой половины XX в. функцию оберега фарна (благодати) села, народа, семьи выполняет женщина.

Васо Малиева-поэта отличает тонкий лиризм и избирательность, строгий подход к каждому слову. О его первой книге Н. Джусойты пишет следующее: «Йæ дзырд – æфсæрмдзаст æмæ уæздан, поэтикон темперамент æмæ нывгæнæджы фантазийæ – æххæст, хъуыдытæ – ælвæст, ærдынбосау, йæ дзырдтæ – уырзæй ævзæрст, йæ ныхасы æвæрæнтæ – хъæздыг æмæ хуызджын, ænкъарæнтæ – тыхджын. Æппæт уыдон æцæг курдиаты миниуджытæ сты, зæрдæ кæмæй барухс уа, ахæм миниуджытæ» (‘Его слово – скромное и благородное, совершенное по поэтическому темпераменту и художественному воображению, мысли – натянутые, словно тетива, его слова – тщательно отобранные, словарный запас – богат и разнообразен, силен эмоционально. Все эти качества свидетельствуют об истинном таланте, качества, вызывающие радость в сердце любого’) [Джусойты 2014, 369].

Романтический пафос и в то же время философичность, идея возврата к родным истокам, неразрывная связь с малой родиной – составляют основу художественного мира В. Малиева. Уже в первом своем сборнике *«Лук и стрела»* поэт размышляет над проблемой счастья, вспоминает о былой жизни в селе, выражает интимные чувства юноши; через образ деда показана связь с родными местами, поднимается тема «невозвращенного путника» – отца[121] (*«Мæ цардæй мæ ма фæрс, нæ хъæуы», «О, æна!..»*), возникает образ поэта-титана. Образы пашни и животворного семени, символизирующие слово и поэзию в целом, воплощены в известном стихотворении В. Малиева

[121] Отец В. Малиева – классик осетинской (дигорской) литературы Георгий Гадоевич Малиев. В декабре 1937 г. решением Тройки НКВД СОАССР был осужден на 10 лет исправительно-трудовых лагерей. В 1942 г. он умер в «Бирлаг»-е (ст. Бира, Хабаровский край).

«Сахуыр мæ кæн, о хуымгæнæг, хоры кæндыл зарын». Неразрывная духовная связь отца и сына показана в стихотворении *«Мæ фыдмæ»*. Отказ от внешних признаков стиховой речи – стихотворение написано верлибром – акцентирует внимание читателя больше на его содержательной части. Автором вкладывается идея о немолкнущей лире поэта-отца, мысль о продолжении ее звучания в творчестве поэта-сына. Стихотворение построено в форме обращения сына к отцу. В финальных строках лирический герой гордо заявляет погибшему отцу о том, что его фарн и честь не запятнаны, и он достойно несет их по жизни:

Мæ фыд!
Мæ фыд!
Сæрибар зæххыл
Фидар
Лæууын дæуæн
Цырты дуры бæсты [Малиты 1963, 32].

Отец мой!
Отец мой!
На свободной земле
[Я] твердо
Стою тебе
Памятником вместо надгробного камня.

На русском языке стихотворения В. Малиева выходили в периодической печати и коллективных сборниках в переводах Л. Озерова, М. Синельникова, Э. Анохиной, С. Вольского, А. Медведева, А. Налбандяна, В. Пальчикова и др. Переведенные стихотворения посвящены как прошлому народа, так и проблемам и тревогам современности, тяжелой судьбе поэта, тоске по прошлому, памяти об отце, любви, теме творчества (утверждение истинной цели поэта, противостояние соблазну лжетворчества) и т.д.: *«Мне мать говорила», «Юный горец любимой сказал», «Идут столбы…», «Атомный взрыв», «Назым», «Шалаш моего детства», «Село», «О, нана», «Детство», «Рохсана», «Поэт»*. Большое место в переводе отведено теме любви: *«Погасла звезда…», «Стоят столбы…»*. Представленные стихотворения в основном написаны верлибром, форма стиха в большинстве случаев отражена и в переводе. Некоторые стихотворения переводились не

единожды. Варианты стихотворений *«Назым»* (пер. Л. Озерова, в пер. С. Вольского – *«Слеза на ресницах»*), *«Баллада о дочери лесника»* (пер. Л. Озерова и А. Налбандяна), *«Стоят столбы»* (пер. Л. Озерова, в пер. А. Налбандяна – *«Идут столбы…»*) отличаются друг от друга не только выбором семантических эквивалентов, но и формальной организацией – лишенное рифмы и ритма стихотворение *«Назым»*, например, у Л. Озерова обретает первичную поэтическую форму. В *«Балладе о дочери лесника»* В. Малиев использует разновидности рифм: *омонимическая* («хызт» – «хызт», «хæссы» – «хæссы»), *богатая* («дзæгъæл» – «дæгъæл», «фæпырх» – «ныппырх»), *бедная* («уæд» – «мæт», «уон» – «дон», «хъæу» – «дæу»), *точная* («фæстæ» – «бæстæ»), *неточная* («цæргæс» – «бæрз»), *ассонансная* («тæхы» – «зæгъы»). В переводах представлены *точной* и *богатой* рифмой (у Л. Озерова: «лесника» – «родника», «тень» – «олень», «весть» – «есть»; у А. Налбандяна: «отцвести» – «отвести», «свирель» – «трель», «зажглась» – «неслась», «утрам» – «ветрам»), *неточной* и *бедной* (у Л. Озерова: «издалека» – «лесника», «тоске» – «вдалеке», «соберешь» – «ложь», «водопад» – «брат»; у А. Налбандяна: «бедой» – «тобой», «река» – «лесника», «страна» – «она»). Содержание переводимого произведения у Л. Озерова больше соответствует оригиналу. Два перевода демонстрируют различные концепции подлинника. В сюжетной линии текста А. Налбандяна доминирует любовно-романтическая струя. Отсюда изменена и финальная часть произведения. Некоторые художественные образы переданы переводчиком через собственное восприятие изображаемого. В частности, основная переводческая концепция А. Налбандяна строится на вовлечении дополнительных образных единиц, на приукрашивании исходных номинативных значений слов: *«Бонырдæм фæзынди кæрдæгыл æртæх»* (‘К утру появилась на траве роса’) – *«А когда росою вся трава зажглась…»*. О внешности дочери лесника ничего не сказано у автора, переводчики сами додумывают за автора портрет героини. И если Л. Озеров более скуп на

описания (*«Есть ли в мире краше дочки лесника»* [Поднимаясь на перевал 1981, 151]), то второй переводчик и здесь значительно приукрасил ее облик:

И такою стала – ввек не отцвести,
И такою стала – глаз не отвести [Осетинская поэзия в переводах].

Вариативность демонстрирует различные стратегии перевода при достижении основной задачи – передачи художественного текста на русском языке. Так, два варианта стихотворения *«Мæ фыдмæ»* (‘К отцу’) получили разные названия: *«Памятник отцу»* у А. Медведева, у В. Пальчикова – *«К отцу»*. Расхождения в переводах наблюдаются и далее.

Как известно, стихотворение имеет автобиографическую основу. Лирический герой, в образе которого угадывается сам поэт, вспоминает о своих лишениях после ареста отца в 1937 г.:

Æз та куыдтон нæ хæлд хæдзары стонгæй,
Æнкъардæй каст нæ мила куыдз мæнмæ… [Малиты 1963, 30].

А я плакал в нашем обездоленном доме голодный,
Тоскливо смотрела наша собака на меня…

В двух строках автор запечатлел как трагедию отдельной семьи, так и других семей, которых в то время коснулись репрессии. *«Хæлд хæдзар»* – обездоленный дом, который остался без опоры – без старшего и без кормильца, обречен на гибель. В переводе заложенный во фразе смысл не интерпретируется переводчиками на уровне коннотативного компонента. На языке перевода учтен лишь поверхностный, легко уловимый через подстрочник смысл. В переводе В.А. Пальчикова лаконичные строки В. Малиева обретают совершенно иное осмысление, выходящее за рамки авторского отражения действительности. Переводчик, дополняя номинативное значение исходных слов, усиливает эмоциональное звучание целого отрывка

И под родным,
Под разоренным кровом
Сир,
Голоден,
Глотал я горечь слез.
И пес,
Все понимая.

Удрученно
Глядел на наше горе
Из угла.

Другой перевод отрывка – пример вольного осмысления строк оригинала. А. Медведев демонстрирует строки с диаметрально противоположным смыслом:

Я плакал ли?
Теперь уже не вспомню.
А помню –
Плакал наш лохматый пес [Осетинская поэзия в переводах].

Преимущества перевода В. Пальчикова по сравнению с интерпретацией А. Медведева можно проследить и в других примерах: *«Фæллад сæгуыт йæ цæф лæппыны сдæрдта»* (‘Уставшая косуля облизывала своего раненого детеныша’) – *«Зализывала / Рану у дитяти / Лань»* – *«В горах не стало / Туров и оленей»* – Медведев продолжает развивать тему голода, в то время как автором в строке иносказательно передается тяжесть бремени лирического героя.

Основная мысль стихотворения о неразрывной связи отца с сыном, о том, что благодать отца не умирает вместе с ним, а передается следующему поколению, выраженная автором в строках:

Мæ фыд!
Мæ фыд!
Сæрибар зæххыл
Фидар
Лæууын дæуæн
Цырты дуры бæсты [Малиты 1963, 32].

Отец мой!
Отец мой!
На свободной земле
[Я] твердо
Стою тебе
Памятником вместо надгробного камня.

в переводах запечатлена иным словесным комплексом и в другой эмоциональной тональности:

Но зорко я стою
Неколебимо –
Отцу
На свете

Памятник живой.
(Пер. В. Пальчикова)

Я памятью
И именем отцовским
Отмечен,
Укреплен
В родном краю,
Заласкан солнцем,
Вьюгами исхлестан,
Как памятник отцу стою.
Стою.
(Пер. А. Медведева)

[Осетинская поэзия в переводах]

Утрачена и форма обращения, которая звучит в финальных строках стихотворения у В. Малиева как клятва отцу. Перевод Медведева отмечен образным рядом («*Заласкан солнцем, / Вьюгами исхлестан…*»), который, конечно же, добавляет поэтичность строкам на русском языке, но в то же время погружают реципиента в мир мнимых переживаний лирического героя, свидетелем которых читатель в оригинале не становится. При сравнительном анализе русских переводов стихотворения *«Мæ фыдмæ»* выявляется разная степень объективности и субъективности. Эти различия обусловлены прежде всего тем, насколько точно передана семантическая структура авторского высказывания, а также тем, насколько уместно переводчики включают дополнительные коннотации в слова целевого языка (ПЯ) и как это влияет на текст в целом. Исходя из этого, перевод В.А. Пальчикова, нам кажется, ближе к оригиналу, хотя и здесь обнаруживаются некоторые отклонения от текста В. Малиева.

В поэме *«В поезде»* поэт показал сосуществование и борьбу двух сторон собственного «я» в душе лирического героя. «Разговор с самим собой – вот как бы определил я основную тему своей поэмы, – пишет В.Г. Малиев. – В каждом человеке как бы живут два начала, сердце состоит из двух половин, – и вечен их спор» [Малиев 1983, 12]. О внутренней борьбе личности с самим собой, о наличии противоположных ипостасей – добра и зла – в одном человеке автор рассуждает в прологе произведения. Поэму

Малиева отличает тонкий психологизм, который раскрывается через душевный дисбаланс лирического героя. Для стиля изложения поэмы характерен динамизм, перепады в настроении лирического героя (восторг/грусть) отражаются и интонационной переменчивостью. Тема дороги является одной из ключевых в поэме: образ поезда как олицетворение жизненного пути. Лирический герой ищет способы избавления от жизненных тягот и невзгод.

В переводе М.И. Синельникова воспроизведены образы оригинала. Переводчик стремился донести до реципиента каждый оттенок смысла, запечатленный В. Малиевым в подлиннике: философские рассуждения лирического героя о поиске истины, о балансировании человека между двумя крайностями светлого и темного (*«И сердца половина / Для вас всегда светла. Другая не видна»*), правды и лжи. В размышления вплетаются воспоминания лирического героя о тяжелых послевоенных годах, о доле сиротства; возникает образ матери, которой после смерти супруга пришлось ставить на ноги многочисленных детей (здесь вновь прослеживается автобиографическая линия); звучит тема юношеской любви – ярко показан образ девушки Роксаны. В переводе, следуя за оригиналом, М. Синельниковым репродуцирована динамика чувств лирического героя, его душевное состояние. Не с лексической, а с психологической точностью показаны внутренняя раздвоенность и метания героя:

Стою совсем один на пашне опустелой.
Один.
Самим собой на части разделен.
Как плачущий дервиш, который сном забылся,
И вожделенный рай так сладостно проспал...
Во мне родился Ты?
В тебе ли Я пробился?
Но раздвоен души расколотый кристалл [Антология 1984, 540].

Как и в оригинале, переводчик сосредотачивает внимание читателя на фундаментальных аксиологических концептах духовного бытия: «Истина», «Долг», «Любовь», «Свобода».

Таким образом, переводы поэтических произведений В. Малиева свидетельствуют о том, что переводчики не игнорировали принципы поэтического перевода и стремились максимально точно передать на русском языке мысли автора. Относительная свобода на уровне формы (оригиналы написаны в основном верлибром – поэты-шестидесятники предпочитали верлибр классическому рифмованному стиху) вела к близости словесной, смысловой. Лишь некоторые яркие образы, на основе которых строится художественное произведение, не имеют соответствия в переводе. Местами переводчики вносят в переводной отрывок дополнительные элементы смысла (см. стих-я *«Памятник отцу»* (пер. А. Медведева), *«Баллада о дочке лесника»* (пер. А. Налбандяна). Бо̀льшая часть переводов сохраняет свойственный поэзии В. Малиева романтический пафос, воспроизводит лирическую струю и некую сентиментальность, лаконизм слога и философичность; стихи верны интонационно. Образ лирического субъекта, максимально приближенный к авторскому «я», ярко проявляется во многих переводных произведениях. Герой стихов и поэм В. Малиева в основном сохраняет свою индивидуальность, сочетающую в себе романтические черты и особую способность противостоять изъянам своего времени.

5.5. Романтические идеалы Ш.Ф. Джикаева-поэта в парадигме художественного перевода (Р.К. Тедеты, Ю.А. Музальков, Л.А. Озеров)

Как известно, некоторые осетинские поэты, не удовлетворенные чужими переводами своих стихов, отказывались от представления своего творчества на русском языке либо не способствовали тому, чтобы их поэтическое слово звучало на ином языке. В их числе был и **Шамиль Федорович Джикаев**. Прозаик, драматург, публицист, переводчик, литературный критик и литературовед, автор 7 поэтических сборников: *«Æфсарм»* (‘Совесть’, 1964), *«Цæф сæгуыты маст»* (‘Грусть лани’, 1969), *«Амыраны зæрдæ»* (‘Сердце Амрана’, 1973), *«Сагъадахъ»* (‘Колчан’, 1980),

«Æхсæвы æртытæ» (‘Ночные костры’, 1990), *«Саст дзæнгæрæг»* (‘Разбитый колокол’, 2000), *«Намыс»* (‘Честь’, 2010), нескольких сотен стихотворений, из которых лишь малая часть переведена на русский язык. Стихи Шамиля Федоровича в переводах не издавались отдельными сборниками, а печатались лишь на страницах периодических изданий[122] и в антологиях осетинской поэзии, поэзии народов Северного Кавказа. Как отмечает М.Л. Чибирова, «Джикаев показал себя поэтом со своим неповторимым почерком. Однако поэзия Ш. Джикаева, по сравнению с другими “шестидесятниками”, не зазвучала на русском языке в полный голос… И причина – в особенностях его поэзии. Романтический дух поэзии Ш. Джикаева, его поэтическая самобытность осложняют работу переводчиков, и при всем их желании передать специфические особенности его поэзии бывает трудно. По этой причине и сам поэт неохотно соглашается на переводы: его волнует качество переводов» [Чибирова 2006, 128]. Таким образом, труднопереводимый поэтический стиль Джикаева и, по мнению литературоведа, недостаточное мастерство некоторых переводчиков являются основными причинами нежелания самого автора видеть свои стихи в переводах на русский язык.

Поэзия Джикаева многогранна, а лирический герой разнопланов – это романтик и поборник справедливости, гуманист и патриот. От сборника к сборнику эволюционируют и усложняются мировоззрение поэта, его духовно-нравственные искания и эстетические принципы; меняется голос лирического героя. Уже в первом поэтическом сборнике *«Совесть»* (название как отсылка к основным жизненным критериям автора) Ш. Джикаев демонстрирует связь лирического героя со своим народом, единство с родной природой, его привязанность к национальным корням, истокам (*«Галвæндæгтæ», «Изæрдалынгты Дзомагъы къуылдымтыл…», «Нæ хъæугæрон æгомыгау лæууынц…»*), любовь и интимные чувства (*«Æз нæ*

[122]Впервые переводы из поэзии Ш. Джикаева появились на страницах журнала «Литературная Осетия» в 1962 г.

хæхты агурын мæ уадындз…», «Уыди мæ зæрдæ дзуары хъæд, сыгъдæг…», «Дæ дыууæ цæсты – æхсæвы мæйдарау…» и др.), неимоверные возможности человека (*«Цы уыдис лæг йæ дард азты мæйдары…»*) и его оптимистический настрой (*«Хæрзбон!..»*), многоликость поэта, его разные ипостаси (*«Дыууæйæ фæцæуынц фынкдоныбыл тары…»*), свой эстетический идеал (*«Зæгъут-ма, заргæ чи федта цæргæсы?!», «Дзæбидыры мæлæт»*). Художественные образы, к которым апеллирует автор, сложны и многозначны. Для полного раскрытия смысла стихотворений, образов, на основе которых постигается и отражается действительность, Ш. Джикаев обращается к различным стилистическим средствам, к народным сюжетам и символам (нартовский эпос: «Сæ фæндыртæ – хъæбулы стджытæй арæзт» – стих. *«Мæсыгамайджытæ»*, см. стих. *«Мæ саби-дуг…»*; мост из волосинки в стих. *«Кæм и хъысмæт – нæ йыл æууæндын æз…», «Хæрзбон!..»*), реминисценции (сокол в стих. *«Æфтауы рындзыл арвæрттывд цъæх арт…»* – отсылка к произведению М. Горького «Песня о Соколе»). Поэтому ограничение переводчиками текста в свойственных поэтике Ш. Джикаева образах лишают его правильного истолкования принимающей стороной, рационального осмысления читателем тематического содержания стихотворения. Примером может послужить перевод стихотворения *«Хæрзбон!..» («Прощай!»)*, в оригинале которого автор употребил излюбленный мифологический образ – *«æрдуйын хид» – «мост из волосинки»*:

Æрдуйын хидау хуры тынтыл æз
Фæстаг улæфт зæрдæбынæй кæндзынæн
Æмæ кæсдзынæн рухс арвмæ фæстаг хатт…
Куыд бауромой хуры тынтæ мæн! –
Æз коммæ судзгæ стъалыйау тæхдзынæн… [Джыккайты 1964, 58]

Как по мосту из волосинки по лучам солнца я
Последний глубокий вздох сделаю
И буду смотреть на светлое небо в последний раз…
Как [каким образом] остановят лучи солнца меня! –
Я к ущелью, словно горящая звезда, буду лететь…

В мифопоэтической традиции мост выступает способом связи между разными точками сакрального пространства [Мифы народов 2008, 690].

Образ моста из волосинки, символизирующий в осетинском фольклоре границу опасного перехода в потусторонний мир, «место испытания эпического героя» [Дарчиева 2017, 152], активно используется в поэзии как преодоление «определенных трудностей на пути к большой цели[123], внутренних противоречий с целью достижения гармонии души» [Мамиева, Цоколаева 2014, 277]. В стихотворении Ш. Джикаева сравнением луча солнца с мостом из волосинки воплощена идея не о горизонтальном, а вертикальном мосте. Путь героя пролегает от земли в небесную сферу – лучи солнца, выступающие некой связующей нитью между двумя мирами[124], могут символизировать преодоление преследующих героя страхов (смерть – ничто, свет – вечен), очищение души лирического героя. Подобная трансформация происходит через прохождение испытания огнем, что подтверждается строкой *«Æз коммæ судзгæ стъалыйау тæхдзынæн»* (огонь как символ очищения, торжества света над мраком, жизни над смертью, звезда – небесная сфера – как путеводитель); в финальные строки вложена идея о вечной жизни, «представления о высшей цели бытия человека» [Православная энциклопедия]:

Цы нæ фæцардтæ, уыцы рæстæг уæд
Дæ чысыл цардыл афæдзгай æфтдзæни… [Джыккайты 1964, 59]

Что еще не успел пожить, это время [срок] тогда
К короткой жизни твоей по годам будет прибавляться…

Прохождение лирического героя по мосту-испытанию сквозь огонь рассматривается И.В. Мамиевой, Е.Х. Цоколаевой на примере другого стихотворения Ш. Джикаева *«Сквозь огонь испытания прошел я без страха…»*. Исследователями утверждается мысль не только о духовном просветлении лирического героя через тяготы, но и реконструировании

[123]См. интерпретацию Ш. Джикаева символа моста в стихотворении Нигера (И.В. Джанаева) «На мосту» [Джыккайты 2003, 282–284].
[124]Мост из волосинки, согласно осетинской мифологии, соединяет мир света и тьмы (см. [Ш. Джикаев 2005, 114–121]), тогда как непроникающие в нижний мир солнечные лучи могут здесь символизировать верхний и средний миры.

жизни на земле, «возврате в социум утраченной им жизненной энергии и благодати» [Мамиева, Цоколаева 2014, 278–279].

В переводе Скифирона (псевдоним Рюрика Тедеты) при замене в стихотворении *«Прощай!»* исходного образа «моста из волосинки» метафорой «рельсы-солнечные лучи»

И в этот миг таинственно-реальный
Последним вздохом поднимусь я в небо,
Скользя по рельсам-солнечным лучам,
Впиваясь взором страждущим в лазурь, –
Чтобы я в смерти был светлей, чем в жизни… [Джикаев 1969]

не передан замысел автора, теряется эстетическое впечатление от прочитанного в оригинале, но и, естественно, снимается этнокультурная нагрузка. Переводчик, будучи этническим осетином, избегает в данном случае двойной трансформации текста через подстрочник, что не ограничивает его в правильном понимании всех изобразительных средств и намерений автора. Однако подтекст, скрытый смысл, заключенный Ш. Джикаевым в подлиннике, в представленном переводе не учтен, для читателя на русском языке остается неизвестной концептуальная составляющая произведения.

Романтическая душа поэта особенно раскрывается в стихотворениях-воспоминаниях о детстве. Элегический пафос произведений погружает и самого читателя в мир беспечных грез. Мысль о неминуемом возврате к своим истокам – родному отцовскому порогу заключена в стихотворении Ш. Джикаева *«Нæ хъæугæрон æгомыгау лæууынц…» – «Вблизи села десятый век молчат…»*. Лирического героя накрывает грусть и тоска, при увиденных разрушенных стенах заброшенной церкви у окраины села ему вспоминается мир детства. Читателю открывается красота дорогих сердцу лирического героя мест, поэт заставляет проникнуться щемящими душу радостными чувствами. Основная мысль стихотворения – духовная связь человека с родными местами, невозможность разорвать нити, соединяющие его с источником вдохновения.

Переводчик стихотворения Ю. Музальков находит аналогичные решения для передачи проникновенного лиризма и поэтической тональности осетинского оригинала. Почти все художественные образы, на основе которых поэтом создается эмоционально-смысловое содержание и эстетическая нагрузка произведения, осмысливаются и в переводе; наблюдается семантическая аттракция, основанная на сближении слов с переносным значением в основе. И в этом отношении интерес представляет сопоставление стихотворения Ш. Джикаева в оригинале и в русском переводе:

Нæ хъæугæрон æгомыгау лæууынц
Зæронд аргъуаны урс къултæ тызмæгæй,
Йæ хæлддзæгтыл æртæсыфон кæрдæгæй
Сырх дидинджытæ ирд арвмæ кæсынц.

Цыма тæхы æнæмæтæй ныр дæр
Дзывылдарау мæ саби-дуг йæ сæрты,
Ыстæлфы ирдгæ кæрвæдзы æвзарты
Æмæ фæлмау æрбайсæфы кæмдæр...

Фыццаг кæм фенай хурбоны тæмæн,
Кæм фенай ды æхсæрдзæны пырхæндæг
Æмæ фæззыгон карст хуымы æрхæндæг,
Куыд адджын у уым алцыдæр лæгæн!

Цæссыгтау цин мæ цæстыты ысмал,
Мæ рохст зæрдæ гæды хъæдау æнкъуысы
Фæдисхъæрау мæ тугдадзинты хъуысы
Ирон зарæджы рис æмæ æхсар.

Сæндæтты бад, æргъæу галуаны цæр, –
Фæлæ фæстæмæ рох фæндæгтыл искæд
Дæ мæгуыр къæсмæ ихдзагъд æмæ рисгæ
Фæстаг хъуыды æрыздæхдзæн уæддæр… [Джыккайты 1964, 56-57]

На окраине нашего села молчаливо стоят
Старой церкви белые стены сурово,
На ее развалинах из травы трилистника
Красные цветы смотрят на ясное небо.

Как будто пролетают беспечно и ныне
Синицей над ней мои детские годы,
И проносится утренний ветерок в ростках ячменя
И словно дымка исчезает вдали…

Где впервые увидишь ты блеск солнечного дня,
Где увидишь брызги водопада,
И осенней скошенной пашни печаль,
Как сладостно там все для человека!

Радость, словно слезы, скопилась в моих глазах,
Мое рассеянное сердце, словно ствол тополя, трепещет,
Тревожным криком в моих венах отзываются
Осетинской песни боль и мужество.

Сиди в кабаках, живи в великолепных дворцах, –
Но обратно забытыми тропами когда-нибудь
В твою бедную хижину, побитую градом и испытавшую боль,
Последняя мысль [твоя] вернется все равно.

Вблизи села десятый век молчат
Языческие белые руины,
Трилистник в них растет густой и длинный,
И в небо красные цветы глядят.

Над ними годы детства моего
Порхают и теперь еще синицей,
В ячменных всходах ветерок резвится
И вдаль уносит запах полевой...

Здесь в первый раз увидел я закат,
Сверкающие брызги водопада,
Осеннюю печаль жнивья и сада,
Все, что всегда так радовало взгляд.

Озера радости – глаза мои,
Душа трепещет рощей тополиной,
И кровь звенит, как колокол старинный,
Тоской и мужеством родной земли.

Живи в чертоге света, пей вино –
Прийти в отцовский дом тропой забытой,
Трепещущей, босой и градом битой,
Твоей последней мысли суждено [Антология 2003, 906-907].

Ностальгирующие мотивы создаются и в переводе образом заросшей тропы к отчему дому, который является смысловым центром всего стихотворения. Созданные Ю. Музальковым художественные средства хорошо вписываются в поэтический контекст Ш. Джикаева и, как кажется, не уступают им по своим коннотативно-номинативным значениям. Перечисляемый метафорический ряд не только создает поэтическую картину, но и позволяет также четче передать душевное состояние

лирического героя, раскрыть наплыв чувств. Переводчиком актуализируется мысль о неразрывной связи между прошлым и будущим. Путь к позабытому отцовскому порогу как последнему пристанищу – завет автора – передан Ю. Музальковым с соответствующим в оригинале смысловым содержанием. Используемые эпитеты *«трепещущая», «босая», «градом битая»*, подобранный переводчиком ассоциативный ряд к образу забытой тропы родного дома наилучшим образом, как представляется, репрезентируют читателю мысль автора. Поэтические находки Ю. Музалькова глубже и выразительнее передают переживания и печаль лирического героя.

Ш. Джикаев находит гармонию в природе, родные для него места села Дзомага[125] – источник вдохновения поэтической мысли. Поэтому особое место в стихотворениях занимает красота природы, сочетающаяся, как пишет А.Х. Газдарова, с красотой любви [Газдарова 2016, 49]. Романтическая душа поэта раскрывает свои чувства на фоне живописной природы. Так и в стихотворении *«Изæрдалынгты Дзомагъы къуылдымтыл…» – «В вечерней мгле среди холмов Дзомага…»* герой переживает драматический исход своих отношений с возлюбленной, который оттеняется красочным пейзажем Дзомага. Ю. Музальков жертвует дословной точностью ради передачи авторского переживания и эстетической специфики произведения. Вместо прямого воспроизведения исходных образов переводчик создает иную поэтическую картину, сохраняя при этом общую эмоциональную тональность – тоску по возлюбленной на фоне ночного пейзажа. Однако такая трансформация приводит к утрате конкретных деталей подлинника: из перевода исчезает мотив одиночества и прямое выражение душевного состояния через природные образы. Приведем пример следующего отрывка:

Изæрдалынгты Дзомагъы къуылдымтыл
Дæу мысгæйæ æз иунæгæй зылдтæн.
Уыд мæйы рухс мæ сагъæсдзыд хъуыдыты,
Мæ риуы – уазал стъалыты тæмæн… [Джыккайты 1964, 19]

В сумерках на холмах Дзомага,

[125] Дзомаг – селение, в котором родился Ш. Джикаев.

Вспоминая тебя, я один бродил.
Был лунный свет в моих беспокойных мыслях,
В груди – блеск холодных звезд…

В вечерней мгле среди холмов Дзомага
Твои глаза напомнил мне родник.
Дрожали звезды холодно и наго
И лунный свет в листву берез проник [Осетинская поэзия в переводах].

Как видим, представленный фрагмент на русском языке поэтичен, красочен. Однако пейзаж в оригинале непосредственно связан с лирическим персонажем, определяет его эмоционально-психологический настрой, в переводе же природа существует изолированно от него, связана с ним косвенно.

Единство человека и природы отразилось в другом стихотворении Ш. Джикаева *«Ныгъуылынц Дзомагъы къуылдымтæ…» – «Холмы Дзомаха, как впервые…»* из сборника *«Цæф сæгуыты маст»* (‘Грусть раненой лани’). Перед нами описание красот пейзажа и в то же время воплощение душевной гармонии лирического героя. В природе он находит свой покой. В каждой строке – признание в безграничной любви к родному краю: *«Æз уарзын цардыйас нæ хæхты…».* Лирический персонаж восхищается каждым его уголком. Пейзаж созвучен с душевным состоянием героя. Созерцание умиротворяющей природы возвращает его в мир детства. Одно из лучших стихотворений Ш. Джикаева завораживает читателя детализированным описанием природы. Поэт наделяет ее душой, чувствами, используя антропоморфные метафоры:

Æз уарзын цардыйас нæ хæхты
Мыртгæгъуыз хурныгуылд изæр,
Дæрддзæф æнæхуыссæг цырæгътæ,
Æнæнцой бæлæсты уынæр…

Æрфынæй рох уæлмæрды дурыл
Æхсæвы ирд цæссыгты мæй…
Мæ сæрмæ æвræгътæ – фынчытæ
Кæнынц, бæгæныйау, сæр-сæр… [Джыккайты 1969, 75-76]

Я люблю, подобно своей жизни, в наших горах
Калиновый [алый] вечерний закат,

Далекие негаснущие огни,
Беспокойных деревьев шум…

Заснул на камне заброшенного кладбища
В прозрачных [ясных] слезах ночи месяц…
Над моей головой облака пенятся,
Шипят, как пиво.

В переводе стихотворения, выполненного М.И. Синельниковым, наблюдается собственная интерпретация отдельных отрывков произведения, образное переосмысление номинативных значений. В переводе все стихотворение строится на развернутой метафоре. Синельниковым на русском языке реализуются лишь некоторые исходные образы. Пример вышеуказанных строк на русском языке:

Люблю, как жизнь, я наши горы,
Вдали калиновый закат,
Огней бессонных разговоры,
В березах шума перекат…

В траве – забытая могила,
Нагая в росах спит луна…
Подобную шипучей пене
Я вижу облаков гряду [Антология 1984, 569].

Как легко заметить, переводчик в начальных строках старался соблюсти образно-смысловое единство с оригиналом. Во втором абзаце текст приобретает новое художественное осмысление, близкое больше к русской поэзии. Инонациональное звучание стиха приобретается привычным в пределах русской словесности словоупотреблением, образный строй лишен осетинского колорита (например, *«луна нагая»*). Вполне оправданное своим практическим применением в середине прошлого века умозаключение Н. Заболоцкого о том, что «если перевод с иностранного языка не читается как хорошее русское произведение – это перевод или посредственный, или неудачный» [Заболоцкий 1983, 585] для сегодняшнего восприятия, естественно, неуместно. Как представляется, неуместно и в нашем случае. Лишение художественного текста авторских пейзажных зарисовок искажает индивидуальное видение мира переводимого поэта, своеобразие его стиля.

Основная мысль стихотворения, запечатленная в финальных строках

Æз афтæ рохст æмæ фæлладæй
Нæ хæхтæм мин азы кæсин:
Ам дурты бамыр ис мæ катай,
Ам худы суадæтты мæ цин!.. [Джыккайты 1969, 76]

Я таким растерянным и уставшим
На наши горы тысячу лет смотрел бы:
Здесь в камнях замерла моя тревога,
Здесь смеется в родниках моя радость!..

в переводе лишь во второй части отрывка находит свое адекватное отражение:

Глядеть бы век на эту землю
И пить забвение в веках,
Здесь, где в камнях тревога дремлет,
Хохочет радость в родниках! [Антология 1984, 569]

Безусловно, перевод грешит некоторыми отступлениями от оригинала, изначальный замысел автора, идея стиха передается другими лексическими, изобразительно-выразительными средствами. Однако окружающий лирического персонажа мир показан М. Синельниковым с высокой степенью образности, в переводе находит отражение эмоциональное состояние героя.

В других переводных стихотворениях Ш. Джикаева провозглашаются добро и созидание (*«И ночью безлунной, и вечером синим»*, пер. Ю. Даниэля, Ю. Хазанова), демонстрируется свободный и сильный дух героя (*«Вершина», «Неправда!»*, пер. Д.М. Долинского), показаны мир любви и разлука (*«Оставив за плечами»*, пер. А.М. Налбандяна; *«Еще болят крапивные ожоги», «Да, я люблю другую, это так…»*, пер. Ю. Музалькова). Воспевается наследие и фарн предков (*«Мне Нарты с Чинтами…»*, пер. Л.А. Озерова; в пер. М. Синельникова – *«Богат я – сокровищ не счесть, как песчинки»*). Провозглашаются стойкость и непреклонность перед судьбой, выражаются жизненные принципы и идейно-эстетические позиции поэта (*«Кто, покоряясь судьбе, сказал строкой скупой…», «Тур»*, пер. Л.А. Озерова). Через аллегорические образы деревьев (дуб, береза) отражаются одиночество и трагическая судьба людей (*«Посторонний», «Белые березы моей Осетии»*, пер. М. Синельникова).

Сличение переводов с оригиналами обнаруживает различные подходы к передаче текста на другом языке. Переводческий опыт показывает совмещение в рамках одного текста вольного и равноценного перевода. Недостатки некоторых переводов отмечает и М.Л. Чибирова. Исследователь находит лексические, смысловые расхождения с подлинниками, которые в результате, как отмечается, затрудняют воссоздание соответствующего оригиналу звучания стиха, поэтического духа и лирического почерка Ш. Джикаева, «отрицательно сказываются при передаче канвы событий произведения» [Чибирова 2018, 120].

Синтез романтических и реалистических традиций – отличительная черта поэзии Ш. Джикаева. Автору свойственно через аллегорические образы говорить о насущном, наболевшем. «Шамиль Джикаев, – пишет К. Бязарти, – непрерывно реагирует на события современной жизни. Чаще художественно завуалировано, изящно, реже – художественно открыто, со страстью…» [Бязарти 1982]. Характерное для поэтов-шестидесятников использование приема иносказания «как зримой приметы ‘‘заката оттепели’’» [Мамиева 2016б, 135] актуализируется поэтом во многих произведениях из сборника *«Цæф сæгуыты маст»*. Он теперь далек от романтического восприятия жизни, «его слова откровенны и резки» [Хæдарцаты 1993, 138]. Ш. Джикаев выносит приговор многим явлениям действительности, общественным порокам. Обличительный пафос стихов этих лет, характерное для поэта стремление к правде – эту черту поэзии Джикаева подчеркивает и Х.-М. Дзуццаты: «Шамил фыссы рæстдзинад, уымæн æмæ рæсугъддзинад нæй ænæ рæстдзинад. Уый та, рæстдзинад, кæддæриддæр у тæссаг… Шамилæн, не ‘ннæ æцæг поэттау, алкæд гæнæн нæ уыд, æмæ рæстдзинад дзырдтаид æргомæй, æмæ-иу æй уæд бахъуыд аллюзион, эзопон æвзаджы сæр – фыста нæ абоны царды рæстдзинад æмæ йæ хуыдта ивгъуыд заманты царды рæстдзинад…» [Дзуццаты 1990, 10] (‘Шамил пишет правду, потому что красоты нет без правды. А правда всегда опасна… У Шамиля, как и у других настоящих поэтов, не всегда была возможность говорить правду открыто, и

тогда он прибегал к аллюзионному, эзопову языку – писал правду о сегодняшней нашей жизни и называл ее правдой жизни прошлых лет’).

В стихотворениях «раскрывается его гуманистическая и поэтическая концепция» [Там же, 12], проявляется бунтарский дух поэта. Лирический герой – борец за справедливость – до последних минут служит высшей истине и правде (*«Еретик»*), свободе, идет против системы, и в этом своем стремлении он видит свое предназначение, хоть и обречен на одиночество (*«Демон»*). В стихотворениях сборника прослеживается нелегкая судьба самого автора (*«Бердзенаг лæппуйы сагъæс» – «Дума греческого юноши»*), выражается боль за судьбу всего человечества (*«Цæф сæгуыты маст» – «Грусть раненой лани»*), отражается гибель несбывшихся мечт и нереализованного таланта (*«Æфсургъ» – «Авсург»*), борьба правдолюбца за высокие идеалы (*«Абон æмбæхстзæрдæйæ нал ис цæрæн» – «Сегодня со скрытой душой нельзя уже жить…»*), критикуется современное общество (*«Иу куывды» – «На одном пиру»*) и т.д.

Некоторые стихотворения поэта в этом и последующих сборниках[126] строятся на контрасте, на противопоставлении образов. Эту особенность поэтического мышления Ш. Джикаева отмечал и А. Кодзати: «Любовь и ненависть, добро и зло, свет и тьма, белое и черное, жизнь и смерть – эти противоборствующие силы питают его поэзию. Их схватка вызывает движение, развитие. Такое диалектическое восприятие мира дает поэту возможность заглянуть в потаенные уголки человеческой души» [Кодзати 1970, 273]. Так, разные формы проявления патриотизма раскрываются в стихотворениях Ш. Джикаева *«Хазби»* и *«Дауыт Сосланы хъынцъым»* –

[126]Сборники Ш. Джикаева «Сердце Амырана» и «Колчан» подверглись жестокой цензуре. Многие стихотворения изымались из книг перед изданием, автор вынуждено «заполнял» их места другими, скажем, менее политизированными. Например, стихотворение «Елбыздыко» (в то время имя известного осетинского драматурга Е. Бритаева было под запретом, за трагедию «Хазби» его обвиняли в национализме) в сб. «Колчан» было заменено другим «Сека» (стихотворение поэтом написано за одну ночь), восхваляющим имя известного осетинского писателя. Однако подобная поспешная подмена не учтена в оглавлении книги – в содержании значится стихотворение «Елбыздыко». Стихи из сборников нередко подвергались критике. Например, критическую оценку поэмам Ш. Джикаева из сборника «Сердце Амырана» дал А. Кодзати [Хъодзаты 1974, 113–117].

«Дума Давида-Сослана», красоты и уродства (*«Æцæгæлон»* – *«Посторонний»*), трусости, гордости и смелости (*«Æфтауы рындзыл арвæрттывд цъæх арт…»* – *«Добавляет выступу молния синее пламя»* (в переводе Д.М. Долинского – *«Вершина»*), *«Дæбидыр»* – *«Тур»*).

Свой этический идеал Ш. Джикаев воплотил в известном стихотворении-монологе *«Тур»*. В образе гордого и свободного тура угадывается сам поэт. Стремление тура к высоте и воле отождествляется с непреклонной натурой поэта. «Джыккайты Шамил дзæбидырау уæздан æмæ сæрыстыр у царды дæр æмæ йе сфæлдыстады дæр. Царды фыдæнæн дзæбидырау тигъæй-тигъмæ сæррæт кæнын уарзы, цыма йын йæ хинтæ дæлиау фæуадзынмæ хъавы, уыйау. Йæ бакаст дæр у дзæбидыры хуызæн, æмæ йæ сæр хæссы бæрзæндты» [Булкъаты 1992, 113] (Джикаев Шамиль, подобно туру, скромный и гордый в жизни и в творчестве. Наперекор судьбе любит словно тур прыгать от одного края к другому, как будто хочет оставить далеко внизу все коварство и зло. И взор его подобен туру, и ходит с гордо поднятой головой’), – пишет осетинский писатель М. Булкаты, уподобляя личность и творческий портрет Ш. Джикаева с образом тура, а ход его поэтической мысли, движение стиха соизмеряя с полетом тура: «‘‘Дзæбидыры сæррæт’’… Абарст кæд æгæр гиперболон у, уæддæр хорз æвдисы Шамилы æмдзæвгæйæн йе змæлд, йæ хъуыдыйы тæхæнты траектори, йæ дзырды тызмæггомау ферттывд æмæ йæ аив амад хъуыдыйады эластикæйы иумæйаг мидис» (‘Прыжок тура… Сравнение, если и гиперболическое, все равно хорошо демонстрирует движение стиха Шамиля, траекторию полета его мысли, его слов суровый блеск и общий смысл его эластичных и красиво сложенных предложений’) [Там же, 114–115].

Выбор смерти в отсутствии свободы – такова философия жизни, утверждаемая Ш. Джикаевым. По мнению А.Х. Газдаровой, «стихотворение явилось ответом на попытки властей *приручить* поэта заманчивыми обещаниями» [Газдарова 2016, 57]. Шамиль Федорович выступает против идеологии рабского смирения, постыдного поведения прислужника,

преклонения перед другими ценностями. Небольшое стихотворение – всего лишь три строфы – поэтическая декларация поэта, «гимн свободе и гордости» [Хъазиты 2020, 112]:

Æз дæн дзæбидыр. Цуанонты фыдæх
Цыбыр кæны фыдæй фыртмæ нæ мыггаг,
Ædзæм æмæ сæрыстырæй мæлæм,
Уæддæр бæрзонд хæхтау нæ хъысмæт уарзæм [Джыккайты 1969, 53].

Я – тур. Охотников вражда
Сокращает наш род из поколения в поколение,
Безмолвно и с гордостью [мы] погибаем,
Все равно подобно высоким горам любим свою судьбу.

Дословный перевод первой строфы демонстрирует отклонения в художественном переводе, предлагаемом Л. Озеровым:

Я – дикий тур. Извечная вражда
Охотников карает род наш гордый.
Без стонов умираем мы всегда
На высоте, мы ценим жребий гордый [Поднимаясь на перевал 1981, 154-155].

Как видим, в 3 и 4 строках переводчиком не учтена основополагающая мысль всего стихотворения – прекрасное творение природы погибает смиренно и с гордостью, и подобная судьба – его выбор. Исходная мысль переводчиком интерпретирована по-иному. Для попадания в размер – стихотворение написано 5-стопным ямбом – переводчик вынужден переносить мысль, отраженную в одной строке оригинала, на следующую, вследствие чего, как представляется, снижается динамизм стиха – характерная черта художественной речи автора, его индивидуального стиля.

Вторая строфа отражает неукротимый нрав тура, подобным человеческим достоинством, по мысли Ш. Джикаева, должен обладать истинный поэт/писатель:

Мах стæм хъæддаг – ызнæт æмæ фыдуаг, –
Нæ кæнæм мах цæххы адæй æрмахуыр.
Сæрибар хæхты айнæг сæртæй мах
Сæгътау нæ сайы талынг кæмттæм кæрдæг (53).

Мы – дикие, неистовые и резвые, –
Вкусом соли нас не приручить.
С высот утесов свободных гор нас
Подобно козам не влечет трава в темные ущелья.

Во второй строфе Л. Озеров дал поэтически совершенное изложение мыслей Ш. Джикаева, воссоздал в отрывке на русском языке идейную концепцию поэта:

Мы – дикари. Безумцы мы подчас,
Не приручить нас даже вкусом соли.
С вершины голой не заманишь нас
На тучную траву, – мы любим волю (155).

Здесь, как кажется, выбивается из смыслового ряда только слово «дикари», у читателя возникают совсем другие ассоциации. Подобная неточность переводчиком компенсирована в последней строке строфы, где выражена мысль о стремлении субъекта художественного изображения к воле, заданная стихотворением в оригинале в целом. Отрывок произведения и на русском языке передает лаконизм и четкое выражение мысли автора.

Финальные строки стихотворения построены по принципу синтаксического параллелизма:

Куы цæрæм – уæд чысыл æмæ дзæбæх,
Куы хауæм – уæд ыстъалыйау бæрзондæй… (53)

Если живем – то мало и хорошо,
Если падаем – то, подобно звезде, свысока…

В переводе композиционный прием не репрезентирован:

Хоть мало, да красиво мы живем,
С высот срываясь, гибнем мы, как звезды (155).

Стилистически строки на русском языке перестроены. Однако и в словах Л. Озерова запечатлено желание поэта-гуманиста – короткая, но вольная жизнь – предназначение истинных служителей и поборников истины. Именно такая судьба была предначертана и самому Ш. Джикаеву[127].

Итак, программные стихотворения автора 1960–1980-х гг., в которых поднимаются актуальные проблемы современности, идущие вразрез с принятыми нормами, интересами официальной идеологии, в которых наиболее ярко слышится смелый голос поэта-бунтаря[128] и показаны

[127] В 2011 г. Ш. Джикаев был убит.
[128]Ш. Джикаев и как переводчик был избирателен. В переводческой деятельности всегда брался за произведения, в которых отражалась его гражданская позиция.

негативные явления действительности, к сожалению, не представлены в переводе. Лишь в малой части имеющихся переводов излагается жизненная позиция Ш. Джикаева. Переводы не всегда являются результатом проявления субъективизма переводчика. Есть примеры удачных переводов. Отдельные лексические расхождения с оригиналом, словесные упущения или, напротив, внесение новых смысловых оттенков не искажают идейно-художественное своеобразие переводимого произведения в целом. При этом гармоничность формы подлинника воплощается в переводах не всегда.

5.6. Художественные образы К.Х. Ходова: семантика и поэтика поэтического перевода (Б.С. Авсарагов, Л.А. Озеров, В.Н. Еременко)

Другим ярким представителем поколения осетинских поэтов-«шестидесятников» был **Камал Хазбиевич Ходов** (1941–2021). В 1960–1980-е гг. поэт заявил о себе сборниками лирических произведений *«Бонвæрнон»* (‘Утренняя звезда’, 1962, совместно с Ш. Джикаевым, С. Хугаевым), *«Цæхх æмæ кæрдзын»* (‘Хлеб да соль’, 1966), *«Кæмдæр ирон лæппутæ зарынц»* (‘Слышится песнь осетинская’, 1970), *«Кар»* (‘Возраст’, 1974), *«Ном»* (‘Имя’, 1979), *«Æрттигъ»* (‘Трехгранная стрела’, 1983, совместно с А. Кодзати, В. Малиевым). Для творчества К. Ходова характерна разноплановая тематика. В первых поэтических сборниках сильна лирическая струя. Она входит в поэзию с мотивами детства (*«О, ме ‘взонджы бонтæ»*), юношеской любви и любви неразделенной (*«Фыццаг уарзт», «Зæрдæ зоны уарзын», «Гуырысхо», «Æз хæлæг кæнын мæхимæ»*), красотой родного края (*«Хъæууон ныв тæ», «Къæвда»*) и национальными компонентами (*«Кæмдæр та мысынц мæн», «Горæтаг сагъæс», «Кæмдæр ирон лæппутæ зарынц»*). Ходова волнует тема творчества и миссия поэта-творца (*«Поэзи, ды…», «Вæййын æз гоби…», «Æргом ныхас», «Хæххон дон…», «Цы пайда сты дæ рагъамад фыстытæ?!», «Поэт»*), тема войны (*«Бæрзытæ»*) и проблема патриотизма (*«Фыдыбæстæ», «Ирыстонмæ»*).

Автор пишет и о родителях: память об отце (*«Мæ фыды мысгæйæ»*) и светлый образ матери (*«Мæ дзæбæх мад», «Мадимæ ныхас»*) занимают особое место в его поэзии. Многие стихотворения автобиографичны, а монолог – излюбленная форма художественной речи поэта. Произведения К. Ходова представлены в жанрах стихотворений-посвящений (К. Хетагурову, Ц. Гадиеву, Г. Бестаеву, А. Кодзати, Ш. Джикаеву и др.), стихов-этюдов, элегий, баллад, пародий (подробнее см. [Хозиев 2010г, 197–200]), эпиграмм и др., в разных формах: от классического стиха до верлибра.

С годами тематика творчества К. Ходова расширяется, отражая правду действительности и чувство сопричастности к происходящему. В поэзии наличествует осмысление тревожного времени, автора волнует судьба народа, родной культуры и языка (*«Фæндагыл», «Ныхас бюрократимæ», «Денджызæй куы не ‘рбаздæхы нау», «Æнахуыр зымæг», «Дзуапп æнаххуыр бæлццонæн», «Сонет Италийыл», «Урс гæххæтмæ сау дамгъæтæ згъалын…»* и др.). Поэзия Камала Хазбиевича становится образцом проявления национального духа, выражает «народное представление о правде и красоте» [Казиты 2016, 28]. О природе поэтической реальности К. Ходова пишет М. Казиты: «Камалы поэтикон сфæлдыстад у дуджы айдæн, – ирдæй дзы зынынц рæстæг, цард æмæ æхсæнады сагъæстæ, цинтæ, бæллицтæ æмæ хъынцъымтæ» (‘Поэтическое творчество Камала – зеркало эпохи, – в нем ярко отражены время, жизнь, думы общества, его радости, стремления и печали’). В стихах декларируется философия жизни К. Ходова, ярко проявляется лирическое «я». Нередко прямота поэта ставилась критиками ему в укор: К. Ходов намеренно избегал в творчестве иносказания для выражения своих мыслей [Хъодзаты 1981, 39].

Поэзия К. Ходова достаточно широко представлена русскоязычному читателю в сборниках *«Белые искры»* (1976) и *«Своим чередом»* (1988). Отдельные стихотворения автора печатались в журналах «Аврора», «Смена», «Москва», еженедельной газете «Литературная Россия».

Рецензенты изданий отмечали высокий и образный слог поэта, его сопричастность к действительности, судьбе своего народа. «Камал Ходов в своей лирике исходит всегда от конкретного факта, отсюда – плотная образная реальность его стиха, отсюда, быть может, и широта восприятия современности, стремление сказать о бытии людском – с возможной полнотой. Его переживания, если говорить образно, “думают”. Поэт говорит о себе, а значит, и о нас» [Цыбин 1976, 4], – подчеркивает в предисловии к книге *«Белые искры»* писатель и критик В. Цыбин. В сборнике стихотворения разделены переводчиком Б. Авсараговым по тематическому принципу. В первом разделе – *«День творенья»* – помещены стихи поэта, в которых доминируют морально-нравственные критерии – любовь, долг, честь, память о былом, красота. Он пишет о поэтах-титанах как образцах самопожертвования, безудержного нрава и величия *(«Монолог Коста Хетагурова», «Перед памятником Пушкину»*). Во втором – *«Там, в Батако»* – стихотворения о малой родине поэта. Лирический сюжет строится на мотиве воспоминаний. Возвращение к истокам, родным местам, память о погибших в годы войны уроженцах с. Батакоюрта[129] – основные темы стихотворений *«Судьба», «Меня вспоминают», «Память»* и др.

Русскоязычному читателю стихотворения К. Ходова в переводе Б. Авсарагова предстают в новом обличии, единицы перевода – слова, предложения и целые абзацы – приобретают иной смысл и образную насыщенность. Некоторые стихотворения на русском языке, как нам представляется, характеризуются высоким коэффициентом вольности – ощущается стремление переводчика выразить собственное видение, нежели поэтический мир оригинального текста и автора. Рефлексивное переосмысление исходных текстов приводит к возникновению в переводах Б. Авсарагова фактически нового произведения. Примером подобного *перевода-подражания* может послужить стихотворение *«Родине»*.

В оригинале:

[129] Родное селение поэта.

Фыдыбæстæ!
Нæ дыл кæнын ныхас:
Нæ дæ хонын
«Фæйлаугæ фурд»…
«Цырын арт»…
Мæ фыстыты цыфæнды бынат ахс,
Уæддæр мæ риуы
Стырдæр у
Дæ бынат! [Ходы 1974, 11]

Родина!
Не завожу разговор о тебе:
Не называю тебя
«Безбрежным океаном»…
«Пылающим огнем»…
В моих стихах какое угодно место занимай,
Все равно в моей груди
Ты занимаешь
Больше места!

В переводе:

Не святотатство ль –
В словаре сердечном
Искать слова,
Сравнимые с тобой?
С твоей душой,
В ее величье вечном?
С любимой
И единственной судьбой?

Я сравнивать тебя –
Ни с чем не вправе,
Хоть тыщу слов
К твоей прибавлю славе.
Что может поместиться
В слове скромном?
Ты в сердце – вся,
И чутком и огромном [Ходов 1976, 8].

Как видим, текст на русском языке представляет собой вполне самостоятельное авторское произведение. Переводчик заимствует у К. Ходова только тему оригинала, в ПТ содержание, строфико-синтаксическое членение, ритмический рисунок стиха отличаются и независимы от ИТ. Аналогично не совпадает по своей функциональности в оригинале и в переводе стихотворение *«Мадимæ ныхас»* (‘Разговор с матерью’, в переводе – *«Прощанье с матерью»*). Лирический герой перед дорогой (имеется в виду дорога в жизнь, жизненный путь) прощается с

матерью – своей опорой, святыней, оберегом – и просит ее: если он позабудет обратный путь домой после долгой разлуки, принять его как прежде. Мотив пути задан уже в начале стихотворения – *«Фæндагыл ныфс цы нæ ратдзæн лæгæн!»* (‘Перед дорогой надежду [уверенность] что только не придаст человеку!’), затем усиливается во второй строфе: *«Æррæвдз-ма мæ кæ дард балцмæ, æррæвдз»* (‘Снаряди-ка меня в дальную дорогу’). В переводе стихотворения мотив пути в начале сохранен, однако ассоциативный ряд, предлагаемый Б. Авсараговым, ничего общего с оригиналом не имеет. Лирический субъект воодушевлен перед предстоящей дорогой в жизни, в переводе – мысль потеряна и тональность стиха другая. Взамен живому эмоциональному звучанию в стихотворении на русском языке видится некая интонационная аморфность. При подобном подходе меняются и авторские интенции – лирический персонаж, как представляется, способен вызвать лишь жалость. Очевидно, подобный текст оказывает иное эмоционально-эстетическое воздействие на читателя. Приведем пример первой строфы:

Фæндагыл ныфс цы нæ ратдзæн лæгæн!
Мæйдар комæй йæм рухсыцæст ысзындзæн…
Дæуæй зынаргъдæр ницы ис мæнæн:
Ды радтай мæн –
Ды дæ мæнæй тыхджындæр [Ходы 1970, 15].

Перед дорогой надежду [уверенность] что только не придаст человеку!
Из тьмы ущелья к нему явится свет…
Тебя дороже ничего нет для меня:
Ты дала меня [миру] –
Ты сильней меня.

Соответствующий отрывок в интерпретации Б. Авсарагова полностью отличается от исходного фрагмента нехарактерными для текста К. Ходова словесными оборотами:

Вспомоществуйте путнику в дороге –
Он изнурен дорогою вконец.
Мерещится ему очаг треногий:
Огонь в ущелье – как судьбы венец.
Затмится ль небо этой тучей черной?
Она – одна. Хоть гром ее не стих.
Я задыхаюсь – прах дороги горной

Броней осядет на плечах моих [Ходов 1976, 14].

Текст переводчика представляет художественную ценность как самостоятельная коммуникативная единица, созданная на основе других прагматических установок. Используемый Б. Авсараговым образный ряд ближе русскому адресату, нежели осетину, вполне владеющему русским языком.

К. Ходов тщателен в подборе слов для выражения любви к матери и при этом лаконичен – нет ничего для меня тебя дороже: ты дала меня миру. Предельную сжатость фразы и мысль автора переводчик старается воспроизвести в другой строфе, однако неточность перевода и здесь очевидна:

Тобой зачат. В тебе – мое начало.
Единственная мать, моя судьба [Ходов 1976, 14].

Для объективного определения переводческой концепции Б. Авсарагова приведем и другие примеры, свидетельствующие о стремлении переводчика приблизить русскоязычный текст к исходному, в котором прослеживается содержательная, эстетическая равноценность с оригиналом.

Обратимся к небольшому стихотворению *«Ирыстонмæ» – «Осетии»*, где автор художественно осмысливает непреходящие духовные ценности.

В оригинале К. Ходова:

Дæ сагъæстæй æз фаг хайджын куы нæ уон,
Дæ фыдгулæн мæ зоныгыл куы ‘рлæууон,
Дæ тохы бон куы нæ стъæлфон æхст фатау,
Уæд нал уыдзæн бæрæг мæ сæр, мæ фадæн.

Æцæгæлонау де ‘взагмæ куы кæсон,
Мыййаг, куы суа мæ зæрдæйæн æддæссонд,
Æз хъулон уарзт куы нæ кæнон дæ хæхтæ –
Йæхимæ мæ нæ райсдзæни дæ зæхх дæр.

Нæ уыдзынæн нæ – Иры фырт, нæ – Ходы;
Сæ дыууæ дæр мыл бакæндзысты хъоды [Ходы 1966, 16].

Если не суждено мне до конца постичь твои думы и печали,
Если на колени встану пред твоим врагом,
И в дни сраженья за тебя если не ринусь в бой, подобно стреле,
Тогда уже не будет понятно, кто я есть.

Если язык твой мне станет чужим,
Если он не будет доставлять мне радость,
Если горы твои не буду любить больше всего –
То земля твоя не примет мой прах.

И не буду я ни сыном Иристона, ни Ходовых –
Они вместе отрекутся от меня.

Когда перед врагом склонюсь от страха,
Судьбе твоей позорно изменяя,
Ни имени ничтожного, ни праха
Земля не примет – оттолкнет меня.

Когда не умертвит с тобой разлука,
Когда, хоть в забытьи, нарушу честь,
На языке родном не дай мне звука,
Не то чтоб слова, каясь, произнесть.

Что я тогда, постылый отпрыск Хода?
Пустое семя – родины и рода [Ходов 1976, 46].

Представленное стихотворение отражает одну из центральных тем всего творчества поэта – тему верности отчей земле, любви и преданности родному краю. Ходов выше всего ставит преданность земле, языку и роду и не видит свое существование без них. С присущей ему избирательностью к каждому слову поэт выражает свое предназначение, свою гражданскую позицию. Хотя в переводе Б. Авсарагова художественное слово не коррелирует со словом в оригинале, ему удалось для создания желаемого эмоционального эффекта подобрать словесный комплекс, раскрывающий замысел автора, сохранить лапидарность фраз. В переводе строки строятся аналогично оригиналу по принципу: условность → последствие. Стихотворение в переводе избегает внутреннего контраста в восприятии читателем выраженного поэтом смысла. Переводчик находит адекватные лексические средства с ассоциативно-референционным значением, способные вызвать в сознании реципиента понимание идейно-тематического содержания подлинника, слова, несущие особую эстетическую нагрузку: *«склониться от страха», «судьбе позорно изменить», «нарушить честь»* и т.д. В лексиконе перевода присутствуют слова с семантикой, столь важной для раскрытия основных авторских интенций.

Драматические страницы своей биографии К. Ходов запечатлел в стихотворении *«Мæ фыды мысгæйæ»* (‘Вспоминая отца’). Великая Отечественная война непосредственно коснулась семьи поэта – на фронте погиб его отец. Стихотворение Ходова – «незаживающая рана поэта» [Хъазиты 2008, 13], печальный разговор сына о горькой утрате.

Созданные автором образы и в переводе стихотворения с художественной точки зрения получились выразительными и цельными. Безусловно, ощущения полной равноценности перевода оригиналу не возникает ввиду некоторых лексических расхождений, синонимических замен. На русском языке изменено и название – *«Отец»*.

Б. Авсарагов раскрывает психологию лирического героя, как и в оригинале, через форму обращения к отцу. Переводчик передает смысловую доминанту стихотворения – показать через трагедию отдельной личности и семьи трагедию всего народа. Лейтмотив стихотворения, выраженный автором во второй части, в переводе репрезентируется фактически тождественным представлением о передаваемых в оригинале понятиях:

Нымадæй мыл нæма цыд аз дæр,
Æмæ куы слæууыдтæн мæ къæхтыл,
Ды уæд æмдзæхгæр лыг бæласау
Æрхаудтай тохæй арыд зæххыл [Ходы 1966, 15].

Мне не было и года,
И когда сделал первый шаг,
Ты тогда словно срубленное дерево
Упал на опаленную войною землю.

Я слово жизни произнес едва, –
Над колыбелью мать запричитала.
Войною обожженная трава
Тебе, отец, постелью смертной стала [Ходов 1976, 11].

Сопоставление с переводом Л. Озерова обнаруживает стремление частично сохранить образную систему подлинника. К. Ходов приводит символы *срубленного дерева* и *обожженной земли* как выражение постигшей автора трагедии. И у Авсарагова, и у Озерова поэтизация ИТ реализуется в отдельных понятиях. Однако лексическая трансформация не смягчает эмоциональную тональность трагического в двух вариантах перевода.

У Л. Озерова:

Когда я на ноги впервые встал
(Мне не было тогда еще и года!) –
Как срубленное дерево, ты пал
На землю, чтоб была на ней свобода [Поднимаясь на перевал 1984, 158].

Анализ книги стихов *«Белые искры»* подтверждает, что художественный перевод – это поле для творческой реализации переводчика, а не отражение идейных концепций поэта. Тексты К. Ходова, как мы убедились на примерах, в основном послужили переводчику основой для создания оригинальных произведений, имеющих с переводимыми только тематическую общность. Б. Авсарагов отрывается от текста К. Ходова и создает свою вариацию на тот же сюжет. Ярким примером такой удачной «обработки» может послужить стихотворение *«Перед памятником Пушкину»*. Приведем отрывок:

Мæскуыйы у
цъыччытæгæнгæ уазал.
Дæ сау пælæзыл
уары мит
сындæг…
Кæддæр, хъæрзгæ куы ахаудтай дæ фазыл,
Уæд дæр дын мит уыд пакъуыдзагъд сынтæг [Ходы 1970, 52].

***

В Москве
пронизывающий холод.
На твой черный плащ
падает снег
медленно…
Когда-то упал ты на бок, стеная от боли,
И тогда был снег для тебя пуховой пастелью.

Начало стихотворения у Б. Авсарагова:

Я Пушкина не видел с той поры,
Когда в Москве царил крещенский холод.
И снежным вихрем был закружен город, –
Как будто бы не знал другой игры.

Твой черный плащ засеял белый снег.
Он прилетел с убийственной равнины,
Где ты упал, покинув мир пустынный.
Застыл свинец в груди твоей – навек [Ходов 1976, 38].

Как видим, используя реминисценцию на стихотворение М.Ю. Лермонтова *«Смерть поэта»* (*«с свинцом в груди»)*, Б. Авсарагов создает другое произведение по содержательным и формальным признакам.

В сборнике стихотворений К. Ходова на русском языке *«Своим чередом»* представлены переводы В. Еременко. Часть переведенных им текстов совпадает с первоначально сделанными Б. Авсараговым переводами. Не будем сравнивать их между собой, но проведем, для определения переводческого метода В. Еременко, анализ некоторых других произведений К. Ходова.

Тема творческой личности занимает значительное место в поэзии К. Ходова. Осетинский поэт выражает общественно-эстетический идеал художника слова в образах К. Хетагурова, А.С. Пушкина, Пабло Неруды и др. Рассуждения о роли поэта в обществе и его миссии, возвеличивание художественного творчества как способа глубокого духовного осмысления действительности являют идейно-тематическую основу стихотворений *«Поэты хъынцъым»* (‘Тоска поэта’), *«Поэты зæрдæ»* (‘Сердце поэта’), *«Поэт», «Цомахъы фын»* (‘Сон Цомака’), *«Пушкин»...* В стихотворении *«Сон Цомака»* лирическим героем выступает известный осетинский поэт и общественный деятель Цомак Гадиев (1882–1931). Осужденный за революционную деятельность, в 1908 г. он был сослан в Сибирь. Этот драматичный период его биографии фрагментарно лег в основу лирического сюжета К. Ходова. Стихотворение написано в излюбленной форме поэта – верлибром, позволяющим выявить «суть поэтической речи выразительного стиха» [Хозиев 2010а, 21]. В переводе В. Еременко сохраняет свободную от ритмико-рифмованной организации архитектонику строк оригинала. Тексту перевода характерна лаконичность. Анафорический повтор и на русском языке служит средством создания динамики, движения стиха (несмотря на отсутствие стихотворного размера) и выражает общую идею произведения. Представленные в первых двух строфах эллиптические предложения использованы переводчиком не только в качестве стилистического средства,

но и выражают лишения лирического героя – посыл автора. Переводчик фокусирует внимание читателя на образе персонажа: он, как и в оригинале, мятежный, одинокий, стремящийся к свободе. Приведем в качестве примера первые строки стихотворения:

Æз федтон фын…
Цыма æмырæхгæд хъадамантæ
Нындзыг ысты мæ мæллæг хурсыгъд цæнгтыл,
Æмæ мыл арв зæппадзы царау сныллæг.

Æз федтон фын,
Цыма уыдтæн зæххы къорийыл иунæг… [Ходы 1970, 47].

Я видел сон…
Как будто плотно закрепленные кандалы
Застыли на моих худых, сожженных солнцем руках,
И надо мной нависло небо, словно потолок склепа.

Я видел сон,
Как будто был на всем земном шаре один…

Я видел сон:
В кандалах
Руки мои – худы.
И нависшее небо –
Склеп.

Я видел сон:
Совсем один
Я на земле… [Ходов 1988, 53].

Смысл, образно-стилевой строй оригинального отрывка проецируется и на перевод. Стремление В. Еременко к упорядочности – формальной, смысловой – создает в переводе лапидарный, отточенный стих. Стихотворение и далее оказывает художественно-эстетическое воздействие на реципиента аналогичной символикой: *«железные прутья»*, *«капля крови»*. Бросается в глаза лишь утрата символа *«луч солнца»* – отсылка к стихотворению самого Ц. Гадиева («Луч солнца») – олицетворяющего надежду и свободу. В переводе В. Еременко – *«солнце»*: *«…уаты къулыл / Ныдзæвыд хуры тын»* (‘стен каземата / коснулся луч солнца’) – *«Солнце / Глядит в каземат»*.

Для автора слов гимна Осетии К. Ходова был характерен и возвышенный стиль. Гимном звучит одно из лучших произведений, отражающих авторскую жизненную позицию, – стихотворение *«Гаджиду»* (‘Тост’). Поэт обличает в нем врагов правды, чести, сеющих между народами рознь и вражду. Поэт-оратор, гражданин и верный сын Осетии с присущим его поэтическому искусству живым и страстным словом декларирует свои глубокие переживания за будущее своей нации, не остается равнодушным, не выбирает позицию простого созерцателя. «Это, – как пишет о стихотворении К. Ходова «Тост» другой известный осетинский поэт Р. Бабочити, – своего рода моральный кодекс осетина, облеченный в совершенную во всех отношениях поэтическую форму» [Бабочити 2014, 208].

В стихотворении особенно ощущается связь времен. Голос поэта звучит набатом. Его обращение направлено к фарну Осетии и мира наказать виновных – *«Дунейы фарн! Дæ фыдæх сыл ныххуырс!»* (‘О мира фарн! Свою ненависть на них направь’).

В переводе В. Еременко поэтическая мысль вновь тяготеет к лаконичности и выразительности образов. Строки на русском языке принимают форму просительной молитвы. Сравним первую строфу:

Ирыстоны тæхгæ-нæргæ бæрзонд фарн!
Кæд ма хæрзгæнæг хæхты цотæн дæ –
Нæ удтæ нын кæрæдзимæ æнгом дар,
Нæ цауды кæйттæ ма хъуысæнт æддæ! [Ходы 1974, 55].

Осетии летяще-грохочущий высокий фарн!
Если ты являешься еще благодетелем детей гор –
Сплоти наши души,
Пусть молва о нашей никчемности не будет слышна вовне!

Фарн Осетии!
Если ты милостив к детям гор,
Удержи наши души рядом:
Пусть домыслы не рыхлят народ [Ходов 1988, 138].

Финальные строки написаны высоким слогом с использованием стилистических славянизмов:

Если ничтожный сел на Трон Славы,
Отринь его,

Дабы не был погребен на своем одре,
О, Родина! [Ходов 1988, 138].

В оригинале мы не увидим этих строк. Стихотворение в целом несколько отходит от предложенной автором в оригинале риторики. Перевод больше тяготеет к свободной трактовке, где исходный смысл представлен в абстрактном плане.

Одну из главных тематических линий творчества Ходова занимает неразрывная связь человека с природой. Различным аспектам этой темы посвящены десятки стихотворений Камала Ходова, где природа наделяется антропоморфными свойствами. В переводах В. Еременко читатель также становится свидетелем невероятных поэтических красок, природной идиллии. Стихотворения-миниатюры К. Ходова, по мысли Г. Тедеева, «как музыкальный аккорд врезаются в память удачным сочетанием выбранного ритма и полнозвучных рифм» [Тедеев 1989]. Образность Ходова характеризуется самобытной, свежей и естественной пластичностью, и переводчик, даже отклоняясь от оригинала, «заражается» его творческими алгоритмами: село спит в объятиях ночи, «притихла тропинка, напрягшая слух» (*«Июль»*), «дочь Балсага своим колесом в небесах забавляться начнет» (*«Вдохновение»*), «море во мраке уздечку грызет» (*«В доме отдыха»*), «луна припала к облаку щекой» (*«Перед стихотворением»*), «кто-то вонзил пылающий меч в логово туч» (*«Дождь»*), «хмурые дни растворяются в мерном дожде» (*«На турбазе «Зарамаг»*).

Произведения изобилуют индивидуально-авторскими метафорами (*«чаша-ночь», «голуби-звезды», «волосы-лучи», «солнце играет стеклом», «ночных небес тяжелая рука», «дробью у виска – сердца барабан»*), множеством неожиданных сравнений (*«Словно старуха, в тропу упираясь клюкой, / Черная ива стоит над ревущей рекой…», «звенит стих, как брызги горного ручья», «как хрупкая надежда цвел маяк»*). Переводчику особенно удавались стихотворения, в которых основная интенция автора – показать жизнь человека и природы в смене жизненных ситуаций. Поэтизация

действительности достигается переводчиком дополнительной эстетизацией, модификацией исходного смысла. Художественные средства первичной и вторичной образности создаются В. Еременко с акцентом на национальный колорит и экзотику подлинника. Нет ощущения, что переводчик предлагает реципиенту природу и культуру другого края.

В. Еременко внимательно отнесся в переводных текстах к плану выражения оригинала, преимущественно воспроизводя структуру, форму сонета, классического и свободного стиха. Перевод объективен и там, где автор сам отходит от твердой формы сонета со строгой рифмовкой и передает его белым стихом («Два белых сонета» [Ходов 1988, 110–111]).

Переведенные В. Еременко стихотворения составляют значительную часть написанных в 1960–1980-е гг. К. Ходовым художественных произведений разной тематической направленности. Сличение представленных в сборнике переводов с подлинниками иллюстрирует объективность в передаче идиостиля автора. Переводчик большей частью стремится к снижению контрастов как в тематическом, так и в стилистическом отношении, избегает поэтических штампов, которыми нередко грешат русскоязычные переводы. Тексты в переводе В. Еременко становятся основой для реализации присущих автору смысловых построений; мотивы и образы остаются привычными для осетинской поэзии. И вполне справедлива рецензент книги переводов И. Гуржибекова, которая говорит о таланте переводчика В. Еременко следующее: «Сам никогда не бывавший в Осетии, он сумел проникнуться ее [поэзии – *Е.Дз.*] простым и высоким бытом, душевной чистотой, скромностью ее даже самых высоких вершин. Вместе с автором они, свободно чувствуя себя в формах верлибра и сонета, насыщают их тем добрым и мужественным содержанием, которое и заставило меня по нескольку раз их перечитывать» [Гуржибекова 1989].

Представив анализ стихотворений К. Ходова на русском языке, мы выявили две противоположные концепции перевода – свободное переложение стихов оригинала (Б. Авсарагов) и стремление как можно

ближе сохранить поэтический стиль автора, форму подлинника (В. Еременко).

Оригинальные поэтические находки К. Ходова, мотивы и образы, великолепный слог, философские искания становились объектом интереса для многих переводчиков. Поэзия Ходова плодотворно представлена на русском языке также в интерпретации С.В. Вольского, Ю. Музалькова, А.М. Налбандяна, В.А. Пальчикова, А.А. Парпары, Л.Н. Романенко, М.И. Синельникова, М.Б. Тарасовой, И.З. Фаликова, В.Н. Юршова и др. Сам Камал Хазбиевич скептически относился к переводческой деятельности, исходил из убеждения – поэзия непереводима:

Æмæ фæзæгъын:
Мадæлон æвзагыл
Ныхасгæнæн æцæгælонау нæй… [Ходы 1979, 40]

И убежден:
О родном языке
Говорить на чужом [языке] невозможно…

Поэт впоследствии изменил свою позицию. Яркое тому подтверждение великолепные переводы самого К.Х. Ходова на осетинский язык произведений русских и зарубежных авторов.

Выводы по 5 главе

Поэты-«шестидесятники» особо остро чувствовали вызовы своего времени. Смена идеологических установок во второй половине 1960-х – 1980-х гг. влияла и на направление их творческих поисков. В стихах они декларировали общественно-политические изменения, транслировали свои эстетические взгляды, отражающиеся на проблемно-тематических аспектах поэзии. Наиболее ярко заявили о себе в начале 1960-х гг. поэты Х.-М. Дзуццаты, А. Кодзати, З. Хостикоева, Г. Малиев, Ш. Джикаев, К. Ходов. Их лирические произведения отличает заостренность к насущным проблемам. Им не чуждо обращение к запретным темам и критика происходящего в стране, за что они нередко подвергались цензуре. Поэты

осознавали себя представителями своего поколения, а образ современника был основным в их лирике.

Поэты достаточно широко представлены в русскоязычных переводах, за исключением творчества В. Малиева и Ш. Джикаева. Анализ ПТ демонстрирует разную степень образно-смысловой близости к ИТ.

Анализ переводов Б. Окуджавы из лирики Х.-М. Дзуццаты позволяет определить разные подходы к отражению исходных текстов, сводимые, с одной стороны, к их содержательно-формальной адаптации, трансформации художественных образов осетинского поэта, к дополнительной эстетизации. Примечательно, что к подобному способу отражения художественных образов, к изменению жанровых особенностей подлинника переводчики прибегали при переводе поэзии самого Б. Окуджавы [Гущина, 2020], [Сычева, Ковынева, 2021]. С другой стороны, некоторые русскоязычные варианты осетинских текстов демонстрируют реализацию авторских интенций с учетом денотативного и коннотативного компонентов единиц перевода, общность идейно-тематического содержания с оригиналом, сохранение архитектонической стройности текста.

В переложениях на русском языке стихотворений А. Кодзати прослеживаются различные переводческие принципы: расширение или сужение ИТ, что в итоге влияет на адекватность воспроизведения его прагматического потенциала. Пропуск целых строф неизбежно ведет к потере центральной мысли текста. Имеет место и полное переосмысление произведения на русском языке, что близко созданию новой художественной действительности на основе оригинала. Часть представленных в переводе стихотворений А. Кодзати все же соответствует содержательно-формальным категориям подлинника. Переводчики оперируют словами ПЯ, на которых строится поэтическая концепция автора.

В переводах стихотворений З. Хостикоевой обнаруживаются аналогичные принципы перевода. Трансляторы подвергают определенному преобразованию созданные автором художественные образы, домысливают

поэтическое содержание в ПТ. Наличествует практика подмены идиостиля автора художественной манерой переводчика (см. перевод Р. Казаковой). В сборнике *«Песнь водопада»* превалируют примеры эстетически адекватного перевода, стихи тождественны с точки зрения «семантики, стилистического своеобразия, прагматической составляющей» [Жутовская 2014, 342].

Концепция лирического «я» в поэзии В.Г. Малиева базируется на соединении романтического мироощущения и философского восприятия жизни. В переводах находит отражение двойственность типов авторской эмоциональности. По сравнению с переводами указанных выше поэтов, в переводах Малиева меньше субъективизма, несмотря на существующую вариативность. В каждом конкретном случае выбор переводчика обусловлен контекстом, степенью постижения оригинала (глубиной проникновения в авторскую интенцию). Эстетические возможности художественного слова на русском языке способны формировать у реципиента соизмеримое с читателем оригинала ассоциативно-образное восприятие (см. пер. М. Синельникова). Превалирующая у Малиева форма стиха – верлибр – находит отражение и в переводах (кроме пер. Л. Озерова).

В переводах Ш. Джикаева в большей степени по сравнению с творчеством других поэтов-«шестидесятников» решается проблема сохранения национального колорита. Использование автором мифологических образов, изобразительно-выразительных средств усложняет задачу переводчиков необходимостью подобрать эквивалент по функциональному признаку. Однако не всегда реализация в переводе исходного образа способствовала адекватному решению переводческой задачи. На русском языке, прежде всего, теряется скрытый смысл. Поэтому актуализируется вопрос о необходимости переводить не слово, а его обозначение, отразить внеязыковую действительность. Романтическая струя поэзии Ш. Джикаева на русском языке воплощает эстетику лирического почерка автора. Формальная организация стиха в переводе местами

подчиняется точности отражения идейного содержания оригинала (см. стих-е «Тур»).

В качестве материала для рассмотрения переводов из поэзии К. Ходова были выбраны наиболее значительные стихотворения автора 1960–1980-х гг., в которых отражается его взгляд на многие проблемы современной эпохи. В параграфе были изучены способы отражения лирики осетинского поэта Б. Авсараговым и В. Еременко. И как показала практика, знание ИЯ еще не гарантирует адекватное отражение прагматического потенциала подлинника. В стихотворениях К. Ходова на русском языке опять-таки превалируют две концепции, два подхода в приближении к оригиналу: свободный (перевод-реминисценция, перевод-подражание) и близкий к адекватному по уровню передачи художественных образов и формы стиха.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Межлитературные контакты играют огромную роль в мировом культурно-историческом процессе. Важнейшим средством интернационализации литературы является художественный перевод, посредством которого происходит не только знакомство с другими литературами, но и взаимообогащение духовной культуры разных народов.

Художественный перевод является показателем степени развития литератур. Оригинальный текст демонстрирует уровень культуры народа, к которому принадлежит; перевод – уровень принимающей культуры, способной воспроизвести иноязычное произведение с высокой формальной и содержательной близостью, учитывающей мировоззрение автора, создавшего оригинал, и специфику творчества писателя в культурном контексте эпохи.

Искусство поэтического перевода – сложная многоплановая деятельность, суть которой сводится к выражению на языке перевода художественной картины мира автора в присущей его идиостилю поэтической форме. Поэзия отражает историко-культурное развитие народа на разных этапах его духовного становления. Обращаясь к поэзии другого народа, переводчики стремятся познать его национальный характер, психологию, «эмоциональный мир культуры» [Эткинд 2018, 12]. Передача поэтического мира того или иного автора – первостепенная задача переводчика, которая подразумевает не простое изложение основного смысла, но и словообразов, фонетических, лексических, стилистических и др. особенностей ИТ.

Поэтические произведения представляют особую сложность для перевода. Передача лингвокультурного своеобразия подлинника, реализующегося в рамках национальной художественной формы, прагматического потенциала оригинала, воссоздание его эстетической составляющей накладывают особые трудности на переводческий процесс. При переводе текста в иное художественное пространство переводчик

ограничен в свободе выбора лексико-семантических единиц в силу целостности структуры поэтического текста. Будучи транслятором чужой художественной картины мира, он руководствуется прежде всего авторскими интенциями. Первостепенная задача переводчика заключается в воссоздании на своем языке наиболее концептуальных, по мнению Л.М. Гаспарова, трех уровней поэтического текста: идейно-образного, стилистического и структурного [Гаспаров 2000, 4]. Строго регламентированная форма поэтического текста находится в органической связи с содержанием. Слово в поэзии «несет высокую степень семантико-стилистической и образной концентрации» [Герсонская 2011, 73], детерминирующую его функцию в этом виде художественной речи. Но при всей сложности поэтического перевода это наиболее распространенный вид межъязыковой трансформации художественного текста (по сравнению с прозой и драматургией).

В настоящем диссертационном исследовании определены истоки, прослежено становление и рассмотрена история переводческого процесса в осетинской литературе с конца XVIII в. по 1980-е гг. включительно. Исходя из анализируемого материала, предлагается следующая периодизация истории переводческих контактов между осетинской и русской литературами:

1. *Конец XVIII в. – вторая половина XIX в.* – перевод (с русского на осетинский язык) церковной литературы, перевод (с осетинского на русский язык) произведений устного народного творчества.

2. *Конец XIX в. – начало XX в.* – возникновение художественного перевода, деятельность К. Хетагурова-переводчика (с русского на осетинский язык), первые поэтические переводы из осетинской поэзии на русский язык.

3. *1920–1930-е гг.* – преобладание перевода русской и зарубежной литературы на осетинский язык (в большей степени переводится проза, в меньшей – поэзия, драматургия). Конец 1930-х гг. характеризуется усиленным интересом к переводам стихотворений К. Хетагурова на русский язык.

4. *1940-е гг.* – снижение интереса к художественному переводу в военное (в литературе доминирует оригинальное творчество писателей, преимущественно малые жанровые формы) и постепенное его возрастание в послевоенное время.

5. *1950–1980-е гг.* – расцвет поэтического перевода, высокая степень интегрированности осетинской поэзии в русскоязычное культурное пространство.

Традиции перевода в осетинской литературе на каждом этапе развития межкультурных контактов подвергались значимым изменениям. Варьировались и теоретические взгляды на переводческую деятельность, в конечном итоге влияющие на принципы перевода и на конечный результат – сам текст. На основе проведенного исследования можно выделить следующие принципы, доминирующие в переводе в разные исторические периоды:

1) буквальный (дословный), вольный (адаптивный), ориентация на крайние принципы доместикации и форенизации – конец XVIII в. – 1930-е гг. (в переводах с русского на осетинский язык и с осетинского на русский);

2) адекватный и свободный – 1940–1980-е гг. (в переводах с осетинского на русский язык).

Представленное исследование рассматривает пути развития художественного перевода во взаимодействии русской и осетинской литератур, его эволюцию, смену подходов к передаче иноязычного текста на протяжении длительного периода – начиная с первой книги на осетинском языке «Начальное учение…» (1798) вплоть до 1980-х гг. – в алгоритмах, как нам представляется, объективного и правомерного «масштабирования».

Первая глава основной части исследует предпосылки перевода как литературного явления и первые шаги переводческой традиции (как поэзии, так и прозы, как с осетинского на русский, так и с русского на осетинский язык), вторая, третья, четвертая и пятая главы – развитие русскоязычного перевода из осетинской поэзии. При этом три последние главы посвящены

анализу переводческого процесса 1960–1980-х гг. – этапа, ознаменовавшегося наиболее плодотворным русско-осетинским межкультурным (литературным) взаимодействием. Проведенное исследование в аспекте анализа передачи в поэтическом переводе национально-культурной специфики, идиостиля, авторских интенций и в целом прагматического потенциала оригинала дает возможность сделать итоговые выводы.

Истоки печатной литературы на осетинском языке восходят к переводу. Начало переводческой деятельности как языкового посредничества было положено в конце XVIII в. и связано с выходом первой печатной книги «Начальное учение человеком, хотящим учитися книг божественного писания» (1798)[130]. Авторы перевода отдавали предпочтение дословному воспроизведению текста. Ориентация на передачу слова, а не мысли приводило как к положительным, так и отрицательным результатам. Церковнославянский текст, представленный в жанрах катехизиса, молитв, псалмов, передавался на осетинском языке пословно, местами без учета его грамматических (фонетических, лексических, синтаксических) особенностей. Отсюда перевод грешил построением искусственных конструкций, язык текста был приближен к разговорной устной речи, некоторые осетинские звуки передавались графическими средствами церковнославянского языка. Несмотря на перечисленные недочеты, издание книги имело ряд преимуществ, и прежде всего в том, как пишет З.М. Салагаева, что «осетины сразу получили на своем родном языке целый комплекс новых понятий религиозного, нравоучительного и философского характера, новые географические названия» [Салагаева 1984, 159]. Представленный текст хоть и не является литературным произведением, однако здесь впервые были намечены и апробированы русско-осетинские языковые контакты, заложены основы принципов и приемов передачи подлинника, сыгравших важную роль

[130] Регулярные русско-осетинские межкультурные контакты стали возможны после присоединения Осетии к России в 1774 г.

в дальнейших попытках переложения на осетинском языке церковных и проч. текстов.

Предложенный авторами первой книги способ был использован и далее, при переводе церковных книг с грузинского (И. Габараев-Ялгузидзе) и русского (А. Колиев и др.) языков. С именем последнего связано появление первых стихотворных опытов – переложений на осетинском языке русских церковных текстов.

Предпосылкой к возникновению профессионального художественного перевода в осетинской литературе явилось также становление фольклорной переводческой традиции. С середины XIX в. в переводе на русский язык издаются разножанровые тексты устного народного творчества осетин – загадки, песни, таураги, сказки, сказания нартовского эпоса и др. Воспроизведение подлинника осуществлялось на основе пословного изложения исходной информации с пояснением национально-культурного компонента. Встречается и достаточно свободное толкование оригинального текста, его различные переработки, в частности адаптация и контаминация.

Конец XIX в. ознаменовался появлением в осетинской литературе художественного перевода, с самого начала опирающегося на две полярные точки зрения при изложении оригинала – вольный и дословный. Вольный перевод заключался в национально-культурной адаптации ИТ: заменялись имена и образы, менялись ситуации и заглавия, текст мог и вовсе подвергаться сокращению или, наоборот, дописываться; отклонения наблюдались на уровне единиц перевода разного уровня – слова, словосочетания, предложения (см. пер. К. Хетагурова, А. Токаева, Г. Гуриева, Б. Зангиева, Х. Цомаева). Некоторые поэтические переводы становятся частью принимающей культурной традиции. ПТ воспринимается не как таковой, а как оригинальное произведение самого транслятора. Так, адаптированные переводы К. Хетагурова, Г. Гуриева, А. Токаева в осетинской читательской среде в основном мыслятся как собственные сочинения писателя-переводчика.

В меньшей степени переводчики прибегали в своей деятельности к традиции дословного отражения переводимого текста. И в большей степени этот способ перенимают церковнослужители, еще недавно переводившие «слово в слово» религиозную литературу. Для художественной осетинской словесности буквалистская стратегия перевода оказалась неприемлема. Переводы теряли прежде всего эстетическую ценность. Произведения, обладающие своими специфическими особенностями, в частности ритмической организацией, динамичностью, в переводах получали иную интерпретацию – повествовательную (см. пер. С. Мамитова, Х. Цомаева стихотворений в прозе М. Горького).

Характеризуя некоторые тенденции, сложившиеся в осетинском переводческом процессе конца XVIII – 30-х гг. XX в., нельзя не отметить и появление примеров адекватного осмысления оригинального текста и, соответственно, достижения прагматического воздействия на реципиента. Переводчики старались минимизировать свое вмешательство в авторскую концепцию (см. пер. Ц. Амбалова, Г. Малиева, А. Токаева, Х. Цомаева). По сути, в осетинском переводческом процессе указанного периода были представлены все принципы перевода, но при этом преобладает адаптивное истолкование ИТ. Варьируется и функция художественного перевода в зависимости от его назначения в общественно-культурной жизни народа. ПТ выступал средством познания новой информации (познавательная), восполнял пробел в художественной литературе на родном языке, способствовал созданию своих оригинальных произведений (развивающая), использовался как дидактический материал в образовательном процессе (образовательная).

Послереволюционный период (с 1917 г.) ознаменовался в политике государства стратегическим курсом на активизацию и поддержку национально-культурного развития народов СССР. К 1920 г. русская переводческая школа накопила целостный комплекс принципов и приемов. Были четко сформулированы две основополагающие стратегии: адаптация

текста к восприятию русскоязычного читателя и, напротив, сохранение культурной дистанции оригинала. На практике осваивалась и оттачивалась техника перевода – метрическая организация, строфика, звукопись и рифма. Ключевым достижением стало осмысление перевода как высокого искусства и акта со-творчества, требующего от переводчика сохранения художественной целостности оригинала. Этот комплексный опыт, объединивший теорию и практику перевода, был системно применен к переводу поэтического наследия народов СССР, в том числе в работе над поэтическим наследием осетинских авторов. В период 1920–1930-х гг. наблюдалась устойчивая тенденция к интенсификации переводов с осетинского на русский язык, что стало важнейшим фактором интеграции осетинской поэзии в общерусское культурное пространство. Значительным этапом этого процесса стали переводы лирических произведений основоположника осетинской литературы К.Л. Хетагурова. В 1939 г. к 80-летию осетинского поэта издано несколько русскоязычных переводных сборников, демонстрирующих сложный баланс между стремлением к поэтической адекватности и неизбежными трансформациями, вызванными объективными (незнание языка) и субъективными причинами, разной степенью погружения переводчика в исходную культурно-поэтическую систему. Сравнительно-сопоставительный анализ поэзии К. Хетагурова в русскоязычной рецепции выявляет ключевую проблему – переводчики передают авторскую мысль обобщенно, с семантическими потерями, что приводит к сужению «всечеловеческого» масштаба лирики Хетагурова как организующего принципа его поэтической системы, в некоторой степени к искажению авторской интенции (несмотря на сохранение метрико-ритмической структуры оригинала). Наиболее точным в передаче идейного содержания исходного текста признан выполненный А. Гулуевым перевод стихотворения «Горе». В данном случае знание языка и контекста позволило минимизировать смысловые потери, хотя и не исключило их полностью.

Вторая половина 1940-х гг. ориентируется на переводческий опыт предыдущих десятилетий. Однако в обозначенный период в меньшей степени переводится классика, в большей – современная русская литература, позволяющая и через художественный (осетиноязычный) перевод воспринимать лучшие ее достижения.

Повышенный интерес к практике художественного перевода, проявляющийся в стране в 1950–1980-е гг., обусловил вовлечение поэтов, писателей, литературоведов, журналистов в переводческий процесс. Если вплоть до конца первой половины XX в. доминировал вектор русско-осетинского перевода (акцент делается на произведения русской и зарубежной литературы), то вторая половина XX в. характеризуется преобладанием внимания к осетинско-русскому переводу. Русский язык для многих литератур «выполнял функцию ключа-паспарту, с помощью которого открывалось огромное культурное пространство» [Томеллери, Сальватори 2013, 17]. Переводы на русский язык расширяли представления читателя о литературе так называемых «малых» народов. Произведения национальных авторов вводись в общелитературный контекст. Широкий интерес вызывала у переводчиков и осетинская литература. Успех осетинской поэзии на уровне многонационального советского литературного процесса достигался благодаря кропотливому труду известных русских писателей, находивших путь своего творческого самовыражения и в художественном переводе. В их числе были и представители так называемой «запрещенной» литературы, те, которые по тем или иным политическим причинам лишились возможности издания собственных сочинений. Начиная с 1950-х гг. тексты устного народного творчества, осетинской художественной литературы интенсивно переводятся на русский язык. В числе переводчиков были виднейшие представители русской литературы – А. Ахматова, Н. Заболоцкий, С. Шервинский, М. Зощенко[131], В. Шаламов, Н. Тихонов, Л. Озеров и мн. др.

[131] М.М. Зощенко перевел прозу М.Н. Цагараева.

Обращение к творчеству национальных писателей диктовалось рядом причин и в первую очередь регламентировалось соображениями идеологического характера – в частности, объединения литераторов на основе русского языка как языка межнационального общения в единое культурное пространство, укрепления посредством перевода духовных связей между народами, населяющими страну.

Представленный в диссертационной работе материал позволяет проследить бытование в переводческой практике русских поэтов адекватного (эквивалентного) перевода, сочетающегося местами со свободным. Перевод с подстрочника расходился с оригиналом, например, у А. Ахматовой, в выборе лексических и стилистических вариантов к словам ИТ, в звуковой организации стиха (выпадение созвучия в строках); стиль автора мог также передаваться близкими к художественной действительности реципиента образами. Переводчик объективен при передаче общей инвариантной информации и субъективен в частностях. Однако, несмотря на недочеты, выявляемые нами в переводческой практике А. Ахматовой, осетинские тексты в русскоязычных вариантах отличаются погружением в идейную сущность подлинника, в культурный контекст представляемой эпохи.

В переводах из осетинской поэзии ярко проявился творческий потенциал С. Шервинского и Н. Заболоцкого. И если Шервинскому не удалось избежать переводческих ошибок, связанных как с объективными причинами – незнание языка привело к неясности имплицитных смыслов в образах (например, в пер. «Кубады» К. Хетагурова), так и субъективными – сокращение текста повлекло искажение авторской идеи (пер. «Афхардты Хасана» А. Кубалова). Н. Заболоцкий, несмотря на критический взгляд специалистов на его переводческую деятельность (прекрасные переводы поэмы Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре», «Слова о полку Игореве» позволяют с этим не согласиться), сохраняет аутентичность осетинского текста. В понимании Н. Заболоцкого перед переводчиком художественного текста стоит определенная задача на пути к достижению успеха – это найти в

переводе баланс между точностью оригинала и его естественностью на ПЯ, жертвуя при этом малым для достижения большого [Заболоцкий 1959, 251–253]. Выполненный им перевод стихотворения К. Хетагурова «На кладбище» сохраняет основные структурные элементы подлинника. Встречающиеся расхождения с оригиналом (в основном наблюдается языковая стилизация, архаизация) диктовались фактором наличия / отсутствия у читателя фоновых знаний, способностью расшифровать кодовую информацию, скрытую автором.

Анализ переводов Л. Озерова на содержательно-формальном уровне выявил достаточно свободную интерпретацию некоторых текстов. Переводы не всегда представлены эквивалентными словами на уровне сигнификативного и денотативного компонентов их лексического значения. Местами наблюдается намеренная русификация переводчиком отрывков подлинника (см. пер. поэзии К. Хетагурова). Прагматическая адаптация диктуется переосмыслением Л. Озеровым единиц, отражающих национально-культурную специфику.

В целом можно констатировать, что переводческий анализ, представленный во второй главе диссертационного исследования (1940–1950 гг.), устанавливает расхождения в текстах (ИТ и ПТ) чаще на уровне отдельных фраз, предложений. И по сравнению с периодом 1960–1980-х гг. у переводчиков указанного периода в строках на русском языке меньше «вольностей» на концептуальном уровне, – меньше субъективного восприятия и осмысления первоисточника.

В третьей, четвертой и пятой главах анализируется широкий пласт переводной литературы 1960–1980-х гг. Объектом исследования здесь выступили поэтические произведения наиболее известных осетинских авторов, начало и расцвет творческого пути которых пришлись на 1960–1980-е гг. Освещение данного этапа потребовало структурирования материала в трех отдельных главах, последовательно рассматривающих

переводы произведений трех поколений или плеяд (хотя, естественно, между ними не существует четких границ) осетинских авторов: участников Великой Отечественной войны, последователей традиционалистского направления и поэтов-«шестидесятников».

В рассматриваемый период к переводческой деятельности привлекаются теперь не только поэты, но и профессиональные переводчики со специальной подготовкой в Литинституте им. А.М. Горького[132]. Художественный перевод в 1960–1980-е гг. занимает ведущее место наряду с изданием оригинальных произведений писателей. Выбор переводимых произведений нередко детерминировался идеологическими принципами и установками, тем не менее строго эстетическое содержание переводной литературы было бесспорно.

В 1960–1980-е гг. в художественном переводе складывается и определенная форма сотворчества автора и транслятора текста. Речь идет об авторизованном/авторизированном переводе, сделанном при относительно равном участии писателя и переводчика. Синтез «представителей двух лингвокультурных общностей» [Томахин 1997, 130] в художественном переводе содействовал появлению между ними многолетних профессиональных и личностных отношений (см. [Цориева 2022, 56]).

Поэзия, выжимающая, по определению М.М. Бахтина, все соки из языка [Бахтин 1975, 46], по своей природе более сложна в изучении. Ряд ограничений, накладываемых на поэтический текст по отношению к его языку и форме, а это, по мнению выдающегося ученого-литературоведа Ю.М. Лотмана, «требование соблюдать определенные метроритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмованном, лексическом и идейно-композиционном уровнях» [Лотман 2023, 63], обязывает рассматривать его как сложное единое целое. Поэтому и поэтический перевод включает в себя передачу различных уровней художественного

[132]Одним из основателей отделения, готовившего специалистов по художественному переводу для национальных республик, был Л. Озеров.

текста: предметно-тематического, проблемного, идейно-художественного; внешней формы литературного произведения. Сличение текстов в диссертационной работе проводилось с учетом меры сохранения национальной специфики, идиостиля автора и в целом прагматики ИТ.

Изучение транслятов дает основание определить некие константы в пределах двух сосуществующих противоположных подходов в стремлении передать в переводе авторскую художественную картину мира.

1. *Адекватный перевод*, ориентированный на прагматические установки ИТ. Его соответствие оригиналу может выражаться в разной степени эквивалентности, однако он оказывает на реципиента в целом равноценное коммуникативное и идейно-художественное воздействие, – даже в случае передачи единиц перевода не полными эквивалентами, а частичными. Такой перевод равнозначен исходному тексту на смысловом, образно-стилистическом уровнях; внутренней организацией. Безусловно, не все стороны художественного текста воспроизводимы при переводе. Некоторые элементы художественной ткани произведения в силу различия языковых картин мира могут и не передаваться в алгоритмах «слово → словом», «образ → образом». Адекватный перевод адекватен постольку, поскольку он вполне компенсирует неизбежные издержки художественного перевода и вызывает у адресата поэтической речи тождественный эмоциональный отклик (пер. поэзии Х. Дзаболова, Г. Бестауты, В. Малиева, Ш. Джикаева).

2. *Свободный перевод* (аналогичный вольному[133]), не учитывающий формальные и смысловые особенности ИТ, а воспроизводящий на ПЯ только общее содержание оригинала или произвольно актуализирующий его отдельные концепты. В рамках свободного перевода выводится следующая типология:

[133]Смена терминологии с «вольного» на «свободный» перевод, произошедшая в середине XX в., отражает не изменение оценки качества, а эволюцию научного понятийного аппарата.

А) Комбинированный подход – в произведении на ПЯ первая часть – авторский текст-перевод, учитывающий художественные особенности оригинала, вторая – самостоятельное произведение переводчика на мотив первоисточника (см. пер. поэзии Х. Плиева, Р. Асаева, М. Дзасохова).

Б) Перевод-подражание – произведение, только тематически близкое тексту-прототипу, написанное «по мотивам» оригинала, но отличающееся от него содержанием (художественная действительность подлинника передается другими образами) и формой. В тексте на русском языке больше проявляется идиостиль переводчика, его творческая личность довлеет над переводческой, что дает право переводоведам в этом случае говорить о создании «нового оригинала» [Нелюбин 2008, 156] (см. пер. поэзии Гафеза, Н. Джусойты, А. Кодзати, К. Ходова и др.).

В) Перевод-реминисценция – произведение, заимствующее из подлинника отдельные элементы-образы. Переводчик дополняет текст собственными художественными образами, для расшифровки которых исследователю иногда необходимо обращаться к творчеству самого поэта-переводчика, углубляясь в скрытый смысл стихотворения, или к творчеству других авторов (если, например, в переводах отмечены отсылки к поэзии классиков русской литературы) (см. пер. поэзии Б. Муртазова, А. Кодзати, К. Ходова).

Предложенная гипотеза находит убедительное подтверждение в истории и практике русскоязычного перевода из осетинской поэзии. Ее основные тезисы – о существовании двух константных принципов (адекватного и свободного), их типологии и общей тенденции к доминированию свободного подхода – отражают ключевые закономерности этой переводческой традиции, общую логику развития межлитературных взаимодействий.

Феномен доминирования свободного перевода связан с двумя ключевыми факторами. Во-первых, с нарастанием интереса к переводу с национальных языков в переводческую деятельность активно вовлекались

люди, не обладавшие в полной мере мастерством поэтического слова, для которых перевод зачастую становился лишь источником дополнительного заработка. Во-вторых, издательства, руководствуясь формальными планами по выпуску переводной литературы, ориентировались на количественные, а не качественные показатели. Данный процесс, с одной стороны, обусловил возрастающий спрос на переводческие кадры, но, с другой – привел к распространению свободного, чаще упрощенного перевода как профессиональной нормы.

Хронологические рамки исследования ограничены периодом конца 1980-х гг., поскольку распад СССР ознаменовал переломный момент для переводной литературы. Резкое снижение интереса к ней обусловлено рядом причин: радикальной сменой идеологических и экономических парадигм, ослаблением государственной поддержки художественной литературы в целом, утратой традиций школы художественного перевода, отсутствием целенаправленной подготовки переводческих кадров с языков народов России, потерей связей региональных писателей с центром.

Сегодня вновь остро встают вопросы теории и практики художественного перевода – в том числе и для осетинской литературы, развитие которой, как мы видели, тесно связано с переводческой деятельностью. Перспективным видится исследование современного состояния переводческого процесса, имеющего свои особенности развития в свете произошедших изменений в политической и культурной жизни страны в перестроечный и постперестроечный периоды. В гармонизации межъязыковых контактов и межкультурной коммуникации народов России художественному переводу предстоит сыграть важнейшую роль.

Список сокращений и условных обозначений

ГИХЛ – Государственное издательство «Художественная литература».

ИТ – исходный текст. Текст, предназначенный для перевода, т. е. оригинал, подлинник.

ИЯ – исходный язык, язык-источник. Язык, с которого осуществляется перевод.

НА СОИГСИ – научный архив Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева.

ПНТО – Памятники народного творчества осетин.

ПТ – переводной текст. Текст, полученный в результате перевода.

ПЯ – переводящий язык, язык перевода. Язык, на который осуществляется перевод.

СМОМПК − Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа.

СМЭ − Сборник материалов по этнографии.

ССК − Сборник сведений о Кавказе.

ССКГ− Сборник сведений о кавказских горцах.

ФСРЯ – Фразеологический словарь русского языка.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Материалы научных архивов

1. *ЦГА РСО-А 331* – Владикавказское духовное училище (1834–1863) // Центральный государственный архив Республики Северная Осетия-Алания (ЦГА РСО-А). – Ф. 149. – Оп. 1. – Д. 331.
2. *НА СОИГСИ 1а* – Алборов, Б.А. Грузинское письмо с половины XVIII в. // Научный архив Северо-Осетинского института гуманитарных и социальных исследований им. В.И. Абаева (НА СОИГСИ). – Ф. 19 (Алборова Б.А.). – Оп. 1. – Д. 1.
3. *НА СОИГСИ 1б* – Попов, И. Преосвященный Иосиф, Епископ Владикавказский (1821–1890 гг.). Киев, 1902 / Цит. по: Первые памятники осетинской письменности // НА СОИГСИ. – Ф. 19 (Алборова Б.А.). – Оп. 1. – Д. 1.
4. *НА СОИГСИ 11* – Документы священника С. Мамитова (1888–1915 гг.) // НА СОИГСИ. – Ф. 9. – Оп. 1. – Д. 11.
5. *НА СОИГСИ 14* – Бритаев, С.А. Переводная литература на осетинский язык до Великой Октябрьской социалистической революции // НА СОИГСИ. – Ф. 44. – Оп. 1. – Д. 14.
6. *НА СОИГСИ 29* – Переводной и оригинальный материал к составлению книг для чтения после «Букваря» // НА СОИГСИ. – Ф.Г. Гуриева. – Оп. 1. – Д. 29. – 55 л.
7. *НА СОИГСИ 31* – Гауптман, Г. Ткачи. Перевод на осетинский язык Г. Гуриева (начало) // НА СОИГСИ. – Ф.Г. Гуриева. – Оп. 1. – Д. 31. – 9 л.
8. *НА СОИГСИ 33* – Материалы о Коста Хетагурове. Переводы // НА СОИГСИ. – Ф. Хадарцевой А. – Д. 33.
9. *НА СОИГСИ 40* – Бритаев, С.А. Как обстоит дело с переводом? // НА СОИГСИ. – Ф. 35 (Лит.). – Оп. 1. – Д. 40.

10. *НА СОИГСИ 57* – Коста. Мать сирот. Перевод Ц. Гадиева // НА СОИГСИ. – Ф. 16. – Оп. 1. – Д. 57.
11. *НА СОИГСИ 58* – Цомаев, Х.Д. Краткие биографические сведения о переводчиках и издателях священноцерковных богослужебных книгах на осетинский язык. 1924 г. // НА СОИГСИ. – Ф. Лингвистика. – Оп. 1. – П. 33. – Д. 58.
12. *НА СОИГСИ 77* – Дело о переводах церковных книг на осетинский язык. 1858–1868 гг. // НА СОИГСИ. – Ф. Лингвистика. – Оп. 1. – П. 33 – Д. 77.
13. *НА СОИГСИ 102* – «Ирон фæндыр» – подстрочный перевод на русский яз. в 1939 г. // НА СОИГСИ. – Ф. Коста Хетагурова. – П. 14. – Д. 102. – 119 л.
14. *НА СОИГСИ 108* – Бахфалдыст. Запись Коста // НА СОИГСИ. – Ф.К. Хетагурова. – Оп. 1. – Д. 108.
15. *НА СОИГСИ 110* // НА СОИГСИ. – Ф. Фольклор. – П. 88. – Д. 110.
16. *НА СОИГСИ 151* // НА СОИГСИ. – Ф. Фольклор. – П. 14. – Д. 151.
17. *НА СОИГСИ 200* – Юбилейные материалы к 80-летию со дня рождения К.Л. Хетагурова. 1939 г. // НА СОИГСИ. – Ф. Коста Хетагурова. – П. 21. – Д. 200. – 90 л.
18. *НА СОИГСИ 217* – Алборов, Б.А. Цораев Василий (Ельдзерико) Афанасьевич (Ходзиевич), 1827–1884; Колиев Алексей (Аксо) Виссарионович (1822–1866)-переводчик // НА СОИГСИ. Отд. Лит. – Ф. 19 (Алборова Б.А.). – Оп. 1. – Д. 217.
19. *НА СОИГСИ 218* – Алборов, Б.А. Новое в истории изучения первой печатной книги (осетинской) 1798 г. // НА СОИГСИ. – Ф. 19 (Лит.). – Оп. 1. – Д. 218.
20. *НА СОИГСИ 229* – «Ирон фæндыр» («Осетинская лира»). Подстрочный перевод // НА СОИГСИ. – Ф. Коста Хетагурова. – П. 14. Д. 229. – 118 л.
21. *НА СОИГСИ 294* – Подстрочные переводы стихов Коста Хетагурова с осетинского языка (неоконченные переводы) и варианты переводов // НА СОИГСИ. – Ф. Коста Хетагурова. – П. 14. – Д. 294.

22. *НА СОИГСИ 386* – Дзахов, И. Некоторые итоги опыта переводов «Осетинской лиры» К. Хетагурова на русский язык // НА СОИГСИ. – Ф.К. Хетагурова. – Оп. 2. – Д. 386.
23. *НА СОИГСИ 415* – Автограф сборника «Ирон фандыр», поступивший в НА СОИГСИ в 1969 г. // НА СОИГСИ. – Ф.К. Хетагурова. – Оп. 1. – Д. 415.
24. *ОР РНБ 40* – Ахматова, А.А. // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). – Ф. 1073. – Д. 40.
25. *ОР РНБ 53* – Ахматова, А.А. // ОР РНБ. – Ф. 1073. – Д. 53.
26. *РГАЛИ 20* – Кинжал» (Б.А. Муртазов), «Солдат» (Г. Плиев), «Кубады» (К. Хетагуров) и др. Переводы стихотворений с осетинского языка (1948 – 19 марта 1951) // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 1364. – Оп. 4. – Ед. хр. 20. – 30 л.
27. *РГАЛИ 133* – Письма Шервинского Сергея Васильевича Заболоцкому Н.А. // РГАЛИ. – Ф. 1494. – Оп. 3. – Ед. хр. 133. – 4 л.
28. *РГАЛИ 140а* – Сведения по выпуску переводов с языков народов СССР на русский язык и о печати в СССР. 1936 г. // РГАЛИ. – Ф. 631. – Оп. 6. – Д. 140а.
29. *РГАЛИ 240* – Письма Бритаева Созрыко Аузбиевича С.В. Шервинскому // РГАЛИ. – Ф. 1364. – Оп. 4. – Ед. хр. 240. – 8 л.
30. *РГАЛИ 332* – Стенограммы и протоколы заседаний Юбилейного комитета, переписка с ЦК ВКП (б), Государственным Литературным музеем, Грузинским отделением ССП и др. о подготовке к празднованию 80-летия со дня рождения Коста Хетагурова // РГАЛИ. – Ф. 631. – Оп. 6. – Д. 332.
31. *РГАЛИ 481* – Хетагуров К.Л. «Лирика». Переводы с грузинского [осетинского – Е.Дз.] Н.А. Заболоцкого, М.В. Исаковского, Л.А. Озерова и др. // РГАЛИ. – Ф. 613. – Оп. 12. – Ед. хр. 481.
32. *РГАЛИ 536* – Письмо Плиева Григория Дзамболатовича к С.В. Шервинскому. [1950] // РГАЛИ. – Ф. 1364. – Оп. 3. – Ед. хр. 536. – 1 л.

33. *РГАЛИ 571* – Государственное издательство «Художественная литература» (ГИХЛ). Рецензии на Осетинскую литературу // РГАЛИ. – Ф. 613. – Оп.7. – Ед. хр. 571. – 44 л.

34. *РГАЛИ 4742* – Договора, переписка с Центральным издательством народов СССР, выписка из протокола заседания Президиума ЦИК СССР о ликвидации Центрального Издательства Народов СССР и передаче его функций издательству «Художественная Литература» // РГАЛИ. – Ф. 613. – Оп. 1. – Ед. хр. 4742.

35. *РГАЛИ 8109* – Хетагуров К. «Осетинская лира». Сборник стихотворений. Наборный экземпляр // РГАЛИ. – Ф. 613. – Оп. 1. – Д. 8109.

36. *РО ИРЛИ РАН 253* – Булгаков, М.А. Красная корона. Рассказ. Машинопись // Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (РО ИРЛИ РАН). – Ф. 369. – Оп.1. – Д. 253. – 7 л.

37. *РО ИРЛИ РАН 385* – Егиков, Г.Г. Письмо его Булгакову Михаилу Афанасьевичу // РО ИРЛИ РАН. – Ф. 369. – Оп. 1. – Д 385.

Список цитируемых текстов

38. *Абаев 1939* – Абаев, В.И. Из осетинского эпоса. Десять нартовских сказаний (осетинский текст, русский перевод, комментарии) / В.И. Абаев. – М.:Академия наук СССР, 1939. – 134 с.

39. *Антология 2003* – Антология литературы народов Северного Кавказа. – В 5 т. – Т. 1. – Ч. 1. Поэзия / сост. А.М. Казиева. – Пятигорск: Издательство ПГЛУ, 2003. – 1120 с.

40. *Антология 1984* – Антология осетинской поэзии / сост. Х.-У. Алборты, А. Кодзаев, С. Хугаев. – Орджоникидзе: Ир, 1984. – 638 с.

41. *Антология 1960* – Антология осетинской поэзии / под ред. С.А. Бритаева, С.В. Шервинского. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 391 с.

42. *Асаев 1986* – Асаев, Р.Н. Семицветие радуги: стихотворения и поэма / Р.Н. Асаев / пер. с осет. – М.: Художественная литература, 1986. – 294 с.

43. *Асаев 1963* – Асаев, Р.Н. Человек родился жить: стихи / Р. Н. Асаев / пер. с осет. А. Кронгауза. – Тбилиси: Издательство ССП Грузии «Литература и искусство», 1963. – 117 с.

44. *Асаты 1979* – Асаты, Р. Æмдзæвгæтæ (Стихотворения) / Р.Н. Асаев. – Цхинвал: Ирыстон, 1979. – 145 ф. (на осет. яз.).

45. *Асаты 1967* – Асаты, Р. Мæ Ир (Моя Осетия): æмдзæвгæтæ / Р.Н. Асаев. – Цхинвал: Хуссар Ирыстоны паддзахадон рауагъдад, 1967. – 83 ф. (на осет. яз.).

46. *Асаты 1957* – Асаты, Р. Тыхджын у уарзт (Любовь сильна): æмдзæвгæтæ / Р. Н. Асаев. – Сталинир: Хуссар Ирыстоны паддзахадон рауагъдад, 1957. – 83 ф. (на осет. яз.).

47. *Ахмадулина 1997* – Ахмадулина, Б.А. Стихотворение, подлежащее переводу // Ахмадулина, Б. А. Сочинения: в 3-х т. / Б. А. Ахмадулина / сост. Б. Мессер, О. Грушников. – М.: ПАN; КОРОНА-ПРИНТ, 1997. – Т. 3. – С. 477–480.

48. *Ахматова 2015* – Ахматова, А.А. Переводы из осетинской поэзии / А.А. Ахматова / сост. Ф.Т. Найфонова. – Владикавказ: Ир, 2015. – 55 с.

49. *Баев 1895* – Баев, Г.В. Прозаическое изложение «Сказания об Одиноком» / Г.В. Баев // Северный Кавказ. – 1895. – № 14.

50. *Бестауты 2003* – Бестауты, Г. Уацмыстæ (Произведения): в 3 т. / Георгий Георгиевич Бестауты. – Владикавказ: Ир, 2003. – Т. 1. – 416 с. (на осет. яз.).

51. *Гафез 1979* – Гафез. Когда стихает все при лунном свете… / Гафез / пер. Ю. Музалькова // Литературная Осетия. – 1979. – № 54. – С. 28.

52. *Гафез 1955* – Гафез. Уацмыстæ (Произведения) / Гафез. – Сталинир: Хуссар Ирыстоны паддзахадон рауагъдад, 1955. – 265 ф. (на осет. яз.).

53. *Городецкий 1920* – Городецкий, С.М. Ацамаз и Агунда / С.М. Городецкий // Вольный горец. – 1920. – 7 янв.

54. *Городецкий 1956* – Городецкий, С.М. Стихотворения / С.М. Городецкий. – М.: Художественная литература, 1956. – 390 с.

55. *Городецкий 1940* – Городецкий, С.М. Рецензия на книгу К. Хетагурова «Стихи» (М.-Л., 1939) / С.М. Городецкий // Детская литература. 1940. № 3. С. 53–55.

56. *Горький 1953* – Горький, М. Собрание сочинений: в 30 т. / Максим Горький. – М.: Гос. изд-во худож. лит. (1949–1955), 1953. – Т. 27. – 599 с.

57. *Горький 1909* – Горький, М. Песня о Соколе / пер. С. Мамитова / М. Горький // Хабар. – 2-7 мая 1909 г. – №8. – Л. 3; Хабар. – 22-29 мая 1909 г. – №9. – Л. 2–3.

58. *Гуыриаты 1924* – Гуыриаты, Г. Райдайæн чиныг (Начальная книга). Дыууæ хайон: учебное пособие / Г.К. Гуриев. – Дзæуджыхъæу, 1924. – 1-аг хай. – 47 ф. – 2-аг хай. – 66 ф. (на осет. яз.).

59. *Дарчиев 1957* – Дарчиев, Д.Г. Горный поток: стихи / Д.Г. Дарчиев / пер. с осет. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1957. – 102 с.

60. *Дарчиев 1963* – Дарчиев, Д.Г. Мой салам: стихи и поэмы / Д.Г. Дарчиев / пер с осет. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1963. – 74 с.

61. *Дарчиев 1959* – Дарчиев, Д.Г. Письмо друга: стихи / Д.Г. Дарчиев / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1959. – 99 с.

62. *Дарчиев 1983* – Дарчиев, Д.Г. Раздумья: стихотворения и поэмы / Д.Г. Дарчиев / пер. с осет. – М.: Советская Россия, 1983. – 142 с.

63. *Дарчиев 1972* – Дарчиев, Д.Г. Чинара Дзараха: стихи и поэмы / Д.Г. Дарчиев / авторизованный пер. с осет. М. Максимова. – М.: Советский писатель, 1972. – 110 с.

64. *Дарчиты 1972* – Дарчиты, Д. Æз рындзæй фæлгæсын (Взираю с вершины): æмдзæвгæтæ, поэмæтæ, легендæтæ / Д.Г. Дарчиев. – Орджоникидзе: Ир, 1972. – 307 ф. (на осет. яз.).

65. *Дарчиты 1968* – Дарчиты, Д. Лæггад (Долг): æмдзæвгæтæ / Д.Г. Дарчиев. – Орджоникидзе: Ир, 1968. – 94 ф. (на осет. яз.).
66. *Дарчиты 1952* – Дарчиты, Д. Царды уалдзæг (Весна жизни): æмдзæвгæтæ, кадджытæ, тæлмацтæ / Д.Г. Дарчиев. – Дзæуджыхъæу: Цæгат Ирыстоны АССР-ы паддзахадон рауагъдад, 1952. – 130 ф. (на осет. яз.).
67. *Дарчиты 1961* – Дарчиты, Д. Цæрынæн (Чтоб жить): æмдзæвгæтæ æмæ поэмæтæ / Д.Г. Дарчиев. – Орджоникидзе: Цæгат Ирыстоны чингуыты рауагъдад, 1961. – 92 ф. (на осет. яз.).
68. *Джикаев 1969* – Джикаев, Ш.Ф. Прощай!: стихи / Ш.Ф. Джикаев / пер. с осет. Р. Тедеты // Молодой коммунист. – 1969. – 7 июня.
69. *Джусойты 1969* – Джусойты, Н.Г. Доброта: стихи / Н.Г. Джусойты / пер. с осет. Я. Козловского, И. Фаликова. – М.: Советский писатель, 1969. – 92 с.
70. *Джусойты 1963* – Джусойты, Н.Г. Мой горный край: стихи / Н.Г. Джусойты / пер. Я. Козловского. – М.: Советский писатель, 1963. – 99 с.
71. *Джыккайты 1964* – Джыккайты, Ш. Æфсарм (Совесть): æмдзæвгæтæ / Ш.Ф. Джикаев. – Орджоникидзе: Цæгат Ирыстоны чингуыты рауагъдад, 1964. – 63 ф. (на осет. яз.).
72. *Джыккайты 1969* – Джыккайты, Ш. Цæф сæгуыты маст (Боль раненой лани): æмдзæвгæтæ / Ш. Ф. Джикаев. – Орджоникидзе: Ир, 1969. – 82 ф. (на осет. яз.).
73. *Дзаболаты 1992* – Дзаболаты, Х. Уацамонгæ (Волшебная чаша): уацмыстæ / Х. Д. Дзаболов. – Дзæуджыхъæу: Ир, 1992. – 398 ф. (на осет. яз.).
74. *Дзаболов 1984* – Дзаболов, Х.Д. Стихотворения / Х.Д. Дзаболов / пер. с осет. Н. Рубцова // Антология осетинской поэзии. – Орджоникидзе: Ир, 1984. – С. 435–443.
75. *Дзагуров 1925* – Дзагуров, Г.А. Предисловие // Памятники народного творчества осетин. – 1925. – Вып. 1. – С. 2–3.
76. *Дзасохов 1982* – Дзасохов, М. Гости из Барагуына / М.С. Дзасохов / пер. с осет. – М.: Современник, 1982. – 95 с.

77. *Дзасохов 1971* – Дзасохов, М. Положа руку на сердце: стихи / М.С. Дзасохов / пер. с осет. В. Тушновой, А. Николаева. – Орджоникидзе: Ир, 1971. – 87 с.
78. *Дзасохов 1976* – Дзасохов, М. Сердце и водопад: стихи / М. С. Дзасохов / пер. с осет. – М.: Молодая гвардия, 1976. – 112 с.
79. *Дзасохты 1975* – Дзасохты, М. Зæххы уæз (Тяжесть земли): æмдзæвгæтæ / М.С. Дзасохов. – Орджоникидзе: Ир, 1975. – 88 ф. (на осет. яз.).
80. *Дзасохты 1968* – Дзасохты, М. Ракæндзынæн дын мæ зарæг (Песню я тебе спою): æмдзæвгæтæ / М.С. Дзасохов. – Дзæуджыхъæу: Ир, 1968. – 75 ф. (на осет. яз.).
81. *Дзугаев 1973* – Дзугаев, Г.Х. Бурка: стихи и поэма / Г.Х. Дзугаев / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1973. – 127 с.
82. *Дзугаты 1967* – Дзугаты, Г. Зардамон (Запевала): æмдзæвгæтæ, балладæтæ / Г.Х. Дзугаев. Цхинвал: [б. и.], 1967. – 97 ф. (на осет. яз.).
83. *Дзудцати 1959* – Дзудцати, Х.-М. Романтикæ (Романтика): æмдзæвгæтæ / Х.-М.А. Дзудцати. – Сталинир: Хуссар Ирыстоны чингуыты рауагъдад, 1959. – 67 ф. (на осет. яз.).
84. *Дзудцов 1960* – Дзудцов, Х.-М.А. Ветер времени: стихи / Х.-М.А. Дзудцов / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1960. – 70 с.
85. *Дзуццати 1964* – Дзуццати, Х.-М.А. Пляска дождя: стихи / Х.-М.А. Дзуццати / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1964. – 84 с.
86. *Дзуццаты 2020* – Дзуццаты, Х.-М. Арвистон (Избранное): æмдзæвгæтæ / Х.-М.А. Дзуццаты. – Цхинвал: РХИ Мыхуыры хæдзар, 2020. – 307 ф. (на осет. яз.).
87. *Дигорские сказания 1902* – Дигорские сказания по записям дигорцев И. Т. Собиева, К. С. Гарданова и С. А. Туккаева, с переводом и примечаниями Всев. Миллера // Труды по востоковедению, издаваемые Лазаревским институтом восточных языков: сборник статей и текстов. – Вып. XI. – М.: Типография Варвары Гатцук, 1902. – 148 с.

88. *Заболоцкий 1983* – Заболоцкий, Н.А. Собрание сочинений: в 3-х т. / Николай Алексеевич Заболоцкий. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 1. – 655 с.

89. *Заболоцкий 1984а* – Заболоцкий, Н.А. Собрание сочинений: в 3-х т. / Николай Алексеевич Заболоцкий. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 2. Переводы. – 463 с.

90. *Заболоцкий 1984б* – Заболоцкий, Н.А. Собрание сочинений: в 3-х т. / Николай Алексеевич Заболоцкий. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 3. Переводы. Письма (1921–1958). – 463 с.

91. *Ирон литературæ 1982* – Ирон литературæ (Осетинская литература XIX в): хрестоматия / сост. Г.З. Калоев. – Орджоникидзе: Ир, 1982. – 495 ф. (на осет. яз.).

92. *Ирон литературæ 2013* – Ирон литературæ (Осетинская литература). 11 кăл.: учебное пособие / сост. Н.Г. Джусойты, И.В. Мамиева, М.Р. Казиев. – Дзæуджыхъæу: Ир, 2013. – 255 ф. (на осет. яз.).

93. *Ирон литературæ 2005* – Ирон литературæ (Осетинская литература). Хрестомати 11 кăл.: учебное пособие. – I хай / сост. И. В. Мамиева, Ф. Г. Бежаева. – Дзæуджыхъæу: Гасситы Викторы номыл рауагъдадон-полиграфион куыстуат, 2005. – 544 с. (на осет. яз.).

94. *История русской литературы 2014* – История русской литературы XX в.: учебное пособие. – В 2 ч. / под ред. В.В. Аганесова. – Изд-е 2-е, перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2014. – Ч. 2. – 687 с.

95. *Кайтуков 1965* – Кайтуков, Г.Х. Разговор с солнцем: стихи / Г.Х. Кайтуков / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1965. – 66 с.

96. *Кайтуков 1981* – Кайтуков, Г.Х. Я с гор пришел: стихи и поэмы / Г.Х. Кайтуков / пер. с осет. – М.: Советская Россия, 1981. – 240 с.

97. *Кайтуков 1967* – Кайтуков, Г.Х. Продолжение жизни: стихи / Г.Х. Кайтуков / пер. с осет. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1967. – 99 с.

98. *Кодзати 1985* – Кодзати, А. Кремень: стихи / А.М. Кодзати / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1985. – 96 с.

99. *Кодзати 1969* – Кодзати, А. Тень орла: стихи / А.М. Кодзати / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1969. – 80 с.

100. *Къубалты 1978* – Къубалты, А. Уацмыстæ (Произведения) / А. Кубалов. – Орджоникидзе: Ир, 1978. – 376 ф. (на осет. яз.).

101. *Литературная газета* – Куллэ, В.А. Поэты славой не меряются… / В.А. Куллэ // Литературная газета. – 2023. – № 35.

102. *Малиев 1983* – Малиев, В.Г. Роксана. Отрывок из поэмы / В.Г. Малиев // Литературная Осетия. – 1983. – Т. 35. – № 61. – С. 12–16.

103. *Малиты 1963* – Малиты, В. Фат æмæ æрдын (Лук и стрела): æмдзæвгæтæ æмæ поэмæтæ / В.Г. Малиев. – Орджоникидзе: Цæгат Ирыстоны чингуыты рауагъдад, 1963. – 55 ф. (на осет. яз.).

104. *Миллер 1992* – Миллер, Вс.Ф. Осетинские этюды / Вс.Ф. Миллер. – Владикавказ: СОИГСИ им. В.И. Абаева, 1992. – 716 с.

105. *Муртазов 1971* – Муртазов, Б.А. Горы – это люди: стихи / Б.А. Муртазов / пер. с осет. – М.: Художественная литература, 1971. – 224 с.

106. *Муртазов 1963* – Муртазов, Б.А. Земные дороги: стихи / Б.А. Муртазов / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1963. – 88 с.

107. *Мыртазты 1961* – Мыртазты, Б. Мæ Иры ныфсæй (Осетия окрыленная): æмдзæвгæтæ / Б.А. Муртазов. – Орджоникидзе: Цæгат Ирыстоны чингуыты рауагъдад, 1961. – 126 ф. (на осет. яз.).

108. *Мыртазты 1958* – Мыртазты, Б. Хæххон дидинæг (Горный цветок): æмдзæвгæтæ / Б.А. Муртазов. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1958. – 110 ф. (на осет. яз.).

109. *Мыртазты 1963* – Мыртазты, Б. Цырагъдар (Светоч): цыбыр æмдзæвгæтæ (короткие стихи) / Б.А. Муртазов. – Орджоникидзе: Ир, 1963. – 162 ф. (на осет. яз.).

110. *Нарты 1957* – Нарты: эпос осетинского народа / изд. подгот. В.И. Абаев и др. / пер. Р.А. Ивнева; под ред. Н.Г. Джусоева. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. – 401 с.

111. *Нарты 1989–1991* – Нарты: осетинский героический эпос: в 3 кн. / сост. Т.А. Хамицаева и А.Х. Бязыров, науч. консультант В.И. Абаев. – М.: АН СССР, Институт мировой литературы им. А.М. Горького, 1989–1991.

112. *Нафи 1960* – Нафи. Æз райгуырдтæн хохы (Я родился в горах): æмдзæвгæтæ / Нафи. – Сталинир: Хуссар Ирыстоны паддзахадон рауагъдад, 1960. – 128 ф. (на осет. яз.).

113. *Нафи 1967* – Нафи. Æнæном чиныг (Безымянная книга): æмдзæвгæтæ / Нафи. – Цхинвал: Хуссар Ирыстоны рауагъдады чингуыты сектор, 1967. – 250 ф. (на осет. яз.).

114. *Нафи 1962* – Нафи. Зын кары (В трудном возрасте): æмдзæвгæтæ / Нафи. – Цхинвал: Хуссар Ирыстоны рауагъдады чингуыты сектор, 1962. – 102 ф. (на осет. яз.).

115. *Нигер 1981* – Нигер. Думы Осетии: стихи и поэмы / Нигер / пер. с осет. – М.: Советская Россия, 1981. – 192 с.

116. *Нигер 1988* – Нигер. Уацмыстæ (Произведения) / Нигер. – Цхинвал: Ирыстон, 1988. – 486 ф. (на осет. яз.).

117. *Осетинская литература 1952* – Осетинская литература: антология / сост. Х. Ардасенов, Т. Епхиев, Д. Мамсуров; ред. С. Бритаев, С. Шервинский. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. – 362 с.

118. *Осетинские нартские сказания 1948* – Осетинские нартские сказания / пер. Ю. Либединского. – Дзауджикау: Гос. изд-во Сев.-Осет. АССР, 1948. – 504 с.

119. *Осетинские сказки 1885* – Осетинские сказки / пер. Вс. Миллера // Сборник материалов по этнографии, издаваемый при Дашковском этнографическом музее: сборник статей и текстов / под ред. Вс. Ф. Миллера.

– М.: Типография Т. Рис, Старая Басманная, дом Мараева. – Вып. 1. – 1885. – С. 113–140.

120. *Осетинские тексты 1868* – Осетинские тексты. Приложение к XIV тому записок Императорской академии наук / собр. Д. Чонкадзе и В. Цораевым. Изд. А. Шифнером. – СПб.: Типография Императорской академии наук, 1868. – 104 с.

121. *Переписка Хетагурова 2020* – Переписка К.Л. Хетагурова: с комментариями / сост., предисл., коммент. Ф.Х. Хадоновой ; отв. ред. Р.С. Бзаров. – Владикавказ: Издательско-полиграфическое предприятие им. В.А. Гассиева, 2020. – 432 с.

122. *Песнь о нарте 1941* – Песнь о нарте Ацамазе / пер. А. Гулуева // Социалистическая Осетия. – 1941. – №21. – 26 января.

123. *Плиев 1959а* – Плиев, Г.Дз. Стихи / Г.Дз. Плиев / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1959. – 55 с.

124. *Плиев 1972* – Плиев, Г.Дз. Пятый кинжал: стихи, баллады, поэмы / Г.Дз. Плиев / пер. с осет. – Орджоникидзе: Ир, 1972. – 130 с.

125. *Плиев 1988* – Плиев, Г.Дз. Семь черкесок: стихотворения и поэмы / Г.Дз. Плиев / пер. с осет. – М.: Современник, 1988. – 78 с.

126. *Плиты 1995* – Плиты, Г. Атакæ (Атака): æмдзæвгæтæ, кадджытæ, балладæтæ / Г.Дз. Плиев. – М.: Издательство «Менеджер», 1995. – 215 ф. (на осет. яз.).

127. *Плиты 2004* – Плиты, Г. Уацмыстæ (Произведения): æмдзæвгæтæ / Г.Дз. Плиев. – Дзæуджыхъæу: Ир, 2004. – 343 ф. (на осет. яз.).

128. *Плиев 1959б* – Плиев, Х.Д. Песни гор: стихи / Х.Д. Плиев / пер. с осет. – М.: Художественная литература, 1959. – 151 с.

129. *Плиты 1972* – Плиты, Х. Уацмыстæ (Произведения): æмдзæвгæтæ, кадджытæ / Х.Д. Плиев. – Орджоникидзе: Ир, 1972. – 387 ф. (на осет. яз.).

130. *Поднимаясь на перевал 1981* – Поднимаясь на перевал / пер. из осет. поэзии Л. Озерова. – Орджоникидзе: Ир, 1981. – 181 с.

131. *Постановление… 1936* – Постановление бюро Северо-Кавказского краевого комитета ВКП(б) от 25 мая 1936 г. // Пролетарий Осетии. – 1936. – 28 мая.

132. *Пфаф 1871а* – Пфаф, В.Б. Путешествие по ущельям Северной Осетии / В. Б. Пфаф // Сборник сведений о Кавказе: сборник статей и текстов. – Т. 1. Тифлис: Типография Главного Управления Наместника Кавказского, 1871. – С. 127–176.

133. *Пфаф 1871б* – Пфаф, В.Б. Материалы для истории осетин / В.Б. Пфаф // Сборник сведений о кавказских горцах: сборник статей и текстов. – Вып. V. – 1871. – С. 109–207.

134. *Синельников 2023* – Синельников, М.И. Память Осетии: переводы из осетинской поэзии, стихотворения об Осетии / М.И. Синельников. – Владикавказ: Веста, 2023. – 240 с.

135. *СМОМПК 1890* – Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа: сборник статей и текстов. – 1890. – Вып. IX. – 508 с.

136. *Сказания о нартах 1944* – Сказания о нартах: из эпоса осетинского народа / пер. и вступ. статья В. Дынник; предисл. К. Кулова. – М.: Гослитиздат, 1944. – 80 с.

137. *Струговщиков 1845* – Струговщиков, А.Н. Стихотворения, заимствованные из Гете и Шиллера / А.Н. Струговщиков. – Кн. 1. – СПб.: Тип. воен.-учеб. заведений, 1845. – 225 с.

138. *Токаты 1973* – Токаты, А. Уацмыстæ (Произведения) / А.И. Токаев. – Орджоникидзе: Ир, 1973. – 308 ф. (на осет. яз.).

139. *Уланд 1988* – Уланд, Л. Стихотворения / Л. Уланд / пер. с нем. – М.: Художественная литература, 1988. – 223 с.

140. *Хетагуров 1974* – Хетагуров, К.Л. Избави Бог и нас от этаких судей // Хетагуров, К.Л. Собрание сочинений: в 3-х т. / Коста Леванович Хетагуров. – М.: Художественная литература, 1974. – Т. 3. Статьи. Письма. – С. 125.

141. *Хетагуров 1939а* – Хетагуров, К. Осетинская лира / К.Л. Хетагуров. – М.: Художественная литература, 1939. – 215 с.

142. *Хетагуров 2009* – Хетагуров К. Осетинская лира / сост. А.А. Дзантиев. М.–Владикавказ: ООО «D&D», 2009. 387 с.

143. *Хетагуров 1939б* – Хетагуров, К. Сборник избранных произведений / К.Л. Хетагуров / пер. Б.Я. Серебрякова. – Сталинир: ЮОИЯЛИ, 1939. – 607 с.

144. *Хетагуров 1906* – Хетагуров, К.Л. Рыдайте / К.Л. Хетагуров / пер. Е.М. (Егиков М. Г.) // Терек. – 1906. – 19 мая.

145. *Хетагуров 1951* – Хетагуров, К.Л. Собрание сочинений: в 3-х т. / Хетагуров Коста Леванович. – М.: Академия наук СССР, 1951. – Т. 1. Ирон фæндыр (Осетинская лира). – 334 с.

146. *Хетагуров 1999* – Хетагуров, К.Л. Собрание сочинений: в 5 т. / Коста Леванович Хетагуров. – Владикавказ: Республиканское издательско-полиграфическое предприятие им. В.А. Гассиева, 1999. – Т.1. – 486 с.

147. *Ходов 1976* – Ходов, К.Х. Белые искры: стихи / К.Х. Ходов / пер. с осет. Б. Авсарагова. – М.: Современник, 1976. – 64 с.

148. *Ходов 1988* – Ходов, К.Х. Своим чередом: стихи / К.Х. Ходов / пер. с осет. В. Еременко. – М.: Советский писатель, 1988. – 160 с.

149. *Ходы 1974* – Ходы, К. Кар (Возраст): æмдзæвгæтæ / К.Х. Ходов. – Орджоникидзе: Ир, 1974. – 91 ф. (на осет. яз.).

150. *Ходы 1970* – Ходы, К. Кæмдæр ирон лæппутæ зарынц (Слышится песнь осетинская): æмдзæвгæтæ / К.Х. Ходов. – Орджоникидзе: Ир, 1970. – 95 ф. (на осет. яз.).

151. *Ходы 1979* – Ходы, К. Ном (Имя): æмдзæвгæтæ, пародитæ, эпиграммæтæ / К.Х. Ходов. – Орджоникидзе: Ир, 1979. – 77 ф. (на осет. яз.).

152. *Ходы 1966* – Ходы, К. Цæхх æмæ кæрдзын (Хлеб да соль): æмдзæвгæтæ / К.Х. Ходов. – Орджоникидзе: Цæгат Ирыстоны чингуыты рауагъдад, 1966. – 59 ф. (на осет. яз.).

153. *Хостикоева 1962* – Хостикоева, З.А. Заря в моем окне: стихи / З.А. Хостикоева / пер. с осет. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 64 с.

154. *Хостикоева 1981* – Хостикоева, З.А. Песнь водопада: стихи / З.А. Хостикоева / пер. с осет. – М.: Советский писатель, 1981. – 71 с.

155. *Хостикоева 1963* – Хостикоева, З.А. Стихотворения / З.А. Хостикоева / пер. с осет. // Дружба народов. – 1963. – №11. – С. 138–139.

156. *Хостыхъоты 1970* – Хостыхъоты, З. Ærвгъуыз сагъæстæ (Голубые думы): æмдзæвгæтæ / З.А. Хостикоева. – Цхинвал: Ирыстон, 1970. – 95 ф. (на осет. яз.).

157. *Хостыхъоты 1967* – Хостыхъоты, З. Сæууон æртæх (Утренняя роса): æмдзæвгæтæ / З.А. Хостикоева. – Цхинвал: Хуссар Ирыстоны рауагъдады чингуыты сектор, 1967. – 103 ф. (на осет. яз.).

158. *Хостыхъоты 1975* – Хостыхъоты, З. Уарзондзинады монолог (Монолог любви): æмдзæвгæтæ / З.А. Хостикоева. – Орджоникидзе: Ир, 1975. – 80 ф. (на осет. яз.).

159. *Хъайтыхъты 1960* – Хъайтыхъты, Г. Хæхтæ райынц (Горы ликуют): æмдзæвгæтæ, поэмæтæ / Г.Х. Кайтуков. – Орджоникидзе: Цæгат Ирыстоны чингуыты рауагъдад, 1960. – 75 ф. (на осет. яз.).

160. *Хъайтыхъты 1972* – Хъайтыхъты, Г. Мæ ис, мæ бон (Мое богатство): æмдзæвгæтæ / Г.Х. Кайтуков. – Орджоникидзе: Ир, 1972. – 283 ф. (на осет. яз.).

161. *Хъайтыхъты 1948* – Хъайтыхъты, Г. Æмдзæвгæтæ æмæ кадджытæ (Стихи и поэмы) / Г.Х. Кайтуков. – Дзæуджыхъæу: Цæгат Ирыстоны АССР-ы паддзахадон рауагъдад, 1948. – 171 ф. (на осет. яз.).

162. *Хъодзаты 1969* – Хъодзаты, Æ. Адæмы хъæр (На зов ваш, люди!): æмдзæвгæтæ / А.М. Кодзати. – Орджоникидзе: Ир, 1969. – 88 ф. (на осет. яз.).

163. *Хъодзаты 1983* – Хъодзаты, Æ., Малиты, В., Ходы, К. Æрттигъ (Трехгранная стрела): æмдзæвгæтæ / А.М. Кодзати, В.Г. Малиев, К.Х. Ходов. – Орджоникидзе: Ир, 1983. – 319 ф. (на осет. яз.).

164. *Чуковская 1997* – Чуковская, Л.К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. / Лидия Корнеевна Чуковская. – М.: Согласие, 1997. – Т. 3. 1963–1966. – 563 с.

165. *Шаламов 2004* – Шаламов, В.Т. Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела / Варлам Тихонович Шаламов. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 1072 с.

166. *Шаламов 1998* – Шаламов, В.Т. Собрание сочинений: в 4 т. / Варлам Тихонович Шаламов. – М.: Художественная литература, 1998. – Т. 4: Четвертая Вологда; Вишера: Антироман; Эссе; Письма. – 493 с.

167. *Шаламов 2005* – Шаламов, В.Т. Собрание сочинений: в 6 т. / Варлам Тихонович Шаламов. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2005. – Т. 5: Эссе и заметки; Записные книжки 1954–1979. – 382 с.

168. *Шаламов 2013* – Шаламов, В.Т. Собрание сочинений: в 6 т. + т. 7, доп. / Варлам Тихонович Шаламов. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. – Т. 7: Рассказы и очерки 1960–1970; Стихотворения 1950–1970; Статьи, эссе, публицистика; Из архива писателя. – 528 с.

169. *Шанаев Гацыр 1876* – Шанаев, Гацыр. «Сказание о нарте Хамице, белом зайце и сыне Хамица – Батразе», «О нарте Урызмаге и Уарп-алдаре», «О сыне знаменитого богатыря – борца Аслана – Каурбеке» // Сборник сведений о кавказских горцах: сборник статей и текстов. – 1876. – Вып. IX. – С. 243–306 (1-64).

170. *Шанаев Гуцыр 1873* – Шанаев, Гуцыр. Сказание о св. Уастырджи // Сборник сведений о кавказских горцах: сборник статей и текстов. – 1873. – Вып. VII. – С. 330–339 (22-31).

171. *Шанаев 1873* – Шанаев, Дж. «Вариант о Сосрыко», «Еще вариант о Сосрыко», «О том, как великан поймал Урузмага», «Нарты и Сырдон»,

«Гатаг и его сыновья», «Хатаг-Бараг» // Сборник сведений о кавказских горцах: сборник статей и текстов. – 1873. – Вып. VII. – С. 210–329 (1–21).

172. *Шанаев 1871* – Шанаев, Дж. Осетинские народные сказания // Сборник сведений о кавказских горцах: сборник статей и текстов. – 1871. – Вып. V. – С. 210–260 (1–52).

173. *Шанаев 1870* – Шанаев, Дж. Предисловие от собирателя // Народные сказания кавказских горцев. Сборник сведений о кавказских горцах: сборник статей и текстов. Тифлис. – 1870. – Вып. III. – С. 1 (С. 1–40).

174. *Шервинский 1991* – Шервинский, С.В. Анна Ахматова в ракурсе быта // Шервинский, С.В. Воспоминания об Анне Ахматовой / С.В. Шервинский. – М.: Советский писатель, 1991. – С. 281–298.

175. *Юбилей… 1941* – Юбилей Коста Хетагурова. 1859–1939: сборник материалов. – Орджоникидзе: Государственное издательство СО АССР, 1941. – 382 с.

176. *Ялгузидзе 1928* – Ялгузидзе, И. Разныхас (Предисловие к Евангелию) / И. Г. Ялгузидзе // Фидиуæг. – 1928. – №2. – Ф. 98–99 (на осет. яз.).

177. *Baiev, Lentz 1934* – Baiev, G.-G., Lentz, W. Ein Heldenepos des ossetischen Dichters Alexander Kubalov / G.-G. Baiev, W. Lentz. Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin, 2. – Abteilung: Westasiatische Studien. – 1934. – No. 37. – Pp. 161–204.

178. *Christensen 1921* – Christensen, A. Textes ossè tes, recueillis par Arthur Christensen / A. Christensen. – København, 1921. – 143 p.

179. *Melanges Russes 1849* – Melanges Russes. Tires Du Bulletin Historico-Philologique De L'academie Imperiale Des Sciences De St.-Petersbourg. – 1849. – Vol. 2 (German Edition). – 656 p.

180. *Miller, von Stackelberg 1891* – Fünf Ossetische Erzählungen in Digorischem Dialect Mit Deutscher Übersetzung / W. Miller and R. von Stackelberg (eds.). – St. Pétersburg: Eggers & Glasounof, 1891. – 88 c.

181. *Schiefner 1865* – Schiefner, A. Tibetische Studien. II. Beitrage zur Casuslehre. Zwei ossetische Thiermarchen // Melanges asiatiques. Bulletin Academie imperial des sciences. – Tome V. – Livraisons 2 et 3. – St. Petersbourg, 1865. – Pp. 195–206.

Словари и энциклопедии

182. *Абаев 1996* – Абаев, В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка: в 4-х т. / В.И. Абаев. – Т. 1: А-К’. – М.: Виком, 1996. – 655 с.

183. *Абаев 1958* – Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка: в 4-х т. / В.И. Абаев. – М.–Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958. – Т.1. – 655 с.

184. *Даль 1880* – Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – СПб.–М., 1880. – Т. 1. А – З. – 812 с.

185. *Ефремова 2005* – Ефремова, Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка: в 3 т. / Т.Ф. Ефремова. – М.: АСТ, Астрель, Харвест, Lingua, 2005. – Т. 1. А-Л. – 1168 с.

186. *Мифологический словарь 1990* – Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

187. *Мифы народов 2008* – Мифы народов мира. Энциклопедия [Электронное издание] / гл. ред. С.А. Токарев. – М., 2008. – 1147 с. Режим доступа: https://archive.org/details/Myths of the Peoples of the World Encyclopedia Electronic publication Tokarev and others 2008

188. *Нелюбин 2003* – Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. – 3-е изд., перераб. / Л.Л. Нелюбин. – М.: Флинта, Наука, 2003. – 318 с.

189. *Нелюбин 2008* – Нелюбин, Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. – 5-е изд. / Л.Л. Нелюбин. – М.: Флинта, Наука, 2008. – 320 с.

190. *ФСРЯ 2008* – Фразеологический словарь русского языка / сост. проф. И.В. Федосов, канд. ф. н. А.Н. Лапицкий. – М.: ЛадКом, 2008. – 598 с.

191. *Художественный перевод 2014* – Художественный перевод: терминологический словарь-справочник / отв. ред. и сост. М.Б. Раренко. – М.: ИНИОН РАН, 2014. – 379 с.

Электронные ресурсы

192. *Дружинина (Шервинская) 2013* – Дружинина (Шервинская), Е.С. Бессмертие. Из истории семьи Шервинских / Е.С. Дружинина (Шервинская). – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2013. 439 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.mgl.ru/library/92/Shervinsky-book_4.html

193. *Габисова* – Габисова, С.З. А.С. Пушкин и К.Л. Хетагуров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ossethnos.ru› philology…aspushkin…klhetagurov.html.

194. *Киндеркнехт* – Киндеркнехт, А.С. Диалектика формы и содержания в переводе поэтических произведений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lecton.perm.ru/a_kinderknekht1.shtml

195. *Куняев* – Куняев, С. Русский огонек // Рубцов Н. Последняя осень. М., 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://biography.wikireading.ru/33739

196. *Кротова* – Кротова, Д.В. Шаламов Варлам Тихонович // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://bigenc.ru/c/shalamov-varlam-tikhonovich-651b9f/?v=10553674.

197. *Осетинская поэзия в переводах* – Осетинская поэзия в переводах русских поэтов / автор проекта и сост.: И.А. Хайманова // Национальная научная библиотека РСО-Алании. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nslib.tmweb.ru/perevodi/index.html.

198. *Пастернак* – Пастернак, Б.Л. Заметки переводчика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://litvek.com/book-read/41286-kniga-uilyam-

shekspir-shekspirovskie-chteniya-1976-chitat online?p=65&ysclid=lap39j62fq795634531

199. *Постановление 1946* – Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) О журналах «Звезда» и «Ленинград» 14 августа 1946 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:https://ru.wikisource.org/wiki/Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 14.08.1946 № 274

200. *Шервинский* – Поэт Сергей Шервинский: «Истинного изумления достойно то, как армянский народ отстаивал свою родную землю» // Армянский музей Москвы и культуры наций [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.armmuseum.ru/news-blog/sergey-shervinsky

201. *Православная энциклопедия* – Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.pravenc.ru/text/158316.html

202. *Шаламов* – Шаламов В.Т. Переводы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://shalamov.ru/library/36/

НАУЧНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

203. *Абаев 1985* – Абаев, В.И. Жанровые истоки «Слова и полку Игореве» в свете сравнительного фольклора / В.И. Абаев // Известия Юго-Осетинского НИИ АН ГССР. – 1985. – Вып. 27. – С. 98–116.

204. *Абаев 1990* – Абаев, В.И. Избранные труды: в 2 т. / В.И. Абаев. – Владикавказ: Ир, 1990. – Т.1. Религия. Фольклор. Литература. – 640 с.

205. *Абаев 1989* – Абаев, В.И. Осетинский народный поэт Коста Хетагуров / В.И. Абаев // Весь мир – мой храм: К 130-летию со дня рождения К.Л. Хетагурова: сборник статей. – Орджоникидзе: Ир, 1989. – С. 3–16.

206. *Абайты 2007* – Абайты, У. Ногсcаргæ рагон ирон къухфыст (Найденная новая осетинская письменность) / В.И. Абаев // Фидиуæг. – 2007. – № 1–2. – Ф. 52–57 (на осет.яз.).

207. *Абайты 1927* – Абайты, У. Рагон ирон къухфыст (Древняя осетинская рукопись) / В.И. Абаев // Фидиуæг. – 1927. – № 2. – Ф. 54–56 (на осет. яз.).

208. *Абдуллаева 2018* – Абдуллаева, З.М. Даргинская классическая поэзия на русском языке: дисс. … канд. филол. наук: 10.01.02 / Абдуллаева Зубайдат Магомедовна. – Махачкала, 2018. – 170 с.

209. *Абельская 2000* – Абельская, Р.Ш. Булат Окуджава – переводчик Иммануила Римского / Р.Ш. Абельская // История. Обществознание. Искусство. Филология: материалы научно-практической конференции. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. – С. 95–97.

210. *Абисалова 2010* – Абисалова, Р.Н. Аллюзии Нартовского эпоса в творчестве Коста Хетагурова» / Р.Н. Абисалова // Материалы международной юбилейной научной конференции «Россия и Кавказ», посвященной 235-летию присоединения Осетии к России, 150-летию со дня рождения К.Л. Хетагурова, 225-летию основания г. Владикавказ (Владикавказ, 6-7 октября 2009 г.). – Владикавказ: СОИГСИ, 2010. – С. 140–147.

211. *Абисалова 2019* – Абисалова, Р.Н. Осетинский эпос в творческом наследии С.М. Городецкого / Р.Н. Абисалова // Нартоведение в XXI веке: современные парадигмы и интерпретации: сборник статей. – Владикавказ: СОИГСИ ВНЦ РАН, 2019. – Вып. 5. – С. 158–174.

212. *Абисалова 2022* – Абисалова, Р.Н. Специфика интертекстуальности в творчестве Коста Хетагурова (стихотворение «На кладбище») / Р.Н. Абисалова // Kavkaz-forum. – 2022. – Вып. 12 (19). – С. 5–18.

213. *Азов 2013* – Азов, А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920-1960-е гг. / А.Г. Азов. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 304 с.

214. *Айларова 2014* – Айларова, С.А. Проблема «интеллигенция и народ» в творчестве К.Л. Хетагурова / С.А. Айларова // Коста и мировой историко-культурный процесс: сборник материалов Международной конференции,

посвященной 155-летию со дня рождения К.Л. Хетагурова. – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014. – С. 21–47.

215. *Алборов 1928* – Алборов, Б.А. Первая печатная осетинская книга / Б.А. Алборов // Известия горского пединститута. – Т. V. Владикавказ: [б. и.], 1928. – С. 159–189.

216. *Алиева 2021* – Алиева, Х.М. К вопросу о переводе поэтических текстов (на примере русского перевода поэмы Р. Гамзатова «Пять пальцев») / Х.М. Алиева // Вестник Дагестанского государственного университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 36. – № 2. – С. 74–80.

217. *Алиева 2023* – Алиева, Х.М. Поэт и переводчик (на материале творчества Расула Гамзатова) / Х.М. Алиева // Литературное наследие Расула Гамзатова в контексте отечественной и мировой художественной культуры: материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Расула Гамзатова (Махачкала, 25 апреля 2023 г.). – Махачкала: Издательство АЛЕФ, 2023. – С. 11–17.

218. *Алхасова 2018* – Алхасова, С.М. Особенности национально-культурной специфики в поэтическом переводе / С.М. Алхасова // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. – 2018. – № 3 (38). – С. 104–110.

219. *Алхасова 2005* – Алхасова, С.М. Становление и развитие художественного перевода в кабардинской литературе: монография / С.М. Алхасова. – Нальчик: Издательский отдел Кабардино-Балкарского научного центра, 2005. – 117 с.

220. *Альбеков 2020* – Альбеков, Н.Н. Инвариант в переводе текста / Н.Н. Альбеков // Мир науки, культуры, образования. – 2020. – №6 (85). – С. 692–694.

221. *Антокольский 1955* – Антокольский, П.Г. Художественные переводы литератур народов СССР / П.Г. Антокольский, М.О. Ауэзов, М.Ф. Рыльский

// Вопросы художественного перевода: сборник статей / сост. Вл. Россельс. – М.: Советский писатель, 1955. – С. 5–45.

222. *Ардасенов 1959* – Ардасенов, Х.Н. Очерк развития осетинской литературы: учебное пособие / Х.Н. Ардасенов. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1959. – 281 с.

223. *Ардасенты, Гулуты 1949* – Ардасенты, Х., Гулуты, А. Пушкин æмæ ирон литературæ / Х.Н. Ардасенов, А.С. Гулуев // Мах дуг. – 1949. – №6. – Ф. 13–16. (на осет. яз.).

224. *Атаманова 2014* – Атаманова, Н.В. Символическое восприятие образа колокольного звона в языке русской поэзии / Н.В. Атаманова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 12 (42). – Ч. 3. – С. 19–22.

225. *Ахвледиани 1960* – Ахвледиани, Г.С. Сборник избранных работ по осетинскому языку / Г.С. Ахвледиани. – Тбилиси: Тбилисский государственный университет им. Сталина, 1960. – 240 с.

226. *Ахмед 1924* – Ахмед. Мотивы поэзии Коста / Ахмед // Кавказский горец. – 1924. – №1. – С. 37–43.

227. *Бабочити 2014* – Бабочити, Р.О. «Я земли и неба простоту постичь хотел бы» (Эссе о творчестве К. Ходова) / Р.О. Бабочити // Камал. Книга материалов о литературно-критической деятельности К. Ходова: сборник статей / сост. Э.Б. Скодтати. – Владикавказ: Ир, 2014. – С. 204–219.

228. *Багно 2016* – Багно, В.Е. «Дар особенный»: художественный перевод в истории русской культуры: монография / В.Е. Багно. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 360 с.

229. *Багров 2003* – Багров, С.П. «За Вологдой во мгле»: документальное повествование / С.П. Багров. – Вологда: [б.и.], 2003. – 52 с.

230. *Баев 1993* – Баев, Г.В. Предисловие к берлинскому изданию «Поэмы об Алгузе» / Г.В. Баев // Поэма об Алгузе. – М.: Мысль, 1993. – С. 15–26.

231. *Балаев 1960* – Балаев, Т.И. Харитон Плиев: очерк жизни и творчества: монография / Т.И. Балаев. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1960. – 20 с.

232. *Бархударов 1964* – Бархударов, Л.С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе / Л.С. Бархударов // Тетради переводчика: сборник статей. – Вып. 2. – М.: Международные отношения, 1964. – С. 41–60.

233. *Бархударов 1975* – Бархударов, Л.С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории переводов: монография / Л.С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975. – 239 с.

234. *Бахтин 1975* – Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет: сборник статей / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

235. *Бейли 2010* – Бейли, Дж. Три русских народных лирических размера: монография / Дж. Бейли / пер. с англ. Е.А. Савиной при участии и под ред. М.В. Акимовой. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 581 с.

236. *Бекоев 1985* – Бекоев, Д.Г. Иронский диалект осетинского языка: монография / Д. Г. Бекоев. – Цхинвали: Ирыстон, 1985. – 386 с.

237. *Белянин 2000* – Белянин, В.П. Основы психолингвистической диагностики. (Модели мира в литературе): монография / В.П. Белянин. – М.: Тривола, 2000. – 247 с.

238. *Белянин 2016* – Белянин, В.П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя: монография / В.П. Белянин. – М.: Генезис, 2016. – 319 с.

239. *Бернардини 2013* – Бернардини, Д. Здравый смысл поэта. Интервью с Булатом Окуджавой / Д. Бернардини // Голос надежды: новое о Булате: сборник воспоминаний, статей и материалов о творчестве / пер. с итал. В. Босенко; сост. А.Е. Крылов. – М.: Булат, 2013. – Вып. 10. – С. 119–122.

240. *Берозты 1973* – Берозты, Б. Поэт, ахуыргæнæг, рухстауæг (Поэт, учитель, просветитель) / Б. Березов // Мах дуг. – 1973. – № 9. – Ф. 92–96 (на осет. яз.).

241. *Бесолова 2008* – Бесолова, Е.Б. Язык и обряд: похоронно-поминальная обрядность осетин в аспекте ее текстуально-вербального выражения: монография / Е.Б. Бесолова. – Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2008. – 406 с.

242. *Беспалова 2015* – Беспалова, Н.В. Особенности перевода поэтического текста с русского на английский язык / Н.В. Беспалова // Перевод в меняющемся мире: материалы Международной научно-практической конференции (Саранск, 19-20 марта 2015 г.). – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2015. – С. 20–25.

243. *Бестауты 1968* – Бестауты, Г. Чызджы зæрдæ (Сердце девушки) / Г.Г. Бестауты // Советский Иристон. – 1968. – 7 февр.

244. *Бигулаев 1950* – Бигулаев, Б.Б. Краткая история осетинского письма: автореф. дис. … канд. филол. наук / Бигулаев Борис Борисович. – Дзауджикау, 1950. – 21 с.

245. *Борисова, Дайнеко 2023* – Борисова, Е.Б., Дайнеко, М.В. Ритмико-синтаксическая организация средств создания образа вещного мира в оригинале и переводе романа В. Набокова «Машенька» / Е.Б. Борисова, М.В. Дайнеко // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – 2023. – Т. 29. – № 3. – С. 170–176.

246. *Боровская 2009* – Боровская, А. А. Диалогизация баллады в русской литературе конца XIX – начала XX вв. / А.А. Боровская // Вестник Самарского государственного университета. – 2009. – №3 (69). – С. 101–108.

247. *Боциева 2009* – Боциева, Ф.А. Проблема сравнительно-типологического анализа осетинской поэзии 60-80-х гг. XX в.: монография / Ф. А. Боциева. – Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2009. – 156 с.

248. *Бочоридзе 1936* – Бочоридзе, Г. Иоанн Ялгузидзе / Г. Бочоридзе // Известия Юго-Осетинского научно-исследовательского института. – 1936. – Вып. 3. – С. 279–299.

249. *Бреус 2000* – Бреус, Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский: учебное пособие. – 2-е изд., испр. и доп. / Е. В. Бреус. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 159 с.

250. *Брытъиаты 2022* – Брытъиаты, А. Сфæлдыстадон удгоймаджы хъысмæт æмæ рæстæджы ныхмæдзыд фæлгонц Хъодзаты Æхсары поэзийы 1960-1980 азты (Тема судьбы творческой личности в поэзии Ахсара Кодзати 1960-1980-х гг.) / А.Б. Британева // Мах дуг. – 2022. – №4. – Ф. 65–76. (на осет. яз.).

251. *Будагов 1967* – Будагов, Р.А. Литературные языки и литературные стили: монография / Р.А. Будагов. – М.: Высшая школа, 1967. – 375 с.

252. *Булкъаты 1992* – Булкъаты, М. Дзæбидыры сæррæт (Прыжок тура) / М. Г. Булкаты // Мах дуг. – 1992. – №2. – Ф. 110–121. (на осет. яз.).

253. *Бязарти 1982* – Бязарти, К.К. Приглашая к размышлению / К.К. Бязарти // Социалистическая Осетия. – 1982. – 23 сентября.

254. *Бязрова 2012* – Бязрова, А.Р. Эволюция образа Чермена Тулатова в осетинской фольклорно-литературной традиции: монография / А.Р. Бязрова. – Цхинвал: Южная Алания, 2012. – 173 с.

255. *Вдовин 2013* – Вдовин, А.И. Русские в XX веке. Трагедии и триумфы великого народа / А.И. Вдовин. – М.: Вече, 2013. – 624 с.

256. *Вересов* – Вересов, Л.Н. Еще раз о переводах Николая Рубцова, неожиданные выводы // Вересов, Л.Н. Из души живые звуки. Поэт Н.М. Рубцов: жизнь и творчество. – Кн. 2 / Л.Н. Вересов. – Вологда: Сад-огород, 2016. – С. 255–260.

257. *Взгляд из Москвы 1989* – Взгляд из Москвы (о заседании Совета по национальным литературам при СП РСФСР) // Литературная Осетия. – 1989. – № 73. – С. 127–156.

258. *Влахов, Флорин 1980* – Влахов С.И., Флорин С.П. Непереводимое в переводе: монография / С.И. Влахов, С.П. Флорин. – М.: Международные отношения, 1980. – 342 с.

259. *Влахов, Флорин 2009* – Влахов С.И., Флорин С.П. Непереводимое в переводе: монография / С.И. Влахов, С.П. Флорин. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: «Р. Валент», 2009. – 360 с.

260. *Газдарова 2016* – Газдарова, А.Х. Высокая поэзия высокой души. Художественный мир Шамиля Джикаева: монография / А.Х. Газдарова. – Владикавказ: Ир, 2016. – 158 с.

261. *Гарбовский 2011* – Гарбовский, Н.К. Новый перевод: свобода и необходимость / Н. К. Гарбовский // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. – 2011. – №1. – С. 3–16.

262. *Гарбовский 2007* – Гарбовский, Н.К. Теория перевода: монография / Н. К. Гарбовский. – М.: Изд-во Московского ун-та, 2007. – 544 с.

263. *Гаспаров 1971* – Гаспаров, М.Л. Брюсов и буквализм / М.Л. Гаспаров // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 8. – М.: Советский писатель, 1971. – С. 88–128.

264. *Гаспаров 2000* – Гаспаров, М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти: монография / М.Л. Гаспаров. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 289 с.

265. *Гачечиладзе 1964* – Гачечиладзе, Г.Р. Вопросы теории художественного перевода: монография / Г.Р. Гачечиладзе / авториз. пер. с груз. – Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1964. – 268 с.

266. *Гачечиладзе 1959* – Гачечиладзе, Г.Р. Вопросы теории художественного перевода (Проблема реалистического перевода): монография / Г.Р. Гачечиладзе. – Тбилиси: Ганатлеба, 1959. – 349 с. (на груз. яз.).

267. *Гачечиладзе 1961* – Гачечиладзе, Г.Р. Проблема реалистического перевода: автореф. дис. … д-ра филол. наук / Гачечиладзе Гиви Ражденович. – Тбилиси: Издательство АН Грузинской ССР, 1951. – 67 с.

268. *Гачечиладзе 1980* – Гачечиладзе, Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи: монография / Г.Р. Гачечиладзе. – 2-е изд. – М.: Советский писатель, 1980. – 225 с.

269. *Гачечиладзе 1972* – Гачечиладзе, Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи: монография / Г.Р. Гачечиладзе. – М.: Советский писатель, 1972. – 262 с.

270. *Герсонская 2011* – Герсонская, В.В. К вопросу о переводе поэзии / В.В. Герсонская // Вестник КАСУ. – 2011. – №2. – С. 73–77.

271. *Гиривенко 2002* – Гиривенко, А.Н. Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века. Эпоха романтизма: учебное пособие / А. Н. Гиривенко. – М.: Флинта; Наука, 2002. – 280 с.

272. *Голан 1993* – Голан, А. Миф и символ: монография / А. Голан. – М.: Русслит, 1993. – 375 с.

273. *Гончаренко 1972* – Гончаренко, С.Ф. К вопросу о поэтическом переводе / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика: сборник статей. – Вып. 9. – М.: Международные отношения, 1972. – С. 81–91.

274. *Гончаренко 1975* – Гончаренко, С.Ф. О моделировании процесса перевода поэтических образов / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика: сборник статей. – Вып. 12. – М.: Международные отношения, 1975. – С. 39–49.

275. *Гончаренко 1999* – Гончаренко, С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность / С.Ф. Гончаренко // Тетради переводчика: сборник статей. – Вып. 24. – М.: МГЛУ, 1999. – С. 107–122.

276. *Гончаренко 1988* – Гончаренко, С.Ф. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод / С.Ф. Гончаренко // Поэтика перевода:

сборник статей / пер. с разных языков / сост. С.Ф. Гончаренко, предисл. Е. Николовой. – М.: Радуга, 1988. – С. 100–111.

277. *Гостиева 2013* – Гостиева, Л.К. Василий Цораев как фольклорист и этнограф / Л.К. Гостиева // Лавровский сборник: этнология, история, археология, культурология (2012-2013): сборник статей / под ред. Карпова Ю.Ю., Резвана М.Е. – СПб.: МАЭ РАН, 2013. – С. 156–161.

278. *Гостиева 2011* – Гостиева, Л.К. Деятельность Осетинского историко-филологического общества по сохранению творческого наследия К.Л. Хетагурова / Л.К. Гостиева // Осетиноведение – от прошлого к будущему. Материалы юбилейной научной конференции, посвященной 85-летию со дня основания института и 110-летию со дня рождения В.И. Абаева (Владикавказ, 02–03 декабря 2010 г.). – Владикавказ: СОИГСИ ВНЦ РАН и Правительства РСО-А, 2011. – С. 84–95.

279. *Гостиева 2022* – Гостиева, Л.К. Переводческая деятельность епископа Владикавказского Иосифа (Чепиговского) / Л.К. Гостиева // Kavkaz-forum. – 2022. – Вып. 11 (18). – С. 5–15.

280. *Гостиева 2017* – Гостиева, Л.К. Подвижническая деятельность протоиерея Алексия (Аксо) Колиева / Л.К. Гостиева // Аланское православие: история и культура: сборник материалов VI Свято-Георгиевских чтений «Православие. Этнос. Культура» / отв. ред. М.Э. Мамиев. – Владикавказ: [б.и.], 2017. – С. 219–244.

281. *Гостиева 2014* – Гостиева, Л.К. Православие в Осетии: очерки о православном духовенстве второй половины XIX – начала XX в.: монография / Л.К. Гостиева. – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН, 2014. – 557 с.

282. *Гостиева 2024* – Гостиева, Л.К. Сотрудничество В.Ф. Миллера с представителями осетинской интеллигенции в области осетиноведения // Л.К. Гостиева // Kavkaz-forum. – 2024. – Вып. 20 (27). – С. 42–54.

283. *Гугкаев 1955* – Гугкаев, Дз.А. О жизни и деятельности Ивана Ялгузидзе / Дз.А. Гугкаев // Известия Юго-Осетинского научно-исследовательского института. – 1955. – Вып. VII. – С. 278–324.

284. *Гумилев 1919* – Гумилев, Н.С. Переводы стихотворные // Принципы художественного перевод: сборник статей / К.И. Чуковский, Н.С. Гумилев. – СПб.: Всемирная литература, 1919. – С. 25–30.

285. *Гуржибекова 1989* – Гуржибекова, И.Г. На расстоянии слова / И.Г. Гуржибекова // Социалистическая Осетия. – 1989. – 18 авг.

286. *Гуриев 2014* – Гуриев, Т.А. «Передающий светильник жизни…»: очерки о творчестве Коста: сборник статей / Т.А. Гуриев; предисл. Р.Н. Абисалова. – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014. – 224 с.

287. *Гутиева 2024* – Гутиева, Э.Т. Поэтическое завещание Коста: «Ныстуан» на английском языке / Э.Т. Гутиева // Тибиловские чтения: материалы I Международной научно-практической конференции, приуроченной ко дню рождения А.А. Тибилова (Цхинвал, 29 марта 2024 г.). – Владикавказ: СОГУ, 2024. – С. 193–202.

288. *Гутиева 2018* – Гутиева, Э.Т. Проблемы перевода фразеологических единиц в лексикографической практике / Э.Т. Гутиева // Всероссийские Миллеровские чтения: сборник статей. – Владикавказ: СОИГСИ ВНЦ РАН, 2018. – № 6. – С. 115–123.

289. *Гущина 2020* – Гущина, П.Е. Особенности вокального перевода (на примере переводов стихотворения Б.Ш. Окуджавы «Молитва» на английский язык) / П.Е. Гущина // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сборник материалов VII (XXI) международной научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 16–18 апреля 2020 г.). – Томск: ТГУ, 2020. – Вып. 21. – С. 395–398.

290. *Дарчиева 2017* – Дарчиева, М.В. Мифопоэтический хронотоп в осетинских эпических текстах: монография / М.В. Дарчиева. – Владикавказ: СОИГСИ ВНЦ РАН, 2017. – 349 с.

291. *Дарчиева 2020* – Дарчиева, М.В. Образ оленя (саг, хъуаз / гъæуанз) в осетинской Нартиаде / М.В. Дарчиева // Известия СОИГСИ. – 2020. – Вып. 38 (77). – С. 139–153.

292. *Дашевская 2015* – Дашевская, О.А. Мотив de profundis в поэзии Великой Отечественной войны / О.А. Дашевская // Вестник Бурятского государственного университета. – 2015. – №10-1. – С. 169–175.

293. *Джанаев 1979* – Джанаев, А. Первая публикация «Додой» / А. Джанаев // Литературная Осетия. – 1979. – №53. – С. 5–6.

294. *Джанашвили 1897* – Джанашвили, М.Г. Известия грузинских летописей и историков о Северном Кавказе и России. Поэма «Алгузиани» / М.Г. Джанашвили // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. – Вып. XXII. – Тифлис, 1897. – 206 с.

295. *Джикаев 1972* – Джикаев, Ш.Ф. Фольклор и осетинская советская поэзия (1917-1941): учебное пособие / Ш.Ф. Джикаев. – Орджоникидзе: Ир, 1972. – 160 с.

296. *Джусойты 2014* – Джусойты, Н.Г. Балц ирон аив дзырды дунемæ (Путешествие в мир осетинского художественного слова): монография / Н.Г. Джусойты. – Кн. 2. – Цхинвал: Хуссар Алани, 2014. – 527 ф. (на осет. яз.).

297. *Джусойты 1983а* – Джусойты, Н.Г. Все сущее – увековечить / Н.Г. Джусойты // Литературное обозрение. – 1983. – №8. – С. 36–41.

298. *Джусойты 1975* – Джусойты, Н.Г. Заметки об искусстве поэта (к 60-летию Гриса Плиева) / Н.Г. Джусойты // Известия ЮОНИИ. – 1975. – Вып. XX. – С. 233–250.

299. *Джусойты 1979* – Джусойты, Н.Г. Исправительный перевод? / Н.Г. Джусойты // Дружба народов. – 1979. – №6. – С. 265–268.

300. *Джусойты 1980* – Джусойты, Н.Г. История осетинской литературы: учебное пособие / Н.Г. Джусойты. – В 2-х кн. – Тбилиси: Мецниереба, 1980. – Кн. 1. (XIX в.). – 331 с.

301. *Джусойты 2016* – Джусойты, Н.Г. Ирон литературæйы истори (История осетинской литературы): учебное пособие / Н.Г. Джусойты. – Цхинвал: Республикæ, 2016. – 616 ф. (на осет. яз.).

302. *Джусойты 1983б* – Джусойты, Н.Г. Колыты Аксо (Аксо Колиев) // Ирон литературæ (Осетинская литература). 8 къласæн: учебное пособие / Н.Г. Джусойты. – Цхинвал: Хуссар Ирыстоны рауагъдад, 1983. – Ф. 34–36. (на осет. яз.).

303. *Джусойты 1999* – Джусойты, Н.Г. Колыты Аксойы тыххæй // Аксо Колиев: сборник статей / Н.Г. Джусойты / сост. Л.А. Чибиров. – Владикавказ: Алания, 1999. – С. 91–93. (на осет. яз.).

304. *Джусойты 1958* – Джусойты, Н.Г. Коста Хетагуров: монография / Н.Г. Джусойты. – Сталинири: Госиздат Юго-Осетии, 1958. – 370 с.

305. *Джусойты 1965* – Джусойты, Н.Г. Незнакомое в знакомом / Н.Г. Джусойты // Дружба народов. – 1965. – № 11. – С. 279–280.

306. *Джусойты 1978* – Джусойты, Н.Г. Несколько наболевших вопросов / Н.Г. Джусойты // Дружба народов. – 1978. – №11. – С. 256–264.

307. *Джусойты 1971* – Джусойты, Н. Реализмы фæндагыл аивады бæрзæндтæм (Дорогой реализма к вершинам искусства) / Н.Г. Джусойты // Фидиуæг. – 1971. – №12. – Ф. 66–71 (на осет. яз.).

308. *Джусойты 1986* – Джусойты, Н.Г. Стихи солдатской памяти (вступительная статья) / Н.Г. Джусойты // Асаев Р. Семицветие радуги: стихотворения и поэма / пер. с осет. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 3–8.

309. *Джыккайты 2003* – Джыккайты, Ш. Ирон литературæйы истори (1917–1956) (История осетинской литературы (1917–1956): учебное пособие / Ш. Ф. Джикаев. – Дзæуджыхъæу: Ир, 2003. – 464 ф. (на осет. яз.).

310. *Дзапарова 2018* – Дзапарова, Е.Б. А. Ахматова – переводчик поэмы К. Хетагурова «Кто ты?»: варианты и интерпретация / Е. Б. Дзапарова // Armenia, Caucaso e Asia Centrale. Ricerche 2017. Сер. «Eurasiatica. Quaderni di studi su Balcani, Anatolia, Iran, Caucaso e Asia Centrale»: collection of articles. – Venezia: Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea, Università Ca' Foscari Venezia Ca' Cappello, 2018. – С. 209–231.

311. *Дзапарова 2022* – Дзапарова, Е.Б. Варлам Шаламов – переводчик Бориса Муртазова / Е.Б. Дзапарова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2022. – № 79. – С. 190–207.

312. *Дзапарова 2023а* – Дзапарова, Е. Б. В творческой лаборатории переводчика: особенности поэтического перевода А. Ахматовой / Е. Б. Дзапарова // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – 2023. – №6. – С. 34–42.

313. *Дзапарова 2024* – Дзапарова, Е.Б. Личность автора и личность переводчика: столкновение позиций и творческий синтез / Е.Б. Дзапарова // Научный диалог. – 2024. – №13 (7). – С. 70–88.

314. *Дзапарова 2025* – Дзапарова, Е.Б. Михаил Булгаков и Владикавказ. Пьеса «Сыновья муллы» и ее осетинский перевод / Е.Б. Дзапарова // Вопросы литературы. – 2025. – №1. – С. 154–170.

315. *Дзапарова 2020* – Дзапарова, Е.Б. Поэты-шестидесятники как переводчики осетинской поэзии / Е.Б. Дзапарова // Научный диалог. – 2020. – №6. – С. 236–264.

316. *Дзапарова 2023б* – Дзапарова, Е.Б. Поэма А.А. Ахматовой «Реквием» в диалоге культур: проблемы перевода на осетинский язык / Е. Б. Дзапарова // Studia Litterarum. – 2023. – Т. 8. – № 2. – С. 220–241.

317. *Дзапарова 2010* – Дзапарова, Е.Б. Харлампий Цомаев и православная культура Осетии: монография / Е.Б. Дзапарова. – Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2010. – 171 с.

318. *Дзапарова 2019* – Дзапарова, Е.Б. Поэма К. Хетагурова «Чи дæ?» в русскоязычном переводе Л. Озерова: лексико-семантический анализ / Е.Б. Дзапарова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2019. – № 8 (141). – С. 231–240.

319. *Дзахов 1996* – Дзахов, И.М. О переводах «Осетинской лиры» Коста: монография / И.М. Дзахов. – Владикавказ: Ир, 1996. – 160 с.

320. *Дзенс, Перевышина 2012* – Дзенс, Н.И., Перевышина, И.Р. Теория перевода и переводческая практика (с немецкого языка на русский и с русского на немецкий): учебное пособие / Н.И. Дзенс, И.Р. Перевышина. – СПб.: Антология, 2012. – 560 с.

321. *Дзиццойты 2025* – Дзиццойты, Ю.А. Поэма «Алгузиани» как исторический источник / Ю.А. Дзиццойты // NARTAMONGÆ. – 2025. – Vol. XX. – С. 49–90.

322. *Дзуццаты 1990* – Дзуццаты, Х.-М. Ирвæзынгæнæг рæсугъддзинад (Спасительная красота) / Х.-М.А. Дзуццаты // Фидиуæг. – 1990. – №2. – Ф. 8–12. (на осет. яз.).

323. *Дзуццаты 1985* – Дзуццаты, Х.-М. Рæстæг æмæ литературæ (Время и литература): сборник статей / Х.-М.А. Дзуццаты. – Цхинвал: Ирыстон, 1985. – 318 ф. (на осет. яз.).

324. *Дзуццаты 2010* – Дзуццаты, Х.-М. Уынгæгбоны сагъæстæ (Горестные раздумья): литературно-критические статьи / Х.-М.А. Дзуццаты. – Дзæуджыхъæу: Ир, 2010. – 280 ф. (на осет. яз.).

325. *Долинский 1974* – Долинский, Д. Собственная песня / Д.М. Долинский // Дон. – 1974. – №7. – С. 172–173.

326. *Евсеева 2007* – Евсеева, Т.В. Переводной художественный текст с комментарием: структурные, когнитивные и функционально-прагматические особенности: дис. … канд. филол. наук: 10.02.19, 10.02.20 / Евсеева Татьяна Владимировна. – Ростов-на-Дону, 2007. – 177 с.

327. *Есипов 1997* – Есипов, В.В. «Пусть мне “не поют” о народе…»: образ народа в прозе И. Бунина и В. Шаламова / В.В. Есипов // IV Международные Шаламовские чтения: тезисы докладов и сообщений (Москва, 18–19 июня 1997 г.). – М.: Республика, 1997. – С. 86–103.

328. *Жаткин 2008* – Жаткин, Д.Н. Творчество А.А. Дельвига в контексте русско-немецких литературных и историко-культурных связей XIX века: монография / Д.Н. Жаткин. М.: Флинта: Наука, 2008. – 126 с.

329. *Жирмунский 1973* – Жирмунский, В.М. Рифма в сопоставительно-историческом плане / В.М. Жирмунский // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 9. – М.: Советский писатель, 1973. – С. 445–453.

330. *Жутовская 2014* – Жутовская, Н.М. Поэтический перевод и проблема адекватности / Н.М. Жутовская // Царскосельские чтения. – 2014. – Т. 1. – № 13. – С. 342–347.

331. *Заболоцкий 1959* – Заболоцкий, Н.А. Заметки переводчика / Н.А. Заболоцкий // Мастерство перевода: сборник статей. – 1959. – Вып. 1. – С. 251–253.

332. *Заболоцкий 1969* – Заболоцкий, Н.А. Работа Н. Заболоцкого над переводом «Слова о полку Игорем». Комментарии Д. Лихачева и Н. Степанова / Н.А. Заболоцкий // Вопросы литературы. – 1969. – №1. – С. 164–188.

333. *Золян 2007* – Золян, С.Т. Семантика и поэтика поэтического перевода – заметки об армянской поэзии в зеркале русских переводов: монография / С.Т. Золян. – Ереван: Лингва, 2007. – 149 с.

334. *Иванов, Каршкова 2017* – Иванов, А.В., Каршкова, К.С. Антитетическое словоупотребление и специфика перевода контекстов, содержащих антитезу / А.В. Иванов, К.С. Каршкова // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков: сборник статей / ред. А.В. Назарова. – Пермь: ПГГПУ, 2017. – №13. – С. 52–57.

335. *Казиева 2009* – Казиева, А.М. Проблемы визуальной адекватности перевода / А. М. Казиева // Русский язык в современном мире. – 2009. – № 1. – С. 198–204.

336. *Казиева, Чотчаева, Багян 2022* – Казиева, А.М., Чотчаева, М.Ю., Багян, Н.М. Эпическая реальность в творчестве К. Кулиева (на примере поэмы «Завещание» («Осуят»)) / А.М. Казиева, М.Ю. Чотчаева, Н.М. Багян // Гуманитарные исследования. – 2022. – № 3 (83). – С. 73–79.

337. *Казиты 2016* – Казиты, М. Р. Во имя Правды (К 75-летию К. Ходова) / М. Р. Казиты // Вестник Владикавказского научного центра. – 2016. – Т. 16. – №2. – С. 25–30.

338. *Казиты 2015* – Казиты, М. Р. Песню оставить потомкам: художественный мир Нафи Джусойты / М. Р. Казиты // Вестник Владикавказского научного центра. – 2015. – Т. 15. – № 5. – С. 24–34.

339. *Казиты 2019* – Казиты, М.Р. Шота Руставели, Сослан Царазон, Иуане Габараты: к проблеме авторства «Вепхисткаосани» и «Алгузиани» / М.Р. Казиты // Вестник Владикавказского научного центра. – 2019. – Т. 19. – №3. – С. 7–11.

340. *Калоты 1948* – Калоты, Г. Къоста – тælмацгæнæг (Коста – переводчик) / Г. З. Калоев // Мах дуг. – 1948. – № 10. – Ф. 41–43 (на осет. яз.).

341. *Каменских 2019* – Каменских, М.С. «Русский поворот» в национальной политике СССР начала 1930-х гг.: оценки отечественной и зарубежной историографии / М.С. Каменских // Вестник Пермского федерального исследовательского центра. – 2019. – № 4. – С. 93–97.

342. *Кануков 2024* – Кануков, З.Т. Распространение в Алании и Иране обряда посвящения коня умершему / З.Т. Кануков // Kavkaz-forum. – 2024. – Вып. 20 (27). – С. 64–71.

343. *Канукова 2016* – Канукова, З.В. Православие в формировании российской государственности и общероссийской идентичности в Осетии (конец XVIII – начало XX в.) / З.В. Канукова // Известия СОИГСИ. – 2016. – Вып. 20 (59). – С. 40–50.

344. *Каровская 2000* – Каровская, Н.С. Феномен колокола в русской культуре: дис. … канд. культурол. наук: 24.00.02 / Каровская Наталия Стефановна. – Ярославль, 2000. – 201 с.

345. *Кассиев 1994* – Кассиев, Э.Ю. Проблемы художественного перевода дагестанской поэзии: монография / Э.Ю. Кассиев. – Махачкала: ИЯЛИ, 1994. – 162 с.

346. *Кашкин 1955* – Кашкин, И.А. В борьбе за реалистический перевод / И.А. Кашкин // Вопросы художественного перевода: сборник статей / сост. Вл. Россельс. – М.: Советский писатель, 1955. – С. 120–164.

347. *Кашкин 1954а* – Кашкин, И.А. Вопросы перевода / И.А. Кашкин // В братском единстве: сборник статей. – М.: Советский писатель, 1954. – С. 476–512.

348. *Кашкин 1977* – Кашкин, И.А. Для читателя-современника: статьи и исследования / И.А. Кашкин. – М.: Советский писатель, 1977. – 558 с.

349. *Кашкин 1954б* – Кашкин, И.А. О методе и школе советского художественного перевода / И.А. Кашкин // Знамя. – 1954. – № 10. – С. 141–153.

350. *Кашкин 1954в* – Кашкин, И.А. О реализме в советском художественном переводе / И. А. Кашкин // Дружба народов. – 1954. – № 4. – С. 188–199.

351. *Кашкин 1964* – Кашкин, И.А. Перевод и реализм. Выступление на Закавказской региональной конференции по вопросам перевода в Тбилиси в

1962 г. / И.А. Кашкин // Мастерство перевода–1963: сборник статей. – М.: Советский писатель, 1964. – С. 451–465.

352. *Кашкин 1959* – Кашкин, И.А. Текущие дела. Заметки о стиле переводческой работы / И.А. Кашкин // Мастерство перевода: сборник статей. – М.: Советский писатель, 1959. – С. 106–152.

353. *Келехсаева 1993* – Келехсаева, Л.Б. Гулуев А.С. и традиции русской поэзии. К 100-летию со дня рождения: монография / Л.Б. Келехсаева. – Владикавказ: Алания, 1993. – 188 с.

354. *Кириллов 2018* – Кириллов, И.А. О мастерстве поэтического перевода / И.А. Кириллов // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2018. – Вып. 17 (815). – С. 61–77.

355. *Ковский 2012* – Ковский, В. Е. Литература после «оттепели». Процессы развития. История. Критика: монография / В.Е. Ковский. – М.: Издательство Литературного института им. А.М. Горького, 2012. – 480 с.

356. *Кодзати 1970* – Кодзати, А.М. Я слышу голос мира / А.М. Кодзати // Дружба народов. – 1970. – №11. – С. 272–273.

357. *Козырева 1974* – Козырева, Т.З. Язык первой осетинской печатной книги / Т.З. Козырева. – Орджоникидзе: Ир, 1974. – 102 с.

358. *Комиссаров 1970* – Комиссаров, В.Н. К вопросу о сопоставительном изучении переводов / В.Н. Комиссаров // Тетради переводчика: сборник статей. – Вып. 7. – М.: Международные отношения, 1970. – С. 46–50.

359. *Комиссаров 2004* – Комиссаров, В.Н. Современное переводоведение: учебное пособие / В. Н. Комиссаров. – М.: ЭТС, 2004. – 407 с.

360. *Комиссаров 1990* – Комиссаров, В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учебник / В.Н. Комиссаров. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.

361. *Кротова 2016а* – Кротова, Д.В. Сквозные темы и образы лирики Шаламова / Д.В. Кротова // Русская литература XX–XXI вв. как единый

процесс (проблемы теории и методологии изучения): материалы V Международной научной конференции (Москва, МГУ, 8-9 декабря 2016 г.). – М.: МАКС Пресс, 2016. – С. 273–277.

362. *Кротова 2016б* – Кротова, Д.В. Природа в мировосприятии В. Шаламова: рецепция классических традиций и поэтическое новаторство / Д.В. Кротова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 8(62). – Ч. 2. – С. 21–25.

363. *Кусаева 2009* – Кусаева, З.К. Художественный опыт К.Л. Хетагурова-драматурга: монография / З.К. Кусаева. – Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2009. – 208 с.

364. *Лассан 2014* – Лассан, Э. Колокол как политический символ русской культуры (на материале русского поэтического дискурса) / Э. Лассан // Политическая лингвистика. – 2014. – №2 (48). – С. 62–71.

365. *Латышев 1981* – Латышев, Л.К. Курс перевода: эквивалентность перевода и способы ее достижения: учебное пособие / Л.К. Латышев. – М.: Международные отношения, 1981. – 247 с.

366. *Левик 1983* – Левик, В.В. О поэте-переводчике Сергее Васильевиче Шервинском / В.В. Левик // Овидий Публий Назон. Любовные элегии. Метаморфозы. Скорбные элегии / пер. с латин. С.В. Шервинского. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 505–508.

367. *Левик 1959* – Левик, В.В. О точности и верности / В.В. Левик // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 1. – М.: Советский писатель, 1959. – С. 254–275.

368. *Левин 1985* – Левин, Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода: монография. – Л.: Наука, 1985. – 299 с.

369. *Левицкая, Фитерман 1963* – Левицкая, Т.Р., Фитерман, А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский: учебное пособие / Т.Р.

Левицкая, А.М. Фитерман. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1963. – 263 с.

370. *Левый 1974* – Левый, И. Искусство перевода: монография / И. Левый. – М.: Прогресс, 1974. – 394 с.

371. *Лиморенко 2017* – Лиморенко, Ю.В. Художественные приемы и стилистические средства в переводе фольклорного текста: к вопросу об эстетической функции перевода / Ю.В. Лиморенко // Сибирский филологический журнал. – 2017. – № 2. – С. 5–15.

372. *Липкин 1964* – Липкин, С.И. Перевод и современность / С.И. Липкин // Мастерство перевода-1963: сборник статей. – Вып. 3. – М.: Советский писатель, 1964. – С. 13–52.

373. *Лозинский 1987* – Лозинский, М.Л. Искусство стихотворного перевода / М. Л. Лозинский // Перевод – средство взаимного сближения народов: сборник статей. – М.: Прогресс, 1987. – С. 91–106.

374. *Лотман 2023* – Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: монография / Ю.М. Лотман. – М.: Эксмо, 2023. – 480 с.

375. *Любимов 1987* – Любимов, Н.М. Перевод – искусство / Н.М. Любимов // Перевод – средство взаимного сближения народов: сборник статей. – М.: Прогресс, 1987. – С. 141–158.

376. *Магомедзагиров 2016* – Магомедзагиров, Р.Г. Методы и принципы поэтического перевода. Переводческие преобразования при переводе поэзии / Р. Г. Магомедзагиров // Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2016. – № 4. – С. 100–108.

377. *Малинкин 1959* – Малинкин, А.С. Поэзия Коста Хетагурова / А.С. Малинкин // Коста Хетагурова. Статьи о жизни и творчестве. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1959. – С. 25–49.

378. *Маллалиев 2006* – Маллалиев, Г.Н. Проблема художественного перевода поэзии: на материале поэтических текстов русской и табасаранской

литератур: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / Маллалиев Гюлахмед Нуралиевич. – Махачкала, 2006. – 177 с.

379. *Мамиаты 2014* – Мамиаты, И. Хæсты темæ Плиты Грисы поэзийы («æртæфсыны» азты) (Темы войны в позии Г. Плиева периода «оттепели») / И.В. Мамиева // Грис Плиев: поэт, драматург, переводчик: сборник статей / ред. Е.Б. Дзапарова. – Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014. – Ф. 64–90 (на осет. яз.).

380. *Мамиева 2018а* – Мамиева, И.В. Иван Ялгузидзе (Иуане Габараев) – предтеча горского просветительства / И.В. Мамиева // Вестник Владикавказского научного центра. – 2018. – Т. 18. – №3. – С. 21–29.

381. *Мамиева 2016а* – Мамиева, И.В. Лавровский «след» в осмыслении К.Л. Хетагуровым проблемы интеллигенции и народа / И.В. Мамиева // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2016. – Т. 9. – № 3 (25). – С. 209–217.

382. *Мамиева 2016б* – Мамиева, И.В. Основные вехи развития осетинской поэзии: имена и тенденции / И.В. Мамиева // Известия СОИГСИ. – 2016. – Вып. 22 (61). – С. 120–139.

383. *Мамиева 2018б* – Мамиева, И.В. По зову высокого братства душ (цикл стихотворений «Судьба поэта: дума о Кайсыне» Н. Джусойты) / И.В. Мамиева // Творчество Кайсына Кулиева в контексте мировой художественной культуры: сборник статей. – Нальчик: ИГИ КБНЦ РАН, 2018. – С. 118–129.

384. *Мамиева 2014* – Мамиева, И.В. Тема «невозвращенцев» войны в осетинской поэзии 1956–1960-х гг. / И.В. Мамиева // Вопросы литературы и фольклора: сборник статей. – Владикавказ: СОИГСИ ВНЦ РАН, 2014. – Вып. 7 (2). – С. 64–65.

385. *Мамиева, Цоколаева 2014* – Мамиева, И.В., Цоколаева, Е.Х. Символ «мост/хид» в художественном сознании осетин / И.В. Мамиева, Е.Х.

Цоколаева // Известия СОИГСИ. Школа молодых ученых. – 2014. – №12. – С. 272–285.

386. *Мандельштам 2014* – Мандельштам, Н.Я. Вторая книга // Мандельштам, Н.Я. Собрание сочинений: в 2 т. / Мандельштам Надежда Яковлевна. – Екатеринбург, 2014. – Т. 2. – С. 29–704.

387. *Маргелашвили 1963* – Маргелашвили, Г. Подвиг Николая Заболоцкого / Г. Маргелашвили // Мастерство перевода-1962: сборник статей. – Вып 2. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 238–270.

388. *Маршак 1959* – Маршак, С.Я. Искусство поэтического портрета / С.Я. Маршак // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 1. – М.: Советский писатель, 1959. – С. 245–250.

389. *Метц 2008* – Метц, Э. Прометей и Люцифер в творчестве Константина Бальмонта / Э. Метц // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2008. – Т. 67. – №2. – С. 53–59.

390. *Миловидов 2018* – Миловидов, В.А. Литературно-художественный перевод как инструмент теории и истории литературы / В. А. Миловидов // Новый филологический вестник. – 2018. – № 3 (46). – С. 243–252.

391. *Мирзоева 2001* – Мирзоева, В.К. Творческая индивидуальность Сулеймана Стальского в переводах на русский язык: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / Мирзоева Валида Кадимовна. – Махачкала, 2001. – 192 с.

392. *Мирзоева, Сюрмен 2018* – Мирзоева, Л.Ю., Сюрмен, О.В. Воссоздание семантических и прагматических характеристик обряда в турецко-русском переводе (на материале романа О. Памука «Имя мне – Красный» и его русской версии) / Л.Ю. Мирзоева, О.В. Сюрмен // Cuadernos de Rusística Española. – 2018. – № 14. – С. 187–197.

393. *Модестов 2006* – Модестов, В.С. Художественный перевод: история, теория, практика: учебное пособие / В.С. Модестов. – М.: Издательство Литературного института имени А.М. Горького, 2006. – 463 с.

394. *Муртазалиев 2013* – Муртазалиев, А.М. Поэзия Расула Гамзатова в турецких переводах / А.М. Муртазалиев // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. – 2013. – № 4. – С. 79–85.

395. *Найфонова 2014* – Найфонова, Ф.Т. Анна Ахматова – переводы из осетинской поэзии / Ф.Т. Найфонова // Известия СОИГСИ. – 2014. – Вып. 11 (50). – С. 67–74.

396. *Нелюбин, Хухуни 2008* – Нелюбин, Л.Л., Хухуни, Г.Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней): учебное пособие / Л.Л. Нелюбин, Г.Т. Хухуни. – 2-е изд. – М.: Флинта: МПСИ, 2008. – 416 с.

397. *Огнев 1968* – Огнев, В.Ф. У карты советской поэзии (заметки о переводе) / В.Ф. Огнев // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 6. – М.: Советский писатель, 1968. – С. 283–306.

398. *Огнева 2012* – Огнева, Е.А. Художественный перевод: проблемы передачи компонентов переводческого кода: монография / Е.А. Огнева. – 2-е изд., доп. – М.: Эдитус, 2012. – 234 с.

399. *Озеров 1959* – Озеров, Л. Второе рождение / Л.А. Озеров // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 1. – М.: Советский писатель, 1959. – С. 276–286.

400. *Оскоцкий 2007* – Оскоцкий, В.Д. Булат Окуджава – переводчик: Из наблюдений. Заметки / В.Д. Оскоцкий // Миры Булата Окуджавы: материалы Третьей международной научной конференции (Переделкино, 18-20 марта 2005 г.). – М.: Соль, 2007. – С. 13–23.

401. *Остапенко 2015* – Остапенко, Д.И. Специфика функционирования переводческих примечаний к художественному произведению / Д.И. Остапенко // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – №2. – С. 80–82.

402. *Парсиева 2008* – Парсиева, Л.К. Непроизводные междометия: проблемы перевода» / Л.К. Парсиева // Известия Российского

государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 59. – С. 160–165.

403. *Парсиева 2009* – Парсиева, Л.К. Роль интеръекционных единиц в аспекте перевода / Л.К. Парсиева // Научная мысль Кавказа. – 2009.– № 3 (59). – С. 134–137.

404. *Патроева 2015* – Патроева, Н.В. Синтаксис и архитектоника «Слова о полку Игореве» и его поэтических переложений XIX–XX веков: монография / Н.В. Патроева. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2015. – 102 с.

405. *Перельмутер 2010* – Перельмутер, В. Фрагменты о Шервинском / В.Г. Перельмутер // Вопросы литературы. – 2010. – № 1. – С. 161–199.

406. *Петрова 2011* – Петрова, М.А. Ретроспекция как способ построения лирического сюжета в поэзии С.А. Есенина: мотив воспоминаний / М.А. Петрова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Серия «Филологические науки». – 2011. – № 4. – С. 40–46.

407. *Покатилова 2006* – Покатилова, Н.В. Поэтика рассказов В. Короленко / Н.В. Покатилова // Вестник ЯГУ. – 2006. – Т. 3. – №3. – С. 96–99.

408. *Пушкин 1987* – Пушкин, А.С. О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая» / А.С. Пушкин // Перевод – средство взаимного сближения народов: сборник статей. – М.: Прогресс, 1987. – С. 35–37.

409. *Разумовская 2011* – Разумовская, В.А. Иероглифичность и идиоматичность поэтического текста как переводческая проблема / В.А. Разумовская // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева (Вестник КГПУ). – 2011. –Т. 2. – № 3. – С. 98–103.

410. *Рецкер 2016* – Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода: монография / Я.И. Рецкер. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Аудитория, 2016. – 244 с.

411. *Россельс 1970* – Россельс, В.М. Шоры на глазах / В.М. Россельс // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 7. – М.: Советский писатель, 1970. – С. 301–333.

412. *Рубинчик 2024* – Рубинчик, О.Е. Анна Ахматова и ее соавторы за работой над переводами / О.Е. Рубинчик // Сибирский филологический журнал. – 2024. – № 4. – С. 112–125.

413. *Сабаев 1982* – Сабаев, С.Б. Очерки русско-осетинских литературных связей: монография / С.Б. Сабаев. – Орджоникидзе: Ир, 1982. – 150 с.

414. *Салагаева 1959* – Салагаева, З.М. Коста Хетагуров и осетинское народное творчество: монография / З.М. Салагаева. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1959. – 187 с.

415. *Салагаева 1980* – Салагаева, З.М. Мифология и фольклор / З.М. Салагаева // Поэтика жанра: межвузовский сборник статей / под ред. З.М. Салагаевой. – Орджоникидзе: СОГУ им. К.Л. Хетагурова, 1980. – С. 94–110.

416. *Салагаева 1984* – Салагаева, З.М. От Нузальской надписи к роману: проблемы генезиса и становления осетинской прозы: монография / З.М. Салагаева. – Орджоникидзе: Ир, 1984. – 312 с.

417. *Салбиев 2025* – Салбиев, Т.К. Инновационные смыслопорождающие структуры на раннем этапе сложения литературной традиции: опыт Коста Хетагурова / Т.К. Салбиев // Слово.ру: балтийский акцент. – 2025. – Т. 16.– № 3. – С. 154–168.

418. *Салбиев 2019* – Салбиев, Т.К. Сакральность осетинской надочажной цепи (истоки и семантика культа) / Т.К. Салбиев // Вестник Владикавказского научного центра. – 2019. – № 4. – Т. 19. – С. 23–29.

419. *Санакоева 2002* – Санакоева, Л.Л. Осетинская поэзия и русская литература 30–40-хгг. XXв.: вопросы перевода и литературных взаимосвязей: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Санакоева Людмила Львовна.– Владикавказ, 2002.– 183 с.

420. *Свешникова 2022* – Свешникова, В.И. Перевод поэтического наследия Ивана Бунина на французский язык: монография / В.И. Свешникова. – Астрахань: Астраханский государственный университет, 2022. – 128 с.

421. *Сдобников, Петрова 2008* – Сдобников, В.В., Петрова, О.В. Теория перевода: учебник / В.В. Сдобников, О.В. Петрова. – М.-Владимир: АСТ: Восток-Запад, 2008. – 448 с.

422. *Семенов 2013* – Семенов, А.Л. Теория перевода: учебник / А.Л. Семенов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2013. – 224 с.

423. *Серебрякова, Яковлева 2015* – Серебрякова, С.В., Яковлева, Е.В. Подходы к переводу междометий и релятивов как лингвокультурных компонентов общения / С.В. Серебрякова, Е.В. Яковлева // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1. – С. 1137.

424. *Сизов 2018* – Сизов, С.Г. Трагические судьбы поэтов Белого Омска / С.Г. Сизов // Человек и общество в нестабильном мире: материалы международной научно-практической конференции / отв. ред. Г.И.Тюменцева. – Омск: Омская юридическая академия, 2018. – С. 158–162.

425. *Собиев 2008* – Собиев, И.Т. Воспоминания об академике Всеволоде Федоровиче Миллере по случаю 100-летия со дня рождения его (1848–1948) / И. Т. Собиев // Известия СОИГСИ. – 2008. – Вып. 2 (41). – С. 121–125.

426. *Сокаева 2021* – Сокаева, Д.В. Сакральные персонажи и символы фольклорной прозы осетин: генезис, семантика, этнографический контекст: монография / Д В. Сокаева / отв. ред. У.Б. Далгат, А.И. Алиева. – М.: Наука, 2021. – 431 с.

427. *Сокаева, Дзапарова, Дзлиева 2023* – Сокаева, Д.В., Дзапарова, Е.Б., Дзлиева, Д.М. Осетинская историко-героическая песня о куртатинцах: генезис, перевод, исполнение / Д.В. Сокаева, Е.Б. Дзапарова, Д.М. Дзлиева // Известия СОИГСИ. – 2023. – Вып. 47 (86). – С. 99–113.

428. *Сокаева, Дзапарова 2024* – Сокаева, Д.В., Дзапарова, Е.Б. О стратегии взаимодействия с духовной традицией осетинского народа (опыт этнологических экспедиций) / Д.В. Сокаева, Е.Б. Дзапарова // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. – 2024. – Т. 34. – № 4. – С. 940–945.

429. *Солодуб, Альбрехт, Кузнецов 2005* – Солодуб, Ю.П., Альбрехт, Ф.Б., Кузнецов, А.Ю. Теория и практика художественного перевода: учебное пособие / Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альбрехт, А.Ю. Кузнецов. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 304 с.

430. *Сычева, Ковынева 2021* – Сычева, А.В., Ковынева, Е.А. Проблемы дифференциации поэтического жанра песенки и специфика его воссоздания средствами английского языка (на материале поэзии Б. Окуджавы) / А.В. Сычева, Е.А. Ковынева // Russian Linguistic Bulletin. – 2021. – № 1 (25). – С. 157–162.

431. *Тарковский 1967* – Тарковский, А.А. О стихотворном переводе / А.А. Тарковский // Литературная газета. – 1967. – 3 августа.

432. *Тедеев 1989* – Тедеев, Г.А. Слово, озарившее путь (о книге «Своим чередом») / Г.А. Тедеев // Социалистическая Осетия. – 1989. – 12 марта.

433. *Тедеева 1965* – Тедеева, О.Г. Язык осетинских переводов Ивана Ялгузидзе: автореф. дис. … канд. филол. наук / Тедеева Ольга Георгиевна. – Тбилиси, 1965. – 15 с.

434. *Титова 2013* – Титова, Е.А. Прагматический потенциал звуковой организации текста в поэтическом переводе / Е.А. Титова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2013. – № 24 (315). Филология. Искусствоведение. – Вып. 82. – С. 164–169.

435. *Томахин 1997* – Томахин, Г.Д. Перевод как межкультурная коммуникация / Г.Д. Томахин // Перевод и коммуникация: сборник статей /

отв. ред. А.Д. Швейцер, Н.К. Рябцева, А.П. Василевич. – М.: Ин-т языкознания РАН, 1997. – С. 129–137.

436. *Томеллери, Сальватори 2013* – Томеллери, В.С., Сальватори, М. Несколько соображений о переводе «Осетинской лиры» Коста на итальянский язык / В.С. Томеллери, М. Сальватори // Известия СОИГСИ. – 2013. – Вып. 10 (49). – С. 10–19.

437. *Топер 1959* – Топер, П. Возрожденная поэзия / П.М. Топер // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 1. – М.: Советский писатель, 1959. – С. 193–207.

438. *Топер 2001* – Топер, П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения: монография / П.М. Топер. – 2-ое изд. – М.: Наследие, 2001. – 252 с.

439. *Топер 1955* – Топер, П.М. Традиции реализма (русские писатели о художественном переводе) / П.М. Топер // Вопросы художественного перевода: сборник статей / сост. Вл. Россельс. – М.: Советский писатель, 1955. – С. 45–96.

440. *Тотоев 1948* – Тотоев, М.С. Писатель Б. Туганов – первый переводчик «Манифеста Коммунистической партии» / М.С. Тотоев // Социалистическая Осетия. – 1948. – 28 февраля.

441. *Туаллагов 2010* – Туаллагов, А.А. Всеволод Федорович Миллер и осетиноведение: монография / А.А. Туаллагов. – Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2010. – 433 с.

442. *Турчанинова 2017* – Турчанинова, К.А. Особенности перевода образного компонента значения лексических единиц / К.А. Турчанинова // Филология и лингвистика в современном мире: материалы I Международной научной конференции (Москва, июнь 2017 г.). – М.: Буки-Веди, 2017. – С. 76–79.

443. *Узденова 2020* – Узденова, Ф.Т. Карачаево-балкарская поэзия XX века: этнокультурная специфика, эволюция, жанры: дис. … д-ра филол. наук: 10.01.02 / Узденова Фатима Таулановна. Нальчик, 2020. – 380 с.

444. *Устиновская 2023* – Устиновская, А.А. Художественные переводы поэтов Серебряного века как форма литературного и межкультурного диалога: дис. ... д-ра филол. наук: 5.9.1 / Устиновская Алена Александровна. – М., 2023.– 419 с.

445. *Федоров 1953* – Федоров, А.В. Введение в теорию перевода: учебное пособие / А.В. Федоров. – М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1953. – 334 с.

446. *Федоров 1928* – Федоров, А.В. Звуковая форма стихотворного перевода (Вопросы метрики и поэтики) / А.В. Федоров // Временник отдела словесных искусств: сборник статей. – Вып. 4. Поэтика. – Л.: Academia, 1928. – С. 45–69.

447. *Федоров 1983* – Федоров, А.В. Основы общей теории перевода: лингвистические проблемы: учебное пособие / А.В. Федоров. – М.: Высшая школа, 1983. – 303 с.

448. *Федоров 2002* – Федоров, А.В. Основы общей теории перевода: учебник / А.В. Федоров. – 5-е изд., перер. и дополн. – М.: Изд. Дом «Филология три», СПб.: Филологич. ф-т СПбГУ, 2002. – 207 с.

449. *Фет 1885 – Фет, А. А.* Предисловие к переводу сатир Ювенала / А.А. Фет // Ювенал. Сатиры / пер. А.А. Фета. – М., 1885. – С. 3–11.

450. *Федоров 1927* – Федоров, А.В. Проблема стихотворного перевода / А.В. Федоров // Временник отдела словесных искусств: сборник статей. – Вып. 2. Поэтика. – Л.: Academia, 1927. – С. 104–118.

451. *Фидарова 2025* – Фидарова, Р.Я. Мифологическая основа концепции реализма Коста Хетагурова. Теоретический аспект / Р.Я. Фидарова // Известия СОИГСИ. – 2025. – Вып. 55 (94). – С. 133–142.

452. *Фидарова 2010* – Фидарова, Р.Я. Поэзия Г. Плиева: поиски эстетического идеала / Р.Я. Фидарова // Вопросы литературы и фольклора: сборник статей. – Владикавказ: СОИГСИ ВНЦ РАН, 2010. – Вып. 4. – С. 145–157.

453. *Фрейман 1925* – Фрейман, А. [Рец.:] Arthur Christensen. Textes ossètes recueillis par… Avec un vocabulaire / А.А. Фрейман // Восток. Журнал литературы, науки и искусства. – Кн. 5. – М.; Л.: Всемирная литература, 1925. – С. 259.

454. *Фуникова 2018* – Фуникова, А.О, чистый пламень душ высоких... / А.А. Фуникова // Золотое руно. – 2018. – № 5. – С. 378–393.

455. *Хавжокова 2024* – Хавжокова, Л.Б. Система адыгской версификации: генезис и эволюция: дис. … д-ра филол. наук: 5.9.1. / Хавжокова Людмила Борисовна. – Нальчик, 2024. – 434 с.

456. *Хадарцева 1955* – Хадарцева, А.А. Творческая история «Осетинской лиры»: монография / А.А. Хадарцева. – Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1955. – 111 с.

457. *Хаджиева 1998* – Хаджиева, Т.М. Тема выселения в поэзии Кайсына Кулиева / Т.М. Хаджиева // Материалы научно-теоретической конференции, посвященной 80-летию со дня рождения Кайсына Кулиева (Нальчик, 12-13 ноября 1997 г.). – Нальчик: Эль-Фа, 1998. – С. 47–52.

458. *Хæдарцаты 1993* – Хæдарцаты, А. Де уазæг, фæндагсар!.. (Святой Георгий, благослови его) (К 50-летию Ш. Джикаева) / А.А. Хадарцева // Вопросы осетинской литературы и фольклора: сборник статей. – Владикавказ: СОИГИ, 1993. – Ф. 132–150 (на осет. яз.).

459. *Хетагурова 2012* – Хетагурова, К.И. Основные мотивы лирики Зинаиды Хостикоевой: монография / К.И. Хетагурова. – Владикавказ: Издательство СОГПИ, 2012. – 188 с.

460. *Хозиев 2010а* – Хозиев, Б.Р. Верлибр и его место в поэзии Камала Ходова / Б.Р. Хозиев // Вестник Владикавказского научного центра. – 2010. – Т. 10. – №3. – С. 21–25.

461. *Хозиев 2010б* – Хозиев, Б.Р. Жанр четверостиший в поэзии Музафера Дзасохова / Б.Р. Хозиев // В мире научных открытий. – 2010. – № 4-13 (10). – С. 21–22.

462. *Хозиев 2010в* – Хозиев, Б.Р. Жанровая специфика современной осетинской поэзии (на примере творчества М.С. Дзасохова, Ш.Ф. Джикаева, К.Х. Ходова): дис. … канд. филол. наук: 10.01.02 / Хозиев Борис Ражденович. – Владикавказ, 2010. – 177 с.

463. *Хозиев 2010г* – Хозиев, Б.Р. Жанровое своеобразие пародий Камала Ходова / Б.Р. Хозиев // Вестник СОГУ. – 2010. – №2. – С.197–200.

464. *Хозиев 2010д* – Хозиев, Б.Р. Соотношение формы и содержания в переводах четверостиший Музафера Дзасохова / Б.Р. Хозиев // Вестник Северо-Осетинского государственного университета имени К.Л. Хетагурова. – 2010. – № 1. – С. 203–207.

465. *Хугаев 2008* – Хугаев, И.С. Генезис и развитие русскоязычной осетинской литературы: монография / И.С. Хугаев. – Владикавказ: Ир, 2008. – 559 с.

466. *Хугаев 2019* – Хугаев, И.С. «Осетинская лира» Коста Хетагурова: основоположение осетинской национальной литературы / И.С. Хугаев // Вестник Владикавказского научного центра. – 2019. – Т. 19.– № 2. – С. 36–42.

467. *Хугаев 2022* – Хугаев, И.С. «Песни кавказских горцев. Герои-нарты» Александра Кубалова: первый опыт русскоязычной стихотворной обработки осетинского народного эпоса / И.С. Хугаев // Полилингвиальность и транскультурные практики. – 2022. – Т. 19. – № 4. – С. 603–621.

468. *Хугаев 2018* – Хугаев, И.С. Почтовые лошади постмодерна: не перевелись бы переводчики / И.С. Хугаев // Литературная газета. – 2018. – №26. – 13 июля.

469. *Хъазиты 2020* – Хъазиты, М. Нæ ис, нæ бис (Наше богатство): литературон-критикон уацмыстæ / М.Р. Казиты. – 7-æм чиныг. Цхинвал: РХИ Мыхуыры хæдзар, 2020. – 528 ф. (на осет. яз.).

470. *Хъазиты 2008* – Хъазиты, М. Поэты дуне (Мир поэта): монография / М. Р. Казиты. – Дзæуджыхъæу: Ир, 2008. – 207 ф. (на осет. яз.).

471. *Хъодзаты 1974* – Хъодзаты, Æ. Æмæ зæххыл сырх тырыса ыссыгъд (И засияло на земле красное знамя) / А.М. Кодзати // Мах дуг. – 1974. – №2. – Ф. 113–117. (на осет. яз.).

472. *Хъодзаты 1981* – Хъодзаты, Æ. Мæ фæлтæры хъысмæт (Судьба моего поколения. Несколько слов о поэзии 70-х гг.) / А.М. Кодзати // Фыссæг æмæ рæстæг (Писатель и время): критикон уацты æмбырдгонд. – Орджоникидзе: Ир, 1981. – Ф. 20–50. (на осет. яз.).

473. *Хъодзаты 2020* – Хъодзаты, Æ. Поэты мæсыг (Башня поэта): этюды, воспоминания, письма / А.М. Кодзати. – Дзæуджыхъæу: Гасситы Викторы номыл рауагъдадон-полиграфион куыстуат, 2020. – 144 ф. (на осет. яз.).

474. *Цаллагов 2019* – Цаллагов, С. Трусовское ущелье / С.Ф. Цаллагов // Дарьял. – 2019. – №4. – С. 112–128.

475. *Цинковская 2010* – Цинковская, Ю.В. Антропоцентричные и предметные метафоры в современной русской прозе / Ю.В. Цинковская // Гуманитарный вектор. – 2010. – № 2 (22). – С. 155–158.

476. *Цориева 2014* – Цориева, И.Т. Историко-политические аспекты развития литературного процесса в Северной Осетии в середине 1960-1980-х гг. / И.Т. Цориева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 5 (43): в 3-х ч. – Ч. III. – С. 202–205.

477. *Цориева 2008* – Цориева, И.Т. Культура и власть в Северной Осетии (середина 40-х – середина 60-х гг. XX в.): монография / И.Т. Цориева. – Владикавказ: ИПО СОИГСИ, 2008. – 282 с.

478. *Цориева 2022* – Цориева, И.Т. Литературное наставничество в советской культурной практике: Ю.Н Либединский и осетинские писатели / И. Т. Цориева // Известия СОИГСИ. – 2022. – Вып. 43 (83). – С. 56–69.

479. *Цориева 2019а* – Цориева, И.Т. Наследие Коста Хетагурова в деятельности Осетинского историко-филологического общества как опыт становления научной школы осетиноведения / И.Т. Цориева // Вестник Владикавказского научного центра. – 2019. – Т. 19. – № 3. – С. 37–41.

480. *Цориева 2019б* – Цориева, И.Т. Осетинская Нартиада: к истории записи и издания героического эпоса / И.Т. Цориева // Этнографическое обозрение. – 2019. – № 3. – С. 135–149. https://doi.org/10.31857/S086954150005291-0

481. *Цориева 2019в* – Цориева, И.Т. Творческое наследие К.Л. Хетагурова в научной практике Осетинского историко-филологического общества / И.Т. Цориева // Известия СОИГСИ. – 2019. – Вып. 32 (71). – С. 139–157.

482. *Цхурбаева 1965* – Цхурбаева, К.Г. Об осетинских героических песнях: монография / К.Г. Цхурбаева. Орджоникидзе: Северо-Осетинское книжное издательство, 1965. – 199 с.

483. *Цыбин 1976* – Цыбин, В. Родник и тропа / В.Д. Цыбин // Ходов, К.Х. Белые искры: стихи / пер. с осет. Б. Авсарагова. – М.: Современник, 1976. – С. 3–4.

484. *Чайковский 1997а* – Чайковский, Р.Р. Поэтический перевод в зеркале мнений: (15 интервью) / Р.Р. Чайковский. – Магадан: Кордис, 1997. – 104 с.

485. *Чайковский 1997б* – Чайковский, Р.Р. Реальности поэтического перевода (типологические и социологические аспекты): монография / Р.Р. Чайковский. – Магадан: Кордис, 1997. – 197 с.

486. *Черных 2008* – Черных, В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966: монография / В.А. Черных. – 2-ое изд., испр. и доп. – М.: Индрик, 2008. – 768 с.

487. *Чернякова 2008* – Чернякова, Ю.С. Способы достижения функциональной эквивалентности в переводе художественного текста (на материале английского и русского языков): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.20 / Чернякова Юлия Сергеевна. – М., 2008. – 18 с.

488. *Чибиров 2012* – Чибиров, Л.А. Вальдемар Пфаф – предшественник В.Ф. Миллера в научном осетиноведении / Л.А. Чибиров // Известия СОИГСИ. – 2012. – Вып. 7 (46). – С. 88–94.

489. *Чибиров 2016* – Чибиров, Л.А. У истоков осетинского просвещения: Иуане Габараев-Ялгузидзе: монография / Л.А. Чибиров. – Владикавказ: АО «Осетия-Полиграфсервис», 2016. – 182 с.

490. *Чибирова 2018* – Чибирова, М.Л. Избранные труды по литературоведению: сборник статей / М.Л. Чибирова. – Цхинвал: ЮОГУ, 2018. – 316 с.

491. *Чибирова 2006* – Чибирова, М.Л. Художественный перевод и проблема национального колорита: монография / М.Л. Чибирова. – Владикавказ: СОИГСИ им. В.И. Абаева, 2006. – 154 с.

492. *Чуковский 1968* – Чуковский, К.И. Высокое искусство: монография / К.И. Чуковский. – М.: Советский писатель, 1968. – 384 с.

493. *Чуковский 2014* – Чуковский, К.И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода: монография / К.И. Чуковский. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 448 с.

494. *Чумакаев 2011* – Чумакаев, А.Э. К вопросу о национально-культурной специфике фразеологизмов (на материале алтайского и русского языков) / А.Э. Чумакаев // Сибирский филологический журнал. – 2011. – №4. – С. 25–28.

495. *Швейцер 1988* – Швейцер, А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты: монография / А.Д. Швейцер. – М.: Наука, 1988. – 216 с.

496. *Шегрен 1844* – Шегрен, А.М. Осетинская грамматика с кратким словарем осетинско-российским и российско-осетинским: в 2-х ч.: монография / А.М. Шегрен. – СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1844. – Ч. 1. – 560 с.; – Ч. 2. – 297 с.

497. *Шор 1973* – Шор, В.Е. Как писать историю перевода? / В.Е. Шор // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 9. – М.: Советский писатель, 1973. – С. 277–295.

498. *Шутёмова 2011* – Шутёмова, Н.В. Теоретические основы поэтического перевода: монография / Н.В. Шутёмова. – Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 2011. – 152 с.

499. *Шутёмова 2012* – Шутёмова, Н.В. Типология текста в поэтическом переводе: монография / Н.В. Шутёмова. – Пермь: ПГНИУ, 2012. – 153 с.

500. *Шуткевич 1979* – Шуткевич, В.М. Журавлиный зов / В.М. Шуткевич // Молодой коммунист. – 1979. – 22 ноября.

501. *Эткинд 1957* – Эткинд, Е.Г. Вопросы художественного перевода / Е.Г. Эткинд // Звезда. – 1957. – № 5. – С. 196–200.

502. *Эткинд 1963а* – Эткинд, Е.Г. О поэтической верности / Е.Г. Эткинд // Мастерство перевода-1962: сборник статей. – Вып. 2. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 97–149.

503. *Эткинд 2018* – Эткинд, Е.Г. Поэзия и перевод. Исследования по истории и теории художественного перевода: монография / Е.Г. Эткинд. – Кн. I. – СПб.: ИД «Петрополис», 2018. – 424 с.

504. *Эткинд 1963б* – Эткинд, Е.Г. Поэзия и перевод: монография / Е.Г. Эткинд. – М.-Л.: Советский писатель, 1963. – 429 с.

505. *Эткинд 1970* – Эткинд, Е.Г. Четыре мастера / Е.Г. Эткинд // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 7. – М.: Советский писатель, 1970. – С. 29–68.

506. *Ярхо 1973* – Ярхо, В. Рок. Грех. Совесть (к переводческой трактовке древнегреческой трагедии) / В.Н. Ярхо // Мастерство перевода: сборник статей. – Вып. 9. – М.: Советский писатель, 1973. – С. 200–230.

507. *Tomelleri, Giordano 2021* – Tomelleri, V., Giordano, A. La poesia Dodoj [Додой] di Xetægkaty Leuany fyrt K'osta. Censura, edizione e tradizione orale, con commento linguistico e traduzioni / V. Tomelleri, A. Giordano // Armenia, Caucaso e Asia Centrale Ricerche 2021: collection of articles / A cura di Daniele Artoni, Carlo Frappi, Paolo Sorbello. – Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2021. – Pp. 101–139.

508. *Venuti 1995* – Venuti, L. The Translator's Invisibility. A History of Translation: monograph / L.Venuti. – London; New York: Routledge, 1995. – 353 p.