Ильгар Пашазаде

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКИХ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГУСЕЙНА ДЖАВИДА

Баку-2013

Научные редакторы: **Низами Джафаров,**
депутат Милли Меджлиса,
член-корреспондент НАН
Азербайджана,
доктор филологических наук,
профессор
Тахсин Муталлимов,
доктор филологических наук,
профессор

Рецензент: **Агиль Гаджиев,**
доктор филологических наук,
профессор

Ильгар Пашазаде, Поэтические особенности русских переводов произведений Гусейна Джавида. Баку, «Огуз Ели» – 2013, 192 с.

Гусейн Джавид поэт, драматург, мыслитель мирового масштаба. Но, к сожалению, в мире его знают мало, а произведения и того меньше. Это обусловлено тем, что его произведения на мировые языки переведены крайне мало, а имеющиеся всю самобытность их не доносят. Поэтика его произведений настолько самобытна, что в переводе донести ее архисложно. В данной монографии рассмотрены проблемы передачи поэтики произведений Г.Джавида в русских переводах. Автор подробно рассматривает особенности поэтики лирических, эпических и стихотворных драматических произведений поэта и проводит сопоставительный анализ их переводов с оригиналами.

4702004000
036 - 2013

© Ильгар Пашазаде, 2013

Новое слово о Джавиде

Все эпитеты со временем стираются, набивают оскомину и настолько теряют свое изначальное значение, что при их звучании внимание, к ним не приковывается. К таковым относятся слова известный, видный, великий применительно к людям творческим и, прежде всего, литературы. Эти прилагательные позволяли в недавнем прошлом всю писательскую братию выстроить по ранжирам, воздать каждому свое, или, что возможно будет еще правильнее, указать каждому на свое место… «Каждому по заслугам…» Этот тезис соблюдался неукоснительно. При этом – по «заслугам» перед властью, господствующей идеологией и, естественно, ее блюстителями. Тот, кто полностью укладывался или мог уместиться в «прокрустово ложе» идеологии переходил в разряд избранных, а тому, кто не умещался в это ложе, помогали покинуть этот «корабль». В 20-е годы минувшего века – на заре советской власти - дорога в основном вела на Запад, с середины 30-х – под пулю и в лагеря, из которых мало кто возвращался, с конца 50-х – опять на Запад.

Большой, неординарный талант уложить в «прокрустово ложе» идеологии, подогнать под определенные стандарты невозможно. Потому-то среди депортированных, изгнанных, расстрелянных и сосланных (на верную смерть) поэтов и писателей были в основном те, рядом с именем которых чаще всего принято употреблять эпитет «гениальный». Среди «неуместившихся» поэтов в Азербайджане был и Гусейн Джавид, которому эпитеты, наверно, не нужны. Он единственный, второго такого поэта и драматурга не было, нет и уже не будет. Это

можно утверждать со всей определенностью. Ибо поэт живет в конкретном времени, отражает, прежде всего, свое время, хотя и обращается к разной тематике. Герои его могут жить в самых различных странах, условиях, условных местах, при этом поэт обращается к конкретному адресату: чаще всего к своему современнику, реже, перейдя за пределы своей страны и эпохи, он имеет что сказать представителям других народов и эпох, весьма редко – поэт или писатель бывают востребованы всегда (как бы громко это ни звучало) и всеми. Это Низами, Данте, Шекспир, Сервантес и др. К числу таких величайших смело можно отнести и Гусейна Джавида, герои которого по великим страстям, бурлящим в них, не уступают шекспировским.

Творчество Г.Джавида изучено довольно подробно, написанное о нем во много раз превосходит по объему написанное самим поэтом. Но говорить о том, что «секрет, загадка» гения Джавида раскрыта хоть частично, трудно. При знакомстве с работами о поэте, привлекает внимание весьма примечательный факт: большинство работ о поэте (и статьи, и книги) появлялись в юбилейные годы, которые как бы являют собой вершины в исследовании творчества поэта.

В чем же секрет гения Г.Джавида? Сотни написанных о Джавиде крупных и малых исследовательских работ ответа на этот вопрос не дают, точнее, дают, но при этом порождают еще больше вопросов, отчего их меньше не становится. Данная книга, представляемая вниманию научной общественности, перед собой задачи по раскрытию секрета гения Джавида не ставила. Автор, как видно из названия работы, стремится проанализировать и выяснить, насколько адекватно переведены произведения поэта на русский, то есть насколько адекватно может воспринять, понять русскоязычный читатель Г.Джавида. А чтобы разобраться в вопросе адекватность перевода, понять,

насколько верно донесена поэтика Джавида в русских переводах, необходимо самому исследователю разобраться во всех достоинствах, нюансах, особенностях произведений его.

Вот основные особенности поэтики Джавида, которые наиболее зримо выхвачены и высвечены в представляемой вниманию читателей и научной общественности книге.

- В лирике поэта четко прослеживается драматическое начало.

- В стихотворения Джавида можно увидеть стремление обновить ритмическое начало как хеджа (силлабики), так аруза. Это наиболее четко видно в преднамеренном сдвиге цезуры в одиннадцатисложнике с шестой позиции на пятую, применении различных вариантов одного бахра в одном стихотворении. И это делается с целью акцентировки внимания читателя на ключевой для автора мысли. Джавид создает арузом стихи в жанровых формах народной поэзии.

- Поэма «Азер» по композиции близка к народному дастану, в котором сочетается проза и поэзия. Но в отличие от народного дастана поэма целиком стихотворная, но повествовательная часть написана арузом, а сентенции даны в хеджа. «Азер» единственная поэма, написанная в такой жанровой форме.

- Последняя глава «Азера» по организации стиха уникальна. В ней чередованием разных тефиле (стоп) аруза создается фактически своего рода свободный стих. В азербайджанской поэзии это единственный случай такого, и весьма удачного, применения ритмической основы аруза.

- Гусейн Джавид основоположник стихотворной трагедии. Он и в стихотворных драматических произведениях мастерски использует ритмические возможности аруза, сочетая в рамках одного произведения различные виды одного бахра и даже различные бахры, а в пьесах 30-х годов он, как и в «Азере» соче-

тает аруз с хеджой.

Истинные переводчики в ходе постижения и воссоздания переводимого настолько глубоко вникают в переводимое, что порой исследователи-литературоведы в такие «дебри» зайти не в состоянии. Это в полной мере относится и к исследователям переводов, в том числе и автору данной монографии. Внимательное прочтение данной работы позволяет в значительной степени приблизиться к пониманию поэтики Гусейна Джавида и дает возможность исследователю со знанием предмета сравнивать, сопоставлять имеющиеся переводы с оригиналом и доказательно судить об их достоинствах и недостатках.

Переводить произведения Гусейна Джавида, не только на русский, на любой язык крайне сложно из-за особенностей поэтики оригинала. Многослойность содержания, которая оставляет место для самых различных толкований, в сочетании с оригинальностью формы, которая всецело подчинена цели донесения авторской мысли, крайне трудна. И если учесть, что стихи поэта, на первый взгляд целиком лежат в русле классической поэзии, но при внимательном рассмотрении представляются новаторским, задача, стоящая перед переводчиками становиться невыполнимой. И каждый переводчик может и передает лишь то, что может донести, что позволяет донести язык перевода. И с этой позиции – истинный Джавид, к сожалению, до сих пор русскоязычному читателю все же неизвестен. Таков вывод, к которому можно прийти при внимательном прочтении данной монографии.

Низами Джафаров,
член-корреспондент НАН Азербайджана,
доктор филологических наук,
профессор.

ВВЕДЕНИЕ

Художественный перевод – искусство сложное и до сих пор нет единого взгляда на него. Считается, что полностью воссоздать художественное целое, существующее на одном языке, на другом полностью невозможно. Как отмечает В.Я.Брюсов, «передать создание поэта с одного языка на другой – невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты»(20, с.99). При этом, как считает другой авторитетный переводчик – А.Курелла – «каждое цельное литературное произведение, то есть совокупность идей, чувств, образов и стилевых особенностей поддается аналитическому пониманию и передаче на другом языке» (51, с.113). Естественно, прав и тот, и другой высказывающийся. Идеал, под которым подразумевается абсолютно полное воссоздание оригинала, недостижим. Речь может идти о максимальном приближении к идеалу. И в каждом конкретном случае это проявляется по-своему и возможность приближения к идеалу диктуется многими факторами – от национального и индивидуального своеобразия переводимого до возможностей переводящего языка. Не случайно лучший переводчик азербайджанской поэзии В.Кафаров утверждает, что «тексты можно условно разделить на две группы: переводы дословные и вольные, между которыми колеблется все разнообразие способов поэтической трансформации» (47, с.117).

При оценке качества, состоятельности перевода прежде всего обращается внимание на поэтическое соответствие перевода оригиналу, то есть на совпадаемость поэтики перевода с поэтикой оригинала. Правда, при этом необходимо учитывать,

что само понятие «поэтика» в современном литературоведении применяется неоднозначно. Часто говорят о поэтике жанра, писателя, течения, направления, национальной литературы. При этом во всех случаях обычно подразумевается «целостная система тех художественных средств (образной структуры, композиции, сюжета, поэтической речи), появление которых обусловлено определенными идейно-тематическими задачами произведения или замыслом писателя и характерно для анализируемого жанра или манеры писателя» (75, с.288).

На качестве перевода чаще всего сказывается степень постижения переводчиком оригинала. На другие языки, в том числе и на русский, азербайджанская литература переводилась большей частью с подстрочников. А «продираться сквозь рифы подстрочника без потерь, которые ощутимы особенно при переводе произведений, насыщенных национальной спецификой и колоритом» (46, с.106) невозможно.

Одним из азербайджанских поэтов, чьи произведения отличаются ярко выраженным национальным и индивидуальным своеобразием, является Гусейн Джавид, творчество которого в истории азербайджанской литературы занимает особое место и представляет собой явление этапное, вобравшее в себя основные тенденции развития литературы рубежа XIX и XX веков, а еще шире — классической и новой, приходящей ей на смену. При этом тенденции эти настолько разные и разнообразные, что их синтез в рамках творческой практики одного автора, а порой даже отдельно взятого произведения можно считать новаторством, но таким, которое под силу только редким, исключительно своеобразным дарованиям.

Своеобразие Гусейна Джавида проявляется как в содержании, так и в форме его произведений, а так же в отборе, обобщении и подаче материала, в ритмике стиха, образной системе.

Отмечается, что творчество Гусейна Джавида представляет собой органический сплав традиционного и новаторского, традиций классической поэзии и фольклора, сочетая ритмико-интонационные «эксперименты», с новыми философскими традициями западной романтической поэзии (45, с.6).

Гусейн Джавид поэт-новатор. Новаторским является не только жанровая форма стихотворной трагедии и драмы, основоположником которых в азербайджанской литературе является он, но и его лирический герой, и стихотворная организация речи, и поэтика его произведений. А так как именно новаторское, своеобразное представляется наиболее сложным при переводе, то переводчики произведений Гусейна Джавида сталкиваются часто с трудноразрешимыми или вовсе неразрешимыми задачами.

Расцвет творчества Гусейна Джавида пришёлся на очень смутное, сложное время: годы Первой мировой войны, революции, образования, недолгого существования и падения Азербайджанской Демократической Республики, установления Советской власти в Азербайджане, годы постреволюционной разрухи, нэпа, коллективизации и т.д. В этот период говорить об интенсивном переводе азербайджанской литературы на русский не приходится. Переводческое освоение азербайджанской литературы начинается лишь во второй половине 30-х годов, когда произведения Джавида в силу сложившихся обстоятельств не могли переводиться на русский (поэт был репрессирован). Все это привело к тому, что к произведениям Гусейна Джавида русские переводчики обратились довольно поздно. Первые переводы произведений Г.Джавида были осуществлены лишь в конце 50-х годов для трехтомной «Антологии азербайджанской поэзии» (1960) и сборника «Поэты Азербайджана» (1962). После выхода этих книг почти на 20 лет творчество Г.Джавида опять остается вне поля внимания

переводчиков, которые интенсивно переводят его произведения в преддверии столетия поэта, а потом опять «забывают» о нем, что дает нам право утверждать: Гусейн Джавид своего переводчика так и не нашел. Но тем не менее следует отметить, что так или иначе большинство произведений Гусейна Джавида переведено на русский. При этом изданы и подстрочные переводы, и художественные.

Творчество Гусейна Джавида многогранно. Им созданы лирические стихи, эпическая поэма «Азер», драматические произведения в стихах и прозе. Произведения Джавида всех трех родов имеют много общего на уровне прежде всего поэтики: организации стиха, изобразительно-выразительных средств, своеобразии лирического героя и т.п. А так как произведения поэта переведены частично в конце 50-х и в основном в начале 80-х, то есть за небольшой отрезок исторического времени, при этом переведены представителями одной (советской) школы перевода и переведены произведения всех трех литературных родов, они представляют большой интерес с точки зрения переводоведения и позволяют рассмотреть не только качество самих переводов, но и прийти к определенным выводам, как по общим вопросам теории, так и отдельным частным вопросам практики перевода.

Первые переводы из Г.Джавида, которые вошли в такие солидные издания как «Антология азербайджанской поэзии» и «Поэты Азербайджана», были осуществлены с подстрочников и для своего времени являлись значительным литературным событием, так как давали определенное представление о творчестве этого крупнейшего представителя азербайджанской литературы первой трети XX века и представляли собой первый опыт переводческого освоения его творчества. Уже тогда была предпринята попытка охватить все стороны творческой деятельности поэта, ибо были переведены несколько стихотворе-

ний, отрывки из поэмы «Азер» и трагедии «Иблис».

К столетию поэта на русском были изданы подстрочные переводы наиболее значительных пьес Джавида, двухтомник пьес, вобравший в себя переводы пяти стихотворных и одной прозаической пьесы, два сборника, составленные в основном из стихотворений поэта, отрывков из поэмы «Азер» и отрывков из пьес. Эти переводы большей частью были осуществлены по подстрочникам. Из переводчиков только Сиявуш Мамедзаде переводил непосредственно с оригинала. Таким образом, переводы начала 80-х годов с одной стороны выводили великого азербайджанского поэта на широкую международную арену, так как в те годы произведения национальных авторов на иностранные языки переводились в основном с русских переводов, а с другой – отражали наиболее характерные особенности советской школы перевода. При этом следует отметить, что русские переводы произведений Гусейна Джавида, особенно вопросы поэтического соответствия переводов оригиналам почти не изучены, хотя само творчество поэта исследовано довольно полно и всесторонне.

Следует отметить, что сопоставительный анализ переводов произведений Гусейна Джавида на уровне поэтики позволяет, с одной стороны, оценить уровень соответствия перевода оригиналу, донесения специфики произведений переводимого автора и выработать определенные рекомендации для повышения качества переводов в будущем, и глубже изучить особенности стиля и поэтики данного автора. Выявление национального и индивидуального своеобразия на уровне поэтики произведений Гусейна Джавида всех трех литературных родов и качества их воссоздания на русском языке имеет не только чисто практическое, но и общетеоретическое значение.

I ГЛАВА. СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ ГУСЕЙНА ДЖАВИДА И ЕГО ВОССОЗДАНИЕ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Писать стихи Гусейн Джавид начал очень рано. Первые стихи им были написаны в 12-летнем возрасте. Они были традиционны, ещё несовершенны, но для поэтического роста начинающего автора стали своего рода начальной поэтической школой. Учась в моллахане, он написал несколько мерсие (грустные, печальные стихи большей частью религиозного содержания). Перейдя в новометодную школу поэта-просветителя М.Т.Сидги, он под влиянием своего учителя и наставника в поэзии начинает создавать стихи в классическом стиле. Стихи этой ранней поры творчества Гусейн Джавид подписывал псевдонимом Гюльчин. Затем была учеба в Тебризе, а чуть позже в Стамбульском университете, что благотворно сказалось на становлении поэтического стиля молодого поэта.

Начав со стихов в классическом стиле, Гусейн Джавид в стамбульский период жизни испытывает влияние турецкой поэзии, которая именно в эти годы, в пору расцвета движения младотурков, все больше внимания уделяла исконно тюркскому силлабическому стиху. И не случайно вскоре элементы аруза и силлабики стали тесно переплетаться в его стихах.

Гусейн Джавид пришел в большую литературу в конце первого десятилетия XX века – в пору зарождения и становления романтизма в тюркских, а ещё шире, Восточных литературах и вскоре стал одним из основоположников романтизма в азербайджанской литературе. Следует учесть, что романтизм в Восточных

литературах зародился в годы, когда в турецкой, азербайджанской, татарской и некоторых других тюркоязычных литературах критический реализм уже прошел этап становления и на уровне поэтики мог и оказал влияние на новое для этих литератур направление, что сказалось прежде всего на поэтике произведений. Отсюда весьма нетрадиционное сочетание романтической идеализации, вселенских страстей и романтического героя в определенной степени реалистической поэтикой и прежде всего на уровне изобразительно-выразительных средств. Это сочетание ведущей романтической тенденции с реалистической поэтикой довольно ярко проявилось в творчестве Гусейна Джавида, язык которого отличается простотой, доступностью, отсутствием сложных поэтических образных структур, присущих классической Восточной поэзии. Потому-то «ни одна мысль, ни одна его идея не становились голой абстракцией, ни одно философское понятие не превращалось в догму» (44, с.107).

В лирике Джавида преобладает философское начало. Можно даже сказать, что лирика его большей частью философская. И эта лирика является вне-, а точнее надвременной. Он поэт остросовременный, но современность у него «означает органическое единство сегодняшнего с прошлым и будущим» (45, с.14). Это мы наглядно увидим на примере его лирики при анализе её русских переводов.

Философию, в целом поэзию Джавида можно понять в его поисках красоты в самом широком смысле. Эти поиски пронизывают не только его лирику, но и всё творчество, включая и эпику, и драматургию. Как справедливо отмечает Я.Караев, «Как поэт – Джавид во всех своих стихотворениях занят восстановлением и упорядочением нарушенных норм красоты» (45, с.8). При этом поэт-философ меньше всего анализирует, он просто «чувствует, раскрывает, показывает» (119, с.17).

Красота у Джавида не нечто абстрактное. Она во всех своих проявлениях конкретна и имеет свои четкие градации, которые в совокупности отражают идеал красоты поэта посредством конкретного. Как отмечает М.Алиоглу, «туманный, абстрактный и непонятный язык – стиль для его (Гусейна Джавида – И.П.) лирики нехарактерный» (104, с.24).

Являясь одним из лучших продолжателей классической Восточной поэзии в литературе XX века, Г.Джавид выступает поэтом-новатором, обновляет прежде всего поэтику стиха, сочетая гуманистические идеалы классической литературы, традиционные стиль и метрику с народно-песенным стилем, фольклорной манерой, с одной стороны, и с новой философской традицией Западной романтической поэзии, с другой (45, с.6).

Особого внимания заслуживает ритмико-интонационная организация джавидовского стиха. Развернув несколько приведенный выше тезис Я.Караева, можно отметить, что он, как и подавляющее большинство современников - азербайджанских романтиков больше обращается к арузу, то есть выступает на первый взгляд продолжателем традиций классической Восточной поэзии. При этом его аруз часто весьма значительно отличается от классического. В нем более активно и не в упорядоченном чередовании применяется мустазад (укороченная строка), чередованием разностопных строк достигается предельная естественность, разговорность речи. В стихотворениях, созданных арузом, видим строфическую организацию, характерную для устной народной поэзии и произведений, созданных исконно тюркским, азербайджанским стихом – хеджой. При этом поэт создает стихи и «хеджой». Но его силлабический стих имеет свои специфические особенности. У него часто элементы силлабики сочетаются с элементами аруза: если в силлабическом стихе цезура является ритмообразую-

щим элементом и, имея свое фиксированное место, приходится на границу слов, то у Джавида она часто смещается, варьируется, а порой, как в арузе, приходится на середину слова, как бы отвергая цезуру в долгом силлабическом стихе.

Совокупность составляющих придает произведениям Гусейна Джавида на всех уровнях новаторское звучание, образуя нечто новое, неповторимое. Некоторые из новаторских начинаний Г.Джавида после его несправедливого ареста и репрессирования, так и остались втуне, не получив дальнейшего развития, что в конечном итоге, думается, в какой-то мере изменило сам путь развития азербайджанской литературы. Это касается, в частности, и азербайджанского свободного стиха, который, возможно, стал бы несколько иным, получи в те годы широкое распространение «вольный аруз» Г.Джавида (хотя это понятие в литературоведении и не используется, всё же думается употребление его вполне правомерно. При этом важно подчеркнуть, что в таком аспекте и объеме к чередованию строк, состоящих из разного количества тефиле, первым и, к сожалению, последним обратился именно Г.Джавид).

Как видим, все это своеобразие, бегло обозначенное тут, больше связано с поэтикой стиха. А так как при определении качества перевода приходится выявлять прежде всего поэтическую совпадаемость перевода с оригиналом, все эти составляющие своеобразия поэзии Г.Джавида, а шире - джавидовского стиха в целом будут рассмотрены нами в определенной последовательности по отдельности.

1.1. История русских переводов лирики Г.Джавида

Наиболее ранние, известные нам переводы из поэзии великого азербайджанского поэта Гусейна Джавида на русский да-

тируются 1960-м годом, когда вышла трехтомная «Антология азербайджанской поэзии», во второй том которой были включены и его стихи. Их было немного, всего четыре стихотворения («Не видел», «Не радуйся чужому горю», «Шейх Санан», «Перед богом войны») и небольшой отрывок из поэмы «Азер» (7). Правда, утверждается, что имеются «многочисленные свидетельства современников Г.Джавида, подтверждающие наличие прижизненных переводов его пьес на русский язык» (37, с.7). Уточним: таких свидетельств, во всяком случае достоверных, на самом деле не так уж много. Они содержатся прежде всего в воспоминаниях современников поэта и в собственных письмах его. Но ни в одном из этих «свидетельств» информации об уже готовых, а тем более напечатанных переводах нет. Речь большей частью идет о намерениях.

В письме от 4 марта 1923 г. Г.Джавид в ответ на просьбу Азиза Шарифа выслать свои произведения для журнала «Пламя» сетует, что в данный момент такой возможностью не располагает, так как все книги, которые были у него, раздал, а беловики рукописей отдал в театр (97, т.4, с.280). Из письма от 16 апреля 1923 года узнаем, что журнал заинтересован в переводе трагедии «Шейх Санан» (97, т.4, с.280).

В письме от 7 июля 1923 года поэт отмечает, что «…в Баку одна русская поэтесса вместе со студентом-тюрком в числе стихотворений и других поэтов перевела так же несколько моих небольших стихотворений, а сейчас хотят перевести несколько произведений целиком и заплатить настоящие авторские гонорары» (97, т.4, с.282).

Обратим внимание: речь идет о нескольких маленьких стихотворениях, переведенных скорее всего на любительском уровне, так как обнаружить эти переводы или хотя бы выяснить что-либо о личности этой поэтессы не удалось, как не

удалось, с другой стороны, обнаружить и сведения о сколько-нибудь известной русскоязычной бакинской поэтессе первой половины 20-х годов XX века.

В том же письме, касаясь намерения Азиза Шарифа перевести его произведения для журнала «Пламя», Г.Джавид подчеркивает, что если автору не будет уплачено, «лучше вообще себя не утруждать!» (97, т.4, с.282).

Этот момент из письма Г.Джавида находит свое разъяснение в воспоминаниях Азиза Шарифа, который уточняет, что в письме речь шла о переводе одного акта или же всего «Шейха Санана» (116, с.312). По словам Азиза Шарифа, он намеревался перевести для начала второе явление из второго акта пьесы. Но, как ни старался, перевод его самого не удовлетворил. «Таким образом, мечта журнала «Пламя» напечатать на русском «Шейха Санана» не осуществилась» (116, с.313).

В тех же воспоминаниях Азиз Шариф говорит о попытках журнала «Пламя» осуществить русские переводы джавидовских произведений силами русских поэтов Тифлиса и тут же добавляет, что в те годы в русской печати Тифлиса переводы произведений Джавида не печатались (116, с.313).

Вопрос о русских переводах произведений Г.Джавида затрагивается и в дневниковых записях А.Шарифа за 1936 г., где говорится о сокращении издательского плана за счет поэзии. В числе поэтов, издание книг которых (речь идет о плане издания книг на русском языке) было перенесено на следующий год, оказался и Джавид (116, с.323). Но и этому не суждено было осуществиться. Так как в следующем году поэт был репрессирован. Как видим, ни сам Джавид, ни Азиз Шариф о готовых русских переводах джавидовских произведений не упоминают.

Еще одна информация, но уже об осуществленном, но

опять-таки не напечатанном переводе содержится в воспоминаниях Гусейна Шарифа, который рассказывает о своей встрече в 1947 году в Сочи с «худощавым, с реденькой бородкой, в очках старичке», который в беседе с ним отметил, что переводил на русский «Иблиса» и «Шейх Санана» Г.Джавида, добавив на азербайджанском: «Вы знаете, меня отговаривали от этой работы, но я все-таки перевел эти два шедевра» (89, с.108). Примечательно, что описав внешность «старичка» и отметив, что он крупный ученый, который читал лекции в университетах Англии, Германии, Франции, Италии, Турции, Ирана, писатель не называет его имени (89, с.108). В 1947 году “старичок» не побоялся дать высочайшую оценку творчеству Джавида, назвать его азербайджанским Гете, а вот автор воспоминаний, вышедших намного позже реабилитации поэта, почему-то не упомянул в своих записях его имени. А это означает, что и это утверждение о наличии русских переводов произведений Г.Джавида, осуществленных до пятидесятых годов XX века, остается не доказанным.

Все сказанное дает основание почти с полной уверенностью утверждать, что впервые на русском произведения Г.Джавида увидели свет в упомянутой выше «Антологии азербайджанской поэзии» 1960 года.

Все переводы из Джавида, включенные в «Антологию…», были осуществлены Л.Озеровым. Для своего времени, когда азербайджанская поэзия только-только начинала по-настоящему осваиваться русскими переводчиками, когда еще не выработались определенные традиции в этой области, эти переводы были довольно высокого качества. А некоторые из них и сегодня не устарели и во многом отвечают требованиям, предъявляемым поэтическим переводам сегодня, в начале XXI века. В этой связи особо можно выделить перевод сти-

хотворения «Görmədim» («Не видел»), произведения и традиционного, и новаторского для азербайджанской литературы. Традиционным, на наш взгляд, является тематика стихотворения. В азербайджанской поэзии известны несколько стихотворений с рефреном «Görmədim». Можно назвать стихотворения М.П.Вагифа и Ашуга Алескера. У М.П.Вагифа мотивы жалобы, сетования на жизнь, недовольства эпохой выражены в форме мухаммаса - пятистишья. Это стихотворение начинается следующей строфой:

Mən cahan mülkündə, mütləq, doğru halət görmədim,
Hər nə gördüm, əyri gördüm, özgə babət görmədim.
Aşinalar ixtilatında sədaqət görmədim,
Biətü iqrarü imanü dəyanət görmədim.
Bivəfadan lacərəm təhsili-hacət görmədim. (118, с.456)

Я правду искал, но правды снова и снова нет:
Все подло, лживо и криво - на свете прямого нет.
Друзья говорят, в их речи правдивого слова нет.
Ни верного, ни родного, ни дорогого нет.
Брось на людей надежду – решенья иного нет.

Перевод К.Симонова (22, с.95).

В этом отрывке, своего рода зачине всего стихотворения намечены все явления, стороны жизни, на которых автор останавливается более подробно, раскрывая и углубляя свою мысль.

Примерно так же поступает и Ашуг Алескер, у которого те же мотивы сетования на жизнь, эпоху, судьбу выражаются в форме гошмы, жанра, наиболее характерного для азербайджанской ашугской поэзии, начиная с Вагифа используемого и в письменной литературе. И у него основные мотивы стихотворения намечаются в первой строфе:

Bivəfanın, müxənnəsin, nakəsin
Doğru sözün, düz ilqarın görmədim.
Namərdin dünyada çox çəkdim bəhsin,
Namusun, qeyrətin, arın görmədim. (95,c.211)

У выродков, мерзавцев и скопцов
Я прямодушья никогда не видел,
Я ополчался против подлецов —
У них ни чести, ни стыда не видел.
Перевод В.Кафарова. (12, с.95)

В каждой из последующих строф автор акцентирует внимание на отдельных явлениях или социальных типах.

В отличие от своих предшественников Гусейн Джавид — романтик и в стихотворении-жалобе «воспевает», то есть сетует на любовь и на муки, страдания на пути любви. Чувства у Джавида, если можно так выразиться, более индивидуализированы, то есть у него преобладает эмоциональное начало. И именно эмоциональность, как способ сопереживания и сочувствия, являясь необходимым условием художественного творчества, «может обеспечить идею-переживание, поэтический пафос, вне которого нет художественного содержания» (21, с.169). Воскликнув однажды «Мой Бог — красота, любовь» (97, т.1, с.55), поэт остается верным этому девизу своему, что находит отражение и в рассматриваемом стихотворении. При этом в данном стихотворении Джавид выступает поэтом-новатором и идет своим, только ему присущим и для него органичным путем. Классические мотивы жалобы на жизнь, социальную несправедливость сменяются у Джавида жалобой на любовь (а любовь для него — Бог). Тем самым поэт жалуется на своего Бога. Примечательно, что традиционные для Восточной поэзии тема любви и мотивы жалобы, соединившись в

этом произведении, выглядят свежо, можно сказать, даже новаторски. Тем более, что и форма стихотворения нетрадиционна: в нем соединены элементы различных систем стихосложения: ритмика аруза (четырехстопный целый, ущербный рамал — fA'ilAtün fA'ilAtün fA'ilAtün fA'ilün/- ∪ - -/ - ∪ - - /- ∪ - - /- ∪ -) соединена со строфической организацией гошмы:

Görmədim

Bilmədim, uydum bu məcnun könlümün fəryadinə,
Eşqə dil verdim, bəladan başqa bir şey görmədim.
Ruhi-məcruhum gözəllərdən vəfa bəklər yenə,
Mən hənuz əsla cəfadan başqa bir şey görmədim.

Görmədim əsla tikənsız gül, qaranlıqsız işıq,
Hər vüsalı daima təqib edər bir ayrılıq,
Söyləyirlər: «Daimi zövqü səadət var», yazıq!
Seyr edib boş iddiadən başqa bir şey görmədim.

Gördüyüm hər müztərib simayə duydum mərhəmət,
Yarə, həm əğyarə yar oldum da, sevdim bicəhət;
Aşina zənn etdiyim hər üzdə heyhat!.. Aqibət
Boş təməllüqdən, riyadən başqa bir şey görmədim.

Hər məhəbbət bir xəyanət, hər gülüş bir hiylədir.
Hər səadət ruhu oxşar çox sönük bir şölədir.
Bəlkə var səhvim? Fəqət gördüklərim həp böylədir…
Görmədim, əsla bəladan başqa bir şey görmədim.

(97, c.1, s.89)

Примечательно, что такая организация стиха и сегодня является весьма редкой, что объясняется тем, что уже в 30-е годы

XX века аруз стал уступать свои позиции силлабическому стиху (хеджа), и соединение ритмики аруза с характерной для силлабики жанровой формой дальнейшего развития не получило.

Отрадно, что перевод именно стихотворения «Görmədim», на наш взгляд, является лучшим среди переводов Л.Озерова. Переводчик весьма удачно сочетает верность «букве» с верностью «духу». Он точно воссоздает строфическую организацию оригинала, полностью сохранив и способ рифмовки /абвб; гггб; дддб; еееб/. При этом ему удалось довольно близко воссоздавать и ритмику переводимого, которая теснейшим образом связана с содержанием стихотворения и создает определенное представление о настроении лирического героя. Хотя перевод осуществлен с подстрочника, все же переводчику удалось определить сверхзадачу - уяснить для себя, что в первую очередь надлежит воссоздать в своем переводе – и решить ее. Перевод осуществлен восьмистопным хореем, который довольно близко передает несколько замедленный ритм четырехстопного рамаля:

Не видел

Оглушенный, я поддался крику сердца моего-
И, влюбленный, кроме боли, я не видел ничего.
Жаждет верности красавиц истомленная душа,
Кроме горемычной доли, я не видел ничего.

Розы без шипов не видел и сияния без тьмы,
Только влюбимся и сразу жить должны в разлуке мы.
Верят в вечную усладу только жалкие умы.
Кроме ветра в чистом поле, я не видел ничего.

Я видал там много слабых исстрадавшихся сердец.
Я жалел людей, не зная, где двурушник, где подлец.

В тех, кого считал я другом, разуверился вконец.
Кроме гадов – им раздолье! – я не видел ничего.

Скрыта горечь за любовью, за улыбкой скрыта лесть.
Наше счастье – бледный отблеск зорь, которым не расцвесть.
Может статься, ошибаюсь? Все, что здесь привел я, - есть.
Кроме злобы и неволи, я не видел ничего.(7, с.271)

Внимательно проанализировав ритм перевода, увидим, что он создается не только чередованием нечетных ударных слогов с четными безударными. В каждой стихотворной строке перевода по 5-6 ударных слогов, при этом только четыре из них можно считать сильными, ритмообразующими, то есть каждый стих делится на четыре «доли». А это позволяет утверждать, что перед нами четырехдольник без пропусков безударных слогов. Графически это может выглядеть так:

Оглушенный /я поддался/ крику сердца/ моего//
И, влюбленный/ кроме боли/ я не видел/ ничего//

Как видим, каждый стих четко распадается на четыре доли с сильным ударением на третьем слоге, при этом в первых трех «долях» после сильноударного слога следует безударный, а в конце завершающей стих доли после ударного слога безударного нет. И это сохраняется до конца стихотворения, то есть все строки имеют мужскую клаузулу, что указывает на полное постижение переводчиком ритмической основы оригинала, так как и в нем последняя стопа — “теф’иле” в стихе, говоря терминологией “аруза”, «ущербна», в ней на одну ритмообразующую единицу — долгий слог — меньше, чем в предыдущих трех стопах.

Если учесть, что и содержание, и система поэтических средств в переводе большей частью соответствуют ориги-

налу, то можно говорить о полной состоятельности данного перевода. При этом, учитывая, что подборка из Джавида в «Антологии азербайджанской поэзии» начинается именно с этого стихотворения, можно с полным основанием утверждать, что переводчику удалось достойно представить великого азербайджанского поэта русскоязычному читателю и создать о нем верное представление.

В 1962 году в серии «Большая библиотека поэта» вышла книга «Поэты Азербайджана», в которую помимо уже названных озеровских, опробованных в «Антологии» переводов были включены также переводы Б.Голлера, И.Григорьева, Л.Гумилева, А.Клещенко, В. Гринберга, Я.Часовой (68, с.352-383). В это издание вошли переводы 14 стихотворений Г.Джавида, отрывки из поэмы «Азер» и небольшой отрывок из драмы «Иблис». Как видим, в переводе этой подборки из Г.Джавида приняло участие 7 переводчиков. По три стихотворения перевели И.Григорьев, Л.Гумилев и Л.Озеров, два — В.Гринберг, по одному — А.Клещенко и Я.Часовая, еще одно стихотворение и большую часть отрывков из поэмы «Азер» перевел Б.Голлер. За исключением переводов Л.Озерова, все остальные печатались впервые. Уже в этом издании мы видим первый повторный перевод произведения Г.Джавида. Как уже было отмечено, в «Антологию азербайджанской поэзии» были включены четыре стихотворения и отрывок из поэмы «Азер» в переводе Л.Озерова. Все эти переводы, за исключением озеровского перевода стихотворения «Перед богом войны», были включены и в рассматриваемый сборник, в который данное стихотворение вошло в переводе И.Григорьева (в его переводе стихотворение озаглавлено «Перед богиней войны»). Чем же было это вызвано? Почему составители отдали

предпочтение переводу И.Григорьева? Чем же не устроил их перевод Л.Озерова?

Обращение разных переводчиков к одному и тому же произведению, особенно поэтическому, явление обычное. Несколько переводов одного и того же произведения вызываются тем, что при всем желании передать все особенности оригинала в поэтическом переводе невозможно. Любой перевод отражает то, что удалось постичь переводчику. Наличие нескольких переводов позволяет как бы с разных позиций, точек зрения взглянуть на переводимое. Как отмечает М.Новикова «…несколько переводов одного и того же произведения позволяют понять его лучше, чем единственный перевод. Но почему? Долгое время это оставалось неясным. Сейчас уже можно определенно заключить: переводы обогащают наше понимание оригинала (а заодно взаимно проверяют и стимулируют друг друга), потому что в переводе иноязычный, инокультурный текст реально и наглядно показывает, насколько глубоко он внедрен в систему контекстов – и авторских, и переводческих» (63, с.254). И в том, что Л.Озеров и И.Григорьев почти одновременно перевели одно и то же стихотворение Г.Джавида, ничего удивительного нет. К тому же оба перевода были напечатаны в весьма солидных антологических изданиях, что говорит об их состоятельности. Но тот факт, что составители всех отдельных изданий сочинений Г.Джавида включали в них именно перевод И.Григорьева, косвенно свидетельствует о предпочтительности именно этого перевода. А в чем предпочтительность его можно выяснить, проведя сравнительный анализ обоих переводов с оригиналом.

Сначала об оригинале.

Стихотворение «Hərb ilahi qarşısında» состоит из пяти шестистиший с нетрадиционной до того для восточных литератур рифмовкой. Ведь классическая Восточная поэзия знает лишь один вид строфы из шести строк. Это «мусаддас» с рифмовкой аааааа; ббббаа; вввваа и т.п. А в джавидовском стихотворении во всех пяти строфах строки рифмуются по схеме — абабвв. Как видим, тут на шесть строк три рифмы: сначала идет перекрестная рифмовка, а в конце смежная. Строфа с такой рифмовкой является довольно употребительной в европейских, в том числе и русской литературах. Вспомним хотя бы «Песнь о вещем Олеге» А.С.Пушкина (69, с.272-275). А для Восточных литератур она новая. Казалось бы, схема рифмовки весьма простая, но в этой строфической организации Г.Джавид, думается, выступает как поэт-новатор, введя в азербайджанскую литературу нетрадиционную для нее строфу.

Стихотворение написано «арузом» — первым видом метра «музаре», ритмическую основу которого составляют две трехсложные и две четырехсложные стопы — теф'иле (məf'ulü fA'ilAtü məfA'İlü fA'ilün). Из схемы ритма этого стихотворения видно, что здесь сочетаются и по количеству, и по качеству слогов разные виды стоп, благодаря чему создается ритм, который лучше всего соответствует грозному, протестующему против войн, кровопролитий, зла, гнета содержанию стихотворения. Интересно, что оба переводчика для воссоздания ритма оригинала обратились к шестистопному ямбу, который, на наш взгляд, довольно близко передает ритм оригинала. Думается, отказ от несколько монотонной, опирающейся на одну (в первой) или две (последующих строфах) рифму «мусаддаса» можно объяснить стремлением поэта ак-

центировать внимание читателей не на форме, а содержании стихотворения. Обратимся к первой строфе данного произведения:

Ey odlu şəhpərilə saçan zəhri-intiqam!
Ey hərb ilahi! Ey sırıtan kinli əjdaha!
Oldunsa bunca qəhrü fəlakətlə şadkam,
Artıq bitir bı səhnəyi, ey müftəris dəha!
Endir bu qanlı pərdəyi, ey rəhnümayi-şər!
Endir də bir qədər nəfəs alsın bəni-bəşər.
(97, c.1, s.100-101)

Эта, первая строфа играет роль своего рода поэтического вступления. Здесь намечаются все основные мотивы, которые дальше зазвучат в развернутом виде. Поэт с первых строк стихотворения в довольно непривычной, необычной форме характеризует который год продолжающуюся мировую войну. Необычность характеристики в том, что она дается через обращения, которых в этой строфе целых пять: «Ey odlu şəhpərilə saçan zəhri-intiqam!» («О огненным крылом распространяющий яд мести»), «Ey hərb ilahi!» («О бог войны»), «Ey sırıtan kinli əjdaha!» («О скалящий зубы мстительный дракон»), «ey müftəris dəha!» («О хищный гений»), «ey rəhnümayi-şər!» («о проводник зла»). Эти эпитеты прекрасно характеризуют адресата гневных речей лирического героя Джавида. Первые пять строк строфы (и стихотворения) представляют собой обращение и характеристику через него. А в последней строке строфы автор прямо высказывает свою мысль, прося передышку (от войн, крови, зла, бедствий) для человечества «Endir də bir qədər nəfəs alsın bəni-bəşər»(Опусти (кровавую занавесь), чтоб человечество малость передохнуло).

Если в стремлении лучше воссоздать ритм оригинала переводчики обращаются к одному и тому же размеру, то в воссоздании содержания их пути расходятся. Сначала обратимся к переводу Л.Озерова и рассмотрим перевод первой строфы.

Перед богом войны
Ты огненным крылом бросаешь мести яд.
О гневный бог войны, войны дракон кровавый.
Несметной смертью ты, крушеньями богат,
Уйди со сцены прочь с твоею смрадной славой
Кровавый занавес скорее опусти
И дай нам всем пройти по вольному пути. (7, с.275)

Сравнив перевод с оригиналом, можно констатировать, что перевод основное содержание оригинала, авторскую мысль, антивоенное настроение, пафос стихотворения передает. Но все же чувствуется определенный сдвиг в интонации и стилистическая несовпадаемость с оригиналом.

Как уже отмечалось, вся строфа фактически строится на обращениях, и они играют важную роль в раскрытии идеи произведения. Они являются частью своеобразного авторского синтаксиса, позволяют сочетать перечислительную интонацию с риторическим восклицанием. А это означает, что сохранение в переводе этих обращений является не менее важной задачей, чем содержание каждой синтаксической конструкции в отдельности, так как лексическое значение каждого слова, сочетания слов большей частью, хоть местами и опосредованно, передается. А содержание, тем более, авторский стиль (в данном случае синтаксис) опосредованно передать невозможно.

Сравнив приведенную выше строфу из перевода Л.Озерова с оригиналом, увидим, что обращение-характеристика, от-

крывающая стихотворение, в переводе заменяется назывным предложением, состоящим по лексическому значению, можно сказать, из тех же самых слов. В переводе констатируется, что «ты (бог войны – И.П.) огненным крылом бросаешь мести яд»), а в оригинале ведь интонационно фраза строится по восходящей, и стих завершается на высокой восклицательной ноте. Интонационно четыре из шести стихов строфы строятся именно таким образом. Это так же говорит о необходимости сохранения авторской интонации. Восклицательные знаки во втором стихе (в середине и конце) заменяются запятой и точкой, то есть восклицательная интонация и тут заменяется перечислительной. Эта интонация и знак сохраняется лишь в конце четвертого стиха, но и тут обращение-восклицание заменяется повелительной интонацией.

Лексическая близость перевода к оригиналу в содержательном плане еще не говорит о точности его, так как в этом переводе утрачен, точнее, искажен синтаксис оригинала, являющийся основной минимальной стиленосящей единицей. Если распространенное обращение из оригинала в переводе превращается в двусоставное повествовательное предложение, то говорить о сохранении авторского синтаксиса невозможно.

Сравнив построчно перевод строфы с оригиналом, увидим, насколько лексически они близки, сопоставимы. Разнятся они по сочетаемости этих лексических единиц, то есть по синтаксической организации поэтической речи. Скажем, четвертый стих («Уйди со сцены прочь с твоей смрадной славой») в первой части своей, хотя бы поверхностно, совпадает с оригиналом полностью: «Artıq bitir bu səhnəyi» («Уж заканчивай эту сцену»). Тут расхождение в оттенке, который обусловлен тем, что перевод осуществлялся по подстрочнику. Это связано с трактовкой слова «сцена», так как в оригинале под ним под-

разумевается действие, а не место действия, как в переводе. Ведь для автора место действия весь мир, а действующие — всё человечество. Кроме того, утрата обращения в конце стиха вынуждает переводчика искать замену ему. Так и появляется, в стихотворении фраза «с твоей смрадной славой!». И получается, что поэт-романтик более реалистичен, чем переводчик-реалист. Сочетание «смрадная слава» больше из арсенала романтической поэзии, но не Джавида-романтика. Он выражает свою мысль проще, конкретнее, одним емким эпитетом. Так, обращаясь к богу войны, он называет его хищным гением, а не «носителем» смрадной славы. Утрачена также и анафора в заключительных двух стихах строфы, углубляющая и подчеркивающая авторскую мысль.

Опусти эту кровавую занавесь, о проводник зла!
Опусти, чтоб малость перевело дух человечество, —

говорится в оригинале.

Поэт (лирический герой) протестует против мировой бойни, надвигающегося хаоса внутри страны, ведь стихотворение датировано 17 апреля 1917 года. А в переводе в лучших традициях советской поэзии несколько трафаретно звучит «дай нам всем пройти по вольному пути».

Стремление сохранить авторский синтаксис намечается в переводе И.Григорьева:

О месть искрящая на огненных крылах,
О ты, богиня войн, дракон нещадно злой,
Ты нагляделась всласть на кровь, крушенья, прах:
Трагедию кончай и занавес закрой!
О гений катастроф, довольно сеять жуть,
Оставь свою игру! Пусть вольно дышит грудь!
(68, с.365)

В этой первой строфе григорьевского перевода видим, что в отличие от озеровского он, как и оригинал, начинается с трех развернутых обращений, уместившихся в две строки, правда, без выделения их восклицательным знаком. Хотя в оригинале в первых двух стихах этот знак повторяется трижды и выполняет, на наш взгляд, важную ритмико-интонационную функцию. Они указывают на движение интонации стиха по восходящей.

Сохранение в переводе трех обращений, начинающихся с междометия и заканчивающихся восклицанием, подчеркнуто отделяет каждое обращение от других, акцентируя внимание на одном из качеств многоликого бога войны.

В поэтической речи слова многофункциональны и изменение порядка следования (не грамматического, а функционального) их может довольно серьезно повлиять на точность выражения авторской мысли. В данном случае речь идет о порядке следования обращений в приведенных строках и построении их. Так, каждое из обращений состоит из междометия, прилагательного или адекватного ему слова, выполняющего функции определения, и существительного. При этом такой порядок следования слов полностью соответствует законам азербайджанского языка. И. Григорьев строит развернутые обращения в соответствии с законами русского языка, добиваясь естественности движения фразы, что адекватно естественности движения фразы в оригинале. А это указывает на то, что переводчик, верно уловив особенности авторского синтаксиса, пытался воссоздать его в переводе. Но, к сожалению, и этот перевод имеет весьма существенные недостатки, в чем можно убедиться и на примере рассматриваемого отрывка.

Опираясь на те же по своему значению лексические единицы, что и в оригинале, переводчик воссоздает синтаксис оригинала (насколько позволяет переводящий язык). И. Гри-

горьев допускает неточности в оттенках, которые довольно серьезно сказываются на качестве перевода. В оригинале однозначно сказано «… odlu şəhpərilə saçan…», а в переводе — «…искрящая на огненных крылах». Возражение вызывает не лексический состав фразы и не соответствие каждого слова в отдельности оригиналу. Все дело в оттенках. Слово «сачан» из оригинала наполнено более конкретным содержанием, чем «искрящая» из перевода. Возможно, при соответствующей подаче такой перевод мог бы выглядеть адекватным. Но в рассматриваемом переводе это не произошло. Предлог «на», следующий после этого слова, способствует еще большему несоответствию этого слова своему функциональному «аналогу» из оригинала. В оригинале «мести яд» распространяется (даже обдается) огненными крыльями, а в переводе на огненных крылах искрится месть. Таким образом, если в оригинале подразумевается обдавание всего человечества, земного шара «ядом мести» (это подтверждается всем последующим содержанием стихотворения), то в переводе это переадресовывается на сами «крылья». Месть искрится именно на них.

Сложно назвать точным и перевод второго обращения. В оригинале «Ey hərb ilahi» (О бог войны). У Джавида это, несущее собой смерть и разрушения, злое и злобное существо мужского рода, хотя в азербайджанском языке грамматической категории рода и нет. Дело в том, что слово «ilahi» (божество, бог) арабского происхождения и имеется и в женском роде «ilahə» (богиня). У Григорьева «бог» превращается в богиню и весь гнев поэта-романтика, провозгласившего своим божеством красоту (об этом чуть позже – И.П.) обрушивается на «богиню», что создает в корне неверное представление о поэте Г.Джавиде. С другой стороны, переводчик нарушает и традиции как русской, так и вообще европейской литературы. Ведь

во всех мифологиях, литературных традициях бог войны предстает в мужском облике. В этой связи можно вспомнить хотя бы Марса, одного из древнейших богов Рима.

Такого рода неточности имеются и в третьем обращении. У Джавида дракон (əjdaha) «sırıtan kinli» (улыбающийся злобный, злопамятный). В переводе он «нещадно злой». Это сочетание в какой-то мере передает значение определения «kinli» (злопамятный, мстительный), а вот то, что этот «нещадно злой» дракон делает свои черные дела улыбаясь, то есть получая удовольствие от творимого зла, в переводе утрачено, что существенно искажает авторскую характеристику бога войны.

Такого рода неточности имеются не только в рассмотренных обращениях. И каждый раз они связаны с оттенком значения или «лексическим окружением» ключевого слова. Так, в следующих строках рассматриваемой строфы речь идет о сцене (представлении) и занавеси. Они имеются и в переводе, но в несколько ином лексическом «окружении». Эти слова в оригинале стоят в центре двух параллельных конструкций, начинающихся со сказуемого и заканчивающихся гневным, характеризующим обращением. И эти обращения, отделяя друг от друга сцену и занавесь, притом кровавую, подчеркивают активную жизненную позицию лирического героя. В переводе они в одном стихе. «Трагедию кончай, и занавесь закрой!» — так просто и обыденно говорится в переводе. И последующие призывы («довольно сеять жуть», «оставь свою игру») впечатления вселенской катастрофы не создают. К тому же стилистически «жуть» и «игра» — слова в данном контексте неуместные.

Точно таким образом проанализировав остальные строфы этих двух переводов можно констатировать, что они в контексте переводов своего времени являются приемлемыми. Переводчики, осуществляющие перевод не с оригинала, а подстроч-

ника, пытаются, насколько это позволяет сделать подстрочник, постичь переводимое и по возможности полнее передать совокупность содержания и формы переводимого.

Естественно, каждый переводчик идет своим путем, дает свое видение переводимого, в переводе находит свое отражение и его собственная поэтическая личность. Но в данном случае и Л.Озеров, и И.Григорьев пытаются сохранить строфику и способ рифмовки оригинала. Отметим: вторая и четвертая строфы у Л.Озерова и вторая у И.Григорьева из шестистиший превратились в пятистишья, то есть оба переводчика нарушили принцип эквилинеарности. И ясно, что если шестистишье со строго заданной рифмовкой превращается в пятистишье, то нарушается и способ рифмовки (у Л.Озерова – аабаб; у И.Григорьева – абаба). Примечательно, что в обоих переводах принцип эквилинеарности нарушается именно во второй строфе. И возникает вопрос: чем же это вызвано?

Если этот принцип не был бы нарушен и в четвертой строфе озеровского перевода, то можно было бы искать причину этого в подстрочнике. Думается, тут говорить о недобросовестности подстрочникиста не приходится. Это можно объяснить тем, что оба переводчика принадлежат к одной и той же переводческой школе одной и той же эпохи. Представители этой школы в те годы своими переводами выполняли огромную работу по популяризации творчества лучших представителей национальных литератур Советского Союза. При этом хорошо известно, что большинство переводов выполнялось по заказу издательств и совпадение поэтического темперамента переводчиков и переводимых авторов наблюдалось не очень часто. Но когда это происходило, появлялись переводы, ставшие событием в литературной жизни и воспринимаемые со временем в качестве переводческой классики и часто подменяющие со-

бой оригинал в языке перевода, как это случилось с адалисовским переводом «Азербайджана» С.Вургуна(25, с.102-104).

Часто случалось, что по заказу издательства переводчики находили своего автора, скажем, как С.Васильев М.А.Сабира, и до конца дней своих сохраняли любовь к этому автору и время от времени возвращались к его творчеству. Еще чаще это не происходило, и участие в переводе произведений того или иного поэта заметного следа в творчестве переводчика не оставляло. Говоря о своей и С.Липкина переводческой работе, И. Лиснянская, которая примерно в те же 60-е годы на довольно высоком уровне перевела несколько стихотворений М.Мушфика, отметила: «Семен Израилевич переводил с наслаждением. Это я не любила переводы — бросалась на подстрочник, как на врага, но чтобы побежденный в итоге выглядел красиво»(53). Тем самым И.Лиснянская выделяет два типа переводчика: переводящие любя и переводящие добросовестно, со всей ответственностью за свою работу, но без того творческого огня, который движет первыми. Вторые почти никогда по собственной инициативе не возвращаются к однажды переведенному автору. К сожалению, Г.Джавид своего переводчика так и не нашел, так как ни один из переводивших его впоследствии к его творчеству не вернулся. В этом можно убедиться, обратившись к изданиям, вобравшим в себя почти все переводы произведений Г.Джавида.

На русском первая книга Г.Джавида была издана к его столетию в 1982 году (30). В эту, озаглавленную «Женщина Востока» книгу вошли 24 стихотворения, отрывки из поэмы «Азер» и одноактная драма «Мать». При этом большую часть книги занимали переводы, вошедшие 20 лет назад в книгу «Поэты Азербайджана». Так, 14 стихотворений и отрывки из «Азер» перекочевали в этот сборник именно из той книги.

В книгу «Женщина Востока» вошли и новые переводы – 9 стихотворений в переводе О.Шестинского, одно – М.Синельникова, а пьеса «Мать» - в переводе С.Мамедзаде.

Годом позже вышел сборник «Избранные строки» Г.Джавида(32), так же приуроченный к столетию поэта. Из 18 стихотворений, вошедших в сборник, только 6 были взяты из «Поэтов Азербайджана». Остальные переводы были осуществлены именно к юбилею. Это — переводы О.Шестинского, М.Синельникова и С.Мамедзаде. Правда, переводы О.Шестинского (все четыре) были напечатаны и в «Женщине Востока». Пять стихотворений для этого сборника перевел М.Синельников и три — С.Мамедзаде. Кроме того, в книгу вошли так же отрывки из поэмы «Азер», большая часть которых была осуществлена именно для этого юбилейного сборника С.Мамедзаде, и небольшие отрывки из драматических произведений Г.Джавида — «Шейх-Санана» в переводе В.Портнова, «Иблиса» в переводе Л.Гумилева, «Сиявуша» в переводе Козловского и «Хайяма» в переводе А.Грича.

Еще через два года — в 1985 г. — вышла книга «Лирика»(34) Г.Джавида. В это сувенирное издание, подготовленное издательством «Гянджлик», вошли переводы 12 стихотворений. Сборник был подготовлен на основе книги «Женщина Востока», потому-то лишь малая часть — всего три перевода (два — О.Шестинского и один М.Синельникова) по времени осуществления были относительно новыми.

К столетию Г.Джавида вышло еще два издания его произведений. В книгу «Избранное: Стихи. Пьесы»(31) вошли стихи и пьесы поэта на азербайджанском, снабженные подстрочными переводами. Еще одно издание вобрало в себя художественные переводы его драматических произведений(35). В первую книгу этого двухтомного издания вошли такие произведения,

как «Шейх-Санан» в переводе В.Портнова, «Князь» в переводе В. Зайцева и «Шейда» в переводе В.Асланова, а во вторую — «Сиявуш» (перевод Я.Козловского), «Хайям» (перевод А.Грича) и «Дьявол» (перевод Л.Озерова). Так как наша основная задача заключается в рассмотрении вопросов, связанных с поэтическим переводом, то первое из названных изданий нами подробно рассмотрено не будет, а второе будет привлечено в исследование в третьей главе.

Привлекает внимание такой необычный, даже странный факт: при том, что произведения Г.Джавида переводились на русский язык на рубеже 50-60-х и в самом начале 80-х годов, можно сказать, интенсивно, ни один из переводов, насколько нам удалось выяснить, в периодической печати напечатан не был. Правда, отрывки из пьес были напечатаны в «Литературном Азербайджане»(33; 36). Первая и единственная журнальная публикация русских переводов стихотворений Джавида относится к 1982 г., когда в первом номере «Литературного Азербайджана» была напечатана подборка стихотворений поэта в переводе В.Зайцева(29). В подборку вошло шесть стихотворений, три из них были переведены впервые, а к трем до него обращались и другие переводчики. При этом, если перевод Л.Гумилева был выполнен 20 лет назад, то М.Синельников и О.Шестинский переводили, как и Зайцев, в начале 80-х годов. Именно их переводы и были включены в подготовленные к юбилею Г.Джавида издания. Если включение в книги переводов О.Шестинского и М.Синельникова еще можно объяснить наличием издательского заказа, то с гумилевским переводом это объяснение не годится. Причину этого приходится искать в качестве переводов, в их адекватности оригиналу, в степени поэтического соответствия перевода оригиналу.

1.2. Адекватность переводов лирики Гусейна Джавида

Говоря о качестве перевода, его точности, верности, вольности, буквальности, приходится, хотим мы этого или нет, сосредотачивать внимание в основном на его соответствии оригиналу, на его совпадаемости с ним. И эта совпадаемость проверяется путем сопоставления перевода с оригиналом на разных уровнях.

Наиболее простым, доступным представляется сопоставление на уровне содержания, на котором выявляется: передано ли в целом содержание оригинала. Такая совпадаемость требовалась и требуется от всех видов перевода, и без этого говорить о наличии перевода просто невозможно. Но ведь содержание само по себе не существует. Оно воплощается в определенной форме и без этой формы ее как таковой нет. Художественное произведение – неразрывное единство содержания и формы. М.Л.Михайлов, рассматривая русский перевод «Фауста» Гете, осуществленный Н.Грековым, акцентировал внимание на этом единстве и отмечал, что «в художественном произведении форма постоянно обуславливается содержанием, в ней не может быть ничего произвольного. Мы говорим как о форме в обширнейшем смысле, то есть о построении всего произведения, о согласии между идеей и образом, являющемся для ее воплощения, так и о форме в более тесном, но чрезвычайно важном значении, а именно об языке, о стихе, о метре».(59, с.253). Потому–то при детальном анализе перевода концентрировать внимание только на совпадаемости содержания, как это часто бывает, думается, было бы неверно.

Поэтическое произведение – явление многогранное, сложное, включающее в себя множество составляющих, которые связаны между собой тончайшими, часто на первый взгляд не-

заметными «нитями». И изменение «натяжки» этих «нитей» может привести к довольно серьезным качественным изменениям в нем. Как отмечает С.Я.Маршак «…даже замена одного слова другим в стихах или в художественной прозе весьма существенна. А ведь тут не одно, а все слова заменяются другими, да еще на другом языке, имеющем свои законы, свою особую структуру речи, свои бесчисленные причуды и прихоти» (57, с. 131). Утверждение это говорит о том, что абсолютной совпадаемости перевода с оригиналом быть не может. Речь может идти лишь о приближении к оригиналу, о передаче его наиболее характерных, специфических особенностей и основного содержания. Потому-то ученые-переводоведы, изучая практику переводчиков, сопоставляют переводы с оригиналом, выискивая сходства, а больше – расхождения, добросовестно рассматривают чуть ли не под лупой каждое слово, оттенок его значений, «вырабатывают» рецепты перевода и требования к переводу и самому переводчику.

Если каждый оригинальный поэт достигает своей вершины, то каждый переводчик, пытаясь воссоздать его произведение на другом языке, может в той или иной мере приблизиться к этой вершине. Он воссоздает то, что ему открылось при изучении переводимого произведения, то, что ему удалось постигнуть. А это означает, что «без всестороннего изучения и постижения переводимого адекватно воссоздать его на другом языке невозможно. Основа конечного успеха в деле перевода закладывается именно на этапе постижения»(56, с.10). Следовательно, переводчик все же поднимается на свою «вершину», с которой открывается вид на «вершину» переводимого автора. И чем ближе вершина, покоренная переводчиком, к вершине поэта, тем лучше раскрывается переведенное произведение иноязычному читателю. При этом ответственность переводчи-

ка огромна, ибо «оригинальный писатель отвечает только за себя, переводчик же отвечает перед читателем и за переводимого автора: он может приблизить иноязычного автора к читателю, может сдружить их, но может и развести их в разные стороны»(55, с.51).

В переводе можно говорить о приближении к оригиналу, но говорить о полной воссоздаваемости переводимого средствами переводящего языка невозможно, так как с изменением языка фактически меняется вся поэтика, связанная с ним. А это – ритм стиха, характер рифм, словаря, образная система (изобразительно – выразительные средства) и мн. другое. Имея в виду именно это, М.Л.Лозинский писал: «А переводчик орудует материалом совсем другим, обладающим совсем иными свойствами, и с помощью этого своего материала должен добиться того же эффекта, который дается оригиналом.

Задача, в конечном счете, неразрешимая и допускающая только приближенные решения. От степени этой приближенности зависит качество перевода»(54, с.94).

Перечисленные выше элементы, образующие содержательную форму, в творчестве каждого отдельного взятого поэта имеют в той или иной мере индивидуальное, а зачастую неповторимое проявление. «Индивидуальное лицо автора определяется и своеобразием его психического склада, и характером его художнического дарования, и особенностями его жизненного опыта, и его общественно-творческой средой, и многими другими»(76, с.152).Имея в виду именно эту неповторимость, мы говорим о стиле конкретного автора.

Любой переводчик так или иначе вынужден делать отбор: выявлять для себя наиболее важное для воссоздания, стремиться сохранить их, а идя на неизбежные «жертвы», жертвовать тем, что меньше участвует в проявлении авторского своеобра-

зия, его индивидуального стиля. Таким образом, получается, что стиль автора, воссоздание которого является непременным условием состоятельности художественного перевода, тесно связан с поэтикой произведения, точнее, проявляется через нее. И исходя из этого положения, утверждается, что воссоздание поэтики переводимого средствами переводящего языка имеет исключительно важное значение: чем лучше передана поэтика оригинала, тем больше узнаваем автор в переводе. При этом приходится учитывать ещё один момент: «Формальное копирование может привести только к распаду художественного единства»(48, с.328).

Говоря о поэтике лирического произведения и его воссоздании в переводе, приходится учитывать многие факторы: от многозначности, многофункциональности каждой лексической единицы до композиционной организации всего произведения. И лишь проведя сопоставительный анализ с оригиналом на всех уровнях можно объективно оценить качество перевода - определить его достоинства и недостатки. Особенно богатый и интересный материал дают повторные переводы.

Наиболее значительные явления в области перевода появлялись и появляются в тех случаях, когда переводчик сам находит автора и переводит его произведения не по заказу, а по велению души. И такой переводчик не оглядывается, обычно, на других переводчиков, на то, что данное произведение уже переведено. А для этого необходимо знать язык оригинала. И тут с сожалением можно констатировать, что из переводчиков Г.Джавида только С.Мамедзаде имел возможность переводить его непосредственно с оригинала. Остальные переводчики, включая и бакинского поэта В.Зайцева, «постигали» Джавида по подстрочнику.

Следует отметить, что всего пять стихотворений Г.Джавида

были дважды переведены на русский. При этом, они представляют значительный интерес для исследования различных аспектов переводческого дела в Советском Союзе.

Первый повторный перевод из Г.Джавида относится к началу 60-х годов. Это уже рассмотренные нами в предыдущем разделе переводы стихотворения «Hərb ilahi qarşısında», выполненные Л.Озеровым и И.Григорьевым. При этом, возвращаясь к уже сказанному об этих переводах, отметим, что появление двух переводов одного и того же произведения, выполненных по заказу издательств почти одновременно, явление крайне нехарактерное для советской организации переводческого дела. Это скорей всего исключение из правил, чем закономерность. По уровню соответствия оригиналу оба перевода, как мы могли убедиться, мало чем отличаются друг от друга. И объяснить включение во все отдельные издания произведений Г.Джавида перевода И.Григорьева объективными причинами, то есть качеством перевода, невозможно. Тому только одно и, думается, наиболее приемлемое объяснение: составители отдельных изданий произведений Г.Джавида ориентировались в основном на книгу «Азербайджанские поэты», в которой названное стихотворение дано в переводе И.Григорьева.

Из пяти повторных переводов три приходится на долю В.Зайцева. При этом его переводы были выполнены в канун столетия поэта и увидели свет на страницах «Литературного Азербайджана». То, что они впоследствии ни в одно издание Г.Джавида включены не были, говорит как об отсутствии издательского заказа у него на эти переводы, так и в какой-то мере качестве этих переводов. Чтобы выявить степень адекватности переводов из Джавида сначала обратимся к двум переводам одного и того же стихотворения и посмотрим, что и как воссоздается в переводе, а что утрачивается и не поддается вос-

созданию, как справляются со стоящей перед ними задачей московский и бакинский русскоязычный поэты-переводчики.

Обратимся к стихотворению Г.Джавида «Mənim tanrım»:

Hər qulun çahanda bir pənahı var,
Hər əhli-halın bir qibləgahı var,
Hər kəsin bir eşqi, bir allahı var,
Mənim tanrım gözəllikdir, sevgidir.

Gözəl sevimlidir, çəllad olsa da;
Sevgi xoşdur, sonu fəryad olsa da;
Uğrunda mənliyim bərbad olsa da,
Son dildarım gözəllikdir, sevgidir.

Gözəlsiz bir gülşən zindanə bənzər,
Sevgisiz bir başda əqrəblər gəzər,
Nə görsəm, hankı bəzmə etsəm güzər,
Həp duyduğum gözəllikdir, sevgidir.(97, s.55)

Стихотворение это «программного характера, оно наиболее полно выражает эстетический идеал, как раннего, так и зрелого периода творчества Джавида»(50, с.9). В нем, с одной стороны, довольно четко излагается творческое кредо поэта, а с другой - выпукло проявляются наиболее характерные особенности поэзии Г.Джавида, позволяющие говорить о его поэтике.

Все стихотворение являет собой отражение эстетического идеала поэта, утверждающего: «Мой бог - красота, любовь». Именно красота и любовь, которые у Джавида неотделимы друг от друга. И не случайно эта же мысль вкладывается поэтом в уста одного из самых романтичных по своей внутрен-

ней сути и мировоззрению героев трагедии «Афет». И можно предположить, что это действительно кредо Джавида-поэта и человека, ибо насколько известно, над данной трагедией он работал с перерывами почти 15 лет. Герой трагедии Октай говорит: «По-моему, есть две силы, способные спасти весь мир, лишь две великие силы; и это – красота и любовь»(97, т.2., с.371). Р.Курбанов, затрагивая этот вопрос, отмечает, что «идеал Джавида в определенной степени опирается на реальную жизнь и реальные проблемы, однако и отражает в сущности не просто действительность в ее развитии, а именно те стороны и тенденции действительности, пропущенные сквозь его мировоззрение и душу, которые ведут к совершенству - царству любви и красоты» (50, с.9). Согласившись частично с этим утверждением, добавим, что если Джавид и опирается на реальность, действительность, то лишь для того, чтобы подняться над обыденностью, повседневностью. Как истинный романтик, он признает и описывает вселенские страсти, что больше проявляется в его драматургии. Но и в лирике не заметить это невозможно. Так, значение - вкладываемое автором и объективно проистекающее из контекста – каждого слова в рассматриваемом стихотворении намного шире их прямого лексического значения. А такие стихи переводить довольно сложно. Попытавшись сделать хотя бы подстрочный перевод этого стихотворения, увидим, что это задача не из легких:

У каждого раба в мире (на свете) есть свое прибежище
(тот на кого он уповает)
У каждого любителя развлечься (пожить) есть свое
святилище,
У каждого одна любовь, один бог есть,
Мой бог – красота, любовь.

Красавица любима (желанна), коли даже она палач,
Любовь прекрасна, хоть в конце ее стенания,
Хоть и лишусь своего «Я» ради этого -
Последняя возлюбленная моя красота, любовь.

Цветник без красавицы на темницу похож,
В голове, где нет любви, скорпионы селяться,
Что бы ни увидел, куда бы ни пошел,
Все, что чувствую – красота, любовь.

Уже по подстрочному переводу видно, что такой перевод в состоянии передать лишь видимое, поверхностное значение каждой отдельно взятой строки. Но при этом даже невооруженным глазом видно, что передать всю гамму значений даже отдельных ключевых слов этот перевод не в состоянии. Так, «qul» из первой строки не только раб, но и раб божий, вообще человек, даже – любая «божья тварь» - живое существо. Эта первая строка Джавида в какой-то мере перекликается со стихами А. Бакиханова, который говорил:

Hər kimsənin var bir kəsi,
Mən bikəsin yox kimsəsi,
Mən bikəsin sənsən kəsi,
Ey kimsəsizlər kimsəsi.(96, s.72).

«У каждого есть кто-то»- говорит поэт. И это перекликается со словами Джавида, суть которых сводится к следующему: «У каждого есть кто-то, на кого он уповает», то есть жить на свете, не имея ни одной близкой души, или не связывая свои надежды с кем-то, с чем-то, невозможно. И эта мысль у Джавида

повторяется фактически в первых трех строках рассматриваемого стихотворения. При этом вторая строка тоже многозначна - амбивалентна: «əhli-hal» обычно переводится как «человек веселого времяпрепровождения», но ведь в народе под этим подразумевается и человек, понимающий с полуслова. И получается, что «əhli-hal» не только и не столько весельчак, сколько вообще живущий на свете, «Человек», который живет, а не существует, что подтверждается третьей строкой, которая уточняет: «У каждого одна любовь, один бог есть». После первых, являющихся по сути параллелизмами трех строк, в которых видимое содержание «развивается» в сторону конкретизации, а «глубинное», истинное - поднимается до таких всеобъемлющих понятий, как «любовь» и «бог» (а эти понятия на Востоке часто неотделимы друг от друга), следует однозначное утверждение лирического (романтического) героя «Мой бог - красота, любовь». Остальные две строфы более доступны «логическому восприятию», так как для их понимания, «расшифровки» можно опираться на первую - ключевую.

Стихотворение это, настолько нам удалось выяснить, на русский переведено дважды: В.Зайцевым и М.Синельниковым. Оба перевода осуществлены к столетию со дня рождения поэта. И оба – с подстрочника. А «для переводчика, не знающего языка, оригинал как бы не существует»(62, с.251). Что интересно, для передачи ритма стиха и тот, и другой переводчик обратился к ямбу: В.Зайцев перевел пятистопным, а М.Синельников - шестистопным, при этом первый использовал исключительно мужские рифмы, а второй – женские. Для сравнения возьмем лишь первые строфы этих переводов, которые, думается, дадут довольно полное представление о качестве переводов и о том, как воссоздается переводчиками поэтика, специфические особенности переводимого.

Перевод В.Зайцева.

Надежду не отнимут у раба,
Святыне покланяется толпа,
У каждого свой бог, своя судьба,
Мой вечный бог-любовь и красота.(29, с.110-111)

Перевод М.Синельникова.

Надежду каждый раб в душе хранит, мечтая,
Свою святыню чтит любой искатель рая,
У каждого – свой бог, своя любовь святая,
Мой бог – любовь и красота.(32, с.25)

Вернувшись к ритму переводов, отметим, что отличие между пяти - и шестистопным ямбами всего в одну стопу. Но применительно к ритму стиха это - дистанция огромная. Тем более, что ритм стиха образуется не только количеством стоп, но и их полнотой, то есть количеством ударных слогов в строке (ведь в русском стихе основную ритмообразующую функцию выполняет именно ударение), цезуры, клаузулы и т. п.

В зайцевском переводе в строке всего по три ударения, то есть ямб, хотя и пятистопный, все же полноценных ямбических стоп всего три, что в сочетании с мужской клаузулой настолько убыстряет темп стиха, что говорить о соответствии ритма данного перевода ритму оригинала не приходится. Ведь стих Джавида отличается размеренностью, «неспешностью». Это достигается делением одиннадцатисложного силлабического стиха на 6+5 с переходом в четвертых строках в 4+4+3, обращением большей частью к одно - двухсложным словам и. т. п.

Синельниковский перевод осуществлен шестистопным

ямбом с переходом в четвертой строке в четырехстопный. Стопы в этом переводе полные; в каждой строке по 5-6 ударных слов. А это в сочетании с женской клаузулой замедляет ритм стиха, сближая его с ритмом оригинала. А вот короткая, четырехстопная четвертая строка акцентирует внимание на основной мысли автора и, будучи заключительной в строфе, не нарушает общий ритмический рисунок стиха.

Что касается содержания, то сразу же отметим: синельниковский перевод гораздо ближе к оригиналу, чем зайцевский, хотя и он не идеален.

В оригинале каждая строка по сути является афоризмом. При этом строки связаны между собой внутренней логикой. И эти афоризмы весьма многозначны и расплывчато-точны. При внимательном рассмотрении оригинала переводчики смогли бы уловить определенное сходство его в поэтике с русской символистической поэзией, что дало бы ключ к лучшему пониманию переводимого.

В переводе Зайцева каждая строка хоть и претендует на афористичность, но, увы, таковой не является, тем более ни внешне, ни внутренне эти строки между собой не связаны. Единственная совпадаемость с оригиналом - в способе рифмовки, но и тут можно с сожалением отметить, что мужские неточные рифмы («раба-толпа-судьба») никак не являются альтернативной джавидовской точнейшей рифме, подкрепленный к тому же редифом (рефреном).

Хотя и перевод М.Синельникова не передает всю гамму значений джавидовских стихов, все же ему удается в определенной степени сохранить и афористичность каждой строки, и в более конкретизированном виде значение их.

Сопоставление переводов М.Синельникова и В.Зайцева показало, что хотя оба перевода и выполнены к определенной

знаменательной дате – столетию Г.Джавида – и оба переводчика, не владея языком оригинала, были лишены возможности выбирать то, что им ближе, синельниковский перевод больше и лучше передает особенности оригинала. Это, на наш взгляд, можно объяснить более высоким уровнем профессионализма этого русского поэта – переводчика и большей требовательностью его к себе. Анализ этих переводов показал, что джавидовская поэзия ставит перед переводчиками весьма сложные задачи, и больше успеха добивается тот из них, кто более внимательно изучает оригинал, стремится вникнуть и вникает в содержание и форму переводимого, проникнуться поэтикой оригинала и, исходя из возможностей переводящего языка и своих, как поэта, воссоздать это постигнутое во всей совокупности составляющих.

Еще больший интерес представляет сопоставительный анализ переводов, один из которых выполнен по подстрочнику, а другой непосредственно с языка оригинала. Таковыми являются переводы стихотворения «Şərq qadını» («Восточная женщина»), осуществленные в начале 80-х годов О.Шестинским и С.Мамедзаде.

Стихотворение «Восточная женщина» интересно прежде всего своей ритмической организацией, ибо именно в ней в полной мере проявляется новаторство Джавида-мастера аруза. Он смело экспериментирует, сочетает разностопные строки, чередует открытую клаузулу с закрытой, что так же отражается на ритме стиха.

Классическая Восточная поэзия знает прежде всего четко выверенный, соответствующий устоявшимся канонам стих, где малейшее отклонение от основного ритма фиксируется в виде варианта. Чередование долгих и кратких стихов тоже идет из классической Восточной поэзии. Эта форма получила название

«мустазад». Но там эта короткая строка имеет свое четкое место, то есть чередование долгих и кратких строк строго упорядочено. Г.Джавид довольно часто прибегает к форме мустазад, при этом чаще всего, ломая каноны классической Восточной поэзии, отказывается от строго упорядоченного чередования долгих и кратких строк. Он искусно варьирует ими, подчиняя их не определенной закономерности, а логике развития мысли лирического героя. В рассматриваемом стихотворении видоизменяется и ритмика аруза, и строфика, и даже рифмовка классической Восточной поэзии.

Стихотворение написано рамалем, одним из наиболее употребительных видов аруза в азербайджанской поэзии. При этом, если в классической поэзии в рамках одного произведения обычно применялись варианты одного и того же метра, то в этом произведении мы видим смелое, на первый взгляд произвольное варьирование не только стихов разной длины, но и стоп в этих стихах. Но ведь эти особенности ритмической организации джавидовского стиха тесно переплетаются с нетрадиционной для Восточной поэзии строфикой и рифмовкой. И все это в совокупности делает джавидовский стих новаторским.

По своей организации стихотворение напоминает монолог из драматического произведения. Повествование ведется от первого лица. Рассказывает женщина Востока, которая повествует о своей горестной судьбе и горькой доле. И движение стиха, и строфическая организация стихотворения полностью подчинены драматичности содержания рассказа.

Стихотворение создано чередованием трехстопного рамаля с двухстопным, что в свою очередь сочетается в конце стихов чередованием открытых слогов с закрытыми. При этом первые два стиха как бы стоят особняком - они больше подходят под

трехстопный раджаз. И это не небрежность. Героиня задается вопросом: «Чем я была?» и сама же отвечает: «Задавленная женщина Востока» и «Эх, лучше не спрашивайте!» После этих драматических строк, задавших тон всему рассказу ее, ритм стиха меняется и плавно переходит в рамаль. Стихотворение состоит из семи строф. Приведем здесь первые пять из них:

Şərq qadını.

Mən nə idim? Şərqin əzilmiş qadını!
/Bir az sükut…/
Mən nə idim? Uf, onu heç sormayınız!
Varlığım bir quru heç!
Keçmişin ən qaba, ən vicdansız,
Kirli dırnaqları qəhr etdi məni.
Görmədim gün işığı;
Doğduğum gündən-əvət-tarixin
Paslı zəncirləri inlətdi məni;

Hər tərəfdən qara bir mövhumat
Pərdələr çəkdi həmən közlərimə…
Qoparırkən fəryad,
Etdi qanun ilə din istehza
Mənim öksüzcə qırıq sözlərimə.

Yox, yalan söylədim, aldanmayınız;
Vardı bir çox tapınanlar da mana,
Çünki pək dilbər idim,
Məni sarmışdı ipəklər, tüllər…
Ağlayırdım gülərək,
Alışıb məhbəsə, altun qəfəsə,
Söndürürdüm qaba şəhvətləri mən…

«Pək gözəlsən» - qaniçən sultanlar
Məni əyləncə yapar,
Çox zamanlar da bağışlar birinə,
«Ən nəfis işvəli bir qüvvə» - deyə,
Oh, nə miskincə həyat!?
Yeri gəldikdə atarlar Nilə,
Yaxud atəşkədəyə… (97, c.1, s. 56-57)

Как видим, первая строфа представляет собой трехстишье. Вторая и третья строфы состоят из пяти строк, четвертая – из восьми, пятая из семи, а неприведенные здесь шестая и седьмая – из десяти строк. При этом говорить о строгой системе рифмовки не приходится. В первой строфе рифм вообще нет. Во второй рифмуются вторая и пятая строки, в четвертой тоже рифмующихся строк нет. При этом, там, где рифма имеется, она не бросается в глаза, как обычно бывает, своей свежестью, звонкостью, полнотой и т. п. А это свидетельствует о том, что основным связующим все стихотворение воедино элементом являются свободно, в унисон содержанию чередующиеся стопы, лежащие в основе ритма рамаля (fA’ilAtün-целый рамаль; fə’ilatün-краткий рамаль;fə'lün-закрытый; fə'lü-открытый; fə`lün и fə'ilün-мягкий рамаль). При этом четырехсложные стопы являются основными, открывающими стих, а двух- и трехсложные - завершающими.

Сложных, абстрактных образов в стихотворении нет, что является характерной особенностью поэтического стиля Г.Джавида. И не случайно Масуд Алиогу, говоря о лирике Г.Джавида, выделяет именно эту особенность его поэзии. Он пишет: «Для поэтического стиля Г.Джавида весьма характерны конкретность и определенность художественной детали»(104, с.24). Повествование ведется простыми, но выразительными

словами, все называется собственным именем.

Перед переводчиками Джавида, в частности стихотворения «Женщина Востока», стояла задача воссоздавать этот хорошо организованный, но на первый взгляд свободный ритм, разговорную интонацию, создаваемую этим ритмом. А для этого переводчику необходимо постичь оригинал полностью, прочитать с целью «воссоздания его в материале иного языка. А это обязывает его распутать все внутренние смысловые и формообразующие связи и сцепления, чтобы быть в состоянии вновь их восстановить, воссоздать. И не только разобрать эти связи и сцепления, но и постигнуть их единство, строй и принципы их объединения в систему, в единый организм без этого невозможно справиться с задачей воспроизведения»(40, с.9). Естественно, все это необходимо для лучшего донесения содержания оригинала, чувств, вложенных в него автором.

Сначала обратимся к переводу О. Шестинского:

Женщина Востока

Кем я была? Забитой женщиной Востока!
Кто я была? Не спрашивай об этом! Женщина Востока.
Жила я существом, никем не обретенным, женщина Востока.
И душу мне терзали когти
проклятого и грубого невежды, женщине Востока,
Не знала я ни счастья, ни надежды, женщина Востока.
Истории заржавленные цепи
меня безбожно молотили
и черной шалью суеверий
глаза мне застилали, женщине Востока.
Когда ж взывала к правде,-
закон и вера насмехались
над тем, что я томлюсь в печали, женщина Востока.

Нет, я не солгала, поверьте,
поклонники ко мне тянулись,
ведь я была красива, женщина Востока.
Я утопала в кружевах, и шелке,
в чертоге, словно сказочное диво, женщина Востока.
Я плакала смеясь,
к тюрьме привыкнув,-
клетке золотой,
игрушка в лапах вожделенья, - женщина Востока.
«Прекрасна ты»,- ласкал меня султан,
но мог меня отдать
другим в час пресыщенья, женщину Востока.
Лениво усмехается он:
«Она игрива, женщина Востока…»
О, сколь убога жизнь моя, - женщины Востока.
То бросят в бурный Нил меня, женщину Востока.
А то отправят на костер,
я - жертва равнодушья бога,
пылая, превращаюсь в прах я – женщина Востока.(30, с.25-26)

Первые строки перевода создают иллюзию точности, верности оригиналу. Прочитав внимательно стихотворение, увидим, что почти все, на что жалуется лирический герой перечисляется и в переводе. При этом назвать этот перевод стихотворением Г.Джавида трудно, так как и по стилистике, и по поэтике это не джавидовское стихотворение.

Стихотворение начинается с горького, тяжелейшего вопроса «Mən nə idim?», постановка которого и следующая после первой строки ремарка (!) указывают на наличие заинтересованного собеседника у лирического героя, которому она откровенно рассказывает горестную историю своей жизни. И вторая

строка начинается с этого самого вопроса. При этом уже в первых строках переводчиком намечается стиль, который резко отличается от джавидовского.

В азербайджанском языке вопрос «кто?» относится исключительно к человеку. И если героиня стихотворения, как бы переспрашивая обращенный к ней вопрос, говорит «Чем я была?» и эта фраза повторяется и во второй строке, то ясно, что форма постановки вопроса, его лексический состав не случайны. Ведь не мог наиделикатнейший, интеллигентнейший человек, поэт-романтик Г.Джавид без веских причин обратить на женщину, даже «забитую», «задавленную», вопросительное слово «что?». А если обратил, то тем самым он сразу же подчеркивает, что «женщина Востока» до недавних пор была бессловесной вещью, предметом купли-продажи.

Эта мысль раскрывается, обосновывается во всех последующих строфах стихотворения. И в каждой последующей строфе судьба женщины выглядит более горестной, тяжелой. Напряжение постепенно возрастает, достигнув наивысшей точки в предпоследней строфе. А в последней наступает своего рода развязка: выясняется, что уже наступили другие времена, героиня стихотворения обрела свободу, она уже не «ползущее ничто». Уже «разорван соткнутый из мрака саван», и она «свободная, смеющаяся дочь Востока».

Еще раз подчеркнем: общее содержание почти каждой строки, каждой строфы и всего стихотворения переводом О.Шестинского передается. Только вот с поэтической точки зрения это совершенно другое стихотворение – полное высокопарных напыщенных поэтизмов, которых в оригинале нет, утрачена конкретность, ясность джавидовского языка. В оригинале лишь однажды видим слово «женщина» - в первой строке. А в последней строфе эта «женщина» называет себя

«дочерью Востока». В переводе О.Шестинского словосочетание «женщина Востока» превращается в своего рода рефрен, проходит через все стихотворение и повторяется двадцать два раза. Такое злоупотребление этим словосочетанием притупляет остроту восприятия его изначального, исконного значения и когда в конце перевода говорится «Свободной женщиной Востока я гордо воспарила в дали», значимость происшедших в ее судьбе коренных изменений уже в полной мере не воспринимается.

Основной недостаток перевода О.Шестинского в его стилистическом несоответствии оригиналу. А это показатель несостоятельности перевода, ибо еще К.И.Чуковский отмечал, что «если в переводе не переданы ритм и стиль оригинала, этот перевод безнадежен. Исправить его нельзя, нужно переводить заново» (88, с. 309). А в данном переводе не переданы именно ритм и стиль.

На ритме оригинала мы выше остановились. Казалось бы, наиболее соответствующим в ритмическом отношении к «вольному рамалю», ритму, построенному на чередовании трех - и двухстопных строк, в которых заключительная стопа стиха укорочена (двух или трехсложная), в русской поэзии является вольный ямб. Перевод и осуществлен вольным ямбом, но при этом ритмического соответствия оригиналу здесь нет: в первой строке перевода шестистопный, во второй - восьмистопный, а в третьей - девятистопный ямб. Следует учесть, что для русской поэзии уже шестистопный ямб довольно долгий стих. А уже в третьей строке перевода количество стоп достигает девяти, что говорит о несоблюдении переводчиком принципа эквиритмичности.

Как удлинение строк, так и увеличение их количества серьезно влияют на поэтику перевода. Ведь «невозможно со-

кращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено количество образов. И лаконичность и аморфность образа предусматриваются замыслом, и каждая лишняя или недостающая строка меняет степень его напряженности» (28, с. 207). В рассматриваемом переводе конкретные, выразительные образы оригинала становятся нарочито цветастыми, аморфными. Если в оригинале «Varlığım bir quru heç» («Бытие мое просто ничто»), то в переводе –«Жила я существом, никем не обретенным, женщина Востока». Что означает «существо, никем не обретенное» понять весьма не просто. «Никем не обретенное» можно понять, думается, прежде всего как никому не принадлежащее, то есть свободное, не зависимое (?!).

Обратившись ко второй строфе, увидим, что простыми, но резкими, выразительными словами характеризуется Прошлое, которое являет собой для всего стихотворения поэтическую фигуру – олицетворение. На него переносятся качества человека – у него есть ногти, при том «самые грубые, самые бессовестные и грязные». Кроме того, в пяти строфах, то есть во всех, кроме первой и заключительной, рассказывается о том, чем являлась, что из себя представляла женщина Востока в Прошлом. А в последней строфе ему противопоставляется Настоящее, время, при котором «дочь Востока» наконец-то может чувствовать себя человеком. Тут у Джавида конкретность, даже нарочитая упрощенность поэтических образов уступает место несколько усложненной и возвышенной образности. Лирический герой – собирательный образ женщины Востока – говорит, что она «света белого не видела». Это переводится как «не знала я ни счастья, ни надежды». Содержание оригинала передано, но только в общих чертах. А этого для поэтического перевода недостаточно. Необходима совпадаемость перевода с

оригиналом на уровне поэтических образов, важно передать не общее значение, а все ключевые, характерные для данного автора и данного произведения оттенки значений и то, как они передаются, выражаются.

Обратимся еще к примерам. Так, в переводе:

Истории заржавленные цепи
меня безбожно молотили
и черной шалью суеверий
глаза мне застилали, женщине Востока.(30, с.25).

Так как в отличие от оригинала перевод не разбит на строфы, в данном отрывке сливаются концовка второй строфы оригинала с началом третьей. В конце второй строфы оригинала говорится: «Со дня своего рождения ржавые цепи истории заставляли меня стонать», а в начале третьей: «Со всех сторон черное религиозное суеверие занавешивало мои глаза». А в переводе получается, что «истории заржавленные цепи…черной шалью суеверий глаза…застилали…». Согласимся, что это весьма существенный, искажающий и авторскую мысль, и авторский стиль отход от оригинала. И таковых в переводе очень много, буквально в каждой строке.

Третью строфу оригинала завершают строки, в которых устами лирического героя говорится: «Когда поднимала крик (вопила, взывая к милосердию?!), закон и религия насмехались над моими сиротливыми прерывистыми словами». А в переводе — «взывала к правде», «томлюсь в печали». Таких словосочетаний (имеется ввиду не лексическое значение каждого слова, а прежде всего сочетаемость этих слов) у Г.Джавида нет. Да и слова «взывала» и «томлюсь» не характерны для него.

Наличие в переводе набора лексических средств, прибли-

зительно соответствующих по своему значению аналогичным из оригинала еще не является свидетельством состоятельности первого. Ибо основным стиленосителем являются не сами слова, а их сочетаемость, то есть авторский синтаксис, который всегда носит на себе отпечаток поэтической индивидуальности автора. В этом можно было убедиться на примере рассмотренных выше отрывков из перевода и оригинала.

Но в этом переводе имеются и явные отсебятины или, скажем, неправильные прочтения оригинала. Так, в начале четвертой строфы говорится: «Нет, сказала я неправду, не обманывайтесь…» / «Yox, yalan söylədim, aldanmayınız…»/, а в переводе - «Нет, я не солгала, поверьте». Тут, думается, все настолько ясно, что комментарии излишни.

Таким образом, рассмотрев перевод О.Шестинского, можно отметить, что даже такой беглый анализ показывает, что переводчик добросовестно старался следовать за каждой строкой оригинала, лексический состав многих строк перевода сопоставим с оригиналом, но при этом утрата характерных особенностей авторского синтаксиса, искажение поэтики переводимого - замена конкретных, ясных, предельно простых образов в переводе высокопарными, псевдовосточными «поэтизмами» обусловили несостоятельность перевода.

Перевод С.Мамедзаде по всем параметрам отличается от перевода О.Шестинского и превосходит его, что так же обусловлено целым рядом факторов, в числе которых: прекрасное знание переводчиком языка оригинала, его высочайший переводческий профессионализм, ответственность за свой труд и, думается, прежде всего его патриотизм, ибо он выводит к иноязычному читателю своего великого соотечественника и стремиться к тому, чтобы тот был представлен не как один из многих, а в своем собственном облике. Обратимся непосред-

ственно к переводу С.Мамедзаде, но из него тоже процитируем здесь лишь часть:

Женщина Востока.

Кто я была? Задавленная женщина Востока!..
/Непродолжительное молчание/
Что я была? Не мучайте расспросами меня!
Ничтожная, безропотная тень!
Нещадные, замаранные лапы
Былой судьбы бесславили меня.
Не видела я солнечного дня.
Со дня рожденья ржавые оковы
Истории кровавили меня.
И черный мрак со всех сторон,
Густея, заволакивал глаза,
Но что мой слабый стон!
Глумились надо мной и вера, и закон,
За непокорство карою грозя…
Нет, правды всей я вам не рассказала…
Не счесть и тех, кто жаловал меня
За красоту проклятую меня:
Бывало, рок и баловал меня,
В шелках плыла, в хоромах, не таю.
Но плакала я в клетке золотой,-
Расплачиваясь честью молодой,
Я утоляла низменные страсти…
«Прелестна!»- и вертели, как игрушку,
В забаву обратив меня,
Потом другим бросали, упыри:
«Еще сгодится, не робей, бери!»

О жалкая и мерзостная жизнь!
Натешатся и, смотришь, бросят в Нил,
Или в огонь святилища швырнут…(32, с.26-28)

Перевод начинается с семистопного ямба. Лексический состав стиха примерно тот же, что и в предыдущем переводе, если учесть, что «забитая» и «задавленная» в данном случае синонимы. Отличие этих переводов не в лексике, а в синтаксисе. У О. Шестинского спрашивается «Кем я была?» и соответственно и ответ дается в творительном падеже, чем больше подчеркивается одушевленность предмета вопроса. У С.Мамедзаде и вопросительное слово «кто» и ответ на него в именительном падеже, благодаря чему этот ответ грамматически является назывным предложением, что полностью совпадает с оригиналом, ибо и там ответ является назывным предложением. А у О.Шестинского этот же ответ, составленный примерно из тех же слов, является неполным предложением, что не соответствует синтаксису оригинала.

Кроме того, сам вопрос «Кто я была?» имеет несколько интонационных прочтений. И среди них такой, при котором горестно-ироническое переспрашивание содержит в себе ответ «никто». С.Мамедзаде сохранил и ремарку после первой строки («Непродолжительное молчание»), после которой опять звучит вопрос, но уже со словом «что» («Что я была?»). При этом ритмически второй стих точно такой же, что и первый (семистопный ямб). А у Шестинского, как мы видели, в этом месте строка начинает разрастаться. И фраза, прозвучавшая в ответ на «что я была?», С.Мамедзаде точнее передает вложенное во второй стих содержание. В оригинале женщина, которой больно вспомнить те безрадостные дни и не только свои, а всех женщин Востока, горестно говорит: «Ох, лучше уж не

спрашивайте». О.Шестинский передает содержание фразы, то есть сначала говорит «не спрашивай об этом!» и тут же добавляет «женщина Востока». С.Мамедзаде же несколько отходит от буквы, поясняет то, что в оригинале сокрыто за междометием «Уф». У него фраза «Не мучайте расспросами меня!» четко акцентирует внимание на том, что лирическому герою тяжело говорить на эту тему. И сразу же ритмически такой же, но короткой (пятистопный ямб) строкой «выстреливается» ответ: «Ничтожная, безропотная тень!».

Переводчик строго соблюдает принцип эквиритмичности и эквилинеарности. Хотя в переводе стихотворение на строфы и не разбито, что, думается, вполне возможно, идет от издательских работников, чему подтверждением наличие в сборнике «Избранные строки» стихотворений со строгой строфической организацией в оригинале, способ рифмовки которых в переводе указывает на сохранение жанровой формы, но при этом графически они — строфы — не отделены друг от друга. Скажем, как в стихотворении «Шейх Санан» (32, с.32-33). В оригинале это газель — стихотворение, написанное двустишьями. А в переводе нарушен способ рифмовки: здесь нет монорифмы, стихи рифмуются попарно, рифмовка смежная. Такая рифмовка делает каждое двухстишье отдельной, логически завершенной синтаксической единицей. А это основной признак строфы. Но при этом графически строфы (двухстишья) не выделены.

То же самое в рассматриваемом переводе С.Мамедзаде: каждой строфе оригинала соответствует точно такой же по количеству строк логически и синтаксически завершенный отрывок в переводе. При этом если в оригинале вторая и третья строфы отделены друг от друга лишь графически (вторая строфа имеет в конце точку с запятой и первые строки третьей

строфы продолжают мысль, начатую во второй), то в переводе и вторая строфа имеет синтаксическую завершенность. А это означает, что графическое невыделение строф могло произойти по вине издательства.

Перевод С.Мамедзаде отличается прежде всего поэтической верностью оригиналу. Он верен авторской мысли, авторской поэтике, образной структуре переводимого. С.Мамедзаде имеет возможность полностью постичь оригинал и, исходя из этого, воссоздавать образную структуру, поэтику переводимого, что он и делает.

С.Мамедзаде, осуществляя перевод, стремится к высшей поэтической верности оригиналу, и это ему удается. Лишь в последней строфе он несколько отходит от оригинала: строфа из десяти строк в переводе увеличилась на две строки и заключительные строки переставлены местами. В оригинале героиня сначала говорит:

… ən şanlı üfüqlərdə uçan
Şərqin azadə, gülər bir qızıyam… (97,c.1,s. 58)

И лишь после этого звучат заключительные строки всего стихотворения:

Uca həşmətli fəzalardan aşan
Pənbə bir yıldızıyam. (97, c.1, s.58)

А в переводе эти параллельные синтаксические конструкции, служащие одной и той же цели, раскрытию одной и той же мысли, переставлены местами:

Я заново зажженная звезда,
Летящая дорогою высокой,
Я — дочь весны, расцветшей навсегда,
Я — женщина свободная Востока (32, с.28)

Хотя в этом отрывке переводчик несколько отходит от лексики оригинала, в переводе появляются «лишние» слова («за-

ново зажженная») и строка («Я — дочь весны, расцветшая навсегда»), они в конечном счете работают на достижение цели, лучшему донесению основной логико-поэтической мысли переводимого, благодаря чему перевод производит на русскоязычного читателя примерно то же эстетическое воздействие, что и оригинал.

К сожалению, даже в этом точном, верном переводе не обошлось без упущений. В шестой строфе оригинала есть такие строки:

Daha dəhşətli bəla, — çirkin isən, —
Atacaqlar dərhal
Bir çuxur, bir quyuya, bir kanala (97, c.1, s.57)

Героиня говорит о горестной судьбе женщины Востока. Из истории известно, что в арабских странах в доисламскую эпоху новорожденных девочек (больше, естественно, некрасивых) закапывали живьем. И в приведенном отрывке содержится намек именно на это, благодаря чему образ лирического героя разрастается и во времени, и в пространстве до неимоверных размеров, ибо в конце пятой строфы говорится, что женщину могли принести в жертву огню, а то уже древний Азербайджан, Иран и Средняя Азия. Видимо, переводчик не до конца разобравшись в этом месте оригинала, не обратил внимание на глубинный логический и поэтический значения этих строк и упростил и приземлил образ лирического героя, который в переводе утрачивает свои вселенские размеры, превращается в обыкновенного человека:

Еще ужасней, если ты невзрачна,
Нехороша — сживут и доконают,
Потом — в канал, канаву… (32, с.27)

Даже с этим досадным отходом от оригинала перевод С.Мамедзаде можно смело отнести к высоким образцам по-

этического перевода и к числу лучших переводов из лирики великого азербайджанского поэта Гусейна Джавида.

Рассмотрев довольно подробно историю русских переводов поэзии Гусейна Джавида, мы выяснили, что первые русские переводы его произведений были напечатаны лишь на страницах «Антологии азербайджанской поэзии» 1960-го года. Хотя сохранились свидетельства современников поэта о попытках перевести его произведения на русский при жизни Джавида, реальных результатов таких попыток обнаружить не удалось. Подавляющее большинство переводчиков Г.Джавида переводили его по заказу издательств, потому-то впоследствии к его творчеству они не возвращались.

Переводы из лирики поэта были осуществлены к 80-летию, а потом к 100-летию его. К сожалению, приуроченность переводов к определенной дате довольно часто сказывается на качестве переводов. И переводы из Г.Джавида не стали исключением. И это привело к тому, что качественно переводы 80-х годов почти не отличаются от переводов 60-х.

Сопоставительный анализ некоторых повторных переводов друг с другом и с оригиналом показал, что успеха добиваются те переводчики, которые, даже не владея языком оригинала добросовестно пытаются постигнуть все особенности формы и содержания переводимого (М.Синельников) и воссоздать их на языке перевода. В этом деле наибольшего успеха добиваются переводчики, обладающие специфическим переводческим талантом и владеющие языком оригинала (С.Мамедзаде), что позволяет им в полной мере постигнуть оригинал и сознательно воссоздать на языке перевода не только совокупность содержания и формы оригинала в целом, но и авторский синтаксис и поэтику переводимого.

II ГЛАВА. РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ ИЗ ПОЭМЫ «АЗЕР»

Каждое произведение, к которому обращаются переводчики, ставит перед ними целый ряд задач. И чем самобытнее, колоритнее переводимое произведение, тем задачи эти сложнее и трудноразрешимее. Задачи эти связаны с воссозданием как содержания, так и формы переводимого в самом широком понимании. А так как содержание и форма тесно взаимосвязаны, взаимообусловлены, то неточности в переводе, скажем, формы непременно сказываются на содержании и наоборот. Особенно сложные и многочисленные задачи ставят перед переводчиками крупные по объему и сложные по содержанию произведения. А если это произведение содержит в себе элементы нескольких литературных направлений, родов, жанров, поэтических школ и систем, то сложность задач, стоящих перед переводчиком, на несколько порядков выше. С этой точки зрения весьма интересный материал предоставляет «Азер»(97, с.141-214) Гусейна Джавида и русские переводы из него.

«Азер» - наиболее крупное, как по объему, так и по охватываемым событиям, произведение Г.Джавида. Начав публиковать отрывки из этого произведения в конце 1926 года, поэт вплоть до 1936 года из года в год публиковал отдельные главы из него. По словам Мамеда Джафара, «известно, что были и не опубликованные части» (38, с.123). Объем опубликованных частей довольно значительный - около 3,5 печатных листов (почти 2500 строк).

«Азер» - произведение во многих отношениях уникальное.

Оно содержит в себе элементы фактически всех трех литературных родов и типологически близко к классической европейской поэме путешествий. Но в отличие от нее в «Азере» повествуется не о приключениях лирического героя, а о наблюдаемых им большей частью драматических, а в некоторых случаях трагических событиях.

Джавидовский герой путешествует не по дальним, восточным странам и не ищет экзотики на лоне природы, не бежит от подавляющей личность человека «машины» под названием общество. Наоборот, он из Востока отправляется в Европу, экзотику Востока меняет на жестокую действительность цивилизованной Европы, в которой разочаровывается еще больше и обратно возвращается в бурящий, обновляющийся, освобождающийся Восток. Именно благодаря этому у поэта-романтика четко проявляется стремление к реалистическому описанию наблюдаемой как в Европе, так и Азии действительности.

В «Азере» мы видим не только элементы различных литературных родов, методов отбора и обобщения жизненного материала (романтического и реалистического), но также очень редкую в письменной литературе композицию. Кроме того, представляет большой интерес и стих поэмы: поэт в рамках одного произведения обращается и к силлабике, и к арузу, что даже для первой трети XX века шаг весьма смелый. Тем более, что поэт ломает многие каноны классической Восточной поэзии, смело сочетает разные виды аруза и хеджы, каждый раз используя ту ритмическую организацию стиха, которая больше соответствует данному содержанию. Забегая вперед, отметим, что метр стиха, точнее смена ритма - переход от аруза к силлабике и наоборот – выполняет важную композиционную функцию.

Отрывок из «Азера» на русском впервые был напечатан в трехтомной «Антологии азербайджанской поэзии»(7, 277-281).

Это была глава «Свободные рабы» в переводе Л.Озерова. Через два года вышла книга «Поэты Азербайджана»(68), в которую наряду со стихотворениями поэта были включены и отрывки из «Азера» в переводах Л.Озерова («Свободные рабы») (68, с.368-371), Б.Голлера (главы «Очаг эмигрантов»(68, с.371-373), «Песня девушки»(68, с.374-375), Дочь Нила (68, с.376-379), «Бесприютные дети» (68, с.380-383) и Л.Гумилева («Наслаждение черепахи» (с.379-380). Те же переводы, за исключением перевода Л.Гумилева, впоследствии вошли в книгу Г.Джавида «Женщина Востока» (30, с.46-67), изданную к столетию со дня рождения поэта.

В 1983 г. вышли «Избранные строки» Г.Джавида, вобравшие в себя большей частью новые переводы произведений великого азербайджанского поэта, в том числе главы из «Азера» в переводах С.Мамедзаде (32, с.56-112). После этого, насколько нам известно, переводчики на русский больше к этому произведению не обращались.

Как видим, переводить произведение «Азер» Г.Джавида на русский начали в конце 50-х - начале 60-х годов XX века. Эта работа была продолжена в начале 80-х. Главы из поэмы, как уже отмечалось, переводили такие русские поэты–переводчики, как Л.Озеров, Б.Голлер, Л.Гумилев и бакинский поэт-переводчик, один из лучших переводчиков Азербайджана С.Мамедзаде. И несмотря на это, более трети поэмы все еще остается непереведенной.

2.1. Жанрово-композиционное своеобразие «Азера» как проблема перевода

В первом томе четырехтомного издания собраний сочинений Гусейна Джавида жанр «Азера» указывается как поэма.

Это с самого момента публикации первых отрывок из названного произведения является наиболее распространенным жанровым определением его. Поэмой называется это стихотворное эпическое произведение Г.Джавида и во всех учебниках и учебных пособиях.

Эпической поэмой называет «Азер» Я.Караев, который пишет: «Эпическая поэма «Азер» - первый крупный азербайджанский советский эпос…»(45, с.82). Обратим внимание: литературовед называет «Азер» эпической поэмой и эпосом. Эпосом называет его и видный исследователь творчества Г.Джавида Мамед Джафар. Он утверждает: «По своему жанру «Азер» - дастан в стихах, отличающийся от всех остальных произведений Г.Джавид» (38, с.123). При этом следует отметить, что Мамед Джафар больше, чем кто-либо другой уделяет внимание жанру «Азера». Он пишет: «По своей художественной форме «Азер» отличается от классических дастанов. Здесь в рамках одного сюжета повествуется не об одном событии, а о многих событиях и персонажах. Каждая часть дастана охватывает отдельный эпизод, событие и отличается от других отрывков содержанием и действующими лицами. Эта своеобразная форма была новым видом дастана как эпической поэмы» (38, с.123). Тоже эпосом, но «эпосом советской эпохи» называет «Азера» профессор С.Асадуллаев(9, с.109). Назвав «Азер» эпосом-дастаном, ученые не пытаются обосновать свою точку зрения, что, думается, объясняется сложившимся к тому времени (началу 80-х гг. XX века) в советском литературоведении традициями. На наш взгляд, и Яшар Караев, и Мамед Джафар прекрасно понимали жанровую уникальность «Азера», произведения, не имеющего аналогов как в азербайджанской, так и в восточных и советской литературах. И обозначив жанр произведения эпосом -дастаном, они как бы ставили его в один ряд,

с одной стороны, с лучшими эпосами мировой литературы, а с другой – с азербайджанскими народными дастанами.

К тому же следует учесть, что в советском литературоведении больше внимания уделялось идейному содержанию произведения, а элементы, составляющие форму, рассматривались большей частью в связи с содержательной стороной произведения, а не как нечто самодостаточное, в котором в основном сосредоточены специфические особенности стиля автора и поэтики произведения. И это при том, что взаимосвязь и взаимообусловленность содержания и формы признавались всеми.

Вернувшись к вопросу о жанре самого крупного эпического стихотворного произведения Г.Джавида, следует признать, что обозначить одним словом-термином его невозможно. Но это не означает, что не следует пытаться определить особенности жанровой формы этого произведения, хотя бы для того, чтобы выявить степень их сохранения в русских переводах.

«Азер» - крупное по объему стихотворное повествовательное произведение, состоящее из отдельных сюжетных частей, связанных между собой образом центрального героя и авторской позицией. Это позволяет считать его эпической поэмой, но при этом типологически оно, если опираться только на содержательную сторону, восходит к классической Восточной поэме. А вот стихотворная организация произведения, его ритмическое многообразие, сближает его с народными дастанами, в которых, в отличие от мирового, целиком стихотворного эпоса, проза органически сочетается с поэзией. Правда, в «Азере» прозаических частей почти нет. Но в нем мы видим весьма интересное сочетание аруза и хеджы, чередование которых создает иллюзию чередования прозы с поэзией, имеющего место в народном дастане. Кроме того, все песни героинь отдельных глав созданы хеджой, в жанровых формах устной народной

поэзии, а повествование большей частью ведется арузом или многосложными размерами хеджы.

Такая смена ритма, которую мы наблюдаем почти во всех главах поэмы, является важным жанрообразующим элементом, и сохранение этой особенности поэмы в переводе представляется важным.

Поэма начинается с пяти по сути лирических стихотворений, объединенных воедино общей тональностью и общим лирическим сюжетом, который, развиваясь от стихотворения к стихотворению, достигает кульминации в пятом. Примечательно, все эти пять вступительных и на первый взгляд очень слабо связанных со всем последующим повествованием стихотворений написаны силлабическим стихом: первые четыре («Düşündüm ki,…» «Könlüm», «Gəlin», «Ay qız») одиннадцатисложником, а пятое («Gəlin köçərkən…»)- пятнадцатисложником. После этого на страницах поэмы появляется центральный герой Азер, и «автор начинает свой рассказ» арузом - восьмым видом метра Хазадж, который в части под названием «Gün aydınlığı və gun doğuşu» переходит в трехстопный рамаль - стих более интенсивный. И как только возникает нужда в лирических вкраплениях, аруз сменяется силлабическим стихом. Вспомним: в народном дастане лирические сентенции излагаются в стихах – восьми – или одиннадцатисложным силлабическим стихом. И здесь, «Ответ Азера» на вопрос «кто ты, откуда?» (97, т.1, с. 147) дается восьмисложником. И то, что до конца поэмы все лирические сентенции даются одиннадцатисложником, подтверждает нашу мысль о том, что в «Азере» очень многое от народного дастана. Обратим внимание: песня из «Свободных рабов» (97, т. 1, с.160), «Песня девушки» из «Очага эмигрантов» (97, т.1, с.170-171), «Доносящаяся песня» из «Наслаждения черепахи» (97, т.1, с.177) и многие другие песни (97, т.1, с.206,209,211-212)

созданы именно одиннадцатисложником и большей частью в форме «гошмы». И, естественно, сохранение этой жанровой специфики поэмы представляется важным. Но уже то, что начальные главы поэмы, являющиеся своего рода зачином поэмы и из которых становится ясно, почему Азер отправляется в свое путешествие, что заставило его пуститься в путь, не переведены, делает невозможным передачу всей жанровой специфики этого произведения.

И воссоздание переходов от аруза к силлабике, то есть от стиха повествовательного, эпического к лирическому представляется крайне важным для сохранения жанровой специфики «Азера». К сожалению, не всегда этот момент удостаивается пристального внимания переводчиков и становится их сверхзадачей. Это обуславливается разными причинами, о чем более подробно речь пойдет чуть ниже. Отметим лишь, что в результате неучитывания этого момента искажается или вовсе не передается своеобразие, в том числе и жанровое, поэмы. Так, в «Свободных рабах» сначала арузом, повествовательной интонацией говорится о появлении девушки на сцене:

. . . yalnız
Parlayıb səhnədə şən bir yıldız,
Dadlı, cazib səsi cəlb etdi maraq,
Çırpınıb sızlayaraq. (97, c. 1, s. 160)

После этих строк резко меняется стих – аруз уступает место силлабике, повествовательная интонация уступает место лирической, и начинается песня девушки:

Eşsiz bir yuvanın yaşıl qoynunda
Öpərdi ruhumu bayğın nəfəslər.
Aldatdı, ah, əvət, məni aldatdı
Yaldızlı sevgilər xain həvəslər. (97, c 1, s.160).

А в переводе песня молодой певицы, предшествующая ее трагической гибели от руки богатого сластолюбца, хотя ритмико–интонационно и строфически выделяется, но вбирает в себя и концовку предшествующей песне части оригинала. Это наносит серьезный ущерб лиричности рассматриваемой песни, ибо вносит в нее элемент повествовательности:

Спустилась полутьма . . . и только. . .
На сцене вспыхнула веселая звезда,
И чаровало пенье, то ликуя,
То унывая иногда.
И тяжело душа вздыхала,
И пенье льнуло к ней маня.
Любовь . . .предательская старость
Как обманули вы меня! (30, с. 47)

Не касаясь содержательной стороны данного отрывка, отметим, что в переводе слиты воедино ритмически весьма и весьма различные части оригинала. В оригинале имеет место четко продуманная драматургия: авторское повествование уступает место речи – песне девушки, которая звучит от первого лица. А в переводе, как видим по выделенным в процитированном отрывке словам, этот переход не обоснован и не выделен.

А вот Б.Голлер сохраняет и строфику, и рифмовку такой подчеркнуто выделенной части – «Песни девушки» (глава «Очаг эмигрантов»), отделяя тем самым «Песню...» от эпической, повествовательной части главы.

Предельно внимателен к форме таких составляющих поэмы, как лирические вкрапления в виде «песен» С.Мамедзаде. В главе «Голос Сальмы» - две песни – гошмы: «Для октября»

и «Песня Сальмы». В обоих случаях переводчик стремится, и это ему удается полностью, сохранить особенности формы переводимого. При этом сохраняется своеобразный переход от стиха повествовательного к лирическому.

Первая гошма («Для Октября») открывает главу. Заканчивается эта песня, состоящая из трех четверостиший, и лишь после этого из «повествовательной» части становится ясно, что это песня:

Bunu Azər keçiyorkən duydu,
«Nə gözəl səs!» Dedi dərhal uydu. (97, c.1, s..209)

Смена ритма и переход от одной ритмико-интонационного и содержательного единства к другому переводчиком выдерживается четко:

. . . И жизнь молодая моя
в пытке прошла безмерной,
О счастье моя мечта
Блажью пустой оказалась (30, с. 103).

Эти строки завершают «гошму», песню, открывающую главу, и четко обозначается переход из лирической части к эпической:

Это пенье Азера заставило дрогнуть.
И, заслушавшись, он замедляет шаги...(30, с.103).

И в том случае, когда сам автор нарушает форму классического жанра стихотворения (в гошме «Для октября» способ рифмовки всех трех строф этого стихотворения-вкрапления одинаков /аааб; вввб; гггб/. И переводчик идет за автором, со-

храняет форму переводимого, а не классическую.

Жанр поэмы «Азер» тесно связан как с ритмикой стиха, точнее переходом повествовательной интонации в лирическую и наоборот, так и композицией всего произведения. Сочетание этих, часто несочетаемых элементов формы, играет существенную роль в образовании жанровой формы этого произведения, которое композиционно ближе всего к «Деде Коркуду». Состоит оно из общего вступления («Düşündüm ki...»), после чего начинаются размышления и рассказы Азера об увиденном в разных странах и высказывание им своего отношения к увиденному. Таким образом, несмотря на слабую связь между отдельными композиционными частями «Азера» - главами, все они в совокупности придают жанровое своеобразие этому произведению. И чтобы сохранить это жанровое своеобразие, необходимо воссоздать в переводе своеобразие композиции – и отдельной главы, и общей композиции всего произведения.

Сразу же отметим, что жанровое своеобразие поэмы, восходящее к ее общей композиции в русских переводах не сохранилось, да и не могло сохраниться, так как поэма целиком все еще не переведена, а переведенные главы вместе, под одной обложкой не печатались. А напечатанные в разные годы в разных изданиях главы не могут дать целостное представление как о самом произведении, так и его жанровом своеобразии.

Так как поэма на русский переведена не полностью, то можно говорить лишь о частичном воспроизведении ее жанровых особенностей, о специфических особенностях каждой отдельно взятой главы (естественно, переведенной) и степени воссоздания этой специфики в русских переводах. При этом нас интересует не передача общего содержания переводимого, что с таким же успехом можно было донести и в прозаическом

переводе. Более важным представляется выявление того, какие специфические особенности оригинала, в данном случае поэмы Г.Джавида, необходимо было воссоздать в переводе с тем, чтобы сохранить жанрово-композиционное своеобразие переводимого.

При всей внешней, видимой слабости связи между отдельными главами поэмы, в ней есть нечто, образующее поэтическое единство не только по горизонтали (единое целое из отдельных глав), а по вертикали: от ритма, интонации, строфики до жанра всего произведения в целом. А такая тесная связь между частным, составляющим и общим, целым делает сохранение мельчайших деталей оригинала в переводе насущной необходимостью.

В жанровом отношении «Азер»,как уже было отмечено, стоит особняком, не имея аналогов ни в Восточной, ни в Западных литературах. От классической поэмы, и не только азербайджанской, жанровая специфика «Азера» отличается уже тем, что в поэме, обычно, избранный автором стихотворный размер строго соблюдается от начала до конца произведения. Правда, в XX веке наблюдается тенденция к нарушению этой традиции. В азербайджанской литературе уже в 30-е годы появляются поэмы, в которых ритм местами меняется. Но примечательно, что авторы пользуются в рамках одного произведения или силлабикой, или арузом, а если сочетают их, то довольно редко и в небольшом объеме, и это непременно функционально обосновывается. Г.Джавид же сочетает аруз с силлабикой примерно в равных пропорциях. Они настолько органично переходят друг в друга, что порой трудно бывает отличить, где аруз, а где хеджа. Такую сочетаемость аруза и хеджы в рамках одного произведения ни до, ни после Г.Джавида ни у кого не видим. Уже одно это делает рассматриваемое произведение уникальным.

Да, можно вспомнить произведения с многообразной ритмической основой. Например, в русской литературе - это «Двенадцать» А.Блока(17), «Реквием» А.Ахматовой(11). Но эти поэмы больше напоминают цикл стихотворений, чем эпическое сказание. Ведь в них нет четко выраженного сюжета, действия, событийности, и отдельные, весьма небольшие по объему части в них объединяются больше авторской позицией, пафосом, чем конкретным действием или образом лирического (эпического) героя. Отмечается, что поэма «Двенадцать» первоначально «задумывалась как цикл стихотворений, где каждое произведение должно было иметь свой мотив» (70, с. 7). И о «Реквиеме» утверждается, что это «скорее всего цикл стихов, объединенных общей тональностью, настроением, пронизывающим все части поэмы трагической безысходностью» (70, с. 238). А в «Азере» таким объединяющим началом является и образ центрального героя, который по сути участником событий не является: он больше наблюдает, оценивает. При этом оценки эти даются с гуманистических, общечеловеческих позиций. И если учесть, что герой Джавида, побывав во многих странах, сталкивается с различными явлениями, можно сказать, что автор показывает и оценивает не отдельные события, а целые социальные явления, все происходящее в современном ему мире. В этом джавидовский Азер в определенной степени схож с Василием Теркиным А.Твардовского(79), хотя это величины разного порядка. Если образ Василия Теркина позволяет А.Твардовскому из отдельных конкретных эпизодов составить общую картину войны, то Азер позволяет Джавиду создать картину всего мира.

Каждая глава «Азера» имеет свои ритмические особенности. Самое главное из них – отсутствие единообразия. В одной небольшой главе сочетаются стихи, созданные арузом и хед-

жой. При этом автор отличается гибкостью подхода к ритмике стиха и подчиняет его содержанию произведения. Отсюда в произведении широкое применение долгих и кратких стихов. И если чередование аруза и хеджы сближает жанр поэмы к дастану, то чередование долгих и кратких стихов (как в арузе, так и хедже) служит приданию разговорной интонации определенной части произведения и большей частью встречается именно там, где имеется диалог или предельно драматическое напряжение в сюжете главы.

Остановимся вкратце на ритме отдельных глав поэмы, естественно, из числа тех, которые переведены на русский. Так, в главе «Свободные рабы» преобладает аруз, точнее метр рамаль аруза. При этом четырехстопный рамаль чередуется с трех и двухстопным. И здесь же мы видим отрывок, созданный одиннадцатисложным силлабическим стихом. Это – песня девушки, которая в конце главы погибает от рук сластолюбца.

Глава «Очаг эмигрантов» начинается четырехстопным ломаным открытым ущербным музаре (məf'Ulü fA'ilAtü məfA'İlü fA'ilü), который потом плавно переходит в третий вид хафифа (fA'ilAtün məfA'ilün fə'ilü), а вот в «Песне девушки» - в силлабический стих.

Усталый, голодный Азер с дорожной сумкой в руке заходит в «Московский ресторан». Он видит здесь бедность, грязь, «бывших», находящихся в вечных поисках хлеба насущного. Сюда заходят и местные, и эмигранты. Один из эмигрантов:

«İsa»ya bənzəyən Sarı bir çöhrə Azərin
Dalmışdı qarşısında xəyala çox dərin.
Azər maraq edib onu söylətmək istədi,
Dalğın mühacir ah çəkərək «Arxadaş, – dedi –
Tam səkiz ildir iştə biz burada,

Qalmışız kimsəsiz, səfil, arada.
İnqilab atəşilə ürküşdük.
Dağılıb böylə dərbədər düşduk.
Nə bəla varsa tanrıdan bulduq,
Nə «rəzalət» desən düçar olduq. (97, c.1, s. 168).

Сначала дается авторское повествование. Оно излагается размеренным, долгим (четырехстопным) стихом. Когда начинается рассказ эмигранта, меняется и ритм стиха. Более динамичный трехстопный «хафиф» позволяет вести горестный рассказ о трагической судьбе эмигрантов более интенсивно. Как только завершается этот рассказ, ритм возвращается в свое прежнее русло. Но вскоре начинается «Песня девушки», созданная в другом ритмическом ключе – одиннадцатисложным силлабическим стихом. Это ритмическое многообразие, переходы, обоснованность их в переводе сохраняются. Начало главы («эпическая часть» от «автора») в переводе выполнено смешанным размером: начинается каждый стих ямбом, но после второй или третьей стопы добавляется лишний безударный слог, из-за чего ямб как бы переходит в хорей. Рассказ эмигранта выполнен шестистопным хореем с мужской клаузулой. Вот как выглядит перевод процитированного выше отрывка:

Один стоял у стены, где занят Азером стол…
Он думал,.. И ликом он, казалось, был схож с Христом.
И руку ему Азер в молчании протянул …
Задумчивый эмигрант в ответ глубоко вздохнул:
«Я – изгнанник, без руля и без ветрил,
Целый свет за восемь лет исколесил.
Как и все мы – был и наг и одинок…
Кто повинен в том – мы сами или бог?

Испугал нас революции огонь,
Не ступить на землю родины ногой. (30, с. 52-53)

Ритм перевода в общих чертах сближается с ритмом оригинала. В начале главы в переводе, как и в оригинале, присутствует некоторая замедленность, тяжеловесность, соответствующая угнетающему, безрадостному состоянию эмигрантов – людей, оторванных от родной почвы. При всей ритмической невыверенности перевода этой части главы интонационно он больше подходит к ее содержанию.

Казалось бы, шестистопный хорей должен был довольно точно воссоздать ритм «рассказа эмигранта». Но, к сожалению, этого не случилось. И дело не в самом подобранном переводчиком размере. В оригинале этот рассказ, как уже было отмечено, создан трехстопным «хафифом». При этом размер этот – преобладающий в главе: после «Песни девушки» рассказ о ее жизни и смерти графа, ее отца, ради которого она выходит на сцену; ведется именно в этом ритмико–интонационном ключе. И если в оригинале это ритмико-интонационное начало полностью соответствует содержанию, то в переводе этого не видим.

Шестистопный почти полный хорей (в каждом стихе по 5-6 сильных ударений) в сочетании с мужской клаузулой придает стиху убыстренность, даже, можно сказать, легковесность, что никак не сочетается с драматическим содержанием, вложенным в эти строки. И это расхождение между содержанием и формой не способствует лучшему раскрытию чувств и мыслей, вложенных автором в эту главу: рассказ о драматической судьбе сотен тысяч людей, оторванных от родной почвы и брошенных на чужбину, в русском переводе ведется в песенном ритме. А такая смена ритма и интонации недопустима. Как отмечал К.Чуковский, «…если погрешности перевода относят-

ся не столько к ритму и стилю, сколько к отдельным словам, если они сводятся к неверной передаче тех или иных мыслей и образов – при верном воспроизведении ритма и стиля – этот перевод после нескольких редакционных поправок может оказаться образцовым» (88, с.309 – 310). Но в данном случае речь идет о погрешностях в переводе, относящихся к ритму и стилю. Под стилем в данном случае мы имеем ввиду всю совокупность стилеобразующих и стиленосителей.

В рассматриваемой нами главе, которой начинаются переводы Б.Голлера из поэмы «Азер», погрешности имеются почти на всех уровнях. Помимо погрешностей на ритмико-интонационном уровне, уже частично рассмотренных нами, имеются погрешности и на лексическом, и на синтаксическом, и на общесодержательном уровнях.

Погрешности на лексическом уровне встречаются в любом, особенно поэтическом, переводе, ибо создать творческий, поэтический перевод, сохранив при этом всю фактуру оригинала, невозможно. Потому–то переводчику приходится делать отбор, определять для себя, что в переводимом необходимо донести до своего читателя, а чем можно пожертвовать, что можно несколько переиначить. Но если лексика автора своеобразна, то есть использование лексических единиц у него имеет свои специфические особенности, любое непродуманное отступление от оригинала на лексическом уровне может серьезно исказить как отдельный поэтический образ, так и общее содержание переводимого. Таких отступлений в рассматриваемом переводе из «Азера» довольно много. Они существенно влияют на все содержание главы.

Обратившись к процитированному выше отрывку, увидим, что переводчик не особенно пытается вникнуть в переводимое. Ведь «для поэтического стиля Г.Джавида характерны конкрет-

ность и определенность художественной детали» (104, с.24). И любая небрежность со словом в переводе искажает авторский стиль Джавида. Так, Азер заходит в ресторан. Здесь много эмигрантов, но есть и местные – европейцы. Азеру, естественно, после того, как он утолил свой голод, захотелось поговорить с эмигрантом, сидящим напротив. В оригинале так и сказано: «söylətmək istədi» - «захотелось заставить говорить», то есть послушать. В оригинале «Азер проявил интерес, захотелось послушать его» (эмигранта), и этот «задумчивый эмигрант глубоко вздохнув», начал свой рассказ. А в переводе:

. . . руку ему Азер в молчании протянул . . .
Задумчивый эмигрант в ответ глубоко вздохнул . . .

Получается, что герой поэмы - герой-наблюдатель, бесцеремонно протянул руку к незнакомому человеку, что не характерно для этого образа.

Г.Джавид предельно точен в изображении героев, конкретных образов, но глобальные явления у него принимают вселенские размеры, при их обрисовке поэт избегает конкретики. Переводчик же поступает наоборот. Так, поэт, характеризуя ресторан, отмечает, что туда заходят и европейцы, точнее «народ Европы» («Avrora xalqı»), местные. Таким образом, ясно, что местом действия является вся Европа. В переводе место действия сужается до размеров одного города – Берлина.

Или, характеризуя владелицу ресторана, «полненькую» женщину, которая поприветствовала Азера, когда тот вошел в ее заведение, автор устами эмигранта-собеседника Азера говорит:

. . . bu nazlı madam,
Ki seçilməz semiz inəklərdən,
Bir qraf zevcəsiydi zəngin, şən. (97, c.1, s.169).

(…эта кокетливая мадам,
Что неотличима от жирных (откормленных) коров,
Была женой графа, богатой, веселой.)

В переводе опускаются детали, важные для характеристики не только этой «мадам», но и всего класса, который она представляет, бывших хозяев жизни, которые оказались в эмиграции и от прежнего аристократизма у них почти ничего не осталось. Приведенный выше отрывок в переводе Б.Голлера выглядит так:

Эта, схожая с коровой племенной,
Называлась прежде графскою женой. (30, с.52).

В оригинале речь идет о бывшей графине (она была, а не называлась «графской женой»), которая в эмиграции опустилась, не следит за собой (потому–то неотличима от «жирных коров»), но при этом и своих манер она не оставляет, на что указывает слова «эта кокетливая дама». В переводе исчезает именно это выражение и вместе с ним контраст между отдельными характеризующими мадам словами: мадам – бывшая графиня, ныне кокетливая владелица ресторана, приветливо встречающая любого посетителя своего заведения. Эти слова указывают на меру падения этой знатной дамы и ее окружения. Ведь музыканты в этом заведении – люди не менее знатные. Да и прислуживают посетителям тоже люди «из той же глины» (xidmətçilər də eyni çamırdan» (97, ç.1, s.168)).

Неточность имеется и в конце главы. Но она несколько иного порядка. Эта неточность искажает все содержание главы. В центре «Очага эмигрантов» образ молодой певицы, которая подобно младенцу невинна и в которую влюблены многие. Она вынуждена плясать и петь, чтобы прокормить больного отца – графа. В конце главы граф умирает, оставив дочь одну

на чужбине.

Эмигрант с лицом Христа заканчивает свой рассказ. Дальше говорит уже сам автор – повествователь:

Sardı ətrafı bir vərəmli süküt,
Baxışıb durdular bütün məbhut.
Bu sükut arxasınça iç odadan
İncə bir səs duyuldu, qopdu fəğan!...
Nazlı rəqqasə inləyirdi … əvət,
Qraf etmişdi ansızın rehlət! (97, c.1, s.172)

Как видим, речь идет о смерти графа, отца молодой танцовщицы и певицы, которая ради отца, переступив через свою гордость, развлекала людей. И вот: ночь, тишина, доносится ее стон, ибо умрет ее отец. Этого по переводу уяснить невозможно:

…По залу прошла, как дрожь, внезапная суета…
Из комнаты боковой послышался крик иль стон?
Чей голос? Ужели той, которой был зал взметен?
Всего полчаса назад?! До боли взметен, до слез…
…Упал последний аккорд, и сердце оборвалось…(30, с.57)

По переводу получается, что «сердце оборвалось» у обладателя голоса, которым всего полчаса назад «был зал взметен». В оригинале же событие произошло глубокой ночью, когда все гости разошлись и в этом заведении воцарилась «чахоточная тишина». Эту тишину разрывают стоны, вопли девушки – она оплакивает отца. В переводе вопрос следует за вопросом: «крик иль стон», «чей голос?», «ужели той..», «всего полчаса назад?» Этих вопросов, псевдориторизмов в оригинале нет.

Там все предельно ясно: «Во след тишине из внутренних покоев донесся голос, вопль. Стонала нежная танцовщица…увы, граф неожиданно скончался». Такими погрешностями пестрят переводы всех глав из «Азера», осуществленные Б.Голлером. И эти погрешности, сказываясь и на содержании, и на форме переводимого, искажают авторский стиль.

Выше уже говорилось о слабой связи между главами поэмы. Следует отметить, что это имеет и некоторые положительные последствия. Такое построение произведения позволило автору время от времени дополнять его. И не случайно поэма писалась в течении 10 лет.

Каждая глава «Азера» сама по себе по сути отдельное, завершенное произведение со своей сюжетной линией, и может существовать вполне самостоятельно. Это дало возможность каждому переводчику перевести по несколько глав из поэмы, хотя по логике, эти главы в конечном итоге складываются в единое целое – поэму «Азер». В оригинале это - важнейшая композиционная особенность, сближающая его с дастаном. В переводе же - нет, так как играющие важную композиционную роль начальные главы поэмы на русский все еще не переведены.

Каждая глава поэмы имеет свою композицию и сюжетную линию, что можно увидеть на примере рассмотренной главы «Очаг эмигрантов». И каждая из этих глав имеет свое место в общей композиции поэмы, объединяясь с другими посредством образа героя-объединителя Азера и авторской целью создания картины всего мира – и Востока, и Запада.

Рассмотрев в целом жанрово-композиционные особенности поэмы Г.Джавида «Азер», можно убедиться в том, что она, имея много общего с поэмой в мировой литературе, обладает своеобразием, делающим ее уникальной. Ее специфические

особенности позволяют отнести это произведение к романтической эпической поэме путешествий, композиционно схожей с классическим тюркским дастаном. Но жанровое своеобразие поэмы этим не исчерпывается. В ней довольно много и из драматического искусства. Даже беглый взгляд на поэму позволяет увидеть в ней такие элементы драмы, как ремарки, диалоги. И не случайно профессор С.Г.Асадуллаев назвал «Азер» драматической поэмой (10, с.55). На эту особенность «Азера» обратил внимание и Рефик Зека, который назвал это произведение пьесой (41, с.110). И действительно, «Азер» можно назвать и пьесой, и драматической поэмой, ибо драматическая поэма «состоит из ряда относительно самостоятельных, «замкнутых» эпизодов, между которыми может отсутствовать непосредственная временная или причинная связь»(18, с.192).

Особенно много элементов драмы в непереведенных главах. Но они имеются и в переведенных. Скажем, в главе «Свободные рабы» (30, с.46-50) видим диалог трех женщин (30, с.48-49), ремарку (30, с.49). Диалог и ремарка имеются и в главах «Жить и животворить» (32, с.65-69), «Бесприютные дети» (32, с.63-67), «На набережной» (32, с. 85-89), «Дикарка» (32, с. 89-96) и др. Эти особенности, восходящие к драме, в переводах воссозданы и дают определенное представление русскоязычному читателю о жанрово-композиционных особенностях произведения. Так, в главе «Дикарка» в переводе С.Мамедзаде видим такой диалог: крестьяне обступили убогую женщину. Безуспешно пытаются начать с ней разговор:

«Кто? Откуда? Не бойся…»
Ни слова в ответ.
Окаменела. Ответа нет.
Крестянин

Может статься, немая или глухая.

Женщина

/ в исступлении/

Не губите меня! Не свершила греха я…

Крестьянин

Ты не бойся, не плачь. Ты про страхи забудь…
Мы же люди, не звери какие-нибудь…

Женщина

Как же мне не бояться людей,
Они лютого зверя лютей.

Второй крестянин

Расскажи, как дошла ты до жизни такой?

Женщина

Ах, не спрашивай… Род обезумел людской
В дни минувшей резни, и угас мой очаг,
Рухнул кров мой, и дом опустел и зачах. (32, с.91-92)

Сближает поэму с драмой и то, что Г.Джавид широко применяет элементы, придающие стиху разговорную интонацию: это произвольное, подчиненное ходу повествования чередование длинных и коротких стихов. Поэт пользуется такой организацией стиха творчески, подчиняя движение стиха движению сюжета и авторской мысли. Это мы увидели на примере лирики Г.Джавида в первой главе. Но масштабы такой организации стиха здесь более широкое. По сути, в «Азере» мы видим вольный стих, отличающийся богатейшими ритмическими возможностями, которые в лучших русских переводах переданы достаточно близко к оригиналу. Такой близостью к оригиналу отличаются прежде всего переводы С.Мамедзаде, который комбинирует разные стихотворные размеры или для воссозда-

ния ритма оригинала, оставаясь в рамках одного размера, применяет разностопные стихи. Так, вся глава «Дикарка» переведена анапестом. При этом количество стоп в стихах от двух до пяти, что позволяет говорить о вольном анапесте, что весьма редкое явление даже для русской поэзии. В переводе главы «В селе» пятистопный ямб чередуется с четырехстопным анапестом, четырех- и трехстопным хореем. И все эти чередования ритмов обусловлены особенностями ритма оригинала, что говорит о высоком мастерстве переводчика С.Мамедзаде.

Таким образом, эти бегло обозначенные особенности произведения Гусейна Джавида «Азер» позволяют утверждать, что в жанровом отношении оно не имело и не имеет аналогов. Это и эпическая поэма, и романтическая поэма путешествий, и эпос – дастан, и в какой-то мере драматическая поэма. Исходя из этого, можно констатировать, что воссоздание жанрово-композиционных особенностей поэмы «Азер» является одной из важнейших задач, стоящих перед переводчиком этого произведения. И чем больше внимание уделяется переводчиками воссозданию отдельных элементов поэмы, тем больше успеха добиваются они в воссоздании в целом отдельных глав. А так как поэма целиком все еще на русский не переведена, то о полном воссоздании всех жанрово–композиционных особенностей поэмы «Азер» говорить не приходится.

2.2. Адекватность переводов из поэмы «Азер»

Переводы Л.Озерова, Б.Голлера и Л.Гумилева осуществлены на рубеже 50-60-х годов. При этом они переводили как стихи поэта, так и некоторые главы из поэмы «Азер», что позволяет с большой долей вероятности предположить: заказы на переводы из произведений Г.Джавида получили сразу не-

сколько переводчиков, при этом между ними был распределен один комплект подстрочников. Получив подстрочники разных стихотворений и разных глав поэмы, они не могли дублировать друг друга. Именно этим и объясняется, на наш взгляд, отсутствие повторных переводов. Кроме того, издания антологического характера заранее предполагали включение определенного количества строк переводов. Видимо, этим и можно объяснить тот факт, что других переводов названных выше переводчиков из Г.Джавида ни в одном другом издании не встречаем. Это говорит о том, что переводчики, выполнив заказ издательства, больше к творчеству Г.Джавида, в том числе и к поэме «Азер», не обращались.

Единственным переводчиком, обратившимся впоследствии к поэме «Азер» стал прекрасный азербайджанский поэт-переводчик С. Мамедзаде, который перевел из поэмы гораздо больше, чем все три предыдущих переводчика. И перевел именно те главы, которые его предшественниками не были переведены. При этом и он перевод «Азера» до конца не довел. Точнее, заключительные главы поэмы им переведены, а вот начальные и по сей день остаются непереведенными. Таким образом, можно констатировать, что к поэме «Азер» обращались в разные годы четыре переводчика, и тем не менее она на русский все еще полностью не переведена. Несмотря на это, переводы из поэмы дают прекрасный материал для рассмотрения некоторых ключевых вопросов теории и практики поэтического перевода.

Часть переводов из «Азера» осуществлена с подстрочников, а часть — непосредственно с оригинала. Уже это само по себе случай довольно редкий в истории переводов. Ведь следует признать, что принцип перевода одного поэтического произведения коллективом переводчиков на протяжении дли-

тельного исторического времени, когда часть переводов успевает морально устареть, при этом часть из них переводится с подстрочников, а часть — непосредственно с оригинала назвать приемлемым весьма непросто. При таком переводе говорить о сохранении авторского стиля невозможно: когда каждый из переводчиков пользуется большей частью теми поэтическими средствами, которые наиболее характерны его собственному творчеству, это приводит, естественно, к стилевому разнобою в переводе коллективно переведенного произведения.

Под стилевым разнобоем подразумевается, естественно, в первую очередь поэтический язык и в том числе авторский синтаксис, ибо разнообразие ритма оригинала, обращение автора в рамках одного произведения и к силлабике, и к арузу, казалось бы, оставляет место для ритмической «многоголосицы» и в переводе. Хотя, если исходить из принципа эквиритмичности, то необходимо «искать» в переводе не ритмическую «многоголосицу», а ритмическое соответствие оригиналу или в крайнем случае приближение к нему, так как основа стихотворной речи — ритм, без него нет стихотворения как такового. Ритм стиха рождается вместе со «словом» — содержанием, соответствует ему и часто, если не всегда, способствует раскрытию его. И сохранение этого соответствия ритма содержанию или приближение к нему в переводе является одной из основных задач переводчика поэтического произведения. Кроме того, одним из основных требований к адекватности перевода является сохранение или воссоздание авторского стиля, что наиболее ярко отражается в авторском синтаксисе, который, по словам Б.Эйхенбаума, «строится в неразрывной связи с ритмом — со строкой» (90, с.328). Он же утверждает, что «синтаксис в стихе есть явление не только фразеологическое, но и фонетическое:

интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную (90, с.329). Поэтому для определения степени адекватности перевода необходимо провести сопоставительный анализ перевода с оригиналом, начиная с авторского синтаксиса и связанных с ним вопросов: от фонетических до строфических, и кончая сюжетно-композиционными и жанровыми. Последние были рассмотрены нами в предыдущем разделе, а в этом рассмотрим адекватность переводов из поэмы «Азер» на уровне поэтического синтаксиса и связанных с ним изобразительно-выразительных средств.

Л.Озеров перевел из поэмы только главу «Свободные рабы», повествующую о трагической судьбе женщины в мире капитала, где она превращается в предмет купли и продажи. Глава композиционно построена так, что являет собой небольшую (по объему) трагедию. Начало главы представляет собой как бы экспозицию. Величественный, богато украшенный салон, веселые гости, музыка, танцы. И вот на сцену опускается «хрупкая темнота», светится лишь «веселая звезда» и чарующим голосом приковывает к себе внимание. Далее звучит песня ее, которая и содержанием, и формой, то есть организацией стиха резко констатирует с предшествующей ей частью. Начало главы создано арузом, метром рамаль. При этом автор обращается и к такой форме как мустазад, чередуя длинные строки с усеченными: четырехстопный рамаль (—∪— —, —∪— —,—∪— —,∪ ∪—) сменяется трех- и двухстопным, что придает стиху размеренную, повествовательную интонацию. Л.Озеров эту часть главы переводит пятистопным анапестом, что позволяет ему приблизиться к ритму оригинала, воссоздать величавость его звучания. Сравним:

Möhtəşəm bir salon… ahəngi-şətarətlə gülər:
Badələr, zümzümələr, şə`şəələr, dəbdəbələr,
Sanki almasla donanmış hər yer,
İştə büllur kürəciklər və sütunlarda dönər
Bir yığın rəng ilə nur (97, c.1, s.159)

Комфортабельный, пышный и очень веселый салон:
Блеск бокалов и крики, и тосты, и речи, и звон.
Позолоченной люстры горит многогранный алмаз,
И хрустальные звезды горят мириадами глаз.(7, с.277)

Сопоставление этих отрывков из оригинала и перевода показывает, что переводчик, уловив и сохранив в общих чертах ритм оригинала, в остальных компонентах резко отошел от него. Так, нарушен принцип эквилинеарности: пятистишье из оригинала превратилось в переводе в четверостишье. При этом в джавидовский стих привнесен мнимый восточный колорит, красочность, которая вовсе отсутствует в оригинале и вообще не характерна для поэзии Г.Джавида.

Язык Г.Джавида прост, описания его точны, без красивостей, ложной патетики. Через всю строфу проходит перечислительная интонация. Автор как в драматическом произведении строго, скупо обрисовывает мизансцену, перечисляет декорации на «сцене», не вдаваясь в детали:

Величественный салон… весело смеется:
Бокалы, тихие напевания, шик и блеск.
Все вокруг словно алмазом отделано,
На хрустальных шариках и столбах играют
Уйма цвета и свет. (Подстрочный перевод)

Как видим, ни «блеска», ни «криков», ни «тостов, речей» в оригинале нет, как нет и такой строки, как «Позолоченной люстры горит многогранный алмаз». В этом переводе искажена прежде всего поэтика оригинала: изобразительно-выразительные средства, присущие автору, заменяются стилизацией под восточную псевдообразность, что приводит к искажению авторского стиля.

Перечислительная интонация в оригинале сохраняется до появления на сцене молодой певицы и ее песни, в которой начинают звучать трагические нотки. Такой резкий переход от несколько обыденного бала к печальной песне подчеркивается и ритмом. Песня создана силлабическим стихом — одиннадцатисложником. По форме это — гошма. Парная рифмовка начала главы сменяется специфической рифмовкой этого наиболее распространенного жанра ашугской поэзии. Именно тут наиболее выпукло проявляется невнимательность переводчика и к содержанию, и к форме переводимого. Песня девушки в оригинале состоит из трех четверостиший, а в переводе четырех. При этом в начало этой песни перекочевала концовка предыдущей части, повествующей о появлении на сцене молодой певицы. Тем самым смешиваются совершенно разные по лексике, тональности, ритму и др. части произведения. При этом заметны и довольно резкие отходы от содержания переводимого. Только один пример. В оригинале говорится:

Aldatdı, ah, əvət, məni aldatdı
Yaldızlı sevgilər, xain həvəslər (97, c.1, s.160)
(Обманули, ох, увы, обманули меня
Показная любовь, предательская страсть)
В переводе это почему-то зазвучало так:
Любовь… Предательская старость…
Как обманули вы меня!(7, с.278)

Заканчивается песня, и повествование возвращается в прежнее русло, ритмика стиха остается почти той же, что и в начале главы, меняется лишь способ рифмовки: до «песни» преобладала смежная рифмовка, после нее перекрестная рифмовка сменяется смежной, а та — кольцевой и обратно перекрестной. Это полностью соответствует содержанию: как с участников бала постепенно спадает маска благопристойности, так и стих постепенно становится более свободным в своей организации. И свобода эта является четко продуманным художественным приемом. Далее — беседа трех женщин, приведших своих дочерей на потеху богачам, горькие размышления Азера и трагическая концовка — смерть молодой певицы.

Что касается содержания главы, то есть движения сюжетной линии, то оно в общих чертах переводом доносится, но отношение переводчика к сохранению поэтики оригинала остается таким же, как в уже рассмотренных примерах.

Меньше всех из «Азера» перевел Л.Гумилев, которым переведена лишь глава «Наслаждение черепахи». Перевод этой главы в первый и единственный раз был напечатан в книге «Поэты Азербайджана» (68, с.379-380) и впоследствии ни в одно из изданий произведений Г.Джавида на русском не включался.

Глава создана силлабическом стихом: первые три шестистишья и заключительное восьмистишье написаны одиннадцатисложником с цезурой после шестого слога. Начальные три строфы имеют свой своеобразный сюжет: рассказывается о курортном местечке, где проведена большая подготовка к концерту, и все в большом нетерпении. Это можно назвать экспозицией. Далее: открывается занавес (завязка), описывается танец черепахи (развитие действия), зрители опьянены этим зрелищем (кульминация) и вдруг музыка обрывается и «неж-

ная животина» прячется в панцирь (развязка). После этих ритмических и строфически четко организованных трех строф резко меняется ход повествования, тема: некий седоволосый профессор, парижский языковед беседует с Азером об увиденном. В соответствии с изменением в ходе повествования изменяется и ритм стиха — строго организованный одиннадцатисложник уступает место вольному стиху, в котором сначала пятнадцатисложник чередуется с одиннадцатисложником, а дальше, когда Азер, отвечая на вопрос профессора («А у вас есть ли такое?»), говорит о тяжкой жизни людей в странах Востока — пятнадцатисложник чередуется с семисложником. К тому же в этой части меняется и способ рифмовки: рифмовка шестистиший (абабвв) сменяется смежной.

В заключительной строфе (восьмистишье) голос автора сливается с голосом Азера: из увиденного на сцене делается весьма неприглядный для Запада вывод:

İştə Qərbin azğın səadətləri
Alır qida Şərqin fəlakətlərindən (97, c.1, s.176)
(Распущенное счастье Запада
Питается бедствиями Востока)

Перевод выполнен четырехстопным амфибрахием. Л.Гумилев стремится донести прежде всего авторскую позицию и авторскую интонацию, что на наш взгляд, ему удалось. Движение своеобразного «сюжета» начальных трех строф, беседа профессора-парижанина с Азером, полный горечи ответ Азера и обличающий Запад вывод автора в переводе сохранены и воссозданы в духе оригинала, что находит свое отражение в реалистической детерминированности почти каждой мельчайшей детали. Л.Гумилев уловил сочетание в поэме (и во

всем творчестве поэта) романтического пафоса, мировидения с реалистической манерой отражения отдельных деталей и попытался сохранить эту особенность. Скажем, после концерта — пляски черепахи — обращается к Азеру. При этом автор-повествователь подчеркивает, что собеседник героя поэмы — профессор языковед из Парижа. Л. Гумилев стремится к сохранению именно таких деталей, что позволяет ему донести до русскоязычного читателя не только содержание переводимого, но и его поэтику. Даже то, что в переводе не сохранилась смена ритма оригинала, и что весь перевод строится на шестистишьях, не портит общего впечатления о нем. Да, в оригинале смена ритма тесно увязана с содержанием, а в переводе этой смены нет. При этом, хотя перевод построчно и не совпадает с оригиналом, переводчику удается передать содержание каждой синтаксической единицы в отдельности. Но, к сожалению, говорить о полном сохранении авторского синтаксиса трудно. Сравним одну строфу перевода с оригиналом:

Səhnə boşdur, yalnız ən orta yerdə,
Yuvarlaqca, boz bir ləkə göründü.
Dəyişdi musiqi həp pərdə-pərdə,
Getdikcə incələn bir şerə döndü.
Bağanın qafası çıxıb qılafdan
O dadlı ahəngi dinlədi heyran. (97, c.1, s.176)

Пустые подмостки… но что-то сереет…
И даже не видно: тарелка иль камень…
А музыка бьется скорее, сильнее,
И кажется: звуки сменились стихами…
Вдруг встала на лапках своих черепаха, -
И пению скрипок внимает без страха! (68, с.379)

Сравнив перевод с оригиналом, увидим, что полной лексической совпадаемости между ними нет. Так, в оригинале уточняется, что в самом центре сцены круглое, серое пятно виднеется. В переводе же просто «что-то сереет» и появляется отсебятина — «даже не видно: тарелка иль камень». Такое уточнение проистекает из содержания этих строк и не выпадает из контекста, но функционально не укладывается в авторскую стилистику. Г.Джавид выражается проще и точнее. В оригинале музыка изменяется и превращается в постепенно утончающееся стихотворение. А в переводе, как видим, музыка убыстряется и «кажется: звуки сменились стихами» (?!). Или же: у автора «dadlı ahəng» (букв.: вкусная мелодия), а в переводе «пение скрипок». Эти примеры показывают, что в каждом конкретном случае в воссоздании отдельных деталей переводимого, Л.Гумилев стремится к большей конкретизации фактуры оригинала, чем несколько видоизменяется романтическое начало поэзии Г.Джавида, и она смыкается с реалистической. При этом следует признать, что перевод Л.Гумилева в донесении авторской мысли, авторской позиции, в оценке описываемого в произведении полностью адекватный. Отходя от «буквы» оригинала, переводчик следует за авторской мыслью и с этой целью даже нарушает принцип эквилинеарности. Так, заключительное двухстишье главы подчеркивает, что счастье Запада питается бедствиями (несчастьем) Востока. Переводчик акцентирует свое внимание на этой мысли и, выделив ее из контекста заключительного восьмистишья, превращает в четверостишье, в котором авторская мысль передается несколько многословно, но точно:

Все то, чем на Западе счастливы люди,
Одеты, обуты, и сыты, и пьяны —
Течет из Востока растерзанной груди,
Сквозь жгучие, вечно открытые раны! (68, с.380)

Из первых переводчиков Г.Джавида больше всех из «Азера» перевел Б.Голлер. Им переведены такие главы, как «Очаг эмигрантов», «Дочь Нила», «Песня девушек» и «Бесприютные дети», каждая из которых имеет свои ритмико-интонационные и сюжетно-композиционные особенности, которые строго обусловлены содержанием. Так, рассмотрев в предыдущем разделе перевод главы «Очаг эмигрантов», мы увидели, что в нем преобладает рассказ в рассказе: Азер заходит в ресторан пообедать, здесь он разговорил одного «желтолицего», «похожего на Иисуса», который рассказывает о посетителях этого заведения и о молодой певице, выступающей здесь перед посетителями. Таким образом, повествование ведется от автора-повествователя, «желтолицего» посетителя ресторана и еще вкрапливается в сюжет лирическая песня девушка. И вся глава соответственно строится, в основном, на трех ритмах. Авторское повествование дается четырехстопным музаре (məf'Ulü fA'ilAtü məfA'İlü fA'ilü), рассказ «желтолицего» посетителя ресторана (и до песни девушки и после) — трехстопным, а «Песня девушки» — силлабическим стихом — одиннадцатисложником.

Смена ритма более кардинальная в «Дочери Нила». Описание европейского города в начале главы дается четырехстопным муджтасом (məfA'ilün fə'ilAtün məfA'ilün fə'lün).

Yığın-yığın axışan avtolar, tramvaylar
Çiçəkli, süslü, təravətli bir cahana qoşar.
Bu ölkənin yazı şən bir mayıs qədər dilbər,
Səfalı mənzərələr ruha busələr sərpər (97, c.1, s.172)

Но как только начинается рассказ о Шамсе, ритм стиха сменяется более «ритмичным и легким» метром (98, c.274)

— «хефифом» (fə’ilAtü məfA’ilün fə’lün), отличающимся от открывающего главу муджтаса отсутствием первой, четырехсложной стопы (məfA’ilün). В справедливости этого утверждения можно убедиться графически обозначив чередование долгих и кратких слогов в каждой стихотворной строке:

Yığın-yığın axışan avtolar, tramvaylar
∪ — ∪ — / ∪ ∪ — — / ∪ — ∪ — / — —
Adı Şəmsa, füsunlu bir xilqət
∪ ∪ — — / ∪ — ∪ — / — —

В самый драматичный момент повествования, когда героиня — Шамса — уходит с английским лордом, и земляки не скрывают своей ненависти к ней, резко меняется ритм стиха. Концовка главы создана рамалем: чередованием трех — (fA’ilAtün fə’ilAtün fə’ilü), двух — (fA’ilAtün fə’ilü), и четырехстопного — (fə’ilAtün fə’ilAtün fə’ilAtün fə’ilü). Так как смена ритма в главе строго связана с содержанием, диктуется им и во всех моментах движение сюжета соответствует содержанию, сохранение, воссоздание ритмико-интонационных особенностей главы имеет большее значение, чем просто сохранение формы переводимого.

Эта смена ритма в переводе Б.Голлера сохранена. Но следует разобраться: насколько переводчику удалось приблизиться к ритмам оригинала, воссоздать имеющуюся в оригинале тесную связь ритмики стиха с содержанием.

Перевод начала главы осуществлен дольником. Здесь ритмообразующую функцию выполняют ударные слоги. В каждой стихотворной строке 4-5 сильных ударений. А это обуславливает ритмическое деление каждого стиха на несколько долей, состоящих из одного многосложного или двух-трех малосложных слов:

Трамваи, автомобили — гудящий, звенящий рой —
С грохочущих магистралей врываются в мир иной…
Здесь май загостился летом, здесь целое лето — май…
В густую зелень одеты балконы, окна, дома. (30, с.58)

Ритм перевода такой же замедленный, тяжеловесный, как и в оригинале, что вполне созвучно содержанию этой части. Описывается идиллический пейзаж, правда, городской. Мир цветов, зеленых парков. Здесь зеленеют даже окна, балконы, площади. И сквозь этих цветов, признаков вечного мая, проходят красавицы. Но сегодня все взоры прикованы к одной красавице. Содержание этой части в переводе передано довольно полно. Неточности здесь смысловые. Ведь отходы от буквы переводимого, пропуски порой даже целых строк, замена их схожими, но по лексическому составу другими, в практике поэтического перевода встречаются очень часто и без них не обходится ни один перевод. Эти отходы от оригинала вызывают возражение лишь в том случае, когда они искажают мысль и стиль автора.

Гусейн Джавид — романтик. Он обычно не конкретизирует время и место действия, которым у него чаще всего становятся целые континенты, миры. И перед тем, как противопоставить, столкнуть два континента, он создает романтическую картину действительности, которая никаких несчастий не предвещает. Это является одной из наиболее характерных особенностей поэтики Г.Джавида и воссоздание его в переводе является обязательным. Возрожения в переводе начала главы вызывает неточность в указании времени происхождения события. В оригинале речь идет о весне, прекрасной как май («Bu ölkənin yazı şən bir mayıs qədər dilbər»). А в переводе события переносятся на лето («Здесь май загостился летом,

здесь целое лето — май»), что, на наш взгляд, существенно отражается на авторском стиле, в котором преобладает романтическое начало. Ведь глава построена целиком на контрасте, противопоставлении: автомобили, трамваи въезжают в цветущую весну, все вокруг покрыто зеленью, среди цветов ходят красавицы, но одна среди них красивее всех. Это — египтянка Шамса.

Рассказ о самой Шамсе и ее истории ведется в другом ритмическом ключе, более легком, быстром, интенсивном, что контрастирует с тем, что мы узнаем о жизни самой героини, ее отца и страны:

Adı Şəmsa, füsunlu bir xilqət,
Sacar ətrafa həp qürur, əzəmət…
O baxışlarda bir qığılcım var,
Hankı bir qəlbə əks edərsə yaxar.
Şərqin əsmərcə bir bədiəsidir.
Yeni Misrin öc izləyən səsidir. (97, c.1, s.172)

Обратим внимание: в этой части главы строки рифмуются попарно, каждое двухстишье образует единую синтаксическую конструкцию, выражает законченную мысль, что можно увидеть и по подстрочному переводу:

Имя (ее) Шамса (Солнце), чарующее созданье,
Обдает все вокруг гордостью, величавостью…
В том взгляде искры имеются,
В какой бы душе ни отразились, обжигают.
Прекрасное творение Востока,
Требующий мести голос Нового Египта…

Как видим, конкретности в описании героини нет. Все сделано в духе романтической поэтики: имя героини — говорящее. Солнце обдает гордостью, величавостью, обжигает искрами (пламенем) взгляда своего, при этом это прекрасное творение Востока является голосом Нового Египта, требующим мести…

Теперь обратимся к переводу данного отрывка:
Шамса… Шамса… Красавица Шамса…
Метали молнии ее глаза…
Лучи струились от ее чела,
Окинет взглядом — и спалит дотла.
И не было надменней и нежней,
Чела лучистей и очей черней.
Из древней бронзы изваял Восток
Свою мечту в ней — пламя и восторг.
Египет новый видел в ней себя… (30, с.58.)

Сразу же заметим: шесть строк оригинала превратились в девять, то есть, нарушен один из основных принципов поэтического перевода, принцип эквилинеарности. При переводе крупных по объему стихотворных произведений редко удается перевести строка в строку, и нарушение принципа эквилинеарности (равнострочия) наблюдается довольно часто. И если это нарушение вызвано стремлением лучше донести авторскую мысль, передать авторский стиль, оно возражений обычно не вызывает. В данном, рассматриваемом нами случае нарушение ничем не оправдано. Так как в оригинале каждое двухстишье является завершенной синтаксической конструкцией, необходимо искать соответствие перевода оригиналу именно на этом уровне. Сравнив перевод с оригиналом, увидим, что второй

стих отрывка (см. выше) соответствия в оригинале не имеет, ибо в оригинале «обдает все вокруг гордостью, величавостью» сама Шамса, а в переводе «ее глаза» «метали молнии». Но отчего и в кого — неизвестно. «Взгляды» в оригинале «появляются» в следующем стихе, но автор говорит об искре в них, опаляющей души. Автор-романтик избегает многословия, обозначает основные, характерные черты своей героини. А переводчик стремится досказать за автора, детализировать описание героини. Отсюда и такие не характерные для Г.Джавида выражения, как «метали молнии ее глаза», «лучи струились от ее чела», «чела лучистей и очей черней». А двухстишье

Из древней бронзы изваял Восток
Свою мечту в ней — пламя и восторг —

аналогий в оригинале не имеет. К тому же такие высокопарные «поэтизмы», как «из древней бронзы изваял», «пламя и восторг» чужды для творчества Г.Джавида. Мы уже убедились, что он обычно выражает свою мысль проще, «реалистичнее» описывает немногословно, выделяя основное в описываемом. А в переводе Б.Голлера, как видно из рассмотренных примеров, нет прежде всего стилистического соответствия оригиналу — как на языковом уровне, так и на уровне авторского стиля в целом. Переводчиком неверно передается поэтика оригинала, что сказывается на верном воссоздании авторского стиля.

Единственным переводчиком, обратившимся к поэме «Азер» в последней трети XX века является С. Мамедзаде, представляющий собой совершенно иной тип переводчика национальной литературы. Он переводит непосредственно с оригинала, потому-то имеет возможность лучше понять и передать авторскую мысль, его поэтику, особенности авторского синтаксиса, сделать сознательный отбор и воссоздать в переводе наиболее важное, характерное для автора.

С.Мамедзаде переведена почти треть поэмы. Переводчик предельно внимателен к ритмике джавидовского стиха, его интонации. Больше всего он обращается к трехсложным размерам: четырехстопному анапесту (главы «Жить и животворить», «Старый нэйзан», «Лала». «В селе») и четырехстопному амфибрахию («В праздник», «Проходя по кладбище»). Он чутко относится к изменению ритма оригинала. И там, где в оригинале убыстряется ритм, он качественно изменяется и в переводе: четырехстопный анапест переходит в двухстопный («Лала»), в трех-четырехстопный ямб («В селе») и т.п. А в последней, заключительной главе поэмы («Мятеж») С.Мамедзаде обращается к вольному ямбу, который позволяет ему максимально приблизиться к ритму оригинала.

Ясно, что воссоздать в переводе ритм оригинала полностью невозможно. Эта задача выполнима лишь частично. И часто степень воссоздания ритма оригинала является показателем качества перевода. Подбирая ритмическое соответствие к переводимой главе С.Мамедзаде учитывает почти все ритмообразующие факторы, включая и полноту рифм. Скажем, в главе «Kor neyzən» («Слепой нэйзан») автор применил три вида силлабического стиха: пятнадцатисложник, одиннадцатисложник и восьмисложник. При этом пятнадцатисложником ведется авторское повествование, одиннадцатисложником — песня слепого нэйзана и его рассказ о своих злоключениях. Заключительная часть его рассказа, наиболее трагическая, но со стремительным развитием событий создана восьмисложником с перекрестной рифмовкой.

Пятнадцатисложник начала главы имеет цезуру после восьмого слога, что делит стих на две части (8+7), кроме того, каждое полустишье в свою очередь делится (правда, не всегда цезура приходится на границу слов) на две части и в

итоге каждый стих делится на четыре микрогруппы слогов (4+4+4+3):

Azər yaşıl / ormanlardan / qülbəsinə / dönərkən,
Axşam qərib / liyi saçan / üfüqləri / dinlədi.
Zümrüd dağlar / üstündəki / al şəfəqlər / sönərkən,
Qonşu bağça / larda həzin / bir ney səsi / inlədi. (97, c.1, s.180)

Эта часть главы переведена четырехстопным анапестом, что довольно близко передает ритмику оригинала:

Возвращаясь из рощи зеленой, Азер
Тишине предзакатной внимал, и, темнея,
Изумрудные горы сверкали в росе,
И услышал он голос томительный нэя (32, с.56)

Но в этом же ритмическом ключе переведена и песня слепого нэйзана, созданная в оригинале одиннадцатисложником, размером «гошмы». Хотя эта песня строфически и по способу рифмовки в переводе выделена, ритмически она сливается с повествовательной частью главы, что несомненно является нарушением принципа эквиритмичности.

Рассказ слепого нэйзана в переводе выполнен пятистопным ямбом с цезурой после второй стопы:

В краях чужих души отрадной нет,
Меня томившей ненаглядной нет,
Дороги мне теперь обратной нет,
Аракс коварно путь мне преградил,
И нет того, кто боль бы прекратил. (32, с.58)

Ритм перевода довольно близок к ритму одиннадцатисложника с цезурой после шестого слога, в чем мы можем убедиться, сравнив этот перевод с оригиналом:

Yad ellərə düşdüm, gəlib-gedən yox,
Yanaram, sızlaram əlac edən yox,
Uğrunda bitdiyim nazik bədən yox.
Dərd aldı sağımı, ölüm solumu,
Namərd Araz kəsdi mənim yolumu. (97, c.1, s.181)

Концовка главы, наиболее трагическая часть повествования, как было отмечено, создана восьмисложником с перекрестной рифмовкой, где каждые два стиха образуют синтаксическое целое:

Axşam oldu, boz buludlar
Döndü vulkanlı dağlara…
Qara geydi yaşıl otlar,
Sanki yas çökdü bağlara. (97, c.1, s.184)

Эта часть рассказа слепого музыканта и заключительные слова автора и Азера переведены чередованием четырехстопного ямба трехстопным:

Пылал закат. И туч гряда
Затмила небо вскоре,
Оделась в черное трава,
И сад, казалось, в скорби. (32, с.63)

Как видим, здесь мужская рифма чередуется с женской. При этом женская рифма завершает — и логически, и интонационно — синтаксическое целое.

Примечательно, что С.Мамедзаде не стремится к дословной точности. Он идет за авторской мыслю, стремясь к ритмико-интонационной и синтаксической точности, что ему удается лучше всех переводчиков Г.Джавида.

Так же внимателен С.Мамедзаде к содержанию переводимого. Он часто отходя от «буквы» оригинала, стремится к полному воссозданию авторской мысли средствами переводящего языка. Особенно четко это просматривается в заключительных строках переведенных им глав, в которых сам автор, а чаще его герой Азер, делает некоторые обобщения, характеризуя отдельные события или социальное или политическое явление. Возьмем, к примеру, заключительные строки рассматриваемой нами здесь главы:

Bədbəxt adam hönkür-hönkür
Cocuq kimi ağlıyordu;
Azər dedi: çox gülüncdür,
Bu ağlamaq Şərqi yordu. (97, c.1, s.185)

Отметив, что этот несчастный плакал, герой поэмы переносит это на весь Восток. Именно на этом и акцентирует внимание переводчик:

… Слепец рыдал. Густела ночь.
Азер подумал с болью:
Слезами горю не помочь,
Восток поплакал вволю. (32, с.65)

Основная мысль главы выражена в последних двух строках, и именно их переводчик попытался наиболее полнее воссоздать на русском языке.

Рассмотрев переводы из поэмы Гусейна Джавида «Азер», выполненные как с подстрочников, так и непосредственно с оригинала, можно констатировать, что поэма полностью на русский все еще не переведена. Вне поля зрения переводчиков остались такие начальные главы поэмы, как «Подумалось», «Размышления Азера», «В мечети», «Подготовка солдат», «Путешествие на Запад», а так же главы «Дочь художника», «На Восток». Кроме того, переводы начала 60-х годов, осуществленные с подстрочников, большей частью устарели. А это означает, что поэма Гусейна Джавида «Азер» все еще ждет своего переводчика.

III ГЛАВА. РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ ПЬЕС ГУСЕЙНА ДЖАВИДА

Попытки перевести пьесы Г. Джавида на русский предпринимались еще в 20-30-е годы, о чем свидетельствует переписка поэта с Азизом Шарифом(97, т.4, с.276-283). А Гусейн Шариф описывает свою встречу с русским ученым, который утверждал, что переводил на русский язык его (Г. Джавида – И.П.) «Иблиса», «Шейх Санана»(89). При этом материального подтверждения этим утверждениям в виде осуществленных и напечатанных переводов обнаружить не удалось. Потому-то ранним переводом из пьес Г. Джавида приходится считать отрывок из «Иблиса», осуществленный Л. Гумилевым(68, с.366-367). Общий объем гумилевских переводов из «Иблиса» - чуть более 40 строк.

По-настоящему переводческое постижение пьес Г. Джавида начинается в преддверии 100-летия поэта: издается сборник(31), включающий подстрочные переводы стихов и пьес Г. Джавида; перевод первой по времени написания пьесы «Мать», осуществленный С. Мамедзаде, вошел в сборник «Женщины Востока» (30, с.68-136); тогда же был издан двухтомник пьес поэта, вобравший в себя художественный перевод пяти стихотворных и одной прозаической пьесы его(35). При этом переведены в основном те пьесы, которые по сути являются этапными как в творчестве самого поэта, так и во всей азербайджанской драматургии. К сожалению, вне поля зрения переводчиков осталась пьеса «Пророк», которая и по содержанию, и по стихотворной организации явление неординарное.

Характеризуя в целом джавидовскую драматургию, Дж. Джафаров писал: «Джавидовская драматургия для нашей сцены действительно была новой. Джавидовские пьесы, созданные в романтическом ключе, значительно отличаются от классической азербайджанской драматургии: тут не очень много внимания уделяется описанию повседневной жизни и быта; даже при описании обычной жизни и быта целью остается пропаганда посредством великих характеров, пламенных страстей, острых конфликтов, имеющих общечеловеческое значение философских мыслей. И в соответствии с этим произведения Джавида по своему жанру, стилю и изобразительно-выразительным средствам во многом были новыми для азербайджанского театра» (100, с.234). Добавим: герой джавидовский, носитель высших страстей, тоже был новым и, можно даже сказать, неповторимым.

Первая пьеса в стихах Г. Джавида – «Мать» - была одноактной. Но уже в ней можно увидеть предельную остроту драматического конфликта, столкновение разнополярных характеров и чувств любви и ненависти, долга и чести (Сельма и убийца ее сына Мурад, которого она, соблюдая законы гостеприимства, спасает от смерти даже от него самого (97, т.1, с.263)). Но уже в следующей пьесе в стихах – трагедии «Шейх Санан» - поэт показывает всеобъемлющие, «неделимые», меджнуновские страсти. Это позволяет литературоведам констатировать, что с «именем Г. Джавида связано рождение в азербайджанской литературе «шекспировского жанра» - классической трагедии в стихах» (10, с.55).

Русские переводы пьес Г. Джавида довольно подробно рассмотрены в кандидатской диссертации И. Джарчиевой, которая сосредоточила свое внимание в основном на истории вопроса и проанализировала каждый перевод в отдельности.

Меньше внимания ею уделено поэтике перевода, при этом, справедливости ради, следует отметить, что вопросы ритмико-интонационного соответствия переводов оригиналам в работе ставились и рассматривались, хотя это и не являлось основной задачей, стоящей перед нею. В своем исследовании она приходит к заключению, которое полного ответа на вопрос о степени воссоздания джавидовских пьес на русском не дает. Она отмечает, что «одни переводчики (В. Портнов, В. Асланов, А. Грич, С. Мамедзаде), проникнув в творческую лабораторию азербайджанского драматурга и обнаружив в нем того самого романтика (выделено нами – И. П.), смогли почувствовать всю глубину тем, идей, художественных особенностей произведений Г. Джавида, «вжиться» в авторский текст, другим же (Я. Козловский, Л. Озеров) не удалось полностью передать идейно-тематическое своеобразие оригинала»(37, с.11).

Но вопрос о том, насколько переводчикам, «вжившимся в авторский текст», удалось воссоздать на языке перевода поэзию и поэтику пьес Г. Джавида, и почему другим не удалось передать «идейно-тематическое своеобразие оригинала» и только это ли не удалось, исчерпывающего ответа не получил.

И это вполне естественно. И. Джарчиева проделала большую работу, проследив историю русских переводов пьес Г. Джавида, и, охарактеризовав каждой перевод в отдельности, сумела воздать должное каждому из этих переводчиков пьес великого азербайджанского романтика.

Драматургия Г. Джавида – одно из вершинных явлений не только в азербайджанской литературе. Великий гуманист, подобно лучшим представителям романтизма в мировой литературе, ставит глобальные, вечноживые общечеловеческие проблемы, которые в тревожные 10-30 годы XX столетия по-

лучают новое осмысление и звучание. Вселенские страсти на фоне вселенских катаклизм в действительности придают его пьесам невероятно актуальное звучание. Это сближает его романтизм с реальной действительностью. И Т. Эфендиев вполне справедливо отмечает, что «…драматургия Гусейна Джавида своими романтическими идеалами всегда была тесно связана с жизнью, поднимала проблемы, выдвинутые эпохой» (101, с.61). К этому следует добавить, что, поднимая выдвинутые эпохой проблемы, Джавид затрагивал в основном те из них, которые будучи общечеловеческими, актуальны во все времена. А так как такая общечеловеческая тема и актуальная проблема облечены в соответствующую форму, то эта драматургия становится явлением неординарным, значительным. «Но чем значительнее оригинальные произведения, тем больше требований предъявляется к переводчику. Ведь ему необходимо соразмерить свои творческие возможности, стиль и, главное, степень таланта со спецификой произведения переводимого автора» (77, с. 40).

Перевод драматических произведений имеет свои специфические особенности, восходящие к специфике самого драматического рода, который как бы органически сочетает в себе субъективное начало лирического рода с объективным эпического. Драматическое произведение адресовано прежде всего театру, сценическому исполнению. Оно состоит из эпизодов, которые обладают временной и пространственной замкнутостью. При этом в пределах каждого эпизода соблюдается единство места, и время реальное совпадает с временем художественным. Как отмечал В.Г. Белинский, «перед вами не совершившееся, но совершающееся событие»(16, т.1, с.467) К тому же, сообщает об этом не сам автор, «не поэт», говоря словами В.Г. Белинского, а каждое действующее лицо, точнее,

общая картина «сообщения» - вся пьеса целиком – складывается из того, что сказано, каждым из героев за себя и о себе, так как герой раскрывает перед адресатом – читателем, зрителем – свой «внутренний мир, обнажает все изгибы сердца своего»(16, т.1, с.467), то есть каждая конкретно взятая речь героев сценического произведения чаще всего несет в себе особенности героя лирики, а в совокупности слова героев складываются в определенное сюжетное повествование с острым конфликтом, что сближает его с эпическим родом. При этом в драматическом произведении нет повествователя как такового, повествование которого отстояло бы во времени от момента совершения повествуемых событий.

События, рассказываемые и показываемые в драматическом произведении, развиваются динамично, образуя четко выверенную сюжетную линию, в основе которой острый конфликт. Тем самым драматический род объединяет в себе элементы как эпического, так и лирического: эпическая объективность действия сочетается с лирическими поступками или «излияниями в монологах» героев.

Таким образом, переводчику драматического произведения приходится соразмерять свои творческие возможности, учитывать специфику жанра и многое другое, но при этом иметь в виду, что достичь абсолютной, адекватности в переводе невозможно, и речь может идти о степени приближения к оригиналу. А это во многом зависит от конкретных задач, которые переводчик ставит перед собой. Приступая к переводу, ему приходится делать отбор и отделять первостепенное, главное и на нем сосредоточить основное внимание. Как отмечает А. Арго, «нужно уметь найти основную мысль и главный образ и их перевести с максимальной близостью, что займет 50-60 % лексического материала, остальные понятия легко и спокойно

заменить эквивалентами, пользуясь богатством и разнообразием русского языка. При таком соотношении частей теряется буквальность, но соблюдается дух подлинника, стих делается широким и вольным, в стихотворении чувствуется «воздух»(8, с.33-34). Такой подход к переводимому не дает переводчику подменять авторскую идею и искажать образ главного героя, с одной стороны, и подбирать в духе автора поэтические средства для по-возможности полного воссоздания их в переводе.

Так как для романтического искусства характерным является «перевес идеи» (16, т.1, с. 461), а носителем ее является главный герой, то при переводе романтического произведения, в частности произведений Г. Джавида, первостепенное значение обретает адекватное воссоздание образа главного героя – носителя авторской идеи и тех средств, которые позволяют добиться этой адекватности.

3. 1. Воссоздание образа романтического героя Г. Джавида в русских переводах

В романтической литературе грань между автором и его лирическим героем часто почти неощутима, так как именно через него автор-романтик излагает свой взгляд на мир, явления, события, дает свое понимание извечных, древних как сам мир проблем. Касаясь проблем романтической драматургии, К. Алиев отмечает, что «там герой выступает носителем общей идеи» (6, с. 220). А эта «общая идея» и есть мысли, взгляды, позиция драматурга-романтика. Это в полной мере относится и к основоположнику азербайджанской романтической и стихотворной драмы Гусейну Джавиду, который являет собой продолжение лучших традиций мировой романтической литературы на национальной почве. Проблематика его пьес и их

центральные герои – носители «общей идеи» - имеют много общего с проблематикой и центральными героями лучших образцов мировой романтической литературы. «А коли цели и задачи автора-романтика в драматургии достигаются большей частью посредством действий главного героя, необходимо учитывать все художественные средства от действий и мимики героя до авторских ремарк» (6, с. 220-221).

Переводчику Г. Джавида необходимо учитывать это. Как писал А. Арго, «нужно установить, что художественный перевод, процесс воссоздания нашего текста на другом языке является делом творческим, делом, требующим не только знания предмета, но и творческих находок. Речь идет обо всех компонентах, начиная со стиля и лексики и кончая специфическими каламбурами, для которых нужно находить эквиваленты» (8, с. 86). А ведь в драме единственным средством характеристики героев, показа их и рассказа о них является их собственные речь и поступки. И, казалось бы, задача переводчика драматического произведения сводится к воссозданию на языке перевода речи (монологической или диалогической) и ремарок. Но на самом деле это не упрощает, а многократно усложняет задачу его, ибо смысловая наполняемость и функции слова в драматургии гораздо больше, чем в прозе или поэзии. А так как «драматическая поэзия не полна без драматического искусства» (16, т. I, с. 35), то звучащая сторона речи при переводе также должна учитываться.

Это означает, что если оригинал оставляет место актерской и режиссерской трактовке, то этому должно быть место и в переводе, если в оригинале позиция автора по отношению к основным героям четко обозначена (через их же собственную речь, поступки), то она должна зазвучать и в переводе и т. п. Но особенно в романтической драме авторская позиция,

его отношение к событиям проявляется большей частью через центрального героя. И не случайно Ю. Борев говорит, что «мировая скорбь» и есть «состояние мира» романтической трагедии, ибо мир и есть душа героя, Герой сосредоточивает в себе, в своем характере «состояние мира» (19, с. 102). И потому воссоздание его образа в переводе с большей точностью и полнотой является основной задачей, стоящей перед переводчиком. И порой даже неверно взятый тон, интонация могут увести переводчика от цели, исказить образ героя драматического произведения.

Центральные герои всех драматических произведений Г. Джавида – носители вселенских страстей и «состояния мира». И эти страсти и «состояния» раскрываются постепенно, от эпизода к эпизоду, от поступка к поступку. Это можно увидеть на примере центральных героев почти всех драматических произведений Г. Джавида. Таковые, например, и Шейх Санан, и Иблис (Демон), и Сиявуш, и Хайям из одноименных произведений.

Так как перед нами стоит задача не просто охарактеризовать отдельных героев Г. Джавида, а выяснить как и какими путями переводчикам удается воссоздать эти образы в русских переводах, остановимся на пьесе «Иблис», отдельные отрывки из которой на русский переведены дважды.

Кто он – Иблис: основной образ, герой – носитель авторской идеи или средство приведения в движение сюжета? Как отмечает А. Султанлы, «дело Демона весьма сложное и противоречивое. Он, с одной стороны, дает Арифу золото и пистолет и подталкивает его на преступления… А с другой стороны, Демон раскрывает глаза Арифу, старается увести его от идеалистических взглядов на жизнь. Подстроенные Демоном пакости не проделки черта, а кусок человеческой природы Арифа».

(113, с. 109). И между этими двумя героями постепенно происходит сближение, которое становится возможным большей частью за счет изменения Человека-Арифа. Он меняется внутренне, качественно, утрачивая постепенно свои идеалы.

Образ падшего ангела, демона, черта в мировой литературе не нов. Хотя образ таких героев неоднократно встречается в классической литературе, «Джавид не повторяет своих предшественников, не идет проторенными путями, а создает оригинальный, соответствующий его художественному видению, образ»(92, с.8).

Изменения Демона внешние, он меняет лишь свой облик, а суть его неизменна. Характеризуя Иблиса-Демона, Ю. Багиров утверждает, что он «появляется на грешной земле для того, чтобы найти себе двойника. Среди людей он выбирает Арифа» (14, с.120). Думается, этот тезис не совсем верный, ибо в двойники Иблиса больше годился Ибн Ямин, деяния его если и отличаются от проделок Иблиса, то в худшую сторону. Иблис же появляется на страницах произведения «с определенным мировоззрением. По ходу произведения доказывает свои мысли и покидает сцену» (113, с. 112). И чтобы доказать свои мысли, он выбирает среди людей идеального – чистого помыслами, честного, доброго, любящего – и постепенно, шаг за шагом низводит его с небес на грешную землю, выявляя дьявольскую суть человека. И не случайно Т.Тахмасиб называет «Иблис» «философской пьесой о человеке»(78, с.124).

Произведение начинается и заканчивается появлением на авансцене Иблиса-Демона и его словами. В довольно большой по объему ремарке описывается комната, за окнами которой идет кровавая Первая мировая. В комнате центральный герой драмы Ариф, а в окне Иблис (Демон) и Ангел. Это произведение Г. Джавида целиком переведено Л. Озеровым и в его пере-

воде озаглавлено «Дьявол». А вот переводя отрывок из этого произведения Л. Гумилев название его сохранил как есть. Видимо, Иблис для Гумилева нечто большее, объемное, многогранное, чем Дьявол – падший ангел, носитель зла. У Джавида повествование начинается с изложения двух взглядов на зло и то, кто есть носитель его. Иблис-Дьявол считает, что это человек, а ангел начало всех зол видит в Иблисе, который, довольный, хохочет и говорит:

Dəryalara hökm etmədə tufan,
Səhraları sarsıtmada vulkan,
Sellər kimi axmaqda qızıl qan,
Canlar yıxar, evlər yıxar insan. (97, c.2,s. 254)

Идет мировая война. Люди истребляют друг друга, что доставляет огромное наслаждение Дьяволу. И не случайно ремаркой подчеркивается, что эти слова начинаются и завершаются хохотом его. Стих звучит несколько торжественно, величественно. Эта интонация достигается размером стиха, поэтическим синтаксисом – построением каждой поэтической фразы, их параллельностью.

Сам размер стиха начала пьесы для азербайджанской поэзии нов. Его в нашей литературе впервые применил именно Гусейн Джавид, и не случайно этот 12-ый вид хазаджа (məf `Ulü məfA` İlü fə` Ulün) в теории азербайджанского аруза называется еще «Джавидовым хазаджом».(98, с.214). Ритмически этот вид аруза близок к одиннадцатисложнику – наиболее популярному размеру азербайджанского силлабического стиха, но более размеренный и торжественный, что достигается четким чередованием трех пар долгих слогов с двумя парами коротких (– – ∪ ∪ – – ∪ ∪ – –), сквозной рифмой, инверсией, при которой под-

лежащее не начинает, а завершает фразу, акцентируя внимание на этих ключевых словах. Обратимся к подстрочному переводу приведенного выше четверостишия:

Морями повелевает буря,
Пустыни сотрясает вулкан,
Потоками льется алая кровь,
Души губит, дома рушит человек.

Как видим, уже первые слова, фразы пьесы подчеркивают мысль, которая, пройдя через все произведение, в полную силу зазвучит в самом конце – мысль о том, что «кровь проливает, души губит, дома рушит человек», ибо именно такой человек и есть Иблис. Акцентируя внимание именно на этом, А. Шаиг писал: «Хотя в первой и последней сценах произведения Иблис показывается как известный в народе мифологический иблис, по мнению Джавида, Иблис - это подлые и эгоистичные людишки и нации, покорившиеся собственным желаниями и для собственного блага отравляющие человечество и нации, являющиеся одной его семьей, мешающие их свободе, жизни» (114, с.62).

Естественно, и в переводе Иблис должен оставаться таким. Если первые же слова его со сцены ритмично-интонационной организацией и поэтическим синтаксисом заставляют задрожать зрителя, проникают в его сознание и душу, такое же воздействие должен оказывать перевод. А так ли это в переводе Л. Озерова. Обратимся к приведенным выше словам Иблиса-Дьявола:

Беспокойные океаны,
Огнедышащие вулканы.

Кровь течет из всесветной раны.
Люди злобой обуяны.(35, т.2, с.327)

Говорить о каком-либо ритмическом соответствии этого отрывка оригиналу трудно, так как ритмическая основа перевода определению практически не поддается. Стих рифмованный, попытка ритмической организации заметна (хотя это не очень применимо к силлабо-тоническому стиху, все же отметим: в каждой строке по 9 слогов). С некоторой натяжкой можно считать, что перевод осуществлен пятистопным хореем с пропуском безударного слога на восьмой позиции, что в оригинальной поэзии на практике встречается довольно часто (особенно в русской поэзии XX века).

В переводе применение этого ритмического начала тоже приемлемо, если это обусловлено оригиналом. В данном случае же этот размер никак не соответствует ритму оригинала и передать его торжественное, но довольно интенсивное движение с четким делением на три микрогруппы слогов не в состоянии. В каждой микрогруппе – стопе в оригинале по два долгих слога. Долгими являются 1, 2, 5, 6, 9, 10 слоги.

Два ударных слога на девять в переводе в лучшем случае обеспечивает распад стиха на две части, со своими ударными центрами, что никак не соответствует ритму оригинала.

Синтаксис перевода тоже резко отличается от синтаксиса оригинала. Речь идет не об отличии синтаксической организации речи, порядка слов в азербайджанском и русском языках. Определенный порядок следования смысловых единиц в оригинале, если позволяет язык перевода, следует сохранить, особенно, если это авторское, а не нормативное. А сохранение того, что именно хотел сказать и как он это сказал, - одно из важнейших требований современного переводоведения.

В рассматриваемом отрывке во всех строках имеет место инверсия: подлежащее завершает стих и именно на него падает логическое ударение, кроме того, грамматическое построение 1, 2, 4 строк идентичное, что говорит о четко обозначенном параллелизме, придающем интонации стиха определенное движение по нарастающей и многогранность, оставляющей место для актерской и режиссерской трактовок.

В переводе ритмико-организационное начало оригинала утрачено полностью, о чем чуть выше было сказано. Но ведь строение фраз и состав другой, отсюда и искажение содержания.

Первые строки являются своего рода экспозицией всей драмы, изложением основного тезиса, если можно так сказать, который будет доказываться по всему ходу повествования. И малейшее искажение авторской мысли здесь, естественно, сказывается на качестве перевода всего произведения. В переводе меняется синтаксис, один из составляющих конструкцию переводчиком утрачивается, что искажает и интонацию стиха, и авторскую мысль, и образ центрального героя. Двусоставные предложения оригинала превратились в переводе в односоставные – назывные («Бескрайние океаны // Огнедышащие вулканы»), что, естественно, параллелизма с последним стихом перевода этого четверостишия («Люди злобой обуяны») не образует. В третьей строке оригинала просто говорится, что «потоками течет алая кровь», и весь ужас создаваемой словами картины в простоте высказывания, в отсутствии какой бы то ни было возвышенной лексики. В переводе же видим некую «всесветную рану», из которой течет кровь. В оригинале Иблис с удовлетворением говорит о потоках проливаемой крови и указывает, что именно человек «души губит (убивает), дома рушит».

В переводе же появляется романтически пафосная, но несоответствующая оригиналу «всесветная рана», и тут же отмечается, что «люди злобой обуяны», что ни лексически, ни синтаксически, ни логически не соответствует оригиналу.

На эти слова Иблиса отзывается другой герой – Ангел, который на первый взгляд выступает антиподом его, но по сути подхватывает и углубляет его мысль о том, что «души губит, дома рушит человек». Ангел говорит:

Ya rəb, bu nə dəhşət, nə fəlakət?
Ya rəb, bu nə vəhşət, nə zəlalət?
Yox kimsədə insafü mürüvvət,
İblisəmi uymuş bəşəriyyət!? (97, c. 2, s. 254)

(О боже, что за ужас, что за бедствие?
О боже, что за дикость (зверство), что за несчастье?
Нет ни у кого совести, человеколюбия,
Под влияние ль Иблиса попало человечество!?)

Как видим, Ангел ужасается происходящим на земле, обращается к богу риторическими вопросами, констатирует, что ни у кого нет совести, человеколюбия, и задается вопросом «Под влияние ль Иблиса попало человечество!?»

И в речи Ангела основная мысль выражается пафосом, интонацией. Даже Ангел, который на страницах пьесы (и на сцене, естественно) больше не появится, Иблиса напрямую в происходящем не обвиняет. В переводе же меняются все акценты, и не только, так как даже лексический (хотя лексическое соответствие еще не говорит о поэтическом соответствии) состав (естественно, речь идет не о звуковом соответствии, а о смысловой наполненности лексических единиц) перевода

и оригинала резко отличаются. Ведь ни «позора», ни «мора», даже «простора», на который выскочил «дьявол» и «царит» в переводе, в оригинале нет, как нет и возмущенно-разговорного «до каких же пор?» обращения к богу, если в оригинале и можно вычислить обращение к богу, то оно ненавязчиво-риторическое. В переводе же все это слишком прямолинейно, упрощенно, приземленно… и столь же непонятно, туманно. Если фраза «этот ужас и этот мир» (?) рассчитана на сценический эффект, когда слова можно иллюстрировать действием, то о каком «позоре» идет речь и на какой простор выскочил Иблис и откуда, из какого заточения, так и остается загадкой.

Анализ перевода начальных строк трагедии, первых ключевых слов «падшего ангела» - Иблиса – и просто богопослушного ангела показывает, насколько далеко отстоит он от оригинала и в ритмическом, и в лексическом, и в синтаксическом отношении.

А это в конечном итоге искажает характеристику героев произведения и в первую очередь центрального – Иблиса-Дьявола.

В драматическом произведении почти единственным средством характеристики героев является их речь и поступки, о которых тоже большей частью становится известно опять же через их монологи и диалоги. И в рассматриваемых нами отрывках в оригинале как на основной носитель зла указывается на человека, а в переводе усилиями Ангела акцент смещается на Дьявола.

В продолжении диалога, точнее, поочередного высказывания Иблиса и Ангела, основной тезис, который будет доказываться ходом повествования, высказывается еще четче, Иблис уже более конкретен в описании сцены войны:

Toplar veriyor aləmə dəhşət,
Dəhşət!.. Qopuyor sanki qiyamət,
Yağmur kimi göydən yağır atəş!..
Atəş!.. Qaralar, dalğalar atəş!.. (97,c.2, s. 254)

(Пушки ужасают мир,
Ужас!.. словно наступает судный день,
Подобно осадкам падает с неба огонь!..
Огонь!.. Почернеют (обуглятся), волны, огонь!..)

О том же говорит Ангел, который снова обращается к богу, просит о снисходительности к людям и при этом не винит во всем Иблиса. Он ставит в один ряд с Иблисом политику, как бы обвиняя во всем происходящем политиков:

Ya rəb, azacıq lütfü inayət!
Qəhr olmada artıq bəşəriyyət.
Başdan-başa hər yep üzü vəhşət,
İblis ilə həmrəngi-siyasət (97, c.2, s. 255)

(О боже, малость яви милость!
Человечество уже на грани уничтожения.
Вся земля из края в край в зверстве (страхе),
Политика с Иблисом одинаковы)

Как можно увидеть по этим словам Иблиса и Ангела, первый из них опять констатирует, но уже чуть детализированно, происходящее в мире, а второй помимо констатации того же самого, пытается указать на виновного в происходящем.

В переводе опять-таки сдвигаются акценты:

Дьявол
(хохочет яростно)
Орудья сотрясают мир.
То ль судный день. То ль адский пир.
Снарядов бесконечный град.
Сулит планете вечный ад.

Ангел
О боже, пощади живых,
От гибели спаси ты их,
От гнусных Дьявола интриг, -
Над миром власти он достиг. (35, т. 2, с. 328)

И здесь видим ложный пафос, такие ничего не значащие выражения, как «то ль дикий пир» (?), отход от лексики и, что еще существеннее, синтаксиса оригинала. Но тут же имеет место искажение в целом всего содержания переводимого. В оригинале в начале произведения заявляется тезис, что политики одинаковы с Иблисом. А вот в переводе устами Ангела утверждается, что Дьявол власти над миром достиг. А если это так, то что же в таком случае доказывается по ходу всего повествования?

После Дьявола и Ангела подает голос Ариф, который все это время находился на сцене. Он тоже обращается к богу, творцу-создателю, говорит о своей приверженности к нему, его пророку и святому писанию, просит вознести его в небеса, показать рай и ангелов в нем, но не только. С одной стороны это может восприниматься как стремлением к богопознанию, проявлением сомнений в вере, а с другой – бегством от окружающей действительности. Он же задается вопросом:

İnsanları xəlq etməkdə var bəlkə də hikmət,
İblisə nə hacət!? (97, c.2,s.256)

(Может в сотворении человека есть смысл,
А какая нужда в Иблисе!?)

Лишь после этих слов Иблис является Арифу, который по природе своей не приемлет зло, потому-то бежал от войн, крови, зла, подальше от цивилизации, людей своего круга, найдя пристанище в пустыне. И Иблис начинает борьбу за этого героя, шаг за шагом доказывая, что зло в самом человеке.

«Зло бессмертно, - пишет Ю. Борев, - но человек остается человеком лишь до тех пор, пока этому всесильному злу он противопоставляет свою волю, свою силу, свою борьбу, и в этом смысл человеческой жизни, в этом бессмертие человека» (19, с.125). Но в чем всесилие этого зла? И почему оно всесильно? На этот вопрос отвечает сам Иблис в конце пьесы, когда он уже доказал свою силу, толкнув Арифа на убийство. Он говорит о своем всесилии:

Mən heçlə doğan bir ulu qüvvət, ulu qüdrət,
Bir qüdrəti-külliyyə ki, aləm mənə bədxah,
Dünyada əgər varsa rəqibim o da: allah!..(97, c.2, s.322)

(Я – рожденная из ничего великая сила, великая мощь,
Такая всеобщая мощь, что весь мир – мой недоброжелатель,
Если и есть на свете у меня соперник, то это бог!..)

Но тут же уточняет, где можно ждать его появления:

Hər din ilə, məzhəblə, siyasətlə cahanda
Hər fırtına qopmuşsa, əvət, mən varam onda.

Hər yerdə ki, vardır əzəmət, qəhr ilə dəhşət,
Hakimdir o yerlərdə bu qarşındakı xilqət. (97, c. II, s. 322)

(Коль религией, сектой, политикой в мире
Начались волнения, значит, я есть там.
Там, где имеются гордыня, насилие и ужас,
Там господствует эта находящаяся пред тобой сила.)

Примечательно, что в этом произведении Г. Джавид впервые смело допускает смену ритма стиха, нарушает законы восточной поэтики, требующей одно произведение писать одним размером.

У Джавида стих подчиняется мысли, следует за ним, служит его лучшему донесению. Ближе к концу пьесы – в диалоге Эльхана с Иблисом более короткий трехстопный хазадж переходит в четырехстопный. Тем самым замедляется движение стиха, речь героя обретает величавость.

Примечательно, что эти строки, как и те из заключительной сцены пьесы, где Иблис говорит о своей многоликости и источнике силы, своих «помощниках», переведены дважды – Л. Гумилевым и Л. Озеровым.

Перевод Л. Гумилева был напечатан в 1962, а Л. Озерова – в 1982 году. Переводы резко отличаются друг от друга. И это отличие является, на наш взгляд, проявлением понимания переводчиками задач, стоящих перед ними, что сказывается, естественно, на всем переводе в целом.

Л. Гумилевым переведены всего два отрывка, два монолога Иблиса, где дается самохарактеристика всего человечества, миропорядка. И ясно, что Л. Гумилев предназначал свой перевод к публикации и прочтению, т. е. сценическое воплощение в данном случае не предусматривалось, что, с одной стороны, облегчало задачу переводчика, а с другой – усложняло. Не

надо было увязывать эти отрывки со всем контекстом пьесы и приспосабливать речь героя к тому, как это должно было зазвучать со сцены, т.е. сделать ее удобопроизносимой. Потому-то Л. Гумилев стремится полнее передать фактуру каждой строки и через эту точность в деталях раскрыть перед читателем величественно-страшный образ Иблиса:

Я – единственная мощь, я рожден из пустоты!
Все на свете мне враги, я врагов сметаю в прах,
И соперником моим может быть один аллах.
(смеется)

Все, что вера вам несет, что политика дала,
Мук и бед круговорот – это все мои дела!
Там величье вознеслось, там стенанья и хаос, -
Вот что создал я для вас и на землю вам принес. (68, с. 366)

Л. Гумилев добросовестно следует за автором, воссоздавая прежде всего значение каждой фразы и тем самым всего монолога целиком. Ритмическая организация стиха и относительная смысловая (логическая) завершенность каждой строки сближает этот перевод с соответствующим отрывком из оригинала.

Ритмико-интонационно перевод довольно близок к оригиналу. Каждая строка перевода как бы распадается на два полустишья из четырехстопных хореев с мужской клаузулой. При этом в каждом полустишье минимум по три ударных гласных, что придает стиху грозное, величественное звучание.

Сравнительный анализ перевода с оригиналом на лексико-семантическом уровне показывает, что отходов от буквы оригинала у Гумилева крайне мало, да и они обусловлены отличием между синтаксисами языков оригинала и перевода.

Гумилевский Иблис неспешно, размерено-четко, как и в оригинале, логически последовательно обозначает свое место в мире, проявляет свою гордыню, говорит о своем присутствии повсюду, где есть место гордыне, насилию и ужасу. И вот здесь лексическая точность приводит к смысловой неточности, что в определенной степени искажает образ этого центрального героя пьесы. В оригинале Иблис говорит, коли где «имеется гордыня, насилие и ужас, значит там господствую я». А по переводу он и есть носитель зла. А это весьма существенное отличие, искажающее не только образ центрального героя, но и авторскую мысль, да и всю идею произведения в целом.

Посмотрим, как же воссоздается образ центрального героя трагедии в указанном отрывке в переводе Л. Озерова, который перевел пьесу целиком, что предполагало предназначенность перевода к сценическому воплощению. Видимо, исходя из этого переводчик часто обращается к неточной рифме и анжанбеману (переносу), что обычно используется для придачи стиху разговорной интонации. Но если, забегая вперед, отметим, что ритм озеровского перевода и так не отличается близостью к оригиналу, даже четкой упорядоченностью, станет очевидно, что злоупотребляя переносом переводчик порой добивается полной утраты стихотворной речи.

Иблис (в переводе Л. Озерова Дьявол), отвечая на вопрос Эльхана «Кто же ты, коль обладаешь этакой силой?», говорит:

Не силой – мощью… Я из немоты,
Из ничего возник. Весь мир постылый –
Мой враг… И если в этом мире есть
Один соперник, то его аллахом
Зовут…
(Хохочет)

Я белый свет наполнил страхом.
Повсюду, где гордыня, злоба, лесть,
Там я… Да, я присутствую повсюду,
Где буря, - там я есть, и был, и буду, -
Где страсть, где несогласие, где бой,
Повсюду я, - стоящий пред тобой (35, т.II, 421-422)

Перевод осуществлен пятистопным ямбом, что говорит о более убыстренном движении стиха в переводе, чем в оригинале. Хотя переносы и замедляют несколько движение стиха и придают ей разговорную интонацию, все же это скорее недостаток, чем достоинство. Ведь в оригинале каждая строка сама по себе является относительно цельной, завершенной фразой, позволяющей после нее сделать паузу, чего нельзя сказать о переводе. А это свидетельствует: в переводе Л.Озерова совершенно другой поэтический синтаксис, чем в оригинале, где каждая мысль выражена четко, без лишних слов. Перевод отличается многословием и искажением смысла, как отдельных фраз, так и всего монолога в целом, что в конечном итоге искажает образ центрального героя произведения. Сравним: у Джавида Иблис утверждает, что он – великая сила, великая мощь, рожденная из ничего. В переводе Иблис, отвечая на вопрос Эльхана, говорит, что он обладает не силой, а мощью. Разница на первый взгляд не очень существенная, но на первый взгляд, ибо «обладать» и «быть» не одно и то же. В оригинале – «рожденный из ничего», в переводе - «возник». Опять же разница между значением этих глаголов значительная. Рожденный имеет родителя, в данном случае того, кто создал, сотворил его, как и все сущее из ничего. Возникнуть же можно и самому, без создателя. К тому же Иблис утверждает, что он возник «из ничего», «из немоты».

Само по себе ничего не возникает. Ибо творит Аллах, и то, что желает. «Когда он решит какое-нибудь дело, то только скажет ему: «Будь!» - и оно бывает». (49, с.65)

Аллах творит словом, что с немотой не совсем увязывается, тем более что в оригинале на немоту и намека нет. И дальше в переводе видим отдельные слова и целые фразы, которым соответствия в оригинале нет, и они не только не способствуют раскрытию авторской мысли, а даже, и весьма существенно, искажают ее. Так, в переводе Иблис говорит: «Весь мир постылый – Мой враг». В оригинале просто «мир», а не «постылый». И почему «постылый», никак не объясняется, не обосновывается. А если он «постылый», почему тогда Иблис стремится к господству в нем? Что касается «врага», то в оригинале «недоброжелатель», что предельно точно доносит авторскую мысль. Иблис «великая сила, мощь», соперником его может быть только Аллах. На земле нет силы, которая могла бы бросить вызов Иблису и враждовать с ним. А вот недоброжелателей у него хватает, ибо все во всем винят Иблиса, проклинают его, но при этом, влекомые пороками, следуют за ним.

Стихов «Я белый свет наполнил страхом», «Где буря, - там я есть, и был, и буду», «Где страсть, где несогласие, где бой» в оригинале нет, как нет «злобы» и «лести». А вот самый страшный грех, упоминаемый в оригинале, - гордыня – в переводе нашел свое отражение. При этом контекстуальное семантическое соответствие между оригиналом и переводом полное: и там, и тут Иблис утверждает, что он там, где гордыня.

Иблис многолик, проявления его крайне разнообразны, мгновенны. Это в ходе развития действия пьесы применяется, используется не раз, и наглядно показывает, что Иблис способен на очень многое. А вот в четвертом действии он уже не стремится к частой смене своего внешнего облика: все, чего

хотел, он добился: Арифа, праведника в начале произведения, превратил в убийцу и братоубийцу. Ему уже незачем таиться, и он сбрасывает маску, меняет обличие и предстает в своем истинном виде, в котором появлялся в самом начале пьесы. Но этому предшествует монолог, который играет важную роль в характеристике самого Иблиса. Чтобы показать свое всесилие, Иблис перечисляет, в каких обличиях он может появиться, что показывает: его возможности в этом безграничны. Он говорит:

Röya kimi hər an olaraq zahirü qaib,
Mən Şərqdə abid oluram, Qərbdə rahib.
Bir qazi olub, gah edərəm fitnələr icad,
Bir mürşid olub, gah edərəm aləmi bərbad;
Bəzən oluram bir papa! Cənnət satıram mən,
İsa dirilib gəlsə də qorxar qəzəbimdən.
Xilqətdəki hər məsələ, hər nöqteyi-mövhum,
Hər fəlsəfə, hər məzhəbü məslək mənə məlum,
Bəzən oluram bir çoban, azadə bir insan,
Bəzən oluram zülmü fəsad aşiqi sultan,
Bir piri-zəbun olduğum əsnada dilərsən,
Təbdili-qiyafətlə həmən gənc oluram mən. (97, c. 2, s. 322-323)

В этом монологе Иблиса почти полная характеристика центрального героя пьесы. Он подчеркивает: «Подобно сну каждый миг становлюсь внешне невидимым», после чего идет перечисление, полностью построенное на антитезах. Иблис говорит: я на Востоке аскет, на Западе монах, то воин, сеющий зло, то наставник, разваливающий мир; порой, став папой, продаю рай… Ему известны все и вся, любая философия, любая вера, он в состоянии из беспомощного старца мгновенно превратиться в юношу. Он говорит о своей многоликости, и

его слова страшны своей убедительностью, ибо эти утверждения словно завершают собой характеристику Иблиса-Демона, позволяя соотносить их с делами его, показанными по ходу действия, когда он действительно, мгновенно превращаясь, предстает во многих лицах, сбивая с пути истины людей, в той или иной мере одержимых желаниями, страстью. Внимательно рассмотрев этот монолог Иблиса, можно констатировать, что главное в словах героя многообразие лиц, в облике которых он может появляться и то, какие далекие друг от друга сословия они могут представлять. А это означает: стремление к буквальности при переводе этого монолога необязательно. Для верного воссоздания образа Иблиса в переводе необходимо сохранить пафос, интонацию оригинала, перечислительный ряд, когда каждый из составляющих перечисления является противоположностью предыдущего (аскет на Востоке и монах на Западе, герой-ратник, мусульманский мистик-наставник и папа, продающий рай, пастух и султан, старец и молодой человек). Думается, при переводе подобных частей большого произведения, имеющих важное характеризующее значение, стремление к буквальному, дословному соответствию перевода оригиналу принципиального значения не имеет, точнее отсутствие полной совпадаемости на общей характеристике героя сказывается мало. Тут важно через антитезу донести основную мысль автора и самого романтического героя, который вдруг сбросив свою личину впервые по ходу действия предстает перед людьми в своем истинном обличьи. Он не спеша, выстраивая целую цепочку перечислений, говорит о своем всесилии, подчеркивает, что «если Иисус воскреснет и придет, побоится гнева моего». Для верного воссоздания образа Иблиса в переводе сохранение этой перечислительной по форме, но страшной по содержанию интонации имеет очень важной зна-

чение. Тут многое зависит от того, насколько точно, верно понят переводчиком оригинал, и какую сверхзадачу он поставил перед собой. Обратившись к русским переводам этого монолога, увидим, что они, почти полностью сохраняя фактуру, т. е. лексику оригинала, в синтаксисе и выразительных средствах довольно резко отличаются друг от друга, что говорит о разной степени их приближения к оригиналу.

В переводе Л. Гумилева Иблис приблизительно в том же ритмическом ключе, что и в оригинале, говорит:

Прихожу я, словно сон, ухожу, посеяв страх,
На Востоке – марабут, а на Западе монах,
Иногда я – просто поп – сею споры и разлад,
Становлюсь порой вождем, превращая землю в ад,
Иль, как папа, продаю избавленье от невзгод.
Омрачится Иисус, если вновь сюда придет.
Все вопросы тех наук до конца известны мне.
Мудрость вер и тайны сект мной изучены вполне.
Превратившись в пастуха, я смотрю на мир светло,
Иногда, наоборот, сею я вражду и зло.
То я старец с бородой, то мальчишка молодой… (68, с. 367)

Л. Гумилев следует за «духом», а не буквой оригинала, стремясь сохранить прежде всего постоянно чередующуюся антитезу, что в конечном итоге позволяет ему дать довольно полную характеристику романтического героя и добиться его почти полной адекватности джавидовскому герою.

Перевод без потерь не бывает. Даже самый гениальный перевод не в состоянии передать все богатство формы и содержания оригинала. Он может в большей или меньшей степени соответствовать оригиналу. Говоря о гумилевском переводе,

можно констатировать, что по ритмико-интонационным особенностям, поэтическому синтаксису, стилистике он весьма близок к оригиналу, что свидетельствует о правильном постижении переводчиком оригинала и четком определении своих задач в воссоздании образа джавидовского героя в переводе.

Несколько иной подход наблюдаем у Л. Озерова, который, как мы могли уже убедиться, стремится следовать за «буквой» оригинала, сохранять ключевые лексические единицы, которые уже в подстрочном переводе, на который опирается переводчик, имеют значительные расхождения с оригиналом. Приведенный выше монолог в переводе Л. Озерова выглядит так:

Пусть молва
Меня сочтет за бездны злого сына.
Отшельник на Востоке, я – монах –
На Западе. Кази – зовусь судьею.
То я – главарь, вожак, то – вертопрах,
То в папу превращаюсь я порою.
Торгую раем. Если б Христос
Воскрес, то моего б страшился гнева.
Любой запутанный людьми вопрос,
Любая вера, - справа или слева, -
Теории, - все, все известны мне…
То я чабан в гористой стороне,
То я султан, что жаждет только крови,
То я старик, то – захочу я – внове
Юнец, - меняю облик, как хочу,
Когда хочу, над всеми хохочу. (35, т.2, с. 422-423)

Сравнив перевод с оригиналом, увидим, что лексически этот перевод ближе к оригиналу, но частое использование пе-

реносов ломает ритмику стиха, меняет авторскую интонацию, синтаксис. В оригинале каждая строка относительно завершенная конструкция, после которой возможна, а для лучшего донесения смысла каждого стиха, и необходима, а потому-то и имеется пауза. Этого нельзя сказать о переводе, где синтаксическое завершение конструкции приходится на середину стиха, что имеет двоякое последствие: убыстряет и без того убыстренный темп перевода и придает обыденность, приземленность романтически возвышенным фразам оригинала. Кроме того, стремление следовать за буквой оригинала приводит к тому, что в переводе появляются так называемые слова-паразиты, слова, включенные в стихи ради рифмы или ритма, но аналога в оригинале не имеющие. Этим же объясняется появление в переводе многосложных фраз. К примеру: строка из оригинала «Hər fəlsəfə, hər məzhəbü məslək mənə məlum» («Каждая философия, каждая вера, учение мне известны») превращается в переводе в три:

Любой запутанный людьми вопрос,
Любая вера, - справа или слева, -
Теории, - все, все известны мне…

При этом смысл оригинала, мысль, заложенная автором в оригинал, полностью не передается, точнее, так затуманивается лишними словами, что теряется смысл.

«Пусть молва / Меня сочтет за бездны злого сына», говорит в переводе Дьявол, чему нет соответствия в оригинале, как нет и «кази» - «судьи восточного», имеющегося в переводе. Видимо, подстрочникист слово «гази» - герой, богатырь, спутал со словом «газы» - судья. И это понятие, не имея в переводе своей антитезы, повисает в воздухе и на раскрытие авторской идеи

не работает.

Самохарактеристика Иблиса, как и вся пьеса, завершается его монологом, в начале которого Иблис как бы отстранившись от себя, в третьем лице говорит:

İblis!.. O böyük ad nə qədər qalibi-heyrət!
Hər ölkədə, hər dildə anılmaqda o şöhrət,
Şər qülbədə, kaşanədə, viranədə İblis!
Hər Kəbədə, bütxanədə, meyxanədə İblis! (97,c.II,s. 342)

(Иблис!.. То великое имя, вызывающее восхищение!
В каждой стране, на каждом языке вспоминается та слава,
В каждой лачуге, дворце, развалине Иблис!
И в каждой Каабе, капище, кабаке Иблис!)

Как видим, в нескольких словах дается краткая, емкая характеристика вездесущести Иблиса. При этом в нескольких строчках охватываются фактически все и вся. То, что его имя упоминается (вспоминается, произносится) на всех языках, уже говорит о том, что для него нет пространственно-временных границ. Его знают, ему удивляются, им восхищаются (?) во всех странах, что подтверждается и перечислением мест, в которых можно встретить Иблиса. Сначала перечисляются жилища (от лачуги до дворца, а затем и до развалин). Переводом этого перечисления охватывается почти все человечество, ибо «от лачуги до дворца» - это путь прогресса, развития человечества, а не только разные социальные группы людей. В другом перечислительном ряду (Кааба, капище, кабак) охватывается другая сфера – духовная: люди различных верований, да и без веры (кабак) знают и помнят Иблиса.

Весь монолог создан одним и тем же размером. При этом

интонационно строчки отличаются друг от друга, что позволяет герою то гордо, то с иронией, то бурно и буйно бросать свои слова. И то, что в третьей и четвертой строках приведенного выше отрывка граница стоп (тефиле) совпадает с границами слов, что довольно редкое явление в арузе, придает речи героя небывалую величавость, гордость.

Эту многозначность каждый фразы данного ключевого для всей пьесы монолога сохранить, воссоздать в переводе очень и очень сложно, ибо в сценическом, звучащем слове значительным является не только то, что сказано, но и то, как оно прозвучало. И сохранение интонации (повествовательной, четко-перечислительной, акцентирующей внимание на отдельных моментах и т.д.) является в данном случае не менее важным, чем отдельных ключевых лексических единиц.

К сожалению, оба переводчика не избежали потерь. Они оба стремятся сохранить прежде всего «фактуру» оригинала, быть ближе к «букве» его. При этом у Гумилева это выливается в стремление донести значение не каждой лексической единицы в отдельности, а их совокупности, значение фразы, строки в целом. В его переводе Иблис говорит:

Иблис я! Имя мое, всегда родящее страх,
Известно на всей земле, во всех ее уголках.
Дворец, и крепость, и храм, меня под сводом таят.
В Каабе и в будхане – везде присутствую я! (68, с. 367)

Так, сравнив этот отрывок перевода с оригиналом, можно выделить, к примеру, следующие отступления от оригинала: здесь Иблис говорит о себе в первом лице, из лексики оригинала в переводе не видим «лачугу», «развалины», «кабак», но при этом можно отметить, что значение этих слов доносится

второй, поясняющей строкой. Что касается интонации оригинала, то она частично передается перечислениями, однородными членами предложения 3 и 4 строк.

У Л. Озерова несколько иной подход к переводимому. На первый взгляд он стремится отразить в переводе каждую лексическую единицу оригинала:

Да, дьявол!.. Всякий в мире восхищен
Великим именем. Повсюду звон
Во славу дьявола. По всей земле –
И в полдень, на свету, и в ночь, во мгле,
Царит он, дьявол… В хижине, в раю,
В трактире, в храме – дьявол… (35, т. II, с. 449)

Как можно увидеть, почти каждое слово оригинала имеет в этом переводе свое соответствие: здесь герой говорит о себе в третьем лице, тут имеются и «хижина», и «трактир», и «храм», появляется даже уточнение, что дьявол царит и днем и ночью и т.д. Ради такой «точности» переводчик идет даже на нарушение принципа эквилинеарности – перевод увеличивается в объеме. Но эта точность мнимая, ибо герой озеровского перевода весьма смутно напоминает джавидовского.

Джавидовский Иблис знает себе цену, понимает в чем его сила и когда он говорит о том, что о нем говорят в любой стране, на любом языке, не уточняет: слава эта добрая или худая. И любое уточнение, привнесенное в контекст переводчиком, искажает авторскую мысль.

У Л. Озерова «всякий в мире восхищен» великим именем дьявола, хотя в оригинале речь идет об удивлении; в оригинале речь идет об известном герое, в переводе дьявол становится всесильным, ибо во славу его «повсюду звон», и днем,

и ночью, и при свете, и во мгле, и даже в раю (?!) царит он. А если и при свете, и в раю царит он, и именно в его славу всюду звонят колокола, то кто же тогда бог? В оригинале речь идет о присутствии дьявола, а не царствовании.

При этом, как становится ясно из продолжения монолога, присутствие дьявола становится возможным благодаря человеку и человечеству, его слабостям, греховности – страсти, желаниям. Показав свое истинное лицо, свою силу и возможности, Иблис, закончив свой монолог, уходит в небытие, ибо на земле своих дьволов в человеческом облике хватает. Как отмечает Я. Караев, «чтобы показать человека-сатану, Джавид пользуется падшим ангелом-сатаной. Высшее и совершенное зло наблюдает за мелкими, обычными злыми делами и высказывается по этому поводу»(35, т.1,с.10-11) .

Но и эти мелкие творители большого зла в опеке не очень-то нуждаются. Иблис, обращаясь к своим хулителям, обвиняет во зле самого человека, его падкость и жадность, затем перечисляет всех, кто с успехом выполняет его функции. Он говорит:

…məni təhqir edən, ey əbləhü miskin!
Olduqca müsəllət sənə, bil, nəfsi-ləimin,
Pəncəmdə dəmadəm əzilib qıvrılacaqsan…(97, c.2, s.342)

(…О, оскорбляющий меня, глупый бедняга!
Пока в тебе господствует страсть, жадность,
Ты вечно будешь извиваться в моей лапе…)

Основная мысль монолога заключается именно в этом. Все перечисления, рассуждения так и иначе восходят к этому. Человек, став рабом своих желаний, становится и рабом дьявола.

Именно эта ключевая мысль утрачена обоими переводчиками. Как ни странно, оба переводчика обратили основное внимание на «оскорбляющих», донесли именно это лексическое значение, а смысл этих строк целиком остался за пределами перевода, что привело к искажению образа центрального героя, и отсюда – авторской мысли и идеи всего произведения. В переводе Л. Гумилева Иблис грозится:

О вы, богач и бедняк, бранящие силу зла!
Мое дыхание вмиг обоих спалит дотла… (68, с. 367)

В оригинале никакой угрозы уничтожения нет. Там предупреждение, предостережение. Здесь же прямая угроза в адрес богача и бедняка – именно их двоих за то, что оскорбляют силу зла.

А перевод Л. Озерова еще дальше отстоит от оригинала, хотя по букве он опять-таки ближе к лексике оригинала. В нем Дьявол как бы предупреждает тех «глупцов», которые могут оскорбить его. Он говорит:

Глупец ничтожный, оскорбишь меня
И не узнаешь радостного дня.
Ты будешь корчиться в моих когтях,
Пока не превратишься в жалкий прах. (35, т. 2, с. 449)

Как можно видеть, и в этом переводе ключевой момент выпал. В переводе Гумилева тон высказывания, угрозы несколько сдержанный (как и в оригинале, ибо не к лицу дьяволу словословить в адрес смертного, бахваляясь своей мощью). В оригинале дьявол ограничивается простым предупреждением: «если.., то…». В гумилевском переводе выпадает этот услов-

ный момент. Он имеется в переводе Л. Озерова.

Но ведь в оригинале ключевым является не оскорбление и не оскорбляющие, а рабы своих страстей, желаний, готовые ради достижения своего на все.

Указав на то, что и без него на земле есть кому сеять зло, Иблис уходит в небытие, откуда и прибыл. Но перед уходом выносит свой суд, поставив знак равенства между собой и некоторой категорией людей:

İblis nədir?
– Cümlə xəyanətlərə bais…
Ya hər kəsə xain olan insan nədir?
- İblis!..(97, c 2, s.342)

(Что такое Иблис?
- Причина всех предательств…
Или что такое предающий всех человек?
- Иблис!..)

Л. Гумилев, видимо, движимый стремлением полностью разъяснить смысл последних строк монолога, впервые идет на нарушение принципа эквилинеарности - увеличивает количество строк, что приводит к многословию, затуманиванию, и в конечном итоге искажению образа центрального героя:

Кто этот жестокий дух, затмивший солнечный свет? –
Иблис, порожденный тьмой, дьявол, источник бед!
Кто же тот человек, в ком ложь и злоба сплелись? –
Он дух вездесущий тьмы и ненависти – Иблис! (68, с. 367)

Именно в концовке произведения переводчик вкладывает

в уста героя произведения слова, которые для него не характерны и которые искажают этот образ. Джавидовский Иблис довольно хорошо знает себе цену, потому-то такая самохарактеристика, больше напоминающая самолюбование, звучат в его устах, патетично, высокопарно, но крайне неестественно.

В переводе того же отрывка Л. Озеров избежал многословия. Его перевод гораздо ближе к оригиналу, чем гумилевский. У него Дьявол говорит:

Что дьявол? Он
Предательством рожден.
Коварством вознесен…
Что человек, всех предающий испокон?
Что?- дьявол – он…(35, т.2, с.449)

Этот перевод, как видим, хоть частично воссоздает содержание оригинала, но и он полностью самохарактеристику Иблиса-Дьявола не воссоздает. Переводчик, сохранив лексический состав переводимого, допустил небольшую на первый взгляд перестановку, он переставил местами объект и субъект, причину и следствие. В оригинале дьявол – причина всех предательств, а в переводе Озерова «он предательством рожден», что не одно и то же.

Таким образом, сравнив два перевода отдельных отрывков пьесы Джавида «Иблис», выполненных Л. Гумилевым и Л. Озеровым, мы увидели, что оба переводчика стремились точнее воссоздать образы джавидовской пьесы, хотя каждый из них шел своим путем: Гумилев больше ориентировался на авторский синтаксис, на содержание отдельных строк и фраз. А Озеров больше стремился сохранить лексическую основу переводимого. Это привело к тому, что в воссоздании автор-

ского стиля большего успеха добился Л. Гумилев, хотя, как мы могли убедиться, в самом конце пьесы в стремлении к большей точности в передаче содержания он отошел от оригинала в краткости и емкости фраз и тем самым исказил образ джавидовского центрального героя – Иблиса.

3.2. Воссоздание ритмико-интонационных особенностей стихотворной драмы Г. Джавида в русских переводах

Гусейн Джавид – основоположник азербайджанской романтической драматургии. Он же зачинатель стихотворной драмы в нашей литературе. Его стихотворные драмы составили в истории азербайджанской литературы целую эпоху. При создании стихотворных драматических произведений он использовал все ритмико-интонационное богатство многовековой азербаджанской поэзии, подчинив эти ритмы творческим задачам, стоящим перед ним. Им созданы драматические произведения и арузом, и хеджой. При этом в рамках одного произведения драматург обращается к одной системе стиха – произведение создается или арузом, или силлабикой, но и тут имеются исключения: если пьеса создается арузом, песни чаще всего даются силлабикой, что ритмически подчеркивает выделяемость этой части произведения из целого и ее «особое положение».

И аруз, и хеджа Г. Джавида имеют специфические особенности, о которых довольно подробно говорилось в предыдущих главах. Эти особенности присущи джавидовскому стиху и в его стихотворных драматических произведениях, в которых стих поэта еще больше обогащается, подчиняется движению сюжета, в определенной степени прозациируется. Джавид ломает многие традиции классической Восточной, в том числе

азербайджанской поэзии. Он применяет в рамках одного произведения не только разные виды одного метра, но и несколько метров, что намного расширяет выразительные возможности стиха. Потому-то сохранение, воссоздание в переводах ритмико-интонационных особенностей джавидовского стиха является одной из важнейших задач, стоящих перед его переводчиками.

Полностью передать ритмико-интонационные особенности поэтического, стихотворного произведения невозможно, но это не означает, что не надо стремиться к этому. В принципе, любой переводчик стихотворного произведения стремится к этому, но приближение его к идеалу – в данном случае к ритму, интонации оригинала – зависит от некоторых объективных и субъективных фактов, в числе которых степень постижения оригинала, уровень поэтического мастерства переводчика, добросовестность его и др.

О римтико-интонационных особенностях наиболее ранних переводов из драматургии Г. Джавида – гумилевских переводов из «Иблиса» - частично было сказано в первом разделе данной главы. Но так как эти отрывки были переведены в отрыве от всего контекста произведения и не предназначались для сценического воплощения, мы сосредоточим основное внимание на эквиритмичности переводов драматичских произведений Г. Джавида, выполненных в начале 80-х годов XX века. Именно тогда, в преддверии 100-летия поэта было переведено шесть стихотворных пьес его. Пять из этих переводов вошли в двухтомник «Пьес» Г. Джавида, а перевод пьесы «Мать», единственный выполненный непосредственно с оригинала, - в сборник «Женщина Востока».

Одноактная пьеса «Мать» - первое драматическое произведение Г. Джавида и первая стихотворная драма в азербайджан-

ской литературе. Пьеса написана наиболее распространенным видом азербайджанского силлабического стиха – одиннадцатисложником со смежной рифмовкой. При этом благодаря варьированию другими ритмообразующими средствами стих монотонным не выглядит. Среди этих средств важнейшим в силлабическом стихе является цезура, которая разбивает стих на две или три части. Азербайджанский одиннадцатисложник знает, в основном, два ритмических вида – с делением 6 + 5 и 4 + 4 + 3, но Джавид меньше всего ориентируется на это. Наряду с этими двумя ритмическими формами одиннадцатисложника поэт применяет и такие, к которым кроме него никто не обращался. В смене ритма определенного порядка нет. Он подчинен движению сюжета, его пафосу в каждом конкретном высказывании героев. Нередко цезура сдвигается на пятую или седьмую позиции, что прозациирует стих, акцентируя внимание не на форме, а на содержании. С. Мамедзаде перевел эту пьесу пятистопным ямбом, который традиционно больше употребляется в русской стихотворной драме. Вспомним: «Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и другие драматические произведения А. С. Пушкина созданы этим размером. Выбрав правильный ритмический ключ для перевода, С. Мамедзаде больше стремится не к буквальной, а к поэтической точности, что удается ему благодаря прекрасному знанию языка оригинала. Это позволяет ему следовать за любым движением, мельчайшим поворотом сюжета и интонации, непосредственно связанной с содержанием, в чем можно убедиться, проведя сравнительный анализ перевода с оригиналом.

Обратимся к первым строкам пьесы, начинающейся с монолога Сельмы, которая тоскует, ждет не дождется возвращения сына и потому обращается к богу:

Ey mərhəmət xanı, ey ulu tanrı!
Ey yerlərin, göylərin hökmdarı!
İnayət qıl, yox başqa bir havadar,
Yalnız varım-yoxum tək bir oğlum var.
(97, c. 1, s. 213)

Обратим внимание на деление каждой строки посредством цезуры на микрогруппы: в первой строке деление 6 + 5; во второй – 4 + 3 + 3, правда в слове «hökmdarı» на стыке трех согласных при произношении добавляется гласный звук, потому-то фактически вторая строка делится таким образом: 4 + 3 + 4, что для азербайджанской силлабики крайне редкое явление; третья и четвертая строки делятся на 4 + 4 + 3, что также употребительная ритмическая форма азербайджанской силлабики. Дополнительным ритмообразующим средством здесь является троекратное обращение посредством междометия «ey».

Перевод этих строк, можно сказать, точный:

О боже, милосердный и великий!
Владыка неба и земли владыка!
От бед, напастей упаси его,
Единственного сына моего! (30, с. 69)

Переводчику удалось сохранить троекратное обращение, хотя междометие и не повторяется, что, думается, не суть важно. С. Мамедзаде не стремится к буквальной, дословной совпадаемости перевода оригиналу. Он, прекрасно владея языком оригинала, доносит те мысли и чувства, которые стоят за словом: мать, обращаясь к творцу, просит уберечь ее единственную опору в жизни. Именно это чувство материнской озабоченности о сыне и являются основными в переводе С. Мамедзаде.

После этих слов меняется объект обращения: мать теперь обращается, правда, обращение риторическое, к сыну, который давно уж ей не пишет:

Ah, Qanpolad!.. Nuri-didəm, övladım!
Üc ay var ki, məktubunu almadım…

И уже после этих строк обращение плавно переходит в монолог матери, раскрывая суть ее забот и волнений:

Üc ay var ki, taqət qalmamış məndə,
Gözüm yollarda, intizar içində.
Hər gecə gördüyüm qanlı röyalar
Göstərir ki, qorxulu bir xəbər var.
Bir ildən fəzlədir hər ay, hər on beş
Məktub yollardı, eylərdi sifariş.
Neçin o şimdi olsun böylə qafil?
Xayır, xayır, oğlum vəfasız deyil.
Lakin məni məhv edər bu intizar,
Gündən-günə qəlbimdə şübhə artar. (97, c. 1, s. 213)

Мать ждет вестей от сына, беспокоится, и это ее беспокойство сквозит в каждой фразе приведенного выше отрывка. Оно выражается и лексически – словами матери,- и сменой объекта обращения, и перебивами ритма. И переводчику удается большей частью сохранить эту интонацию, донести ее примерно аналогичными средствами русского языка, стихотворной речи. Переводчик так и стремится к максимальной близости к оригиналу: он, чуть изменив акцентировку, размышления матери частично переадресовывает и присоединяет к обращению к сыну, что общему содержанию и тональности всего монолога не вредит. В переводе эта часть монолога выглядит так:

Ах, Ганполад мой! Свет моих очей!
Три месяца жду весточки твоей,
Три месяца прикован взор к дорогам
И нет скончанья страхам и тревогам.
Все снится кровь, наверно, неспроста…
О, как бы не стряслась с тобой беда…
Ведь прежде – что ни месяц, то письмо.
И каждое – как счастие само.
Так что ж теперь? Иль очерствел душой?
Забыл меня ты в стороне чужой?
Но нет! Забудет он едва ль меня!
Ох, изведет тоска-печаль меня! (30, с. 69)

Сравнив перевод с оригиналом, увидим, что общее содержание монолога Сельмы, чувства, вложенные в него, тревогу матери о сыне, сквозящую в каждой строке, переводчик в целом доносит. И такое бережное отношение переводчика к переводимому сохраняется до конца пьесы.

Из переведенных на русский пьес Г. Джавида «хеджой» создана также и трагедия «Сиявуш». Но в отличие от пьесы «Мать» в ней одиннадцатисложник хотя и основной, но не единственный размер стиха. Одиннадцатисложник чаще сменяется семисложником, но здесь можно увидеть и шести-, и восьми-, и даже четырнадцатисложник. И эти переходы, смена ритма каждый раз обусловлены содержанием, ибо, как говорит М.Л. Михайлов, «в художественном произведении форма постоянно обусловливается содержанием, в ней не может быть ничего произвольного» (59, с.253). При этом он говорит о форме как о постройке всего произведения, о согласии между идеей и образом, а также о языке, стихе, метре. Он пишет: «Неважным является размер только в художественно слабых про-

изведениях, где содержание не вполне продумано и прочувствовано и потому не нашло в себе вполне соответственного выражения» (59, с. 253).

Уже в начале первого акта одиннадцатисложник сменяется в репликах служанок о ходе пира семисложником, чуть позже в речи Судабы, когда она говорит с Сиявушем и о нем с Рубабой, происходит то же самое. Также семисложником написана сцена, когда сообщается о нападении тюркской армии, говорится о необходимости защиты отчизны. И именно в этих, созданных семисложником отрывках можно заметить и изменение способа рифмовки: излюбленная смежная рифмовка Джавида местами переходит в перекрестную, что также сказывается на движении стиха, перебивает плавность, размеренность ритма, добавляя нотки тревоги, которые непосредственно содержатся в словах героев произведения.

Смена ритма непосредственно связана с содержанием. Благодаря ей резко меняется пафос, тональность речи. Так, в сцене, когда Кейкавус получает весть о нападении тюркской армии, одиннадцатисложник переходит в семисложник. О войне, защите Родины говорят визирь, Рустам, Сиявуш. В их диалог вклиниваются реплики Туса и двух воинов. Но эти реплики, написанные одиннадцатисложником, и по содержанию, и по тональности отличаются от предыдущих и последующих.

К сожалению, переводчики чаще всего оставляют без внимания подобные переходы, смену ритма, которая в произведении выполняет определенную художественную функцию. А это в итоге обедняет ритмико-интонационную организацию перевода и искажает образы героев произведения и стиль переводимого автора. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим небольшой отрывок из трагедии:

Rüstəm
Xeyir, şahim, aldırma,
Yersizdir bu iztirab.
Rüstəm dursun, onlara
Səyavuş verər çavab.

Tus
Səyavuş var olsun, bəla görməsin,
Sayğısız düşmənə aman verməsin.

Birinci cəngavər
Səyavuş bu yurdun fəxri, şanıdır.

İkinci cəngavər
Kəyanın sarsılmaz qəhrəmanıdır

Səyavuş
Yurdumuzu ceynəyən
Sayğısız hər kim olsa,
İnan ki, çox sürmədən,
Diz çökəcək qarşıda…(97, c.3, s.255-256)

В этой мизансцене, когда в ходе пира приносят письмо и визирь докладывает шаху о том, что тюркская армия перешла границу и разграбила села, шах, расстроенный этой вестью, произносит имя Рустама, говоря как они осмелились напасть на нас, раз в Иране имеются такие богатыри, как Рустам. В этом месте в разговор подключается Рустам, который, с одной стороны, успокаивает шаха, призывая его не беспокоиться, а с другой, пользуясь случаем, упоминает своего воспитанника, говоря, что врагам отпор даст Сиявуш. Именно в этот момент

звучат реплики Туса и двух воинов, которые непосредственно в разговоре не участвуют, просто при упоминании имени достойного человека (в данном случае и богатыря, и шахского сына) по восточной традиции желают ему долгих лет жизни, успехов и хвалят его. Эти реплики следуют сразу же после упоминания имени Сиявуша в реплике Рустама и предшествуют словам самого Сиявуша, который проявляя скромность, говорит, что враг скоро будет повержен, ибо в армии Ирана немало храбрецов.

Переводчик трагедии Я. Козловский все произведение, в котором одиннадцатисложник часто сменяется семисложником, но в зависимости от содержания произведения и конкретно выполняемой функции конкретного отрывка шести-, восьми- и даже четырнадцатисложником, перевел пятистопным ямбом, который отличается большими выразительными возможностями и потому наиболее востребован в русской стихотворной драме. Но и он не в состоянии передать всю гамму перепадов, переходов ритма оригинала. Обратимся к переводу приведенного выше отрывка:

Рустам
Прости меня, сиятельный мой шах.
Хоть за тебя готов отдать я душу,
Но обратить противника во прах
Ты поручи не мне, а Сиявушу.

Тус
Да здравствует сын шаха! Он в бою
Тебя сумеет отстоять, держава!

Первый воин
Мы постоим за родину свою!

Второй воин
Трубите трубы! Сиявушу слава!

Сиявуш
Я низко поклонюсь тебе, отец,
Коль с войском ты пошлешь меня в сраженье.
В нем к удальцам подобран удалец,
И нанесем врагу мы пораженье.(35, т. 2, с. 21)

Как видим, реплики каждого из действующих лиц данной сцены выполнены в одном и том же ритмическом ключе, что резко отличает ритмику перевода от ритмики оригинала. Слова Туса и двух воинов по содержанию непосредственно со словами участников диалога (Кейкавус, визирь, Рустам, Сиявуш) не связаны и на фоне семисложника с перекрестной рифмовкой звучат замедленнее и торжественнее. Шах, его сын и богатырь ведут конкретный предметный разговор о предстоящей битве и их высказывания далеки от высокопарной патетики, которая заметна в речи фоновых действующих лиц – Туса и двух воинов, речь которых и ритмически, и лексически, и синтаксически оттеняет простоту, обыденность речи основных героев сцены.

Выбрав для перевода один единственный размер, переводчик тем самым нарушает один из основополагающих принципов поэтического перевода – принцип эквиритмичности, что само по себе непосредственно на качестве перевода на первый взгляд, не сказывается. Но при внимательном рассмотрении перевода видно: нарушив принцип эквиритмичности при со-

блюдении эквилинеарности переводчику приходится менять плотность слов. А это значит, если в каждой строке азербайджанского семисложника по 2 – 3 слова, то при передаче этого содержания пятистопным ямбом, в строке которого в зависимости от типа клаузулы (мужской, женской, дактилической) может быть по десять, одиннадцать, даже двенадцать и более слогов, количество слов в строке увеличивается почти в два порядка (в рассматриваемом отрывке в каждой строке 4 -7 слов), что, естественно, требует включения в текст лексических единиц, не имеющих в оригинале соответствия. А это сказывается на темпе движения стиха, придает речи героев ложный пафос, отсутствующий в оригинале, и в конечном итоге искажает как образы центральных героев, так и стиль всего произведения. Так, Рустам – мифический богатырь Ирана, который даже перед шахом не склонял голову, он себе цену знает, потому-то, успокаивая потрясенного вестью о тюркском нападении шаха, довольно сдержанно, без лишних слов, как и подобает бесхитростному воину, предельно просто говорит:

Нет, мой шах, не придавайте значения,
Эти волнения ни к чему.
Рустама не надо, им
Ответит (даст отпор) Сиявуш.
(Подстрочный перевод)

Как видим, здесь все просто. А вот перевод грешит многословием, лишними, не присущими как оригиналу в целом, так и одному из центральных героев произведения Рустаму выражениями типа «Прости меня, сиятельный мой шах», «за тебя готов отдать я душу», «обратить противника во прах».

В оригинале все проще, там речь не только несет опреде-

ленную информацию, но и одновременно характеризует говорящего. Приведенные выше выражения из перевода, особенно первые два из лексикона придворных подхалимов, а никак не из лексикона непобедимого богатыря. При этом Рустам не предлагает шаху перепоручить борьбу с врагом Сиявушу, как это сказано в переводе («Ты поручи не мне, а Сиявушу»). Он одной фразой успокаивает шаха, утверждая, что не о чем беспокоиться, и как о деле решенном говорит, что «врагам ответит (даст отпор) Сиявуш».

А вот реплики Туса и двух воинов, содержащие пожелание долгих лет жизни Сиявушу и восхваляющие его, в переводе ритмически близки к оригиналу, ибо стих оригинала, как уже было отмечено, представляет собой одиннадцатисложник. А вот содержание этих реплик передано довольно вольно. Естественно, избежать вольности, предельно точно перевести каждый стих, каждую реплику в крупном драматическом произведении невозможно. Но хотя бы стремиться к функциональному и стилистическому соответствию перевода речи каждого героя необходимо, ибо речь героя в драматическом произведении не только несет определенную информацию, но и характеризует говорящего. Тус - придворный, услышав имя Сиявуша, он тотчас высказывает благопожелания:

Да здравствует Сиявуш, да не познать бед ему,
Да не даст он пощады коварному врагу.
(Подстрочный перевод)

Два воина, находящиеся тут же, не включаясь в общий разговор, что они при всем желании не могли бы сделать, подхватив слова Туса, высказывают свое мнение о шахском сыне, но в отличие от придворного они бесхитростны. Они своими

репликами, с одной стороны, характеризуют Сиявуша, а с другой– как бы выражают отношение профессиональных воинов к нему, наследнику престола и, прежде всего, достойного ученика Рустама.

Первый воин говорит: «Сиявуш гордость, слава этой земли», второй, подхватив и продолжив его слова, утверждает, что тот «непоколебимый богатырь Кейана».

Бесспорно, любой перевод – трансформация текста. Точность перевода большей частью определяется степенью этой трансформации. Если она коснулась в основном второстепенного, позволяя соотносить тексты – оригинал и перевод – на уровне общего содержания, значения синтаксических конструкций и стиля, то можно говорить о состоятельности перевода. При таком подходе к рассматриваемому отрывку можно заметить, что здесь трансформация более глубокая: изменилась синтаксическая конструкция реплик Туса и воинов. В реплике Туса две строки, две относительно завершенные фразы, правда, с общим подлежащим. Реплики воинов также являют собой параллельные конструкции. В переводе в реплике Туса видим перенос, которого нет в оригинале: второе предложение в этом двухстишье начинается в конце первой строки. Здесь синтаксическое, тем самым, стилистическое несоответствие оригиналу сочетается с содержательным: пожелание Туса трансформируется в обращение к державе (?). Тус говорит: «Он в бою // Тебя сумеет отстоять, держава». То же самое можно сказать о репликах двух воинов. В оригинале они как бы констатируют факт, утверждая, что Сиявуш гордость, слава, непоколебимый богатырь этого края. В переводе же опять-таки наблюдается переадресовка: Первый воин заявляет: «Мы постоим за родину свою», а второй говорит: «Трубите трубы! Сиявушу слава!». И не понятно: выражение «Трубите трубы» призыв к борьбе с

внешним врагом или к воспеванию доблестей Сиявуша, о которых пока что известно только со слов Рустама.

Подобные несоответствия неточностями назвать сложно, ибо они почти полностью – плод фантазии самого переводчика. Как отмечает Г.Бельгер, «соль, дух иноязычной речи особенно колоритно выражаются в диалогах, характер героев наиболее ярко раскрывается в их манере выражаться. Негоже переводчикам заставлять иноязычных героев говорить на несвойственном им языке…» (15, с.245). Кроме того, в переводе «Сиявуша» довольно много неточностей другого рода – ничем не оправданных небрежностей в языке. Так, в строке, предшествующей рассмотренному отрывку, Кейкавус, узнав о переходе тюркской армии границы Ирана, потрясенно говорит:

İranda Rüstəm kimi
Pəhləvanlar dururkən
Nə cürətdir bilməm ki,
Oh, bu azğınlıq nədir!? (97, c.2 , s. 265)

Суть слов шаха сводится к следующему: «Тогда как в Иране имеются такие богатыри, как Рустам, это что за смелость, это что за наглость?» Сравнив перевод этого четверостишия с оригиналом, увидим, что он с оригиналом ничего общего не имеет, кроме того, в нем довольно много элементарных языковых небрежностей, что уже можно считать продуктом переводческой «добросовестности», которая «ставит высоко и несильные дарования; тогда как без добросовестности и хорошие стихотворцы падают очень, очень низко» (59, с. 258).

В переводе Я. Козловского Кейкавус говорит:

Решил хаган открыть себе гробницу,
Безумец! Иль неведомо ему,
Что вдоволь стрел у нас внутри колчанов
И что под стать Рустаму одному
Сразить мечом любой отряд туранов! (35, т.2 , с. 20)

Здесь нарушено все, что можно нарушить при переводе: четверостишие стало пятистишием, семисложник переведен пятистопным ямбом, вопросительное предложение оригинала стало восклицательным, а по содержанию у перевода с оригиналом общим является только упоминание имени Рустама. Даже с этим в рамках крупного по объему произведения можно было бы примириться, если бы не четко просматриваемые языковые небрежности. Так, «Решил хаган открыть себе гробницу», -говорится в переводе. Ни хагана, ни гробницы, как и «стрел внутри колчанов» в оригинале нет. Создается впечатление, что переводчик не в ладах с русским языком, ибо чем же еще можно объяснить выражения типа «открыть себе гробницу». Гробницу все же строят, возводят, но не открывают, хотя из контекста явствует, что переводчик хотел сказать, что «хаган ищет тут свою погибель». Такого же рода выражение «вдоволь стрел… внутри колчанов». Так как стрелы могут быть только в колчане, то слово «внутри» здесь лишнее. Все это в совокупности дало право И.Джарчиевой, говоря о русском переводе трагедии «Сиявуш», утверждать, что «московский поэт-переводчик Я.Козловский не всегда следует логике развития художественных образов. Имеющиеся в русском переводе «Сиявуша» недостатки (приукрашивание оригинала, разного рода сокращения и добавления, отступления от исторической (?) правды), несомненно, искажают идею произведения»(37, с.11).

Таким образом, рассмотрев русские переводы двух пьес

Г. Джавида, созданных силлабическим стихом, мы могли увидеть, что нарушение принципа эквиритмичности часто приводит к стилевому несоответствию перевода оригиналу и отсюда порой и к смысловому. Думается, этот тезис верен и в отношении перевода пьес, созданных арузом. Чтобы убедиться в этом вкратце рассмотрим переводы первой и последней стихотворных пьес Г. Джавида – «Шейха Санана» и «Хайяма», - созданных арузом. Оба произведения занимают значительное место в истории азербайджанской литературы и содержат в себе целый ряд новаторских элементов.

«Шейх Санан» первая в азербайджанской литературе трагедия в стихах. И уже в ней Г. Джавид нарушает принцип единства метра, когда крупное по объему произведение создавалось лишь одним видом аруза с использованием по мере необходимости вариантов его. А здесь Г. Джавид с успехом применил шесть из двенадцати активных в азербайджанской литературе метров аруза (37, с.13). Кроме того, отдельные места выполнены одиннадцатисложником, т. е. силлабическим стихом.

Трагедия «Шейх-Санан» создана в основном «хафифом» - метром, «легким, ритмичным» (98, с.274), близким по количеству слогов к одиннадцатисложному силлабическому стиху. Но по мере необходимости в соответствии с содержанием произведения и характером героев метр стиха меняется. Песня слепого араба создана первым видом муджтаса, песня, которую напевает Серго – одиннадцатисложным «хеджа». Смена метра, соответственно и ритма, больше характерна концовке, последнему акту пьесы, когда «мутагариб» чередуется с «хазаджем», а затем переходит в «раджаз». При этом часто смена ритма подчеркивается ремаркой. Так, в последней сцене, когда умирают Хумар и Шейх-Санан и по очереди говорят шейх и мюриды, грузины, священник, их словам предпосылается ре-

марка «начинают причитать в присущей им манере» (35, т. 1, с. 157).

Переводчик трагедии «Шейх-Санан» В. Портнов предельно внимателен к смене ритма стиха, что позволяет ему максимально приблизиться к ритму оригинала, довольно полно воссоздать его в переводе, донести до русскоязычного читателя не только общее содержание переводимого, но и стиль автора, характер романтического героя, создаваемого не только лексическими средствами, но и манерой высказываться, темпом его речи.

Перевод осуществлен в основном пятистопным ямбом, который, как уже было отмечено, чаще всего и встречается в русских стихотворных драмах и который, на наш взгляд, больше соответствует ритму оригинала, чему способствует не только механически взятый размер русского стиха, но и подбор слов для реализации этого ритмического рисунка. В основном метре оригинала (хефифе) три тефиле-стопы (∪ ∪ – – // ∪ – ∪ – // ∪ ∪ – –), как бы три интонационно-ритмических микрогрупп слогов. И для сохранения этого ритма в переводе В. Портнов избегает многосложных слов, благодаря чему в каждой строке перевода по 4-5 ударных слога, что сближает ритм перевода с ритмом оригинала. Для сравнения возьмем отрывок из монолога Шейха Абузара о Шейхе Санане из первого явления первого акта:

Qonşular söyləyir ki, həp gecələr
Uyumaq bilməyir sabaha qədər.
Qoşuyor hər səhər biyabanə,
Həm də əsla qarışmaz insanə. (97, c. II, s. 9)

Естественно, полностью воссоздать ритм аруза на русском

языке невозможно, ибо ритмообразующие средства аруза и русского силлабо-тонического стиха разные. Но приблизиться к нему, воссоздать интонацию подлинника можно. В приведенном нами четверостишии при всей четкости ритмической организации стиха преобладает интонация разговорной речи: ни одного лишнего слова, каждое слово и лексически, и грамматически на своем месте, исполняет прежде всего информативную, смыслоносительную функцию и как бы мимоходом – ритмообразующую. Ни патетики, ни возвышенной, высокой лексики здесь не видим: Шейх Абузар, выказывая свою озабоченность Шейхом Сананом и отвечая на вопрос Зохры о нем, говорит:

Соседи говорят, что по ночам,
Как прежде, сон нейдет к его очам,
Что поутру уходит он в пустыню
И вовсе не общается с людьми. (35, т. 1, с. 20)

Сравнив этот перевод с оригиналом увидим почти дословную совпадаемость перевода с оригиналом: налицо лексическая и синтаксическая сопоставимость перевода с оригиналом. И самое главное, переводчику удалось воссоздать естественность разговорной речи. Для этого он допускает небольшую, но в данном случае оправданную вольность.

Г. Джавид за редкими исключениями применяет в основном смежную рифмовку и точные рифмы. В. Портнов же порой заменяет смежную рифмовку перекрестной, а точную рифму – неточной, что практически остается незамеченным, усиливает прозаизацию стиха, мастером которого в азербайджанской поэзии считается именно Г. Джавид, и благодаря этому получает возможность полнее воссоздать синтаксис оригинала, и отсюда

стиль речи героя, а в совокупности – стиль самого автора, ибо, как отмечает Я. Садовский, «переводчику, помимо индивидуальности речи каждого персонажа, необходимо передать еще и специфику «слога» писателя, в данном случае выступающего в жанре драматургии. Принципы построения речевого портрета персонажа, который должен соблюсти переводчик, - это только часть, пусть очень важная, но лишь часть драматургической стилистики автора» (72, с.5).

«Владимир Портнов с большой ответственностью и, как видно с большой любовью подошел к переводу этой трагедии»(69, с.282). Он, возможно как никто из переводчиков Г. Джавида, предельно внимателен и к ритмико-интонационным особенностям оригинала, и к авторскому стилю, и стилю каждого героя в отдельности. Для него мелочей нет. Благодаря этому в его переводе чувствуется джавидовская интонация, джавидовское дыхание. В каждом конкретном случае он, учитывая смену ритма оргинала, для его воссоздания подбирает соответствующий ритм в языке перевода. Благодаря этому в переводе личность автора не заслоняется личностью переводчика.

В. Портнов почти ни один случай смены ритма не оставляет без внимания, что объясняется тем, что в отличие от московских переводчиков бакинский поэт-переводчик пользовался не только подстрочником, но и, достаточно хорошо владея азербайджанским языком, оригиналом.

Во втором акте грузинские девушки и дети напевают песню (97, ч.2, с.53), а в последнем грузины (97, ч.2, с.131-132), придя, интересуются происшедшим и обращаются к покончившей собой Хумар. Эта песня и слова грузин, высказанные в кульминационный момент трагедии, отличаются своей ритмической организацией: эти места созданы автором седьмым видом «хазаджа», в котором две четырехсложные стопы (∪ – ∪

– // ∪ – ∪ –).

Обратимся к одному четверостишию из упомянутой песни:

Əsər nəsimi-dilgüşa,
Gülər bahari-nəşəza,
Çəmən, çiçək, günəş, hava,
Cahanı xüldzar edər. (97, c. 2, s. 53)

Как видим, в этой песне способ рифмовки: а а а б. Переводчик подбирает, на наш взгляд, наболее приемлемый для передачи ритма этой песни размер – четырехстопный хорей, но при этом меняет рифмовку, взяв за основу рифмовку азербайджанского баяты:

Дует майский ветерок,
Легкий райский ветерок.
Луг и солнце, чистый воздух
Превратили мир в цветок. (35, т. 1, с. 71)

И во втором случае, когда поэт переходит к хазаджу и опять в передаче речи грузин, переводчик обращается к четырехстопному хорею. Благодаря этому он, как и в оригинале, добивается резкой смены ритма стиха в том же самом месте, что и в оригинале. Правда, полностью сохранить ритмическое богатство, многообразие последнего акта трагедии, где каждая группа героев говорит в несколько ином ритмическом ключе (шейх и мюриды – первым видом мутагариба; грузины – седьмым видом хазаджа; священник и отвечающие ему «все» - вторым видом раджаза) все же не удается.

Для воссоздания ритмического многообразия этого акта переводчик использует лишь два размера русского стиха – пя-

тистопный ямб, которым переведена в основном вся трагедия, и четырехстопный хорей в отмеченных выше случаях. При этом, следует отметить, что переводчик, применяя чередование мужской и женской клаузулы также добивается смены ритма в переводе в соответствии со сменой ритма в оригинале. Также следует отметить, что содержание высказывания – реплики в диалоге и монологи – каждого в целом воссозданы в переводе верно, что говорит о предельно ответственном подходе переводчика к стоящей перед ним задаче.

Даже на первый взгляд такой малозначительный момент, как двоякое произнесение имени возлюбленной Шейха Санана – грузинской красавицы, которая в системе действующих лиц обозначена как Хумар, а в скобках дается ее второе имя – Тамара, переводчик без внимания не оставляет. Хотя перехода от одного имени к другому в последнем акте трагедии мы и не видим, но все же он возможен. И переводчик пользуется этой возможностью. Четырежды в речи грузин и в одной реплике дервиша вместо Хумар озвучивается имя Тамара.

В переводе говорится:

Горы Грузии в печали,
Встань, прекрасная Тамара! (35, т. 1, с.157)

Видимо, имя «прекрасной Тамары» в сочетании с «горами Грузии» в переводе навеяны традициями русской литературы и прежде всего лермонтовским «Демоном» (52), где и Тамара, и горы, и парение в облаках. В оригинале же в этом месте трижды повторяется «прекрасная Хумар»:

Oyan, Xumar, oyan, Xumar!
Oyan, oyan, Xumar, oyan!.. (97, c. II, s. 131)

От всего текста пьесы ритмически отличается и песня грузина Серго из начала второго явления второго акта. Эта песня в соответствии с обозначенным автором жанром (в ремарке отмечается, что Серго напевает песни-тюрки – народную, тюркскую песню; а исконно тюркская песня создается силлабическим стихом) дается одиннадцатисложником. Народность формы подчеркивается и формой стиха, которая близка к гошме – рифмовка: а а а б / в в в б, и еще тем, что здесь четко соблюдается деление строк на микрогруппы – 4 + 4 + 3:

Uzaqlaşdım gülümdən, sevgilimdən,
Ayrı düşdüm vətənimdən, elimdən,
Həp sızlaram, bir şey gəlməz əlimdən,
Yar-yar deyib geçə-gündüz ağlaram.

Coxdan bəri nazlı yarı görmədim,
Öpmədim, gül üzündən gül dərmədim,
Gülər üzlə heç bir ömür sürmədim,
Yar-yar deyib geçə-gündüz ağlaram.
(97, c. II, s. 56)

Обращаясь к силлабическому стиху Г. Джавид, особенно в драматургии, чаще всего нарушает принцип четкого деления стиха на микрогруппы, сплошь и рядом деление приходится не на границу слов, а на середину, что для «хеджа» недопустимо. Тем самым поэт добивается прозаизации стихотворной речи. А вот в данном случае бросается в глаза четкая выверенность силлабического стиха, благодаря чему эта песня выделяется из всего контекста пьесы. В этом отношении перевод полностью соответствует оригиналу. Переводчик сохраняет и строфическую организацию этой песни, и способ рифмовки, и, осуще-

ствив перевод четырехстопным анапестом, ритмическую отличаемость песни от остальной части трагедии. Вот как выглядит рассматриваемая песня в русском переводе:

Я от милой далек, от цветка полевого.
Где народ, где отчизна? Скитаюсь без крова,
Я стенаю и плачу, я снова и снова
Повторяю: «Любимая, где ты, приди!»

Как давно я не видел очей ее чистых,
Алых роз не срывая с ее щек бархатистых,
Как давно не смеялся в ночах серебристых,
Повторяю: «Любимая, где ты, приди!» (35, т. 1, с. 75)

Интересно, что еще одна песня из трагедии – песня слепого араба переведена анапестом, только семистопным. Песня слепого араба создана арузом – первым видом муджтаса, ритм которого (∪ – ∪ – // ∪ ∪ – – //∪ – ∪ – // ∪ ∪ – –) отличается предельной музыкальностью. И не случайно песня, созданная на основе этой газели, давно живет самостоятельной жизнью. Переводчик и тут внимателен к смене ритма оригинала. Хотя об эквиритмичности перевода названной газели оригиналу говорить можно с большой натяжкой, все же основной цели – ритмической выделяемости песни слепого араба из всего текста трагедии – переводчик добился.

Таким же, как и «Шейх Санан» метрическим богатством отличается пьеса «Хайям». В ней Г. Джавид по ходу действия тоже обратился к шести метрам аруза, но эта пьеса ритмически еще более разнообразна. В ней интенсивная смена ритма наблюдается уже в начале, при этом поэт-драматург смену ритма,

интонации добивается не только обращением к разным метрам аруза, но и использованием различных видов и вариантов одного и того же метра, а также применением «мустазада».

О ритмическом богатстве драмы «Хайям» говорит хотя бы такой факт: уже в первом акте пьесы видим два вида рамаля (четырех- и трехстопного), три вида хазаджа (четырех-, трех- и двухстопного), один вид раджаза. При этом следует отметить, что основным метром аруза, которым создана пьеса, является трехстопный рамал (fə'ilAtun, fə'ilAtun, fə'ilun) и его варианты. К сожалению, переводчику пьесы бакинскому поэту-переводчику А. Гричу не удалось воссоздать на русском все интонационно-ритмическое богатство джавидовской пьесы. Правда, в его переводе тоже имеет место смена ритма, но все же перевод в отличие от оригинала звучит во многом монотонно, что объясняется большей частью меньшим разнообразием стихотворного размера в переводе. Так, в том же первом акте переводчиком использованы пяти- и четырехстопный анапест, шести- и трехстопный ямб, четырехстопный хорей. При этом говорить хотя бы об относительно полном ритмико-интонационном соответствии перевода оригиналу невозможно. Казалось бы, переводчик в соответствии с оригиналом меняет ритмическую организацию стихотворной речи в переводе. Но ведь чисто механическая смена ритма без учета содержания вести к цели не может. Требуется не чисто внешнее соответствие ритма перевода оригиналу, но и функциональная, позволяющая передавать то же содержание в той же самой тональности, вызывающей у читателя (зрителя) те же ассоциации, чувства, что и оригинал.

Пьеса начинается с того, что звучит «минаджат» - стихотворение, восхваляющее Всевышнего. Соответственно и ритмика стиха величественно-торжественна, движение стиха несколько замедленное. В оригинале это достигается исполь-

зованием четырехстопного рамаля, где три стопы одинаковы (fə'ilAtun), а четвертая усеченная (fə'ilun):

Ey fəzalarda gülümsər əbədi şerü xəyal!
O nə qüdrət, o nə həşmət, o nə ahəngü cəlal!?
Hər dəha çırpınaraq səndə arar feyzi-kəmal,
Yenə yox kimsədə əsla səni idrakə məcal.
(97, c. 4, s. 8)

На что Хайям удивленно и взволнованно откликается в том же ритме, как бы отвечая на зазвучавшие вопросы, споря со сказанным. При этом заключительные две строки четверостишья, вложенного в его уста, рифмуются с предыдущим, услышанным им, подчеркивая, что эти слова родились экспромтом тут же, в ответ на услышанное:

İştə, bir səs ki, edər göylərə şaşqınca xitab,
O sağır göy, əcəba, kimsəyə vermişmi cəvab?
O dərinliklərə, boşluqlara uçduqca xəyal,
Sanki çırpınmada bir şəhpəri yanmış qartal.
(97, c. 4, s. 8)

Переводчик добросовестно воссоздал почти всю лексику оригинала: почти каждое слово оригинала имеет свое лексическое соответствие в переводе. Но, думается, именно эта излишняя точность в лексике обусловила неточность стилистическую и поэтическую. Как отмечал Д.Л.Михаловский, говоря о переводе Фета из Шекспира, «Он хлопочет только о том, чтобы сохранить буквальную верность и составить пятистопный ямб; эти два пункта составляют для него, так сказать, закон тяжести, вследствие которого он летит вниз, а не вверх» (60,

с. 233).

Обратимся к переводу первого из приведенных выше четверостиший:

О, улыбка поэзии, неба немеркнущий лик!
Ты – гармония сфер, ты – таинственный вечный родник.
Каждый жаждет извечно к твоим прикоснуться истокам,
Но никто из живущих тебя до конца не постиг… (35, т. 2, с. 159)

В оригинале ритм органично сочетается с высоким, возвышенным содержанием стиха, четкая ритмика, распад каждого стиха на четыре ритмические единицы - стопы с четким чередованием долгих и кратких слогов (∪ ∪ – – // ∪ ∪ – – // ∪ ∪ – – //∪ ∪ –) придают стиху торжественное звучание. В переводе же пятистопный анапест без четкой цезуры эту торжественность стиха не передает. Думается, ритму оригинала больше соответствовал бы шести-, даже семистопный ямб с обязательной цезурой. Тем более, что переводчик к ямбу (шести-, трех- и даже восьмистопному) в этом акте обращается, правда, для воссоздания тех частей, которые в оригинале созданы «хазаджем». А вот в воссоздании ритма стихов, созданных «рамалем», переводчик непоследователен. Первые строки пьесы созданы четырехстопным рамалем, который после приведенных выше слов Хайяма сменяется трехстопным (fA”ilAtun, fə”ilAtun, fə”ilun) и который на четыре слога (два коротких и два длинных) короче. Переводчик же и эти стихи переводит пятистопным анапестом и вдруг, без всякой мотивации со стороны оригинала переходит на шестистопный ямб. Но непоследовательность переводчика в воссоздании ритма оригинала на этом не заканчивается. Ближе к концу произведения тот же трехстопный «рамаль» (97, ч.4, с.131) он переводит шестистопным хореем (35, т. 2, с. 324).

Отметим, что неточность воссоздания ритма оригинала сочетается в переводе А. Грича с неточностью в воссоздании содержания не только диалогов и монологов героев, но даже и ремарок. Так, в самой первой ремарке произведения говорится о том, что звучит минаджат (97, ч. 4, с. 8). А минаджат – это вид лирического стиха, в котором дается описание Аллаха таким, каким его представляют верующие. И действительно, пьеса начинается именно с такого характера четверостишия. В переводе же говорится: «Издали слышится минаджат – громкий зов муллы, оповещающий о чьей-то смерти… Доносится голос» (35, т. 2, с. 159). По переводу получается, что минаджат со стихами, выражающими восхищение, удивление величием и непознаваемостью Аллаха, ничего общего не имеет.

Неточно переведена и вторая ремарка. После того, как отзвучали стихи, обращенные к Аллаху, Хайям «восхищенно и взволнованно» (97, ч. 4, с. 8) откликается на них своими стихами. А в переводе читаем «он огорчен и взволнован» (35, т. 2, с. 159). Но чем огорчено главное действующее лицо, главный герой, из содержания пьесы так и не выясняется. И получается, что в переводе эти ремарки с содержанием, можно сказать, почти не связаны, а если и связаны, то искажают образ романтического героя.

Удивленный и восхищенный стихами об Аллахе Хайям в переводе ими же огорчается, что, на наш взгляд, совершенно меняет характеристику центрального героя, превращая его из возвышенной поэтической натуры в атеиста, огорчающегося тем, что кто-то восхваляет Бога.

Еще раз вспомнив слова Михайлова о добросовестности, отметим, что основные недостатки перевода – неточности и в ритме, и в ремарках, и в содержании диалогов и монологов героев – восходят именно к ней – добросовестности, ибо такие

неточности у переводчика, имеющего под рукой подстрочник, возможность проконсультироваться и неплохо владеющего азербайджанским языком, ничем иным объяснить невозможно. Об этом же свидетельствуют имеющиеся в переводе купюры – пропуски «малозначительных», по мнению переводчика, реплик, хотя необходимость каждого слова для произведения определяется все же автором. Так, во втором акте пропущена песня девушек, привидевшихся Севде, которую Саббах опоил наркотиками (97, ч. 4, с. 131). Или же можно указать на сцену смерти Хайяма из последнего акта, когда потрясение смертью его выказывают виночерпий и девушки. Именно эти короткие реплики, показывающие всенародную любовь к поэту, и пропущены в переводе.

Таким образом, рассмотрев русские переводы некоторых пьес Г.Джавида с позиции воссоздания в них образа романтического героя и их ритмико-интонационной основы, можно констатировать, что в переводе драматического произведения от переводчика требуется предельная внимательность буквально к каждому слову, каждому повороту мысли в оригинале, так как в драматическом произведении сцепляемость слов, особенно в стихотворной пьесе, весьма высокая. Под словом в данном случае подразумеваются ремарки, реплики героев и большие монологи, состоящие из нескольких предложений, то есть все сочетания слов, работающие на раскрытие содержания произведения, авторской позиции, характеристику героев и т. п.

Воссоздание ритмики джавидовского стиха из его пьес также имеет важное значение, так как частая смена ритма в рамках одного произведения, использование различных видов и вариантов нескольких метров аруза, различных видов силлабического стиха или же сочетание ритмики аруза и силлабики

в рамках одного произведения Г. Джавида всегда детерминировано, обусловлено конкретными творческими задачами. И именно это чаще всего и не учитывается переводчиками.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Великий азербайджанский поэт и драматург Гусейн Джавид жил и творил в сложнейший период. В первые десятилетия XX века, когда поэт пришел в литературу и в полный голос заявил о себе, происходили стремительные изменения и в общественно-политической жизни, и в социальной действительности, и в литературе. Годы Первой мировой войны, падение самодержавия в России, установление в Азербайджане первой Демократической республики на всем Востоке, насильственное свержение Демократической республики и установление Советской власти – в такое насыщенное сложными историческими событиями время шел процесс формирования, становления и интенсивного роста таланта Гусейна Джавида. На фоне этих событий поэт-романтик обращается к общечеловеческим ценностям, поднимает крупнейшие гуманистические проблемы, заставляет человека взглянуть на себя со стороны, познать себя изнутри, свою природу и попытаться стать лучше. В его произведениях находят отражение такие темы, как долг и справедливость («Мать»), всеобъемлющая и всепобеждающая любовь («Шейх Санан»), добро и зло («Иблис») и другие. Его романтические герои – носители лучших человеческих качеств – как бы поднимаются над временем, соединяя в себе все лучшее, что изначально заложено в человеке. Джавидовский герой, возвышаясь над неустроенной действительностью, призывал людей к единению, показывал, что, несмотря на их сословную принадлежность, люди, в большинстве своем мало отличаясь друг от друга, живут одними и теми же чувствами,

страстями, ими управляют одни и те же устремления. При этом материальная сторона бренной действительности у джавидовского героя на втором плане. Автор высвечивает моральную сторону его действий и поступков. Потому-то джавидовский герой выламывается из своего времени, среды (общественной и национальной), остается вечно живым, ибо мысли, чувства, которые двигают им, актуальны во все периоды существования человечества и, естественно, сегодня. Именно поэтому сегодня остается актуальным вопрос о переводе произведений Г.Джавида на другие языки.

В силу сложившихся исторических обстоятельств, о которых было сказано в начале работы, произведения Г.Джавида, к сожалению, начали переводить довольно поздно. Благоприятные условия для исследования и перевода творческого наследия его сложились в конце 50-х – 60-е годы, т.е. после реабилитации поэта и возвращении его произведений к читателям. Но широкие возможности для перевода и пропаганды произведений Г.Джавида появились в начале 80-х годов, когда благодаря Гейдару Алиеву, тогдашнему главе республики широко было отмечено столетие со дня рождения поэта и в рамках юбилейных мероприятий прах поэта был перевезен из Сибири на родину.

Подавляющее большинство переводов произведений Г.Джавида были осуществлены именно к столетию поэта и, естественно, не все они отличались высоким качеством, не всем переводчикам удалось воссоздать на русском джавидовские произведения так, чтобы «узнаваемый в оригинале поэт был узнаваем и в переводе», что делает актуальным вопрос об исследовании переводов произведений Джавида на уровне поэтики, ибо только анализ на таком уровне позволяет судить о степени адекватности переводов.

Результаты данного исследования показали, что русские переводы лирики и из поэмы «Азер» Г.Джавида вообще не исследованы, а пьесы исследованы частично: довольно подробно рассмотрена история переводов на русский и частично затронуты вопросы, связанные с их адекватностью. Учитывая это, мы сосредоточили основное внимание на проблемах поэтики перевода. С этой целью отдельно рассмотрены русские переводы лирики Джавида, для чего выявлены специфические особенности поэтики джавидовского стиха, потом уж проведен сопоставительный анализ имеющихся переводов с оригиналами. Отдельно исследованы жанровые особенности эпической поэмы «Азер» и также проведено сопоставление переводов с оригиналом. Учитывая специфику перевода драматического произведения, также в отдельности рассмотрены вопросы поэтики перевода пьес Джавида. Такое композиционное построение диссертационной работы позволило составить цельное представление о русских переводах произведений Гусейн Джавида и сделать некоторые общетеоретические выводы по поводу лирики, эпики и драматургии. В результате проведенного исследования были получены следующие результаты:

1. Несмотря на некоторые утверждения о наличии прижизненных переводов произведений Джавида на русский, обнаружить таковых не удалось. Факты говорят о том, что переводить на русский произведения Джавида начали лишь после его реабилитации – в конце 50-х годов – начале 60-х годов. Подавляющее большинство переводов осуществлено в преддверии 100-летия поэта;

2. Лирика Г. Джавида отличается ярко выраженной самобытностью. Она сочетает в себе элементы и классического, и народного стиха, что в сочетании с романтической направленностью его поэзии придает ей неповторимые индивидуальные

особенности, что ставит перед переводчиками трудноразрешимые задачи. Несмотря на то, что поэзию Джавида переводили разные переводчики – и с оригинала, и с подстрочников, - в целом назвать удовлетворительным донесение поэтики, авторского своеобразия его лирики в русских переводах трудно. В лучшую сторону отличаются переводы С. Мамедзаде, который переводил непосредственно с оригинала. Большинство переводов из лирики Г. Джавида уже устарело и не соответствует современным требованиям;

3. Поэма «Азер» сочетает в себе элементы эпической поэмы, народного дастана и драмы. А так как поэма на русский целиком все еще не переведена, а имеющиеся переводы осуществлялись в разные годы разными переводчиками с применением разных переводческих принципов (часть поэмы переведена с подстрочников, часть – непосредственно с оригинала), говорить о состоятельности перевода в целом всей поэмы невозможно. Имеющиеся переводы всю жанровую специфику этого произведения не отражают;

4. Г. Джавид основоположник стихотворной драмы и трагедии в азербайджанской литературе. Его романтический герой имеет свои специфические особенности. Потому-то воссоздание этого героя в переводе имеет важное значение. Для выполнения этой задачи переводчикам необходимо воссоздать и поэтику Джавида во всех своих проявлениях.

Переводчики пьес Джавида выполнили огромную и благородную работу и донесли до русскоязычного читателя в целом идейное содержание их. Но так как в большинстве своем имеющиеся переводы поэтику джавидовского стиха – смену ритма, точность и выверенность каждой даже ремарки и реплики, отсутствие традиционной Восточной патетики не доносят, то опять-таки приходится говорить, что они большей частью вы-

полняют ознакомительную функцию, являются первым шагом в переводческом освоении творческого наследия Г.Джавида. Из общего числа переводов отличаются переводы С. Мамедзаде и В. Портнова, которым, по нашему мнению, удалось донести до русского читателя Г.Джавида «в собственной одежде», сохранить его поэтику, индивидуальное своеобразие его стиха, в пьесах и отсюда - воссоздать образ джавидовского героя в переводах.

Список использованной литературы

а) на русском языке

1. Агамиров М. Выдающийся поэт-мыслитель // Коммунист Азербайджана, 1984, №7, с.90-96.
2. Азероглу Б. «Шейх Санан » в Ардабиле // Литературный Азербайджан, 1983, №6, с.94-98.
3. Акперов З. Лицом к новой жизни // Литературный Азербайджан, 1973, № 11, с.133-135.
4. Акперов З. Могучий талант // В мире книг, 1982, № 10, с.73.
5. Акперов З.А. Трагедия Г.Джавида «Шейх Санан»: Автореф.дис. ….канд.филол.наук. Б.: 1967, 21с.
6. Алиев К. Романтическая драматургия и художественный перевод / Tərcümə sənəti. Искусство перевода. Б.: 1990, с.219-230.
7. Антология азербайджанской поэзии. В трех томах. Т.2. М.: Худож. Литература, 1960, с.271-281.
8. Арго А. Десятая муза. М.: Советская Россия, 1964, 86 с.
9. Асадуллаев С. Выдающийся художник и мыслитель // Литературный Азербайджан, 1982, № 10, с.105-109.
10. Асадуллаев С.Г.Конгениален нашей эпохе / Море жизни и корабли литературы. Б.: Элм, 1998, с.55-75.
11. Ахматова А.А. Сочинения в двух томах. Т.1. М.: Правда, 1990, 448с.
12. Ашуг Алескер. Ашуг – это значит влюбленный. Б.: Элм, 1972, 124 с.

13. Багиров Ю. Дж. Концепция романтического героя в драматургии Гусейна Джавида. Автореф. дис. … канд. филол.наук. Б.: 1986, 19 с.
14. Багиров Ю. Портрет романтического героя // Литературный Азербайджан, 1985, № 8, с.118-120.
15. Бельгер Г. Камни преткновения // Дружба народов, 1979, №12, с.238-246.
16. Белинский В.Г. Собрание сочинений. В трех томах. Т.1, М.: Худож.литература, 1948, 797 с.
17. Блок А. Избранное. М.: 1988, 192 с.
18. Богданов А.Н. Романтические тенденции в драматической поэме // Вопросы романтизма, Выпуск V. Казанский университет, 1972, с.188-217.
19. Борев Ю. О трагическом. М.: 1961, 392 с.
20. Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле. В кн.: Брюсов В.Я. Сочинения в двух томах. Т., М., Худож.литература, 1987, с.97-103.
21. Буров А.И. Эстетическая сущность искусства. М.: Искусство, 1956, 292 с.
22. Вагиф М.П. // Антология азербайджанской поэзии. М.: Худож. литература, 1939, с.95-97.
23. Велиханова Ф. Русские переводы поэзии Самеда Вургуна. Б.: Элм, 1968, 181 с.
24. Велиханова Ф. История перевода Азербайджана. Б.: Элм, 1994, 164 с.
25. Вургун С.Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1977, 766 с.
26. Гинзбург Л. Над строкой перевода. М.: Сов. Россия, 1981, 144 с.
27. Гончаров Б.П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М.: Наука, 1973, 275 с.

28. Гумилев Н.С. Избранное. М.: Просвещение, 1990, 383 с.
29. Джавид Г. Багровый час заката; В женской гимназии; Прелестна и лукава; Мой бог; Жалоба влюбленного; Хотел бы…(Перев. В.Зайцева) // Литературный Азербайджан, 1982, №1, с.108-111.
30. Джавид Г. Женщина Востока. Б.: Гянджлик, 1982, 140 с.
31. Джавид Г. Избранное. Стихи. Пьесы. Подстрочные переводы. Б.: Язычы, 1982, 457 с.
32. Джавид Г. Избранные строки. Б.: Язычы, 1983, 153 с.
33. Джавид Г. Князь. Отрывок из пьесы.(Перев. В.Зайцева) // Литературный Азербайджан, 1982, №2, с.94-102.
34. Джавид Г. Лирика. Б.: Гянджлик, 1985, 35 с.
35. Джавид Г. Пьесы: В двух книгах, Б.: Язычы, кн.1, 1982, 341 с.; кн.2, 1983, 450 с.
36. Джавид Г. Хайям. Отрывок из пьесы. (Перев. А.Грича) // Литературный Азербайджан, 1982, №10, с.110-120.
37. Джарчиева И.М. Пьесы Гусейна Джавида в русских переводах. Автореф. дис. …канд.филол.наук. Б.: 1994, 19 с.
38. Джафаров М. Гусейн Джавид. Б.: Элм, 1982, 194 с.
39. Джафаров М.Дж. Гусейн Джавид – поэт и драматург. Б.: Язычы, 1982, 21 с.
40. Джусойты Н. Мера совершенства // Вопросы литературы, 1978, № 10, с.4-25.
41. Зека Р. Путь к новому // Литературный Азербайджан, 1982, № 11, с.109-110.
42. Ибадоглу А. Эволюция художника // Литературный Азербайджан, 1972, № 4, с.103-106.
43. Ибадуллаев Э.А. Пьеса «Хайям» Гусейна Джавида и проблема исторической драмы. Автореф.дис. …канд. филол.наук. Б.: 1987, 22 с.
44. Ибрагимов М. Гений мысли и красоты; Художествен-

ная летопись времени; мастерство Джавида. Литературные этюды // Литературный Азербайджан, 1985. № 9, с. 101-108.
45. Караев Я. Гусейн Джавид. Б.: Знание, 1982, 100 с.
46. Кафаров В. Одна строка Вургуна // Литературный Азербайджан, 1974, № 8, с. 102-106.
47. Кафаров В. Продолжая ашугские традиции // Ашуг Алескер. Ашуг – это значит влюбленный. Б.: Элм, 1972, с.113-122.
48. Кашкин И.А.Вопросы перевода / Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987, с.327-357.
49. Коран (Перевод И.Ю.Крачковского). Б.: Языцы, 1990, с.744.
50. Курбанов Р.Н.Эстетический идеал Гусейна Джавида. Автореф. дис. …канд.филол.наук, Б.: 1991, 19 с.
51. Курелла А. Теория и практика перевода / Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987, с.106-131.
52. Лермонтов М.Ю. Стихотворения. Поэмы.Маскарад.Герой нашего времени М.: Худож.литература, 1985, 479 с.
53. Лиснянсякая И. Запаведи чту, избегаю правил. Газ. «Труд-7», 2003, 15 мая, с.13.
54. Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода / Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987, с.91-106.
55. Любимов Н. Перевод – искусство. М.: Советская Россия, 1982, 128 с.
56. Мамедова С.А. Владимир Кафаров – переводчик ашыгской поэзии. Автореф.дис. …канд.филол.наук. Б., 2000, 26 с.

57. Маршак С.Я. Искусство поэтического перевода / Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987, с.131-136.
58. Михайлов Ал. Азбука стиха. М.: Молодая гвардия, 1982, 319 с.
59. Михайлов М.Л. «Фауст». Трагедия Гете. Перевод Н.Грекова / Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987, с.252-261.
60. Михаловский Д.Л. Шекспир в переводе г.Фета / Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987, с.233-237
61. Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. М.: Худож.литература, 1954, 595 с.
62. Мустафин Р. Различием и новизной // Дружба народов, 1978, №2, с.249-257.
63. Новикова М. Только ли слова // Дружба народов, 1983, №8, с.244-254.
64. Новрузов Р. Долговечность драматургии Джавида // Литературный Азербайджан, 1984, № 9, с.119-120.
65. Новрузов Р.М. Переводы пьес Гусейна Джавида на русский язык // Новрузов Р.М. Художественный перевод и проблема взаимодействия, взаимообогащения литератур. Б.: 1990, с.280-292.
66. Османлы В. История обратилась к Джавиду // Литературный Азербайджан, 1983, № 9, с.122-124.
67. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978, 448 с.
68. Поэты Азербайджана. М.-Л.: Советский писатель, 1962, 422 с.
69. Пушкин А.С. Сочинения. В трех томах. Т.1, М.: Худож. литература, 1985, 735 с.

70. Русская литература XX века. Б.: Мутарджим, 1997, 288 с.
71. Рыльский М. Искусство перевода. М.: Советский писатель, 1986, 336 с.
72. Садовский Я. Стиль драматурга и проблемы перевода. Б.: Азернешр, 1974, 124 с.
73. Садыхов М. Живая память // Литературный Азербайджан, 1983, № 6, с.99-101.
74. Самойлов Д. Книга о русской рифме. М.: Худож.литература, 1973, 280 с.
75. Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974, 509 с.
76. Соколов А.Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968, 223 с.
77. Султанова Г. Муза, открывающая миры. Б.: Языцы, 1984, 183 с.
78. Тахмасиб Т. Театр Гусейна Джавида // Литературный Азербайджан, 1979, № 7, с.123-126.
79. Твардовский А. Поэмы. М.: Советский писатель, 1957, 427 с.
80. Тимофеев Л. Слово в стихе. М.: Советский писатель, 1982, 343 с.
81. Тюркская драма «Иблис» («Сатана»), бенефис М.Сенани. Газ. «Бакинский рабочий», 1923, № 23.
82. Успенский Л. Слово о словах. Л.: Госдетиздат, 1954, 296 с.
83. Ушаков Н. Мастерская. М.: Советский писатель, 1983, 423 с
84. Федоров А. Язык и стиль художественного произведения. М.-Л.: Худож. литература, 1963, 132 с.
85. Флорин С. Муки переводческие. М.: Высшая школа, 1983, 184 с.

86. Харлап М. О стихе. М.: Худож.литература, 1966, 150 с.
87. Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л.: ЛГУ, 1962, 152 с.
88. Чуковский К.И. Главы из книги «Искусство перевода» / Перевод – средство взаимного сближения народов, М., Прогресс, 1987, с.309-327.
89. Шариф Г. Джавид // Литературный Азербайджан, 1989, № 1, с.107-111.
90. Эйхенбаум Б. О поэзии. М.: Советский писатель, 1969, 352 с .
91. Эльчин. Свет утренней зари // Литературный Азербайджан, 1983, №5, с.98-102.
92. Эфендиев Т.И. Драматургия Гусейна Джавида. Автореф.дисс…канд.филол.наук. Б.: 1973, 29 с.

б) на азербайджанском языке

93. Adilov M. Hüseyn Cavidin bədii dili və dram sənətkarlığı / Adilov M. Sənətkar və söz. B.: Yazıçı, 1984, s.6-52.
94. Ağayev Ə. Hüseyn Cavid və onun «Şeyx Sənan» əsəri / Ağayev Ə. Sənətkarlıq məsələləri. B.: 1962, s.129-146
95. Aşıq Ələsgər. Əsərləri. Birinci kitab. B.: Elm, 1973, 327 s.
96. Azərbaycan yazıçılarının həyatından dəqiqələr. B.: Gənclik, 1979, 304 s.
97. Cavid H. Əsərləri. Dörd cilddə. B., Yazıçı: 1 c. - 1982, 321 s.; 2 c. – 1982, 394 s.; 3 c. – 1984, 377s.; 4 c. – 1985, 319 s.
98. Cəfər Ə. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. B.: Elm, 1977, 416 s.
99. Cəfər M. Cavidin sənəti haqqında qeydlər / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik, 1982, s.122-169
100. Cəfərov C. Cavid teatrı / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik,

1982, s.169-189.
101. Əfəndiyev T. Hüseyn Cavidin ideyalar aləmi. B.: Yazıı, 1985, 208 s.
102. Əkbərov Z. Hüseyn Cavidin «Şeyx Sənan» faciəsi. B.: Elm, 1977, 151s.
103. Əlioğlu M. Hüseyn Cavid / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik, 1982, s.189-201.
104. Əlioğlu M. Hüseyn Cavidin romantizmi. B.: Azərnəşr, 1975, 215 s.
105. Xəlilova T. Abdulla Şaiqin tərcümə yaradıcılığı. B.: Yazıçı, 1982, 180 s.
106. Xəndan R. Cavid sənəti. B.: 1981, 127 s.
107. İbadoğlu Ə. Hüseyn Cavidin «İblis» faciəsi. B.: Azərnəşr, 1969, 165s.
108. İsmayılov Ə. Dünya romantizm ənənələri və Hüseyn Cavid. B.: Yazıçı, 1983, 224 s.
109. Məmmədli Q. Cavid – ömrü boyu: Həyat və yaradıcılıq səlnaməsi (1882-1941). B., Yazıçı, 1982, 300 s.
110. Məmmədov M. Acı fəryadlar, şirin arzular. B.: Gənclik, 1983, 192 s.
111. Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. B.: 1985, s.19-95.
112. Pəhləvan Ə. Qalxın, Cavid gəlir. B.: Elm, 1997, 123 s.
113. Sultanlı Ə. Hüseyn Cavidin faciələri / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik, 1982, s.85-122.
114. Şaiq A. Cavid «İblis» nam haləsi haqqında duyğularım / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik, 1982, s.51-62.
115. Şəfiyev B. «Peyğəmbər» pyesi haqqında qeydlər / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik, 1982, s.202-212.
116. Şərif Ə. Hüseyn Cavid / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik, 1982, s.266-324.
117. Vahabzadə B. Cavid Hüseyn haqqında / Vahabzadə B.

Dərin qatlara işıq. B.: Yazıçı, 1986, s.51-59.
118. Vaqif M.P. Mən cahan mülkündə mütləq, doğru halət görmədim / XU11-XU111 əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. V1 c., B.: Elm, 1988, s.456-458.
119. Yağmur Z. İnsan axtarışındı. B.: Günəş, 1998, 126 s.
120. Zeynallı H. Cavidin yazdığı «Peyğəmbər» haqqında mülahizələrim / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik, 1982, s.14-51.
121. Zeynallı H. «Şeyx Sənan» haqqında mülahizələrim / Cavidi xatırlarkən. B.: Gənclik, 1982, s.62-85.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Новое слово о Джавиде 3
Введение 7

I Глава. Своеобразие Лирики Гусейна Джавида И Его Воссоздание В Русских Переводах 12

1.1. История русских переводов лирики Г.Джавида..... 15
1.2. Адекватность переводов лирики Гусейна Джавида 38

II Глава. Русские Переводы Из Поэмы «Азер»..... 66

2.1. Жанрово-композиционное своеобразие «Азера» как проблема перевода..... 68
2.2. Адекватность переводов из поэмы «Азер»..... 88

III Глава. Русские Переводы Пьес Гусейна Джавида..... 109

3.1. Воссоздание образа романтического героя Г. Джавида в русских переводах..... 114
3.2. Воссоздание ритмико-интонационных особенностей стихотворной драмы Г. Джавида в русских переводах 144

Заключение 173
Список использованной литературы..... 178

Для заметок

Для заметок

Для заметок

Для заметок

Подписано в печать 27.04.2013.
Формат бумаги 60x84 1/16
Усл. печ. л. 12. Заказ № 126. Тираж 500.

Отпечатано в типографии

CBS POLYGRAPHIC PRODUCTION
Tel/Fax: 447 75 04, Tel.: 447 75 05