

**«ШАХНАМЕ» ФИРДОУСИ
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ
МИХАИЛА ЛОЗИНСКОГО**

Шарипов Васид Абдухаликович, канд. пед. наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы
ГОУ «ХГУ имени академика Б. Гафурова»
(Худжанд, Таджикистан)

**“ШОҲНОМА”- И ФИРДАВСӢ
ДАР ТАРҶУМАӢИ РУСИИ
МИХАИЛ ЛОЗИНСКИЙ**

Шарипов Восид Абдухаликович, н.и.пед., дотсенти
кафедраи адабиёти рус ва хориҷаи МДТ “ДДХ ба
номи акад. Б.Гафуров” (Хучанд, Тоҷикистон)

**«SHAH-NAME» BY
FIRDAWSI IN RUSSIAN
TRANSLATIONS BY MIKHAIL
LOZINSKY**

Sharipov Vosid Abdukhovich, candidate of
Pedagogy, associate professor of Russian and foreign
literature department under the SEI “KhSU named after
academician B.Gafurov” (Khujand, Tajikistan)
e-mail: saripovvosid@mail.ru

Представлен пример сравнительного анализа русского перевода фрагмента из «Шахнаме» Фирдоуси, выполненного М. Лозинским, с подлинником поэмы. Определены основные положения теоретической концепции М. Лозинского, практически представляющие собой требования к переводу, на их базе определена система критериев оценки качества перевода. Руководствуясь ими и применив метод сравнительно-сопоставительного анализа, сделан вывод, что в своем переводе М. Лозинский строго соблюдает строфику, эквиритмию, эквилинеарность, каденцию, смежную рифмовку, мужскую рифму и клаузулу, лексическую эквивалентность, стилеобразующие средства подлинника, специфику синтаксиса, его эвфонию, точно передает изобразительно-выразительные средства языка (метафорические образы, эпитеты, сравнения и т.п.). Указывается, что при этом переводчик неоднократно обращается к различным видам трансформаций. Но, несмотря на что репрезентация фрагмента из десяти строф признается отвечающей конвенциональной норме, особое внимание уделяется отдельным случаям расхождений между переводом и подлинником.

Ключевые слова: «Шахнаме» Фирдоуси, М. Лозинский, перевод, эквиритмия, эквилинеарность, звукопись, стиль

Намунаи таҳлили муқоисавии тарҷумаи русии порчаи «Шоҳнома»-и Фирдавсӣ дар иҷрои М.Лозинский бо асли он пешниҳод шудааст. Муқаррароти асосии концепсияи назариявии М.Лозинский муайян карда шудааст, ки амалан талаботро нисбат ба тарҷума дар бар мегирад ва дар асоси онҳо низоми меъёрҳои арзёбии сифати тарҷума муайян шудааст. Дар асоси онҳо ва бо истифодаи усули таҳлили муқоисавӣ ҳулоса шудааст, ки дар тарҷумаи худ М.Лозинский мисраъ, вазн, баробарии мисраъҳо, қофияи ҳамшафат, қофияи мардона ва клаузула, муодилияти лугавӣ, воситаҳои сабқофарӣ нусаҳои асл, вижагиҳои наҳвӣ, ғасоҳати он ва хусусиятҳои дигарӣ ҳосил мегардад ба таври ҷиддӣ риоя карда, воситаҳои тасвирии забон (образҳои истиораӣ, тавсифот, ташибхот ва ғайра)-ро аниқу дақиқ инъикос мекунад. Зикр мегардад, ки дар баробари ин тарҷумон муқарраран ба навъҳои гуногуни дигаргунсозиҳо (трансформатсия) муроҷиат мекунад. Сарфи назар аз он, ки таҳлили як порчаи даҳмисрағӣ мутобиқ ба меъёри ҳамсонии тарҷума эътироф шудааст, тавачҷуҳи хоса ба масъалаи тафовутҳои алоҳидаи байни тарҷума ва асл дода шудааст.

Калидвожаҳо: “Шоҳнома”-и Фирдавсӣ, М. Лозинский, тарҷума, қофия, баробарии мисраъҳо, таносуби ҳуруф, услуб

Настоящая статья представляет собой очередную работу из цикла статей, посвященных творческой истории и задаче оценки качества русских переводов «Шахнаме» А. Фирдоуси. К числу выдающихся переводчиков бессмертной поэмы А. Фирдоуси на русский язык относится и М. Лозинский.

Предметом сравнительного анализа текста русского перевода М. Лозинского с текстом А. Фирдоуси мы сделали десять строф, описывающих повторное столкновение между Рустамом и Сухрабом, а именно: «Смерть Сухраба от руки Рустема». При этом мы строго придерживаемся основных положений концепции самого М. Лозинского по теории художественного перевода, изложенной в статье «Искусство стихотворного перевода», включенной Е. Г. Эткиндром как приложение в книгу «Творчество М. Л. Лозинского» [9, с. 170]. Обращаться к положениям его концепции мы будем по мере необходимости.

Дигарбора аспон бубастанд сахт, ба а а ар ахт
Ба сар-бар ҳаме гашт бадхоҳ бахт [1, с.289]. ба ба ба ба а ар ар ахт

Коней привязали для новой борьбы.	ой	бы
Настало свершение враждебной судьбы [4, с. 92].	ой	бы

- 79 -

бейты (в данном случае строфы) «Шахнаме» он переводит аналогичными двустопными с полным соблюдением парной (смежной) рифмовки по схеме АА: *сахт* – *бахт*; *борьбы* – *судьбы*. При этом, как и у А. Фирдоуси, он соблюдает каденцию: все строки перевода имеют мужскую рифму, т.е. конечный ударный слог, и мужскую клаузулу.

Что касается стихотворного размера, то подлинник написан мутакорибом – стихотворным размером из другой (арабской, персидско-таджикской) стихотворной системы (аруз), где ритм образует закономерное чередование в стопе одного краткого слога с двумя долгими: V — —/ V— —/ V— —/ V—. Его М. Лозинский заменил четко соответствующим по ритму четырёхстопным усеченным амфибрахией из силлаботонической системы:

V— V/ V— V/ V— V/ V—. Количество слогов, как видим, в обоих размерах одинаковое – по 11. Разница между этими двумя размерами состоит в большем количестве долгих слогов в мутакорибе. Как известно, древнегреческий язык, как и иранский, характеризовался долготой и краткостью слогов. Говоря о разнице между русской и греческой фонетическими системами, М. Лозинский упоминает и иранскую: «Вместо долготы и краткости слогов у нас выступает их ударность и неударность, но все же это довольно близкое подобие, ближайшее из возможных. Сказанное относится и к другим метрическим (долготным) просодиям, например к иранской» [9, с.181]. В связи с этим особой близостью характеризуется в этих размерах четвертая стопа: краткий + долгий (V—) – у А. Фирдоуси, безударный + ударный (V—) – у М. Лозинского.

Эквивалентность перевода подлиннику не вызывает сомнения, поскольку основной смысл строфы передан точно. Это полностью соответствует рекомендациям самого переводчика, когда он во имя достижения «художественной равноценности» говорит о необходимости держаться от подлинника на расстоянии, «чтобы не запутаться в подробностях» [10]. И подобная равноценность переводчиком достигнута. Остается обратить внимание на детали. Первая строка А. Фирдоуси буквально означает: *Вновь (повторно, снова) коней крепко привязали*. О новом столкновении между Сухрабом и Рустамом в данной строке нет ни слова, но мысль эта вытекает из контекста, ибо, в соответствии с сюжетом поэмы, герои готовились к очередному поединку, поэтому и привязали коней, что М. Лозинский и отразил в переводе. Следовательно, сохранив главное, в подробности М. Лозинский ввел дополнительную информацию.

Кроме того, вне поля зрения переводчика остался образ действия, переданный словами *дигарбора* и *сахт*. Первая лексема в Таджикско-русском словаре семантизируется так: «1. второй, вторичный; 2. заново, вторично» [6, с. 198], слово *сахт* в том же словаре имеет 12 значений. Применительно к нашему контексту наиболее приемлемо 11-е значение: «11. твердо, крепко, сильно» [6, с. 551]. Привязали как? – *дигарбора* – *вновь (повторно, снова)*; *сахт* – *крепко (сильно, основательно)*. На наш взгляд, более приемлемым было бы следующее начало строки: *Повторно коней привязали ... V — V/ V — V/ V — V ...* Или полная строка с обстоятельствами образа действия: *Повторно и крепко коней привязав, V — V/ V — V/ V — V/ V —*. В предложенном варианте, как и в подлиннике, отсутствует указание на борьбу, и наоборот, имеет место образ действия – *повторно, крепко*. В персидско-таджикском варианте слово *дигарбора* – *повторно* имеет прямое отношение к глаголу *бубастанд* – *привязали*, а не к существительному *борьба*, отсутствующему в подлиннике. Таким образом, у А. Фирдоуси *дигарбора бубастанд* – *повторно привязали (коней)*, у М. Лозинского повторность связывается с борьбой – *новая борьба*. Разумеется, это частности, существенно не влияющие на качество перевода.

Здесь и далее полужирным шрифтом в строках и напротив мы выделяем звуковые повторы. Это преимущественно сочетания аллитерации и ассонанса. Для легкости восприятия повторяющихся буквосочетаний мы сгруппировали их как по горизонтали, в рамках строк, так и по вертикали (в разных строках), хотя в самом тексте они могут и не идти в той же последовательности, но в этой же или в другой строке они есть (см. выделенное напротив строк). В бейте подлинника пять раз повторяется сочетание **ба**, ещё дважды – буква **б**, три раза – **ра**. Примечательно, что в строфе нет ни одного слова, в состав которого не входила бы буква «а». Она повторяется 13 раз. Ассонанс здесь очевиден. Выделенное полужирным шрифтом показывает, что в переводе звуковая организация несколько уступает подлиннику. Она более удачна во второй и последующих строфах.

Касательно синтаксиса можно отметить удачную передачу неопределенно-личного предложения первой строки подлинника со сказуемым *бубастанд* эквивалентным глаголом-сказуемым *привязали*.

Вторая строфа:

А. Фирдоуси

Хар он гах, ки хашм оварад **бахти шум**, **ва ба ар ар ум**
Шавад санги хоро **ба кирдори мум** [1, с.289] **ва ба ор ор ум**

М. Лозинский

Где **злой** судьбы **надвигается тень**, **об ви тся ень**
Становится **воску подобен кремень** [4, с.92] **об ви тся ень**

Безупречен перевод и второй строфы: содержание и форма соблюдены идеально, что проявляется в строгом соблюдении строфики, эквилинеарности, эквиритмии, парной мужской рифмовки, лексической эквивалентности. М. Лозинский смог передать даже специфику синтаксиса подлинника: сложноподчиненное предложение А. Фирдоуси он передает соответствующим СПП. При этом наблюдается полное совпадение ритмического словораздела с синтаксическим, а именно: конец стихотворной строки совпадает с концом предложения. Помимо этого, М. Лозинский подчеркивал: «Если перед нами произведение поэзии, которое мы хотим воссоздать на своем языке, мы должны знать ту обстановку, в которой оно возникло, обстановку историческую, социальную, биографическую, иначе мы неверно его воспримем, неверно истолкуем и неверно передадим» [9, с.176-177].

М. Лозинский остается верен своей традиции переводить строку за строкой, переносы у него отсутствуют, информация, данная в одной строке перевода, завершается границами этой же строки. На стилистическую близость оригинала и перевода указывают и эквивалентные изобразительно-выразительные средства: эпитет *бахти шум* – *злая судьба*, сравнение *ба кирдори мум* – *воску подобен* (кремень).

В передаче эвфонии данной строфы М. Лозинский был максимально близок к тексту А. Фирдоуси. В смысле звуковой организации строфа подлинника примечательна тем, что в ней трижды встречаются полногласные сочетания: **ара, ава, oro**, или см. то, что выделено после строк. Разница лишь в том, что у А. Фирдоуси созвучие имеет место как в одной и той же строке (по горизонтали) – **ар – ар; ор – ор**, так и с сочетаниями из смежной строки (по вертикали) – **ва – ва; ба – ба; ум – ум**, а у М. Лозинского в данной строфе **об, ви, тся, ень** перекликаются с аналогичными сочетаниями лишь в смежной строке (см. выделенное). Строфы характеризуются достаточной близостью к подлиннику, хотя буквы и сочетания другие.

Третья строфа:

А. Фирдоуси

Ба гушти**гирифтан** ниҳоданд сар, **гирифтан анд ар**
Гирифтанд хар ду дуволи камар [1, с.289] **гирифтан анд ду ду ар ар**

М. Лозинский

В переводе данной строфы соблюдены все позитивные стороны, о которых было сказано при аналитическом рассмотрении второй строфы. Обратим внимание лишь на подробности и прокомментируем их. По лексическим соответствиям следует отметить, что в Словаре таджикского языка лексема *гӯштингирӣ* (варианты: *гуштӣ*, *гӯштин*, *кушти гирифтан*) семантизируется как *борьба*, спортивное состязание двух лиц с целью опрокинуть противника на землю. И второе значение – *борьба* в смысле столкновения, битвы, поединка [5, с.302]. Та же самая семантика приписывается слову *гӯштингирӣ* в Таджикско-русском словаре [6 с.162]. М. Лозинский разумно употребил перевод слова *гуштигирифтн* в значении *столкновение, поединок*, а не *спортивное состязание*.

Какова эвфония строфы? В подлиннике удивительны и такого рода сочетания: **при, иги, ама**, когда одну согласную букву (звук) обрамляют одни и те же гласные. Кроме того, в двух рядом стоящих словах (**ду дуволи**) одно слово состоит из сочетания **ду**, а другое начинается этим сочетанием. Если у А. Фирдоуси в звуковой организации данной строфы основной упор делается на повтор букв **и, р, а**, то у М. Лозинского – это буква **и**. Разумеется, такая разбивка целого на части, эти статистические данные не самоцель, они необходимы для того, чтобы понять, что образует благозвучие, какого эффекта добиваются авторы подлинника и перевода. Сам Михаил Лозинский писал о роли звука в стихотворном тексте: «Звукопись, звуки слов в стихах всего ярче воздействуют на нашу эмоциональность. Это не просто музыкальный звук, так или иначе нас настраивающий. Звучат слова, а слова носители мыслей, образов, понятий, чувств. И вот эти-то мысли, образы, понятия, чувства проникнуты звуком, светятся изнутри разноокрашенным звуковым светом. Они вступают между собой в сложную перекличку, звуки таинственно роднят их между собой, созидают для нас сложные сети мысленных и чувственных ассоциаций» [9, с.183].

А. Фирдоуси

М. Лозинский

При сравнении подлинника и перевода четвертой строфы преимущественно возникают вопросы, связанные с орфографией и орфоэпией: скажем, о разном написании имени собственного: Рустам – Рустем. Первое слово мы пишем и произносим в соответствии с таджикской орфографией и орфоэпией, второй вариант – с иранской орфоэпией. Помимо того, если перевод представляет собой предложение с прямой речью, то следует поставить и кавычки.

и метафора *чарх – колесо*, и эпитет *баланд – высокий* переведены в полном соответствии с теорией лексико-стилистических соответствий.

В данной строфе звуковая организация подлинника и перевода весьма скромна. Кроме рифмующейся части (*зӯрдаст – бубаст*), у А. Фирдоуси в слове *зӯрдаст* можно выделить сочетание **да**, где **а**, с одной стороны, входит в сочетание **аст**, а с другой – в сочетание **да**. Во второй строке в слове *баландаи* мы вновь встречаем **да**. В этом же слове можно выделить полногласное сочетание **ала**, а в слове *бубаст* гласную обрамляют два согласных. Едва уловимо, но играют определенную роль в общей звуковой инструментровке стиха и такие слоги, где вторая буква (звук) в слоге повторяется: *ту, гуфти, бубаст*. Нечто подобное мы наблюдаем и в подлиннике: этот эффект особо воспринимается, когда подобные ассонансы имеют место в составе одной строки. Что касается рифмующихся частей перевода: *рук – вдруг*, то совпадение здесь не буквенное, а звуковое, т.е. согласно транскрипции.

Пятая и шестая строфы:

А. Фирдоуси

Гамин гашт, Рустам биёзид чанг,	ам ам аш	анг
Гирифт он сару ёли чангӣ паланг.	ар	анг анг
Хам овард пушти диловар чавон,	ам	ар ар авон
Замона сар омад набудаш тавон [1, с.289].	ам аш ар на на авон	

М. Лозинский

Рустем распалился, ремень отпустил,	ился	ил
За шею и голову барса схватил,	[ла]	ба ил
Согнул молодого бойца поперек,	[ла]	[ба] [ок]
И рок совершился, и он изнемог [4, с. 92]	ился	ок [ок]

В связи с тем, что мы заняты оценкой качества перевода, что нельзя представить без подлинника, то в данном случае мы взяли две строфы. В варианте у А. Фирдоуси после первой строфы стоит точка, в переводе же – запятая, следовательно, у М. Лозинского пятая и шестая строфы представляют собой единое синтаксическое целое. Чтобы не нарушить целостности анализа, мы посчитали разумным и целесообразным привести две строфы.

Обратим внимание на первое слово первой строки. Варианта лексемы *гамин* нет ни в Словаре таджикского языка, ни в Таджикско-русском словаре. В обоих из них приводится форма «*гамгин – печальный, грустный, огорченный*» [6, с.167]. Как видим, в толковании данной лексемы семантико-стилистической доминантой является *грусть, печаль*, но не *зло* и *гнев*. Не исключается возможность, что во времена А. Фирдоуси данное слово имело дополнительные смысловые и стилистические оттенки, такие как *гнев* и *ярость*, тем более что в лице Ф. А. Розенберга у М. Лозинского был консультант-востоковед. И, по словам самого М. Лозинского, он переводил фрагменты «Шахнаме» по подстрочнику, сделанному известным востоковедом. В любом случае, сам ли он перевел эти строки или использовал подстрочник, в тексте перевода, безусловно, эквивалентным лексеме *гамин* является вариант М. Лозинского – *распалился* (Рустем), *пришел в ярость*, а не проникся чувством *грусти, печали*, ибо идет борьба, смертельная схватка.

Кроме того, в первой строке подлинника логически, по смыслу, так и напрашивается перенести запятую, стоящую после слова *гашт*, и поставить её после слова *Рустам*:

Гамин гашт, Рустам биёзид чанг, [1, с.289]

Гамин гашт Рустам, биёзид чанг.

Разумность переноса запятой в том, что лицо, совершающее действие, известно – это Рустем, а предложение не односоставное, где подлежащее не указано. По первой части (*гамин гашт – распалился*) нельзя понять, кто совершает действие. Поставив запятую после

слова *Рустем*, несмотря на инверсию, мы укажем на лицо, совершающее действие. В этом случае становится очевидно, что оба действия совершаются одним и тем же героем. Несомненно, это почувствовал и переводчик, так как у него лицо, совершающее действие, названо сразу: *Рустем распалился..., отпустил..., схватил..., согнул...*

Во второй строке перевода пропущен эпитет *чангӣ* к существительному (метафоре) *паланг – барс*. В Таджикско-русском словаре данная лексема семантизируется так: «1.боевой, военный...; 2.воинственный; 3.враждующий (о людях, странах)» [6, с. 746]. Следовательно, был возможен вариант: *воинствующий барс*. В контексте эту лексему можно было бы перевести эквивалентным словом *противник*.

Перевод эпитета *чангӣ*, дающего дополнительные слоги, вывело бы строку за рамки четырёхстопного усеченного амфибрахия, возможно, поэтому переводчик вынужден был отказаться от него. Основная причина такого рода лексических трансформаций (пропусков) заключается в том, что слова в персидском языке короче, чем в русском. Следовательно, в одной строке А. Фирдоуси может быть дано больше информации, нежели в русской строке, состоящей из 11 слогов. Введи М. Лозинский в текст слово *чангӣ*, это привело бы или к такому явлению, как перенос, т.е. заключительная часть строки, выходящая за пределы четырёхстопного амфибрахия, должна была бы быть перенесена в следующую, или он был бы вынужден сократить какое-либо другое слово, что опять привело бы к трансформации и содержательному обеднению строки, или искать какой-то иной выход из сложившейся ситуации. Переведем данную строку заново и введем в нее сокращенное М. Лозинским слово *чангӣ – противник*: *За голову, шею противника взял V — V/ V — V/ V — V/ V —*. Из схемы видно, что это полная строка четырёхстопного усеченного амфибрахия. При введении в строку слова *чангӣ – противник* не остается места для слова *паланг – барс*, и наоборот. Разумеется, это не предел. Так как слово *противник* состоит из трёх слогов, а в нашей падежной форме – из четырёх, следовательно, не исключается возможность заменить его синонимом с меньшим количеством слогов, а в освободившееся пространство строки поместить также слово *барс*.

В указанной статье сам М. Лозинский подчеркивал неизбежность трансформации в поэтическом переводе: «1.Часть материала не воссоздается вовсе, отбрасывается, приносится в жертву. 2.Часть материала дается не в собственном виде, а в виде разного рода замен и эквивалентов. 3.Привносится такой материал, которого нет в подлиннике» [9, с.186].

К синтаксическим стилистическим особенностям пятой и шестой строф относится наличие однородных членов предложения (особенно в переводе). В подлиннике эти строфы разделены точкой. Пятая строфа насыщена глаголами-сказуемыми: *гаит, биёзид, гирифт*. Шестая строфа – глаголами *овард, омад*. М. Лозинский объединил при переводе обе строфы и передал содержание и форму подлинника одним сложносочиненным предложением, состоящим из трёх простых. В первом простом предложении, включающем три строки, переводчик широко использует однородные сказуемые: *распалился, отпустил, схватил, согнул*. Насыщение текста подлинника глаголами, несомненно, способствует передаче динамики действия, напряженности неоднократного столкновения между равными противниками, что и сделал М. Лозинский.

К позитивной части репрезентации также относится умелая организация работы по переводу метафоры подлинника: *паланг – барс*.

Таджикский народ, поэтический вкус которого был веками воспитан шедеврами классической и современной литературы, в состоянии по достоинству оценить выдающиеся творения не только родной, но и инонациональной литературы. Обратим внимание на звуковую инструментовку. В подлиннике она уникальна, великолепен и М. Лозинский. А.

Фирдоуси продолжает оставаться мастером эвфонии, о чем было сказано неоднократно [7; 8]. Помимо благозвучия удачно подобранных рифм в данных строфах: *чанг- паланг; чавон - тавон*, - великий поэт образует и внутренние созвучия. Так, уже в первой строке дважды повторяется сочетание **ам**: *гамин, Рустам*, ниже оно повторяется ещё дважды: *хам, замона*. Интересен факт, что это сочетание ассонанса и аллитерации повторяется в первых словах трёх строк из четырёх. Во второй строке, кроме рифмы *анг*, то же самое буквенное сочетание встречается и в предшествующем слове: *чангй паланг*. Как всегда у А. Фирдоуси, особому благозвучию способствует возникшее во второй строке сочетание **ар (сар)**, далее еще трижды повторяющееся в третьей и в четвертой строках: *овард, диловар, сар*.

Определенную роль в звуковой организации стиха играют и сочетания *аиш (гаиш, набудаиш)*, *на*, дважды повторяющиеся в четвертой строке: *замона, набудаиш*. Что касается последнего слова (*набудаиш*), то оно благодаря начальным звукам образует созвучие с сочетаниями одной группы слов, а конечными звуками – с другой.

Особого внимания достоин факт, что в состав всех сочетаний, выделенных нами, непременно входит буква (звук) **а**, повторяющаяся в двух строфах 19 раз. Несомненно, что эвфония бейтов базируется на ассонансе.

Во второй и третьей строках встречается полногласное сочетание **оло**: *голову – молодого*, но в произношении, в соответствии с транскрипцией, созвучие образует только – **лю**, ибо в первом слове начальная гласная находится под ударением, следовательно, отчетливо произносится как [о]. Редукции подвергается вторая буква «о» в этом слове и обе буквы «о» во втором сочетании. В зависимости от позиции они произносятся как слабый краткий [а] и ещё более слабый и краткий [а].

Такое же созвучие по транскрипции образуют сочетания **ба-бо** в словах *барса – бойца* во второй и третьей строках, и рифмующиеся **ек – ог** в словах *поперек – изнемог* в третьей и четвертой строках, с которыми перекликается и сочетание ассонанса и аллитерации в слове *рок* в начале четвертой строки.

В первой и четвертой строках наблюдается сочетание - **ился**: *распалился – совершился*. Кроме того, **ил** выносится как рифма в конце первой и второй строк: *отпустил – схватил*. В четвертой строке два простых предложения из состава сложного начинаются сочинительным союзом **и**.

Как видно, повторы у А. Фирдоуси и М. Лозинского не совпадают, так как это разные буквы или разные сочетания ассонанса и аллитерации, но важно, что они есть, и эту полифонию переводчик донес до читателя. По этому поводу М. Лозинский писал: «При переводе стихов мы заново, исходя из свойств своего языка, создаем свою систему звукописи, свою систему перекличек и откликов. Фонетически она может ни в чем не совпадать со звуковой системой оригинала» [9, с.184].

Одновременно добиваться точного, эквивалентного перевода и соблюдать в нем эвфонию подлинника, когда не только содержание, но и форма (звуки и буквы) перевода будут близки, – это адский труд, и достижение этой гармонии в подавляющем большинстве случаев не представляется возможным, ибо смысловая и буквенно-звуковая идентичность в языках может быть различной.

Таким образом, несмотря на отдельные неточности и трансформации, анализ строф показывает, что талант М. Лозинского как выдающегося переводчика проявляется и здесь. Эквиритмия, эквилинеарность, парная рифмовка, ритмический и синтаксический словораздел безупречны и здесь. Строфы переведены строка к строке. Переводчик справился с задачей по передаче синтаксических стилистических средств, а именно:

простые осложненные предложения с однородными членами, приведенные в двух строфах, он передает соответствующим одним, но развернутым.

Седьмая и восьмая строфы:

А. Фирдоуси

Задаш бар замин-бар ба кирдори шер, бар бар за за аш ба ри дор ер
Бидонист, к-ӯ хам намонад ба зер, до ер
Сабук теги тез аз миён баркашид, бар те те аш ид
Бари пури бедордил бардарид [1, с.289]. бар бар ри ри дор ид

М. Лозинский

Рустем его на землю бросил, как лев. ил лев
Он знал, что он вскочит опять, осмелев. он он лев
Он выхватил острый булат из ножен, он ил ж[он]
И в грудь смелосердый Сухраб поражен [4, с.93]. ра ра ж[он]

Если при аналогичном рассмотрении четвертой и пятой строф мы сказали, что М. Лозинский не стал разделять две строфы точкой, то теперь это же самое мы наблюдаем у А. Фирдоуси. По этой причине мы вновь комплексно проанализируем две строфы. По традиции М. Лозинского построчно переводить текст, мы обратим внимание на первую строку. В этой и в четвертой строках переводчик использует имена собственные (Рустем и Сухраб), которых нет в подлиннике. Первое предложение подлинника односоставное, неопределенно-личное, тогда как строка переведена простым двусоставным предложением с указанием подлежащего *Рустем*. Во всем остальном перевод полностью соответствует подлиннику. При этом удачно переведено и сравнение *ба кирдори шер – как лев*.

Вторая строка подлинника представляет собой сложноподчиненное предложение с изъяснительной придаточной частью, где придаточное изъясняет сказуемое *бидонист – знал*. Эта строка перевода оформлена соответствующим СПП с тем же придаточным, изъясняющим сказуемое *знал*.

Во второй строке перевода вновь наблюдается трансформация в виде добавления. Мы имеем в виду деепричастие *осмелев*, отсутствующее в подлиннике. Не исключается возможность намеренного введения М. Лозинским в текст данного слова, ибо оно гармонично рифмуется со словом *лев* из состава сравнения, приведенного в первой строке: как *лев – осмелев*.

В третьей строке перевода, удачно репрезентировав эпитет *теги тез – острый клинок*, М. Лозинский пропустил лексему *сабук* – легко (быстро), когда надо было указать, что Рустам легко (быстро) выхватил из-за пояса острый клинок. Правда, слово *сабук* может содержать в строке указание и на вес клинка: Рустам выхватил из-за пояса *легкий* клинок. Однако, учитывая накаленность обстановки поединка, когда надо действовать молниеносно, можно предположить, что слово *сабук* А. Фирдоуси использовал в значении *быстро, мгновенно*. И в этом предложении имеется подлежащее, оно указано личным местоимением *Он*, тогда как в подлиннике это предложение односоставное, неопределенно-личное. Кроме того, передавая исторический колорит, сохраняя древность произошедших событий, переводчик вместо слова *клинок* использует его устаревшую форму – *булат*, по сути, это метонимия, когда предмет называется по металлу, из которого он сделан, да и лексему *миён* – пояс М. Лозинский заменил словом *ножны*, что также существенно сути дела не меняет, ибо ножны, как правило, прикрепляются к поясу.

В четвертой строке в словосочетании *бари пур – широкая (полная) грудь* – пропущен эпитет к слову *грудь*.

Слово персидско-таджикского варианта *бедордил* в Таджикско-русском словаре семантизируется как «1. добрый, чуткий; 2. умный, просвещенный, знающий» [6, с. 87]. Оно также переведено сложным словом, архаизмом *смелосердый*, однако не соответствующим слову подлинника по семантике. Это слово, встречающееся в «Руслане и Людмиле» А. С. Пушкина, отсутствует в Словаре русского языка С. И. Ожегова и в словаре В. Даля и, на наш взгляд, относится к категории лексем, об использовании которых сам М. Лозинский говорил: «Я люблю иной раз щегольнуть оборотом, стоящим, как кажется, на грани двух языков, на грани возможного в русском... Но это только кажется. Проверьте любую мою строку с точки зрения истории русского языка, поройтесь в его корнях, и вы увидите, что данный оборот вполне в духе языка» [3]. Нет сомнений в том, что слово *смелосердый* вполне в духе русского языка. Об этом говорят компоненты, его образующие. Но в тексте А. Фирдоуси в слове *бедордил* скрывается иная семантика, там нет указания на то, что у героя смелое, отважное сердце, а содержится значение доброты, чуткости, ума и просвещенности.

Перейдем к эвфонии. Как видим, особо насыщена повторами первая строка седьмой строфы подлинника. Многие из этих букв и сочетаний имеют место в других строках. Так, буквосочетание **бар** повторяется пять раз, по 2-3 раза повторяются иные сочетания. То же самое мы видим и в переводе.

Девятая и десятая строфы:

А. Фирдоуси

Хар он гах, ки ту ташна гаштӣ ба хун,	ба ар он хун ту га га ташна ун
Биёлудӣ ин ханжари обгун,	ар ун
Замона ба хуни ту ташна шавад,	ба он хун ту ташна шавад
Бар андоми ту муй дашна шавад [1, с.289]	ар ту ашна шавад

М. Лозинский

Как только ты чьей-либо крови взалкал,	как только ты кров ал ал
Как только запятнан твой светлый кинжал,	как только на ал
Ты алчной судьбе свою кровь предаешь,	ты кров ал ешь
На теле твоём каждый волос, как нож [4, с.93]	как на ож

Заключительные две строфы из выбранных нами для анализа представляют собой морально-философскую часть фрагмента, продиктованную смертельным поединком между отцом и сыном. Бейты не имеют прямого отношения к героям поэмы. Они ориентированы на широкий круг читателей и содержат огромный воспитательный заряд, связанный с идейно-художественным содержанием произведения, – это предостережение для всего человечества.

В смысле качества переложения эти две строфы не исключение. Они также характеризуются всеми позитивными сторонами перевода М. Лозинского, о которых было сказано выше. Эквивалентность перевода обеспечена максимально, чуть ли не каждый шаг переводчика сделан в рамках конвенциональной нормы (В. Н. Комиссаров). Две строфы подлинника представляют собой сложную синтаксическую конструкцию с подчинительной и бессоюзной связью компонентов. Первые две строки – это однородные придаточные предложения времени. Разница между первым и вторым придаточными в том, что во втором придаточном пропущен союз (*хар он гах* – как только) и не названо подлежащее, уже указанное в первом предложении – *ту* – *ты*. На личное местоимение в роли подлежащего указывает форма глагола *биёлудӣ* – *запятнал*. В отличие от русского варианта, персидско-таджикский глагол однозначно указывает на 2-е лицо ед. ч. – *ту* – *ты*. Главное предложение – это третья строка, которая связана бессоюзной связью с четвертым предложением (четвертая строка).

М. Лозинский талантливо передал всю специфику синтаксика подлинника. Разница лишь в том, что во втором придаточном он не сократил подчинительный союз (*Как только*), как у А. Фирдоуси (*Ҳар он гаҳ*), а ввел его повторно. При этом, в отличие от А. Фирдоуси, М. Лозинский поставил два союза в начале строк, чем добился единоначатия – анафоры. Кроме того, во втором придаточном указано и подлежащее. Третья строка перевода, как и у А. Фирдоуси, – это главная часть, за которой следует заключительное предложение (четвертая строка), связанное с предыдущим предложением бессоюзной связью. Конец каждой строки совпадает с концом предложения.

Теперь обратим внимание на тропы, на степень близости изобразительно-выразительных средств языка перевода подлиннику. В конце второй строки словосочетание *ханжари обгун* переведено М. Лозинским как *светлый кинжал*. Слово *обгун* в Таджикско-русском словаре имеет следующее толкование: «1. прозрачный; 2. цвета воды; голубоватый; зеленоватый» [6, с.442]. При переводе М. Лозинский остановил свой выбор на эпитете *светлый*, который, на наш взгляд, наиболее близок к контекстуальному значению слова подлинника.

В третьей строке персидско-таджикского варианта лексема *замона* использована в переносном значении, под этим словом имеется в виду не «век, эпоха; время» [6, с.231], как указано в Таджикско-русском словаре, а судьба. Далее в словаре дается пример: «*аз дасти замона – в силу жизненных обстоятельств*» [6]. Эти жизненные обстоятельства и означают судьбу. При переводе данной строки М. Лозинский, бесспорно, передал общий смысл подлинника. «Принцип «смыслового» перевода восходит ещё к периоду античности и раннего Средневековья, – пишет Н. К. Гарбовский, – когда Цицерон, а затем и Иероним провозглашали, что переводчик не должен следовать букве оригинала, но стремиться передать смысл переводимого» [2, с. 87]. Добиваясь смысловой близости перевода, при выборе эквивалентных лексических форм в данной строке, на наш взгляд, он несколько отдалился от текста А. Фирдоуси. Так, подстрочный перевод третьей строки подлинника таков: *Эпоха (время) будет жаждать твоей крови*. Как нам представляется, более приемлемым был бы такой вариант четырёхстопного амфибрахия: *Судьба будет жаждать лишь крови твоей*.

Очередной пример трансформации в переводе в том, что М. Лозинский добавил к слову *судьба* эпитет *алчная*, чего нет в подлиннике.

При характеристике звуковой организации мы почти не стали выделять отдельные буквы (звуки), когда следовало выделить все повторяющиеся. Но комбинаций ассонансов и аллитераций (особенно в подлиннике) было так много, что если бы мы стали выделять ещё и отдельные звуки, то местами пришлось бы выделить всю строку. И в этой пестрой картине сложно было бы понять, что конкретно мы хотим выделить. В качестве примера обратим внимание лишь на первую строку девятой строфы. Все остальные буквы, не вошедшие в состав какого-либо сочетания, повторяются в той же строке или в последующих строках. Это всего лишь **х**, **ки**, **й**. Первая из этих букв уже через слово повторяется в данной строке. Буква **к** из состава распространенного союза **ки** по чистой случайности не находит себе созвучия, но **и** и **й** имеют пары. Следовательно, кроме буквы **к**, в данной строке мы должны были выделить всё. Кроме того, когда мы говорим об эвфонии, то очень часто имеем в виду намеренную звуковую организацию текста автором, а не случайное и не очень частое повторение. Правда, иногда случайными могут быть и частые повторы. Помимо отдельных букв, чтобы освободить пространство и выделить другие буквосочетания, мы не стали выделять некоторые иные повторы: **ли-лы**; **ый-ый**; **ой-ой**, а также полногласное сочетание **оло** (**волос**). Одна строка не вместила бы всего этого.

Перечитывая строки А. Фирдоуси, человек поражается его умению мастерски подбирать и сочетать звуки. Иногда кажется, что это просто набор созвучий, полнейшая бессмыслица, но

звук подобран настолько удачно, что читатель невольно задается вопросом: неужели за этим благозвучием скрывается ещё какая-то информация? Но на деле выясняется, что в строках гениального поэта скрывается не просто мысль, но океан мыслей, и повторы и созвучия – это оболочка, в которую облачена глубокая мысль гения, созвучие же усиливает её эмоциональное восприятие. В заключительной строфе подлиннике имеет место не только рифма, но и редиф.

Таким образом, данные анализа позволяют сделать следующие выводы:

1. Переводчик строго соблюдает строфику, эквилинеарность, эквиритмию, парность (смежность) рифмовки, мужскую рифму и клаузулу. Организуя рифму, М. Лозинский обращается не только к буквенному и звуковому созвучию, но и к допустимому только звуковому, т. е. на основе транскрипции.

2. За редкими исключениями соблюдена лексическая эквивалентность.

3. В большинстве случаев М. Лозинский смог передать даже специфику синтаксиса подлинника, авторские синтаксические стилистические средства, что проявляется в использовании однородных членов предложения. Сложные синтаксические конструкции он передает такими же сложными формами. При этом наблюдается полное совпадение ритмического словораздела (конца строки) с концом простого предложения или части сложного, но в любом случае наблюдается смысловая завершенность.

4. М. Лозинский остается верен своей традиции переводить строку за строкой. В тексте нет ни одного примера переноса: информация, данная в одной строке, в переводе завершается рамками этой строки.

5. М. Лозинский точен в передаче изобразительно-выразительных средств языка подлинника: метафорических образов, эпитетов, сравнений, им соблюдены стилистические особенности оригинала.

6. В тексте перевода наблюдаются также некоторые разновидности лексических трансформаций: пропуски, замены, добавления, переносы.

7. Звуковая организация стиха в переводе удачная, хотя несколько уступает подлиннику, но это широко распространенный и естественный феномен, имеющий место не только в переводе М. Лозинского.

8. В тексте перевода имеются отдельные неточности в деталях словоупотребления, которые существенно не портят его качество.

9. В орфографии, в правописании имени собственного М. Лозинский сохранил иранский вариант Рустем, а не таджикский – Рустам.

10. Данные аналитического рассмотрения приведенных десяти строф и других избранных мест из переводов М. Лозинского, не включенных в настоящую статью, подтверждают, что спецификой его метода является внимание к общей картине. Когда он поставлен перед проблемой выбора: деталь или общая картина, то последнее становится приоритетным.

11. Таким образом, перевод М. Лозинского, несмотря на отдельные незначительные недостатки в деталях, осуществлен в полном соответствии с основными требованиями к переводу стихов, приведенных в его концепции, и его можно отнести к числу лучших переводов.

12. Общий вывод: перевод отвечает конвенциональной норме, следовательно, как по содержанию, так и по форме он близок к подлиннику.

Наиболее ценный тип перевода, по М. Лозинскому, это «перевод воссоздающий – воспроизводящий со всей возможной полнотой и точностью и содержание, и форму подлинника» [9, с. 173]. И в соответствии со своей концепцией воссоздающего перевода он приложил максимум усилий, чтобы и на русском языке сделать бессмертные строки «Шахнаме» А. Фирдоуси такими же бессмертными, как он сделал это с «Божественной комедией» Данте и со многими другими произведениями мировой литературы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Абулқосим Фирдавси. Шохнома. – Ҷилди I. Душанбе: Адиб, 2007. - 480 саҳ.
2. Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник / Н.К. Гарбовский. – Москва: Изд-во Московского ун-та, 2007. – 544 с.
3. Ивановский И. Воспоминания о Михаиле Лозинском / И. Ивановский // Нева. – 2005. - № 7.
4. Книга царей Шахнаме / пер. М. Л. Лозинского, под ред., с коммент. и статьёй Ф.А. Розенберга. – Москва; Ленинград, 1934. – 156 с.
5. Словарь таджикского языка (X – начало XX века) в двух томах / Под ред. М. Ш. Шукурова, В. П. Капранова, Р. Хашима, Н. А. Масуми. Т. 2. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 952 с.
6. Таджикско-русский словарь / Под ред. Д. Саймиддинова, С. Д. Холматовой, С. Каримова. – Душанбе, 2006. – 814 с.
7. Шарипов В. А. Звуковая организация стиха в русских переводах «Шахнаме» А. Фирдоуси / В. А. Шарипов // Ученые записки ХГУ им. академика Б. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. – 2024. – №1 (78). – С. 231-236.
8. Шарипов В. А. Эвфония в подлиннике и русском переводе «Шахнаме» Фирдоуси / В. А. Шарипов // Вестник ТГУПБП. Серия гуманитарных наук. – Худжанд, 2024. - №1 (98). – С.69-75.
9. Эткинд Е. Творчество М. Л. Лозинского / Е. Эткинд // Багровое светило. – Москва, 1974. – 220 с.
10. <https://wikilivres.ru> История одного перевода «Божественной комедии» (М. Л. Лозинский). (Дата обращения: 17.02.2025).

REFERENCES:

1. Abulkasim Firdawsi. Shah-name. – Volume I. Dushanbe: "Adib", 2007. - 480 pp.
2. Garbovskiy N.K. Translation Theory: Textbook. Moscow.: Moscow University Publishing House. - 2007. - 544 pp.
3. Ivanovsky I. Memories of Mikhail Lozinsky // Neva. - 2005. - No. 7.
4. The Book of Kings Shah-name, trans. M. L. Lozinsky, ed., with comments and article by F. A. Rosenberg, M.-L., 1934. – 156 pp.
5. Dictionary of the Tajik language (X - early XX centuries) in two volumes. Ed. M. Sh. Shukurova, V. P. Kapranova, R. Hashima, N. A. Masumi. Publishing house "Soviet Encyclopedia", Moscow - 1969. V. 2. - 952 pp.
6. Tajik-Russian Dictionary. Ed. D. Saimiddinova, S. D. Kholmatova, S. Karimova. Dushanbe, 2006. – 814 pp.
7. Sharipov V. A. Sound Organization of Verse in Russian Translations of "Shah-name" by A. Firdawsi. //"Scientific Notes" of KhSU named after. Academician B. Gafurov. Humanities and Social Sciences Series. No. 1 (78). 2024. PP. 231-236.
8. Sharipov V. A. Euphony in the Original and Russian Translation of "Shah-name" by Firdawsi. // "Bulletin of TSULBP" Series of humanities No. 1 (98) 2024. Khujand, 2024. – PP. 69-75.
9. Etkind E. Creativity of M. L. Lozinsky // Crimson Sun. M., 1974. – 220 pp.
10. <https://wikilivres.ru> The history of one translation of "The Divine Comedy" (M. L. Lozinsky). (Date of appeal: 02/17/2025).