

ФГАОУ ВПО Северо-Восточный федеральный университет
имени М.К. Аммосова

Гаврильева Надежда Гариевна

**Проблема эквивалентного перевода
поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского**

Специальность 10.01.02. Литература народов Российской Федерации
(якутская литература)

Научный руководитель:

Дьячковская Мария Николаевна

к.ф.н., с.н.с. сектора литературы
ИГИиПМНС СО РАН,
Тобуроков Николай Николаевич
д.ф.н., профессор кафедры
Якутской литературы ИЯКН СВ РФ
СВФУ им. М.К. Аммосова

Якутск – 2013

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Теоретико-методологические аспекты проблемы эквивалентности в контексте концепций перевода поэтического текста	17
1.1. История становления концепций и моделей эквивалентного перевода художественного текста	17
1.2. Герменевтическая модель перевода как критерий оценки эквивалентности поэтического текста	30
Выводы по I главе	46
Глава 2. Идеино-тематическая проблематика поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского и история ее русских интерпретаций	49
2.1. История толкования поэмы российской критикой XX-XXI вв.	49
2.2. История подстрочных и художественных переводов поэмы.	65
Выводы по II главе	80
Глава 3. Основные принципы перевода концептуального содержания поэмы А.Е. Кулаковского «Сновидение шамана»	83
3.1. Способы передачи сакрально-мифологической традиции (эпические формулы) в переводах на русский язык	83
3.2. Перевод афористических выражений (пословицы, поговорки) и тропов (метафоры, сравнения)	106
3.4. Индивидуально-авторского словотворчество и способы его воссоздания в переводах	114
Выводы по III главе	123
Глава 4. Интерпретация стиховой организации в переводах на русский язык поэмы А.Е. Кулаковского «Сновидение шамана»	125
4.1. Ритмико-метрическая организация оригинала и переводов	125
4.2. Аллитерация и рифма в оригинале и переводах	165
4.3. Строфическая организация оригинала и переводов	185
Выводы по IV главе	196
Заключение	200
Список использованной литературы	203
Приложения	216

Введение

Актуальность исследования. За всю историю науки о переводе как зарубежного, так и русского, существовали совершенно разные подходы к интерпретации художественного, в частности поэтического текста на другой язык. С одной стороны, речь шла о передаче художественных возможностей авторского текста, при этом не обращалось внимания на внутренний контекст произведения; с другой, определяющим становилось смысловое целое оригинала, но тогда затруднялось осуществление авторского идиостиля.

Со временем реформации в области методики перевода, разнообразные переводческие решения повлияли на степень достижения эквивалентности перевода, и на появление новых концепций и моделей, посвященных проблеме передачи художественного текста. Исходя из этого, современные исследователи стали обращать внимание, прежде всего, на коммуникативно-прагматическую сторону художественного текста. Итак, благодаря работам зарубежных (С. Доллерап, Дж.Хейлброн)¹ и российских исследователей (Н.А. Суяргулов, Г.Н. Маллалиев, З.С. Дотмурзиева, Н.М. Ахпашева, Я.В. Соколовский, В.И. Хайруллин и др.),² переводы художественных, в частности поэтических текстов стали рассматриваться с точки зрения *эвристического, денотативного, культурологического, социокультурного, когнитивного, лингвокультурного, психолингвистического и герменевтического* аспектов.

В этой связи нами актуализируется *герменевтическая модель перевода*, как наиболее универсальная теория, разработанная на основе филологической герменевтики. Она позволяет раскрыть ментальную природу художественного, в

¹ Dollerup C. Tales and Translation: The Grimm Tales from Pan-Germanic Narratives to Shared International Fairytales. – Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1999; Heilbron J. Translation as a Cultural World System // Perspectives: Studies in Translatology. – 2000. – Vol.8 (1).

² Суяргулов Н.А. Особенности языка и стиля башкирского перевода Корана. Уфа, 2004; Маллалиев Г.Н. Проблемы художественного перевода поэзии: на материале поэтических текстов русской и табасаранской литератур, Махачкала, 2006; Дотмурзиева З.С. Прагматика англоязычного художественного текста и проблемы прагматики его перевода. Пятигорск, 2006; Ахпашева Н.М. Переводческая традиция хакасских сказаний о богатырях: опыт прескриптивного анализа художественного перевода, М., 2009; Соколовский Я.В. Соотношение оригинала и перевода художественного текста: изоморфно-когнитивный подход. Иркутск, 2009; Хайруллин В.И. Перевод и фреймы: Учебное пособие. – М.: Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2010.

частности поэтического текста, особенности авторского стиля, а также индивидуальную манеру переводчиков, работающих как с языка оригинала, так и подстрочного перевода, позволяя представить интерпретацию поэтического текста как сложный творческий процесс, обеспечивающий различную степень глубины прочтения.

Герменевтическая модель перевода предполагает многообразие способов интерпретации содержания и формы оригинала средствами другого языка путем анализа конкретных переводческих решений в их зависимости от выбранной стратегии перевода – на *содержание* или на *форму*. При передаче содержания произведения переводчику приходится опускать некоторые формальные элементы, чтобы точнее передать смысл оригинала. С другой стороны, чтобы сохранить формальную сторону стихотворного произведения с ее эстетическим воздействием на читателя, переводчику приходится жертвовать смысловым значением. Так как достижение абсолютной эквивалентности невозможно, в любом переводе неизбежны потери содержательных или формальных элементов оригинала. Рассмотрение формы и содержания с герменевтических позиций позволяет лучше увидеть специфику передачи поэтического текста на другой язык и выявить объективную логику понимания проблемы взаимоотношений формы и содержания.

Все перечисленные моменты представляют собой ценнейший материал для освоения якутской художественной литературы средствами другого языка, в данном случае, поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского русским языком. Указанное произведение поэта всегда привлекала внимание российских и якутских исследователей, а также переводчиков. Однако взаимоотношение таких далеких в языковом отношении культур затруднено рядом ментальных факторов, связанных со спецификой стиля Кулаковского и якутской поэзии в целом. Следовательно, она исключительно сложна для перевода. Многие элементы поэмы не только невозможно передать русскими языковыми единицами, но даже труднообъяснимы через привычные русскому читателю реалии. В первую очередь, с этими затруднениями сталкиваются русскоязычные переводчики «Сновидения шамана»,

не владеющие языком оригинала. Об этом свидетельствует сопоставительный анализ переведенных текстов. Переводы показали, что для достижения эквивалентности перевода оригиналу, все переводчики выбирают различные пути передачи содержания и формы, исходя из выбранной ими стратегии перевода. Переводческая стратегия зависит от процесса понимания оригинала, который представляет собой герменевтический процесс объективации средствами языка перевода авторского идиостиля и порождения нового текста на другом языке. Поскольку все элементы произведения объединены идиостилем автора, который характеризуется соотношением плана выражения и содержания, от верного определения и передачи идиостиля зависит эквивалентность перевода, т.е. отражение подлинно авторского и неизбежно переводческого, а в итоге – восприятие автора в иноязычной и инокультурной среде.

Таким образом, актуальность данного исследования обусловлена отсутствием:

- 1) специальных работ в якутском переводоведении, посвященных проблеме эквивалентности поэтического текста, несмотря на наличие отдельных исследований, посвященных тем или иным практическим вопросам художественного перевода;
- 2) самостоятельного исследования переводов поэмы «Сновидение шамана» на русский язык. До сих пор до конца не выявлен степень определения наиболее эквивалентной передачи авторского стиля на русский язык.

Степень разработанности проблемы. Начало XXI века можно считать рубежом в развитии переводоведения, так как теория перевода почти сформировалась к этому времени как самостоятельная отрасль научного знания. Благодаря исследованиям как отечественных, так и зарубежных ученых уже всесторонне изучена история развития теории перевода, достаточно однозначно определены объект и предмет этой науки, ее основные методы, сформулированы основные цели и задачи переводоведения, выделены основные категории теории перевода.

Вместе с тем, перевод художественных текстов является одним из важнейших способов вхождения литературного произведения в другую культуру, и он не может существовать без опосредованности переводческой эквивалентности, которая является одним из центральных вопросов теории перевода. В переводческой науке известные работы многих ученых (Дж. Кэтфорд, Ю. Найда, А. Нойберт, И. Попович, Л.К. Латышев, В.Н. Комиссаров),³ посвященных данной проблеме, которые актуальны и в наши дни. Но определение эквивалентности в литературоведческой плоскости постоянно сталкивается с необходимостью рассматривать и сравнить «весь текст художественного произведения в его оригинальном и переводном вариантах», требуя от переводчика почти абсолютно полной передачи всего смысла оригинала, приводя к некой переводческой сверхзадаче, к достижению которой следует стремиться, но достичь ее практически невозможно.

Следует отметить, что в свое время немало поэтов-переводчиков и литературоведов (А.М. Арго, Г.Г. Гачечиладзе, Е.Г. Эткинд, Я.И. Рецкер, И. Левый, Н. Галь, В.Н. Крупнов, Л.В. Гинзбург, Н.М. Любимов, М.Ф. Рыльский, А.Е. Черкасский, К.И. Чуковский),⁴ пытались совместить лингвистические и литературоведческие подходы, для того чтобы подробно рассмотреть проблемы теории стихотворного перевода. Но эти труды не нашли научного обоснования в переводоведении. В них не были найдены четкие базовые основы для объективного описания процесса и результатов перевода, преодолевающие так называемый «переводческий скептицизм» (отрицание возможности полноценного перевода художественного текста на другой язык). Таким образом, перевод этого рода литературы все еще остается в современном переводоведении спорным.

³ Catford J.S. Linguistic Theory of Translation. L., 1965; E.Nida. Taber.Ch.R. The Theory and Practice of Translation. Leiden. 1969; Naubert A. Text and Translation. Leipzig. 1985; Попович А. Проблемы художественного перевода. – М., 1980; Латышев Л.К. Курс перевода (эквивалентность перевода и способы ее достижения). М., 1981; Комиссаров В.Н. Теория перевода. М., 1990.

⁴ Арго А.М. Десятая муза. М., 1964; Гачечиладзе Г.Г. Вопросы теории художественного перевода. – Тбилиси, 1964; Эткинд Е.Г. Русские поэты переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973; Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода. М., 1974. Левый И. Искусство перевода. М., 1974; Галь Н. Слово живое и мертвое. М., 1975; Крупнов В.Н. В творческой лаборатории переводчика. М., 1976; Гинзбург Л.В. Над строкой перевода. М., 1981; Любимов Н.М. Перевод – искусство. М., 1982; Рыльский М.Ф. Искусство перевода. М., 1986; Черкасский А.Е. Русская литература на Востоке (теория и практика перевода). М., 1987; Чуковский К.И. Высокое искусство. О художественном переводе. М., 1988.

В данной работе мы опираемся на раскрытии сути герменевтической модели перевода, чтобы показать на ее примере принципы и методы интерпретации якутской эпической поэзии на русский язык. В обзор включены в основном фундаментальные работы, сыгравшие важную роль в становлении герменевтической методологии перевода, а также указаны отдельные статьи, внесшие значительный вклад в специфику перевода поэтического текста.

Существенный вклад в теорию герменевтической модели перевода внесли немецкие исследователи. В трудах Й.В. Готтшеда, Ф. Шлейермахера, В. Гумбольдта, Р. Борхардта, Н. Халленграта, Г. Гадамера⁵ отражена в основном лингвофилософская и практическая сторона герменевтического подхода. Последними наиболее крупными результатами в разработке проблемы переводческой интерпретации являются исследования В. Коллера, К. Райс, Ф. Пауля, Х. Фридриха, Г. Штайнера, Ф. Апеля, А. Копетцки,⁶ которые видят в переводе искусство, ибо перевод предполагает единство поэзии, герменевтики и теории литературы.

Как и во многих странах, в России первые попытки теоретического обобщения в области герменевтической модели перевода появились лишь в конце XX - начале XXI вв. Здесь можно привести, прежде всего, исследования А.Н. Крюкова, В. Айрапетян, Л.В. Коломиеца, В.Г. Кузнецова, Ю.Л. Оболенской,⁷ отмечающих, что в XX веке в связи с различного рода «поворотами» в философии и социально-гуманитарном познании, меняется взгляд на природу языковых явлений и особый статус получает художественно воспроизведенная реальность, т.е. литература. В связи с этим особое значение приобретает герменевтический анализ

⁵ Gottsched J. Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. 1730; Schleiermacher F. Sämtliche Werke. Dritte Abteilung, Bd.2. Berlin, 1838; Гумбольдт фон В. Избранные труды по языкознанию. - М., 1984; Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.

⁶ Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 3. Aufl. Heidelberg, 1987; Reiss K. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München, 1971; F. Paul. Literary Translation as a Field of Interdisciplinary Literary Studies // Литература и перевод: проблемы теории. - М.: Издательская группа «Прогресс», «Литера», 1992. - 127-129с.

⁷ Крюков А.Н. теория перевода: Курс лекций. - М., 1979; Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. - М.: Лабиринт, 1992; Коломиец Л.В. Герменевтическое направление в западном переводоведении // Университетское переводоведение. - Вып. 2. - СПб, 2001; Кузнецов В.Г. Герменевтика и гуманитарное познание. - М.: Изд-во МГУ, 1991; Ю.Л. Оболенская. Художественный перевод и межкультурная коммуникация.

художественного текста, так как он помогает раскрыть те смыслы, которые могут быть недоступны при других видах исследования. В этом случае перевод оказывается сродни толкованию, раскрытию смысла авторского текста, предполагающему, как правило, творческое начало и позволяющему путем интерпретации осуществить полноценную межкультурную эстетическую коммуникацию даже такого сложного рода, как поэзия.

В связи с этим можно отметить возникновение множества новых научных работ на основе стыковых проблем в трудах *казахских* (Ж. Каракузовой, Ш. Баймусаевой), *монгольских* (Ц. Дамдансурэ, Д. Дашдаваа), *бурятских* (Д.Л. Шагдаровой, Д.Н. Музраевой), *алтайских* (Н.М. Киндиковой, З.С. Казагачевой), *хакасских* (Н.М. Ахпашевой), *тувинских* (С.М. Орус-оол), *шорских* (А.Н. Арбачковой)⁸ исследователей, в работах которых рассматриваются история перевода, проблемы полноценности исходного текста, а также особенности стиля переводчика.

Что касается якутской науки, то по проблемам русско-якутского и якутско-русского переводов имеются отдельные исследования, затрагивающие те или иные вопросы истории, теории и практики перевода. В этой связи следует упомянуть отдельные статьи П.А. Слепцова,⁹ посвященные истории русско-якутского перевода, переводу русских классических произведений на якутский язык, переводческой лаборатории выдающихся якутских писателей и переводчиков; А.А. Бурцева,¹⁰ раскрывающие зарубежные связи якутской литературы, где, перевод рассматривается как форма межкультурной коммуникации; Н.Н. Тобурокова,¹¹ изучившего историю и развитие переводческой деятельности у тюркоязычных

⁸ Киндикова Н.М. Развитие тюркоязычных литератур Сибири; Казагачева З.С. Из истории перевода алтайских сказаний; Ахпашева Н.М. Формирование традиции художественного перевода хакасского эпоса // Перевод тюркских литератур Сибири. Горно-Алтайск. – 2005. С.3-25; Арбачакова Л.Н. Текстология шорского героического эпоса. – Новосибирск, 2001. – С.

⁹ Слепцов П.А. Ступени и проблемы якутского языкознания (сб. науч. ст.); Совет по яз. политике при Президенте РС(Я), Ин-т гуманитар. исслед. и проблем малочисл. народов Севера СО РАН. – Якутск: ИГИИПМНС СО РАН, 2008. – С.544.

¹⁰ Бурцев А.А. Наследие А.Е. Кулаковского в контексте мировой литературы: Ин-т гуманитар. исслед. АН РС(Я); Якут. гос. ун-т. – Якутск, 2002. – С.30.

¹¹ Тобуроков Н.Н. Проблемы сравнительного стиховедения (на материале советской поэзии тюркоязычных народов Севера). Якутск: Кн. Изд-во, 1991. – С.176.

народов Сибири; Г.Г. Филиппова,¹² поставившего вопрос о важности перевода с русского на якутский язык и перспективности лингвистического подхода к переводу; Т.И. Петровой,¹³ считающей, что именно лингвистический подход приводит к объективной функционально-стилистической диагностике полноценности перевода; переводчика-исследователя Л.М. Сабарайкиной,¹⁴ чей высокий уровень мастерства основывается на идейно-смысловой верности перевода и сохранению художественного своеобразия оригинала; литературоведа З.К. Башариной,¹⁵ в исследованиях которой соотношение оригинала и перевода предстает как проявление творческого начала, но никак не сводится к тем или иным заранее установленным теоретическим схемам процесса перевода. Между тем, как уже было сказано, данная проблема, в частности перевод поэтического текста не была предметом специального исследования в якутском переводоведении.

В связи с этим также особое значение приобретает герменевтический анализ языка художественного текста, который помогает раскрыть те смыслы, которые могут быть недоступны при других видах исследования, а также позволяет рассмотреть не только отдельные моменты «жизни» языка в тексте, но также представить язык конкретного автора как целый мир.

Многие исследователи до настоящего времени обращали внимание главным образом на идейно-содержательное значение его произведений. Литературоведы (Н.Н. Тобурокова, А.А. Бурцев, П.В. Максимова)¹⁶ указывали на отдельные

¹² Филиппов Г.Г. Задачи организации переводческой деятельности в Якутии. Связь якутского языка и русско-якутского перевода // Актуальные проблемы перевода в свете языковой политики: Мат.науч.-практ.конф. «Практика перевода в Республике Саха (Якутия): проблемы и перспективы». Акад.наук РС(Я). Ин-т гуманитар.исслед. – Якутск, 2006. С.28-31.

¹³ Петрова Т.И. Требования перевода и современная ситуация русско-якутского перевода // Актуальные проблемы перевода в свете языковой политики: Мат.науч.-практ.конф. «Практика перевода в Республике Саха (Якутия): проблемы и перспективы». Акад.наук РС(Я). Ин-т гуманитар.исслед. – Якутск, 2006. С.22-28.

¹⁴ Сабарайкина Л.М. Художественный перевод с якутского языка на французский язык как проблема // Актуальные проблемы перевода в свете языковой политики: Мат.науч.-практ.конф. «Практика перевода в Республике Саха (Якутия): проблемы и перспективы». Акад.наук РС(Я). Ин-т гуманитар.исслед. – Якутск, 2006. С.96-98.

¹⁵ Башарина З.К. Значение перевода романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» в развитии якутской литературы // Художественное наследие национальных литератур XX века в общероссийском культурном пространстве: проблемы взаимодействия (г.Якутск, 4-6 октября 2006 г.): мат. Всерос. науч. конф. – Якутск: ИГИ АН РС(Я), 2007. – С.389-395.

¹⁶ Тобуроков Н.Н. Методологические проблемы изучения жизни и творчества Ексекулях Алексея // Отец творческого слова. Материалы науч.конф., посвящ. 125-летию со дня рождения Ексекулях Алексея. Якутск, 2002. С.5-9; Бурцев А.А. Максимова П.В. На крылатом коне. Якутск. 1999.

художественные особенности его творчества, его поэтическое мастерство. Однако изучение переводов его поэтического наследия в герменевтическом аспекте продолжает оставаться вне поля зрения исследователей. До сих пор отсутствует специальное монографическое исследование переводов на русский язык его произведения. Следовательно, обращение к методу интерпретации «Сновидения шамана», как произведения наиболее переведенного (существуют 4 поэтических и 4 подстрочных переводов поэмы) и относительно изученного в якутском литературоведении, может решать определенные вопросы эквивалентности перевода поэтического текста на материале якутской литературы. В ходе исследования нами было выявлено, что все имеющиеся переводы поэмы были выполнены из разных изданий, так: с варианта поэмы 1946 года – переводы А. Ольхона¹⁷ и Е. Сидорова,¹⁸ с варианта 1978 года – перевод С. Поделкова,¹⁹ и только А. Шапошникова²⁰ работала с каноническим текстом 1924 года.

Вместе с тем, несмотря на немалое количество литературы, посвященной творчеству А.Е. Кулаковского, а также переводчиков, переводивших его в разное время, до сих пор нет специальных работ, раскрывающих основные принципы перевода творческого наследия поэта на русский язык.

Научная новизна исследования. В данной работе *впервые* в якутском переводоведении:

- рассматриваются проблемы перевода эпической поэзии с точки зрения герменевтического подхода;
- осуществляется систематизированный сравнительно-сопоставительный анализ переводов эпической поэмы А.Е. Кулаковского «Сновидение шамана» с языка оригинала и подстрочника;
- устанавливаются методы достижения эквивалентности переводов оригиналу при отсутствии прямых межъязыковых соответствий;

¹⁷ Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л.

¹⁸ Сидоров Е.С. Сон шамана. / Пер., коммент. и исслед. Е.С. Сидорова. – Якутск: Бичик, 1994. 125с.

¹⁹ Кулаковский А.Е. Песня якута: Стихи и поэмы / Вступ. Ст. М. Пархоменко, Г. Сыромятникова; Сост. Сем.Данилов. – М.: Сов.Россия, 1977. – 303 с.

²⁰ Кулаковский А. Сновидение шамана. Якутск: Бичик. – 1999.

- раскрываются особенности переводческих стратегий при передаче компонентов авторского стиля: стиховой организации, изобразительно-выразительных средств, смыслового содержания произведения.

Объект исследования – поэма «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского и ее переводы с языка подстрочника и оригинала, выполненные разными переводчиками в разное время: А. Ольхон (1944), Е. Сидоров (1973), С. Поделков (1977), А. Шапошникова (1999).

Предметом исследования являются переводческие стратегии и критерии эквивалентности при передаче поэтического текста с якутского на русский язык.

Цель исследования – выявить степень эквивалентности переводов на русский язык поэмы «Сновидение шамана» с языка подстрочника и оригинала.

Поставленная цель и логика исследования предопределили необходимость решения **следующих задач**:

- рассмотреть основные концепции и модели переводческой эквивалентности в зарубежном и российском переводоведении (исторический аспект);

- выявить специфику герменевтической модели перевода и установить ее общие принципы на материале поэтического текста;

- проанализировать историю вариантов издания поэмы А.Е. Кулаковского «Сновидение шамана» в русском и якутском литературно-критическом сознании XX-XXI вв. и определить основные этапы освоения произведения русскими и якутскими переводчиками;

- провести сопоставительный анализ оригинального текста поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского и четырех его переводов на русский язык с целью объективной оценки качества каждого из них;

- описать принципы перевода, которыми руководствовались переводчики эпической поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского на русский язык в период с 1944 по 1999 гг.;

- установить, насколько в каждой интерпретации эстетическая информация, изначально заложенная в оригинале, соответствует авторской концепции.

Данная работа также носит междисциплинарный характер: в ней сходятся проблематика языкознания (сопоставительная стилистика, компаративистика), литературоведения (история и теория литературы), переводоведения (истории, теории, критики и практики), философии и фольклористики.

Поэтому система методов, использованных в работе, объединяет историко-филологические, переводоведческие и стилистико-сопоставительные методы:

- метод сравнительного историко-филологического анализа,
- метод моделирования (предложение герменевтической модели оценки качества переводов и глубины прочтения как критерий эквивалентности перевода),
- метод опроса респондентов (интервью с переводчиками и т.д.).

Методологической и теоретической основой диссертационного исследования послужили исследования: *зарубежных теоретиков перевода* (В. Беньямина, В. Коллера, К. Норд, К. Райс, К. Эмерсон, У. Эко, Р. Якобсона, Р. Штольце, Ф. Пауля, Х. Фридриха, Г. Штайнера, Ф. Апеля);²¹ *отечественных теоретиков перевода* (Л.С. Бархударова, С. Влахова, В. Флорина, А.В. Федорова, В.В. Левики, А.Д. Швейцера, М.П. Брандес, П.М. Топера, Т.А. Казаковой, Н.К. Гарбовского, И.С. Алексеевой, В.С. Виноградова);²² *по межлитературным связям* (Д. Дюришина, Ю.Д. Левина, Г.Д. Гачева²³ и др); *литературоведов* (Б.В. Томашевского, В.В. Виноградова, Г.Н. Пospelова, В.М. Жирмунского, Ю.М. Лотмана, М.Б. Храпченко, Ю.Н. Тынянова, В.Е. Хализева, Г.М. Васильева, В.Б. Окороковой, Н.В. Покатиловой, Е.С. Сидорова, А.А. Бурцева, Д.Е. Васильевой, П.В. Максимовой, Н.Н. Тобурокова, М.Н. Дьячковской, Л.Н. Романовой²⁴ и др).

²¹ Беньямин В. ; В. Коллера, К. Норд, К. Райс, К. Эмерсон, У. Эко, Р. Якобсона, Р. Штольце, Ф. Пауля, Х. Фридриха, Г. Штайнера, Ф. Апеля

²² Бархударов Л.С. Язык и перевод. М., 1975; Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1980; Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. М., 1983; Левик В.В. О точности и верности // Перевод – средство взаимного сближения народов. М., 1987; Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., 1988; Брандес М.П. Стиль и перевод. М., 1988; Топер П. М., 1988; Брандес М.П. Стиль и перевод. М., 1988; Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001; Казакова Т.А. Художественный перевод. СПб, 2002; Гарбовский Н.К. Теория перевода: учебник. – М., 2004; Алексеева И.С. Введение в переводоведение. СПб, 2004; Виноградов В.С. Перевод: общие и лексические вопросы: учебное пособие. М., 2006.

²³ Проблемы особых межлитературных общностей. Под общей редакцией Д.Дюришин. М.:1993. – 28 с; Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л., 1985; Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 2. М., 1964.

²⁴ Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение. Л., 1959; Виноградов В.В. О язык художественной

Теоретическая значимость диссертации определяется ее значительным вкладом в современную теорию якутской литературы, в рассмотрении новых теоретических направлений при переводе эпической поэзии (законы перевода поэтического текста), в разработку герменевтической модели оценки переводов на материале национальной литературы и научно обоснованной хронологии переводческой рецепции поэзии А.Е. Кулаковского в Якутии, в развитие истории, теории и критики национального художественного перевода (проблемы подстрочного перевода).

Практическое значение диссертации заключается в том, что ее выводы могут быть использованы при обобщающих исследованиях по истории якутско-русского перевода, в лекционной деятельности по истории якутской литературы в средних и высших учебных заведениях, в спецкурсах, семинарах по творчеству А.Е. Кулаковского, также могут быть интересны для научной оценки уже имеющихся и вновь создаваемых переводов поэзии А.Е. Кулаковского, при подготовке собраний сочинений А.Е. Кулаковского.

Апробация и внедрение результатов исследования. Основные положения диссертационной работы изложены в докладах на Всероссийской научной конференции «Художественное наследие национальных литератур XX века в общероссийском культурном пространстве: проблемы взаимодействия» (2006), региональной научной конференции «Современные методологические подходы в исследовании национальных литератур Сибири и проблемы межкультурной

литературы. М., 1959; Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1978; Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977; Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972; Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1975; Тынянов Ю.Н. Сочинения: В 2 т. – Л., 1985; Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002; Васильев Г.М. Стих Кулаковского // Кулаковский: Сб. докл. К 85-летию со дня рождения А.Е. Кулаковского. – Якутск: Кн. Изд-во, 1964; Бурцев А.А. Философские основы творчества А. Кулаковского // Литературные традиции эпохи и преломление их в Якутии. – Якутск, 1993; Сидоров Е.С. Сон шамана. / Пер., коммент. и исслед. Е.С. Сидорова. – Якутск: Бичик, 1994; Васильева Д.Е. Национальный характер в произведениях основоположников якутской литературы // Васильева Д. Национальное и общечеловеческое в якутской литературе. – Якутск, 1995; Покатилова Н.В. Становление литературы: Очерки по якутской раннелитературной традиции. – Якутск: Изд-во Якут.ун-та, 1999; Огорокова В.Б. Ексекулээх Елексей – саха Нострадамуя // Огорокова В.Б. Саха литературата уйэлэр кирбиилэригэр. – Дьокуускай, 2000; Тобуроков Н.Н. Ексекулээх Елексей олоһун уонна айар улэтин урдук уерэх кыһатыгар уерэтии. – Дьокуускай: Кудук, 2001; Максимова П.В. Ексекулээх Елексей – саха литературатын терүттээччитэ // Ексекулээх Елексей: суурбэ биирис уйэ сабаланыыта. – Якутск: Бичик, 2002; Романова Л.Н., Дьячковская М.Н. «Сновидение шамана» Кулаковского и проблемы выживания цивилизации // А.Е. Кулаковский и время: Сб. научных статей / АН РС(Я), Ин-т гуманитар. исслед., - М. 2003.

коммуникации» (2006), Международной научно-практической конференции «Проблемы филологии и межкультурной коммуникации на современном этапе» (2007) и др.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Теория художественного перевода обладает, как всякая другая наука, своими собственными критериями, одним из которых является – эквивалентность. Однако эквивалентность – понятие комплексное, для ее описания исследователи применяют различные концепции перевода: формального, нормативно-содержательного, эстетического соответствия, полноценного перевода и динамической эквивалентности.

2. Герменевтическая концепция перевода составляет важнейший компонент переводческой эквивалентности, являясь в основном универсальной, ориентируется на концептуально-философский подход к пониманию авторского текста в ходе интерпретации, а также, обращая внимание не только на цели и результаты переводческой деятельности, но и на ее смысл. Различаются следующие виды интерпретаций: ситуативная, семантическая, информативная и коммуникативная.

3. В истории восприятия поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского средствами русского языка могут быть определены следующие основные этапы: *начальный* – первый неопубликованный перевод А. Ольхона с подстрочного перевода И. Говорова, выполненный в 1944 году по второму варианту издания (1946 года); *основной* – перевод с языка оригинала Е. Сидорова, выполненный в 1973 году, но изданный лишь в 1994 (также по второму варианту издания) и перевод С. Поделкова, сделанный в 1977 году с готового текста перевода Е. Сидорова (по третьему варианту издания – 1977 года); *современный* – перевод с языка оригинала А. Шапошниковой, выполненный в 1999 году (по варианту самого автора 1924 года).

4. Типологическими формами интерпретации концептуального содержания поэмы «Сновидение шамана» русскими переводчиками являются приближенный и вольный переводы, в то время как в интерпретации якутских переводчиков

превалируют описательный перевод и перевод-примечание.

5. Для передачи стиховой организации поэмы средствами русского языка, переводчики использовали разные формы, исходя из своих ментальных особенностей: русские переводчики заменили верлибр силлабическим и силлабо-тоническим стихом, в то время как якутские переводчики сумели сохранить верлибр Кулаковского с помощью вольного стиха.

6. На современном этапе освоения поэмы «Сновидение шамана» утвердилось оппозиция переводческой *стратегии формы и смысла*. *Стратегия формы* – это техника перевода, ориентированная на передачу особенностей формального содержания произведения, а стратегия смысла – это техника перевода, ориентированная на максимально эквивалентную передачу концептуального содержания авторского текста. Следуя принципам *стратегии смысла*, переводчик больше жертвует особенностями формы оригинала, т.е. индивидуальные особенности произведения. В то время как придерживаясь формального содержания, переводчик рискует исказить концепцию автора.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

Основное содержание работы

Во введении автором обосновывается выбор данной темы, ее актуальность, научная новизна, выдвигается цель и задачи исследования, определяются его объект, предмет, теоретическая база и научные методы.

Первая глава «**Теоретико-методологические аспекты проблемы эквивалентности в контексте концепций поэтического текста**» посвящена историко-филологическому анализу становления концепций эквивалентного перевода художественных текстов. На основе данного анализа раскрыта значимость герменевтической модели перевода для выявления степени эквивалентности поэтического текста и его переводов. В главе также осуществляется становление герменевтической модели перевода художественного, в частности поэтического

текста, как специфической формы методологии изучения межкультурной коммуникации между автором, переводчиком (интерпретатором) и читателем.

Во *второй главе «Идейно-тематическая проблематика поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского и история ее русских интерпретаций»* исследуются проблемы установления «канонического текста» поэмы, производится изучение истории возникновения издательских вариантов «Сновидения шамана» (1946, 1978, 1999), сыгравших роль «исходных» текстов при переводе на русский язык, а также истории четырех русских переводов (А. Ольхон, Е. Сидоров, С. Поделков, А. Шапошникова).

Глава третья «Основные принципы перевода концептуального содержания поэмы А.Е. Кулаковского «Сновидение шамана» содержит анализ передачи специфики эпического поэтического текста, а именно: сакрально-мифологической традиции, эпических формул, афористических пословицы и поговорки, эпитеты, метафоры, сравнения и индивидуально-авторского словотворчества неологизмы, архаизмы, русизмы. Особую сложность для перевода в этом случае представляют использование ментальных компонентов национально-культурного содержания, которые рассматриваются как особенности идиостиля автора. В смысловом отношении выбранные для анализа переводы выполнены на высоком уровне, в большинстве случаев переводчики использовали потенциал изобразительно-выразительных средств, ставших традиционными в русской литературе. Эстетических и прагматических потерь в результате таких интерпретаций нет.

Глава четвертая «Интерпретация стиховой организации в переводах на русский язык поэмы А.Е. Кулаковского «Сновидение шамана» раскрывает анализ способов и стратегий интерпретации особенностей поэзии А. Кулаковского, восходящей к фольклорному верлибру. Основной стратегией передачи версификации произведения является компенсация стиховых средств лексическими и грамматическими средствами языка перевода.

Глава 1. Теоретико-методологические аспекты проблемы эквивалентности в контексте теории художественного перевода

Реформация в области методики перевода и переводческих решений, устремленных, прежде всего, на коммуникативно-прагматическую сторону художественного текста, изменение характера оценки качества переводных текстов, а также появление новых концепций и моделей, посвященных проблеме переводимости, предопределили актуальность данной проблемы.

Проблеме эквивалентного перевода посвящено огромное количество исследований как в зарубежном, так и в отечественном переводоведении, что говорит о многогранности этого явления. В последнее время к проблеме переводимости наблюдается усиление оценки качества перевода художественных текстов, с точки зрения эвристического, лингвокультурного, психолингвистического, когнитивного, денотативного, культурологического, социокультурного и герменевтического аспектов. Французский переводчик и теоретик перевода Э. Кари²⁵ объясняет многообразие и изменчивость понятия эквивалентности тем, что каждый исследователь, основываясь на собственном практическом опыте или на анализе работ других, стремится разработать собственные способы ее достижения. Сказанное подтверждают и историографы перевода (Анри ван Оф, Антуан Берман),²⁶ которые указывают на то, что только путем историко-филологического анализа различных концепций перевода, возникших на разных этапах человеческой цивилизации, возможно, продемонстрировать проблемы эквивалентности художественных текстов, решавшиеся на протяжении всей истории перевода и решаемых до сих пор.

1.1. История становления концепций и моделей эквивалентного перевода художественного текста

История переводов художественных текстов начинается с эпохи Античности (Древняя Греция и Рим), когда переводы делались с целью культурного

²⁵ Cary E. Comment faut-il traduire? Lille, 1986.

²⁶ Van Hoof H. Histoire de la traduction en occident. Paris; Louvain-La-Neuve, 1991.

заимствования, обеспечивая общение между народами. Судя по источникам, одной из самых древних концепций эквивалентного перевода является **концепция формального соответствия**, отражающая не только начало процесса передачи Священного Писания (Библии), но и ставшая основателем практики и теории переводческой деятельности в целом. В основе главного принципа перевода средневековых переводчиков (Аквила, Ориген Александрийский, Симмах Самаритянин)²⁷ был – *буквальный перевод*, в котором эквивалентность достигалась лишь на уровне *денотативного содержания*, не учитывая информацию, передаваемую на иных уровнях содержания (сигнификативную и когнитивную).

Об этом свидетельствуют и переводы священных писаний, выполненные церковными деятелями, начиная с XIV и вплоть до XIX века, когда переводились сочинения Иоанна Златоуста, Григория Нисского, «Житие Святой Ирины», «Житие Алексея, Человека Божия», «Хроника Георгия Алтартола», «Хроника Иоанны» на русский язык и на другие языки: *на осетинский* – «Требник» (1764), «Книга молебных пений» (1767), «Катехизические поучения» (1778), *на чувашский* – первые книги Библии, Четвероевангелие (1813-1820), *на якутский* – «Молитвы. Символы Веры и Заповеди Божьи» (1812), «Сокращенный катехизис» (1821), *на алтайский* – несколько псалмов и Евангелие от Матфея (1832), у *бурят* перевод осуществлялся через монгольский язык – Евангелие и Деяния Апостолов (1820-1821), Книга Закона Иеговы – Пятикнижие, Книги Иисуса Навина, Судей и Руфи (1836).

Говоря о концепции формального соответствия, в качестве примера можно привести замечания П.А. Слепцова,²⁸ выполнившего текстологический анализ текста молитвы «Отче наш» (1705) и ее перевода на якутский язык. Исследователь приходит к выводу, что, несмотря на диахронность данной работы, глубинное содержание молитвы осталось близким современному читателю, благодаря сохранению высокого стиля и синтаксических особенностей оригинала. По мнению

²⁷ Алексеева И.С. Введение в переводоведение. СПб, 2004. – С. 53-61.

²⁸ Слепцов П.А. Ступени и проблемы якутского языкознания (сб.науч.ст). – Якутск, 2008. – С.481-483.

П.А. Слепцова,²⁹ наибольшее отклонение эстетической стороне перевода нанесло полная передача всех компонентов в плане содержания и формы.

Вышесказанное показывает, что, несмотря на историческую версию концепции, которая носила принудительный характер и вынуждала переводчиков создавать малопонятные тексты, в силу перегруженности внутриязыковой информацией, она отчетливо показывает, что уже тогда *перевод рассматривался как процесс полноценной передачи мыслей*, высказанном на одном языке не только так, как это выражено в нем, но и средствами другого языка.

Данная концепция позже нашла свое отражение в возникновении в дальнейшем *научно-фольклорного перевода*, выполняющего общее ознакомление читателя с содержанием оригинала, без учета контекста.

Например, в 40-е гг. XX века в Якутии было осуществлено издание олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» фольклористом Г.У. Эргисом³⁰ на двух языках (на русском и якутском). Поскольку возникла необходимость выпускать двуязычное издание без переводческих вольностей и литературного вмешательства, переводчикам пришлось буквально передавать подлинную народную речь и диалектные формы языка исходного текста. И.В. Пухов,³¹ по этому поводу пишет, что сочетание филологической точности с художественным языком и стилем вступает в противоречие с возможностью отобразить все его своеобразие средствами языка перевода. Так, чаще всего приходится отказываться от перевода специфических черт текста, связанных с грамматическим и синтаксическим строем оригинала. Технически такой перевод во многих случаях возможен, но обычно связан с необходимостью жертвовать логичностью и эстетичностью текста. В разработках С.П. Ойунской,³² автора-переводчика многих научных изданий («Якутские народные песни», героический эпос олонхо «Кыыс Дэбэлийэ», «Эр Соготох» и др.), перевод устно-народного творчества рассматривается как особая

²⁹ Слепцов П.А. Указ.соч. – С.483.

³⁰ «Нюргун Боотур Стремительный». Текст К.Г.Оросина. – Якутск, 1947.

³¹ Пухов И.В. Героический эпос алтае-саянских народов и якутское олонхо. – Якутск: Якут.фил.изд-ва СО РАН, 2004. – С.328.

³² Ойунская С.П. Из личного архива.

интерпретационная среда, сочетающая в себе художественную ценность (полную передачу содержания памятника, отражение по возможности всех его стилистических особенностей) и научную точность. Отличие передачи героического эпоса эвенков, как утверждает Г.И. Варламова,³³ проявляется в сопровождении многих слов одновременно буквальным переводом и толкованием (один из вариантов помещается в скобки), а также в сохранении порядка слов в русских предложениях. В этом случае средства организации стихотворного текста в большинстве своем также практически не поддаются эквивалентной передаче на язык перевода: сохранение рифмовки и размера строки приводит к потерям содержания каждой из строк, необоснованным перестановкам и другим искажениям текста. Следовательно, возникает необходимость подробного научного комментирования перевода, ставшего составной частью всестороннего исследования эпоса.

Таким образом, вышеназванные работы, основанные на постулатах концепции формального соответствия, носят не только теоретический, но и практический характер. Принимая непосредственное участие в переводческой деятельности, из собственного опыта делая теоретические выводы и обобщения о художественном переводе, они составили ядро первого поколения исследователей, продвигавших якутское переводческое дело.

Отношение к переводу постепенно меняется с появлением концепции **нормативно-содержательного соответствия**, которую можно считать первым образцом (примером) возникновения *понятия о переводе, как о своеобразном и самостоятельном виде словесного искусства*. Искусство толкования поднялось на новый этап в творчестве античного переводчика библейских текстов Марка Туллия Цицерона³⁴ (106-43 д.н.э.), который одним из первых сформулировал правила и этапы достижения эквивалентной интерпретации текстов путем разных межъязыковых преобразований на языке перевода. Стремление распространить

³³ Кэптукэ Г. Эпические традиции в эвенкийском фольклоре. Якутск, 1995.

³⁴ Топер М.П. Перевод в системе сравнительного стиховедения. М., 2001. – С.132.

библейские тексты простой механической передачей отдельных слов с относительной свободой в выборе эквивалентов, стало основанием для возникновения разных переводческих приемов, таких как: 1) реконструирование текста; 2) изменение стратегии повествования (норративизация); 3) идеологическая коррекция текста; 4) стилистическое «тонирование»; 5) прием контаминации. В данном случае, согласно И.С. Алексеевой,³⁵ принцип перевода заключается не в простом достижении максимально возможной смысловой точности в переводе, как в предыдущей концепции, а осуществление эквивалентного воздействия на получателя (реципиента), путем переводческих преобразований.

В дальнейшем, создание полноценных произведений с помощью многократных трансформаций нашло наибольшее отражение в трактатах европейских переводчиков эпохи Возрождения: Л. Бруни (трактат «Об искусном переводе», 1420),³⁶ М. Лютер (перевод «Ветхого Завета», 1534),³⁷ Э. Доле (трактат «О способе хорошо переводить с одного языка на другой», 1540),³⁸ которые попытались представить перевод как комплекс коммуникативной компетенции, а именно: восприятия оригинального произведения (герменевтический аспект) и порождения нового текста на языке перевода.

В этом отношении, следует отметить немецкого ученого и переводчика Мартина Лютера (1483-1546),³⁹ первым разработавшего на основе перевода Священного Писания на немецкий язык, *трансформационный принцип перевода*, состоящего из следующих этапов: 1) анализа (восприятия и осмысления оригинала); 2) формирования (обратной трансформации); 3) переноса (поиск иноязычного соответствия), и 4) интерпретации, согласно которым перевод стал выполняться посредством свободного выбора средств языка для передачи эстетического содержания оригинала. Как верно заметил в свое время М. Ледерер,⁴⁰ основной

³⁵ Алексеева И.С. Указ.соч. – С. 141.

³⁶ Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Изд-во МГУ, 2004. – С.98-105.

³⁷ Бах А. История немецкого языка. М., 1956. – С.169.

³⁸ Кари Э. О переводе и переводчиках во Франции // Мастерство перевода. М., 1966. – С.449.

³⁹ Гарбовский Н.К. Указ.соч. – С.59-62.

⁴⁰ Lederer M. Interpreter pour traduire. Paris, 1997. – С.103.

целью Лютера было сделать перевод художественных текстов доступным для читателя, выдвигая на первый план *коммуникативную* сторону перевода, позволяя в значительной степени освободиться от всевозможных формальных, содержательных, языковых и культурных ограничений.

Подобная перестройка в переводческой деятельности в России начинается с середины XIX века, когда за перевод берутся такие церковные работники, как Иуане Ялгузидзе, Михаил Чевалков, Иван Яковлев, Иннокентий Вениаминов, Дмитрий Хитров и многие другие, которые помимо священнического сана, являлись еще и учеными-просветителями.

В Якутии для приобщения местного населения к христианству и русской грамотности, в 1862 г. был создан цензурный комитет для печатания на родном языке священных и богослужебных книг. Согласно документам правления якутского духовенства, переводы должны были быть верными оригиналу и понятны для местного населения, т.е. ориентированными на разговорную речь инородцев. Переводчики (М. Ощепков, Д. Попов, Ф. Карамзин)⁴¹ старались максимально сохранять функцию языка перевода в коммуникативном употреблении. Для чего «строго взвешивалось и проверялось каждое слово и выражение, язык инородцев сличался с текстами греческими, славянскими и русским».⁴² Как показывают источники («Книга Бытия», «Евангелие», «Деяние Святых Апостолов»), в вопросах письменного перевода переводчики занимали откровенно прагматическую позицию, в которой «правила» языка должны определяться его употреблением (узус), а не наоборот. Ошибки, обнаруживаемые в переводах, определялись либо как плохое понимание исходного текста, либо как неправильная интерпретация того, что следует передать (герменевтический аспект).

Так, русской православной миссией в 1812-1858 в Казани и в Иркутске гг. было издано 13 книг на якутском языке, а в 1883-1902 гг. выпущено 12 богословных

⁴¹ Гуляева Е.П. Малоизвестные страницы истории якутской книги дооктябрьского периода // Книжная культура Республики Саха (Якутия). – Новосибирск, 1993 – С.22-28.

⁴² Хазанкович Ю.Г. Миссионерство и православные мотивы в литературах коренных малочисленных народов Севера. – Якутск: Бичик, 2007. – 16 с.

изданий, среди которых можно назвать «Краткий катехизис» (1844), «Священное Евангелие» (1857), «Краткий Катехизис и молитвы и Пасхальное Евангелие на тунгусском языке» (1881)⁴³ и др. Ориентация переводов на информативную суть текста оригинала, а также повышение роли коммуникативно-функционального фактора при переводе способствовали не только зарождению христианского просвещения, но и разработке первых азбук и словарей у малочисленных народов Севера.

Таким образом, обращение к коммуникативной стороне перевода позволило воссоздать тексты, не уступающего оригинальному произведению по эстетическому воздействию на читателя. Однако окончательное завершение данная концепция получила, когда основным требованием языка перевода стало воссоздание всех элементов оригинала как художественного смысла и художественной информации.

Придание переводу *творческого начала* берет свои истоки с Франции XVII в. когда «лютеровская концепция» открыла переводчикам все ресурсы родного языка с помощью *концепции эстетического соответствия*. Именно европейское Средневековье, «с его верой в иррациональную сущность мироздания, в непостижимую связь человека с высшими силами», оказало решающее влияние на утверждение превосходства письменного красноречия над устным, когда впервые были созданы нормы письменного литературного языка и обострился интерес к национальному прошлому, фольклору, мифологии.

На данном отрезке времени поэзия воспринимается как открытие в художественном тексте эстетической ценности идеального, воображаемого мира, где чувственность ставится выше разума. Соответственно, онтологический аспект авторской картины мира становится недостижимой в реальности. Поэтому погружение в «мир смыслов» другого человека, с помощью постижения и истолкования не только его мыслей, но и переживаний, становится основной формой поиска эквивалентного смысла. Стремление писателей-переводчиков

⁴³ Гуляева Е.П. Указ.соч. – С.35-43.

(Корнель, Буало, Мольер, Перро Д' Абланкур)⁴⁴ к открытию эстетической ценности идеального, воображаемого мира породило двоякую стратегию перевода художественных текстов с помощью переводов подражаний и переделок, отражающих индивидуальные особенности стиля интерпретатора и выступающих в качестве уже нового оригинального произведения, написанного переводчиком.

Господство концепции эстетического соответствия в России происходит в конце XVIII – начале XIX в., когда русское общество находилось под сильнейшим влиянием французской культуры и языка. Для высшего и среднего сословий не существовало никакого иного языка и культуры, кроме французской. По утверждению В.В. Набокова,⁴⁵ даже знакомство с английской и немецкой литературой происходило через их переводы только на французский язык. Подобное влияние эпохи отразилось и в творчестве интерпретаторов, испытывавших на себе воздействие западноевропейских авторов, в частности поэтов (В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.И. Гнедич),⁴⁶ которым было присуще смешение классицистических и романтических установок на перевод. Например, следуя переводческой поэтике классицизма, В. Тредиаковский⁴⁷ использовал в своих переводах прием стилистических различий, благодаря чему он известен в истории русского литературоведения как создатель силлабо-тонической системы стихосложения и русского гекзаметра. А.С. Пушкин,⁴⁸ ставший примером в разработке всех литературных жанров с помощью стилистических ресурсов современного русского языка и убедительно воссоздавший «своей» и «чужой» картины мира в индивидуальном творчестве и в своих переводах, «очень многое сокращал, заменял фрагменты собственным пересказом, переделывал «склонением на русские нравы». С помощью подобного выравнивания текста, с точки зрения критики, не обращалось внимание на национальную и историческую специфику

⁴⁴ Эткинд Е.Г. Великие французские переводчики (новая книга Э. Кари) // Мастерство перевода. М., 1965. – С. 467.

⁴⁵ Grayson J. Nabokov Translated. A comparison of Nabokovs Russian and English prose. Oxford. 1977. P.168.

⁴⁶ Топер М.П. Указ.соч. – С.64-75.

⁴⁷ Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. – С.5-8.

⁴⁸ Эткинд Е.Г. Указ.соч. – С. 197.

оригинала, т.е. любой текст стал оцениваться с позиции современности. В то же время, благодаря своим высоким художественным достоинствам, они явились подтверждением того, что действенность переводов зависит от их литературной силы как произведений конкретных авторов.

Концепция эстетического соответствия сыграла в первой половине XX века ведущую роль в развитии самосознания, просвещения и эстетического вкуса многих национальных республик. Профессор Н.Н. Тобуроков,⁴⁹ изучив этапы зарождения литератур тюркоязычных народов, пишет, что «одной из распространенных форм учения сибирских писателей у русских классиков было подражание общей структуре, использование сюжета, замысла того или иного произведения», благодаря чему они совершенствовали свое мастерство, вносили в родной язык новые словосочетания, афоризмы, обогащали поэтику национальной литературы». Среди наиболее известных писателей-переводчиков мы можем назвать зачинателей национальных литератур: бурятские – Д. Нимаев,⁵⁰ Ц. Бадмаев;⁵¹ тувинские – Д. Куулар, С. Сарыг-оол, Л. Чадамба;⁵² хакасские – В. Кобяков, А. Топанов, Н. Доможаков,⁵³ якутские – А.Е. Кулаковский, А.И. Софронов, Н.Д. Неустроев, П.А. Ойунский,⁵⁴ которые стремились к тому, чтобы читатель получал представление от переведенных произведений именно как о творениях родного (своего) писателя, но никак не иноязычного автора.

С этой точки зрения, весьма важным явлением в истории якутской литературы представляют свободные переложения на якутский язык «Клятвы демона» (1908), отрывок из стихотворения «Демон» М.Ю. Лермонтова и «Речка» Н. Цыганова (1912),⁵⁵ выполненные основоположником якутской письменной литературы А.Е.

⁴⁹ Тобурково Н.Н. Проблемы сравнительного стиховедения (на материале советской поэзии тюркоязычных народов Севера). Якутск: Кн. Изд-во, 1991. 176 с.

⁵⁰ Произведения тибетской художественной литературы в бурятских переводах // История и культура востока Азии. Т.1. Центральная Азия и Тибет. Новосибирск, 1972. – С. 171.

⁵¹ О писателях советской Бурятии // Писатели Бурятии. Улан-Удэ, 1968. С. 3-7.

⁵² Тувинская литература (В соавт. с Д.С. Кууларом и А.К. Калзаном) // История советской многонациональной литературы. В 6-ти т. Т.5. М., 1974.

⁵³ История советской многонациональной литературы. Т.2. Кн.2. М., 1972. С.483-488.

⁵⁴ Канаев Н.П. Русско-якутские литературные связи. Изд-во «Наука», М., 1965. – 178-201 с.

⁵⁵ Кулковский А.Е. Полное собрание сочинений: в 9 т. / А.Е. Кулаковский; сост. Л.Р. Кулаковская. – Новосибирск: Наука, 2009. (Т.1: Поэтические произведения).

Кулаковским (1877 – 1926) в начале XX века. Н.Н. Тобуроков⁵⁶ пишет, что для преодоления лингвоэтнического барьера (расхождения систем двух языков, несоответствующих узусов и т.д.), поэт рассматривает оригинальный текст в контексте своей литературы и культуры, переинтерпретируя систему русского стиха посредством якутской, абстрагируясь от формы оригинала, основываясь на смысловом содержании. Как утверждает Н.В. Покатилова,⁵⁷ индивидуальное понимание оригинала наиболее ярко проявляется на лексико-семантическом уровне. По мнению Е.А. Архиповой,⁵⁸ основной чертой поэтического перевода является его относительно свободный характер; из-за строгой композиции и обязательной условности поэтической речи, А. Кулаковский передает содержание с помощью повествовательной формы якутского эпоса, что способствовало сохранению поэтической яркости и эмоциональной насыщенности оригинала. Такой подход сыграл свою роль в развитии национальной поэтической словесности. В стремлении сохранить особенности национальной поэзии и исторический колорит, переводчики соотносили оригинал с традициями литературы, на почву которой он перенесен. Реальность, осуществимость принципа переводимости доказывается практикой художественного перевода.

Однако наиболее значимым моментом для общей теории перевода стала середина XX века, когда перевод получил утверждение как научная дисциплина на базе лингвистической теории, выдвинутой зарубежными исследователями, а затем и российскими учеными. Произошел перелом в деятельности переводчиков, к требованию их переводов, в принципах издания, что предопределило появление **концепции полноценного (адекватного) перевода**, выдвинутой в 1919 году создателями русской школы общей теории перевода (Ф.Д. Батюшков)⁵⁹.

⁵⁶ Тобуроков Н.Н. Ексекулээх Елексей олобун уонна айар улэтин урдук уерэх кыһатыгар уерэтии. – Дьокуускай: Кудук, 2001. – 60-62с.

⁵⁷ Покатилова Н.В. Переводы А.Е. Кулаковского из русской литературы (К проблеме типологического взаимодействия литератур) // Вопросы филологии. Якутск. 1996.

⁵⁸ Архипова Е.А. М. Лермонтов «Демон» уонна А.Е. Кулаковскай «Абааһы андабара»: тэһнээн ырытыы // А.Е. Кулаковский в контексте историко-культурного развития в XX веке. Якутск, 2004. – 224-226 с.

⁵⁹ Батюшков Ф. Д. Принципы художественного перевода. 2-ое изд. Пг. гиз.: “Всемирная литература”, 1920. – 58 с.

Достижение в переводе полного равенства с оригиналом в смысле идейно-художественного воздействия на читателя началось после призыва М. Горького на I Всесоюзном съезде советских писателей (1934)⁶⁰ начать тесные контакты с культурой национальных республик; изучать и осваивать другие языки, знать литературу, этнические и историко-культурные традиции, уметь передавать индивидуально-авторские черты оригинала в переводе, поэтику и стиль переводимого автора. По этому поводу Н.З. Копырин⁶¹ пишет, что в 1930-е годы почти все якутские писатели в совершенстве владели русским языком и плодотворно занимались переводами художественной литературы. Об этом свидетельствует творчество И.Д. Винокурова – Чагылгана, А. Кудрина – Абагинского,⁶² в чьих переводах угадывается функциональный подход к оригиналу в зависимости от цели коммуникации.

Постепенно требование к качеству перевода начинает привлекать внимание многих ученых литературоведов, лингвистов, критиков и переводчиков. Так, в 1931 году выходит статья А.А. Иванова – Кундэ «Как надо переводить»,⁶³ посвященная принципам поэтического перевода. Сразу после этой статьи в 1933 году печатается статья другого писателя-переводчика Н.Н. Павлова – Тыасыта «О принципах перевода»,⁶⁴ где автор перечисляет несколько основных принципов перевода, которые требуют от переводчика поэтических текстов, совершенное владение языком оригинала, хорошее знание материала, соблюдать стиль автора, избегая буквализмов.

Но реальное воплощение данная концепция нашла в середине XX столетия в исследованиях А.В. Федорова и Я.И. Рецкера.⁶⁵ Согласно их теории, предназначение исчерпывающего перевода заключается в том, чтобы максимально приблизить

⁶⁰ Горький и Якутия (Сочинения, письма, воспоминания). Якутск, Якуткнигоиздат, 1976. – 32-38 с.

⁶¹ Копырин Н.З. Н.Н. Павлов – Тыаһыт (олоһо, айымньыта). – Дьокуускай, 1999. – 152 с.

⁶² Тарский Г.С. Был талантливым переводчиком (К 60-летию со дня рождения И.Д. Винокурова – Чагылгана). – «Хотугу сулус», 1974, №7. – С. 86-89. – на якут.яз.; Габышев Н. Певец весны (К 60-летию со дня рождения) // «Соц. Якутия», 1967, 22 янв.

⁶³ Иванов А.А. – Кундэ. «Хайдах тылбаастаахха» // Кыһыл ыллык. 1931. - №3. – 3 с.

⁶⁴ Копырин Н.З. Указ.соч. – 174 с.

⁶⁵ Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистический очерк). – 3-е изд. – М., 1968; Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика: Очерки лингвистической теории перевода – М., 1974.

двуязычную коммуникацию к «естественным» функциям с точки зрения средств их осуществления (выразительные средства). Стилистические и образные средства требуют особого мастерства переводчика, который должен переводить не механически, а с чувством языка, подбирая аналоги на языке перевода, при этом, не нарушая смысла переводимых выражений. Например, поэт-переводчик С.Т. Руфов (автор переводов «Сонетов» Шекспира и «Витязя в тигровой шкуре» Ш.Руставели на якутский язык),⁶⁶ признавая неразрывную связь формы и содержания в поэтическом тексте, отмечает, что тексты различаются все же тем, что доминирует в них – форма или содержание. В этом положении угадывается функциональный подход к сообщению, а именно различение денотативной и поэтической функций текста, каждая из которых может выступать на первый план в конкретном акте коммуникации, а все остальные функции сохраняются. Другой переводчик С.И. Тарасов, переводчик драм Шекспира «Макбет», «Гамлет», «Король Лира» и «Медея» Эврипида на якутский язык,⁶⁷ объясняет смысл выбора языковых средств умением сохранять художественное целое оригинального произведения путем аналитического подхода к иноязычному тексту, т.е. последовательно делить в процессе перевода текст на простые смысловые цельные части для выявления логических связей между ними, чтобы каждая из них представляла собой нечто целое. В качестве примеров комплексного преобразования можно привести перевод «Евгения Онегина» на якутский язык, выполненный Г.И. Макаровым,⁶⁸ где каждая строфа романа в стихах повторяет размеры оригинала – знаменитых онегинских строф. При соблюдении формальной эквивалентности, как пишет В.Н. Комиссаров,⁶⁹ следует уделить внимание нормам языка перевода и принимающей культуры в целом.

⁶⁶ Руфов С.Т. Литература эйгэтигэр: ыст.,дакыл., рец., тыл этиилэр, ахтыылар / Семен Руфов. – Дьокуускай: Бичик, 2004. – 264-265 с.

⁶⁷ Тарасов С.И. Из личного архива.

⁶⁸ Пушкин А.С. Евгений Онегин. Дьуон Дьанылы тылбааһа. – Дьокуускай, 1977. – 21 с.

⁶⁹ Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М., 2001.

Ссылаясь на работы П.А. Слепцова,⁷⁰ Н.Н. Тобурокова,⁷¹ можно полагать, что этот период в истории якутского переводоведения является «классическим» или «золотым» периодом якутской переводческой школы перевода, который характеризуется высочайшим филологическим и эстетическим уровнем передачи оригинала средствами языка перевода. Переводческая деятельность стала тогда существовать частью реализации целой программы, выдвинутой С.Даниловым⁷² и осуществленный им и его учениками.

Но со временем особое внимание стало уделяться антропологическому фактору, а именно – категории «полноценности» между автором текста и интерпретирующим, что отразилось в *концепция эквивалентного перевода*, возникшая в середине XX века. В своих исследованиях Г. Егера⁷³ и Ю. Найды,⁷⁴ выделяют две современные тенденции развития теории эквивалентности: *формальной* близости, которая достигается в зависимости от приоритетов переводчика (предпочтение может быть отдано буквальному, либо вольному переводу); и *динамической*, следующей нормам переводящего языка, культуры, контексту и уровню читателя. При этом Ю. Найда дает предпочтение динамической эквивалентности, как способе наиболее полно сохраняющий текст художественной литературы с помощью правильности выбора средств выражения средствами другого языка.

Концепция динамической эквивалентности получила дальнейшее развитие в теоретических разработках российских исследователей, в частности, «Функционально-прагматической (динамической) модели перевода» А.Д. Швейцера⁷⁵ и «Концепции динамической (функциональной) эквивалентности перевода» Л.К. Латышева,⁷⁶ решающих проблему эквивалентности путем

⁷⁰ Слепцов П.А. Указ.соч. – 491-494 с.

⁷¹ Тобуроков Н.Н. Указ.соч. – С.13.

⁷² Данилов С.П. Мысли писателя о перспективе развития якутской литературы // «Хотугу сулус», №67, №1. – на якут.яз.

⁷³ Jager G. Translation und Translationslinguistik. Halse/Salle, 1975, S.36.

⁷⁴ Nida E. Taber.Ch.R. The Theory and Practice of Translation. Leiden. 1969.

⁷⁵ Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., 1988.

⁷⁶ Латышев Л.К. Курс перевода (эквивалентность перевода и способы ее достижения). М., 1981.

детерминантов переводческих действий. Они разработали теорию уровней эквивалентности, согласно которой степень близости к оригиналу зависит от использования разных структурных трансформаций переводчика.

В отечественном переводоведении общепринятым обозначением равнозначных соответствий между единицами оригинала и перевода стал термин «эквивалентность», предложенный В.Н. Комиссаровым, который, в соответствии с его определением, представляет собой «максимальную идентичность всех уровней содержания текстов оригинала и перевода».⁷⁷ В рамках его работы способы достижения эквивалентности классифицированы в зависимости от прагматики перевода (цели коммуникации, описания ситуации, способа описания ситуации, структуры высказывания, лексико-семантического соответствия). В.С. Виноградов,⁷⁸ ссылаясь на Комиссарова и уточняя его, дает определение эквивалентности как «сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации». Тем самым, важным направлением концепции эквивалентного перевода становится изучение взаимодействия механизмов влияния индивидуально-психологических особенностей переводчика и культурно-обусловленной национальной картины мира на восприятие текста, созданного в ином социокультурном пространстве.

Метод сопоставительного анализа оригинала и перевода сыграл свою роль в истолковании скрытых смыслов художественных текстов, в основе которых была герменевтическая расшифровка философской сущности языка, что обусловило возникновение *герменевтической модели перевода*.

1.2. Герменевтическая модель перевода как критерий оценки эквивалентности поэтического текста

Как было ранее упомянуто, разные концепции эквивалентного перевода, рассматривающие перевод художественного текста с точки зрения

⁷⁷ Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. – М.: ЭТС. – 2002. – 424с.

⁷⁸ Виноградов В.С. Перевод: общие и лексические вопросы: Учебное пособие. – 3-е изд. – М.: КДУ, 2006. – 19

лингвистического или литературоведческого исследований, трактовали передачу поэтического произведения как иррациональную форму языковой практики с точки зрения системы языка и с точки зрения психологической, что поместило эквивалентность в рамки теории «непереводимости».

В современном переводоведении наблюдается усиление интереса к исследованию прагматических составляющих перевода. Это связано, прежде всего, с повышением значимости антропологического фактора, которому отводятся ключевые позиции при изучении переводческой деятельности. Антропоцентризм современного переводоведения рассматривает перевод художественного, в частности поэтического текста как интерпретацию, т.е. творческое переосмысление текста оригинала.

Каждый переводчик привносит в текст художественного перевода элементы собственного восприятия оригинала, по-разному интерпретируя его, используя индивидуальную переводческую стратегию, использует свои специфические, представляющиеся ему единственно верными, способы преобразования информации. Главной предпосылкой переосмысления поэтической интенции в художественной коммуникации является процесс глубины осмысления традиции и современности, ставший проблемным полем философских исследований. С точки зрения философского прочтения, перевод допускает возможность различных вариантов истолкования оригинального произведения. В этом случае интерпретация художественного текста оказывается сродни толкованию, раскрытию смысла авторского текста, предполагающей, как правило, творческое начало и позволяющая путем интерпретации осуществить полноценную межкультурную эстетическую коммуникацию даже такого сложного рода, как поэзия.

Следует заметить, что еще в древности мастера слова (Платон, Парменид)⁷⁹ обращались к авторскому сознанию через понимание собственного внутреннего мира (самонаблюдение) и общества, в котором живут и вместе с тем, осмысливая опыт традиций прошлых культур. Влияние этнолингвокультурной асимметрии в

⁷⁹Гарбовский Н.К. Указ.соч. – С.125.

переводческом пространстве поэтических текстов способствуют углублению знаний о национальной специфике языковых картин мира. Данное высказывание представляется нам весьма важным, поскольку всякий перевод есть интерпретация, а значит, попытка передать смысл одного текста посредством другого на основе имеющегося реального понимания.

Дальнейшее развитие философской герменевтики как науки о понимании смысла авторского текста была продолжена немецкими философами эпохи Романтизма (А. Шлегель, Новалис)⁸⁰. В данный период поэзия воспринимается как открытие в художественном тексте эстетической ценности идеального, воображаемого мира, где чувственность ставится выше разума. Соответственно, онтологический аспект авторской картины мира становится недостижимой в реальности. Поэтому погружение в «мир смыслов» другого человека, с помощью постижения и истолкования не только его мыслей, но и переживаний, становится основной формой поиска эквивалентного смысла. В этой связи, следует упомянуть трактат «О различных методах перевода» (1813), в котором немецкий философ, переводчик Ф. Шлейермахер (1768-1834)⁸¹ путем *метода «отчуждения»*, представляет реализацию скрытой информации как движение от целого текста («герменевтический круг») к индивидуальному сознанию автора (творчество в целом) и наоборот. Согласно философу, данный метод отчуждения неизбежно связан с *объяснением* интерпретатора, в ходе которого он придает авторской позиции дополнительный смысл, обеспечивая различную степень глубины прочтения в силу своей *воображаемости*, т.е. допуская возможные эквиваленты на языке перевода, не поддающиеся логическому учету и формализации.

Стремление к совершенству переводческой эквивалентности провозгласило в конце XIX - нач. XX вв. главным источником герменевтики воображение, т.е. эстетическое восприятие интерпретатора. Под влиянием основоположников

⁸⁰Sclegel A.W. Wettstreit der Pprachen // Sclegel A.W. Sammtliche Werke, Bd.7. Leipzig, 1848, S.246.

⁸¹Schleiermacher F. Sämmtliche Werke. Dritte Abteilung, Bd.2 . Derlin, 1838

языкознания Дж.Харриса, В. фон Гумбольдта, А. Шлейхера,⁸² филологическая герменевтика направляет внимание на исследование органов речи и органов чувств, доказывая, что реальное назначение языка не звуковое выражение мысли, а быть органом мысли.

В этой связи следует упомянуть работу немецкого философа В. Дильтея «Возникновение герменевтики» (1900),⁸³ в которой ученый противопоставляет «объяснение» «пониманию», аргументируя это тем, что постижение поэтического текста, как наиболее «сильной формы» проявления жизни, связанной с переживаемым или понимаемым событием, невозможно передать с помощью одних только чувств, но и эмоций. Согласно его замечаниям, понимание чужого мира, созданного поэтом, основано, прежде всего, на «эмоциональной рефлексии» (*эмпатия, интуиция*) интерпретатора, в которую вкладывается весь познавательный опыт начального социокультурного и индивидуального контекста. Суть переводческой интерпретации поэтического сообщения в этом случае состоит в «переложении» изначальной информации в эмоциональную и интеллектуальную сферу субъективного (активного, сознательного, творческого) восприятия, что говорит о том, что содержание произведения, входя в наше сознание, способна перейти в психологический код и организовать наши чувства и весь наш духовный мир. Это свойство сознания Э. Гуссерль⁸⁴ называет *интенцией*. Поскольку сознание относится определенным образом к полагаемому предмету, оно создает в процессе перевода феноменологическую темпоральность, т.е. единство прошлого, будущего и настоящего в одном интенциональном акте сознания. В этом случае особую актуальность приобретает герменевтический анализ, направленный на выявление конструктивных принципов текстовой организации в области эстетической коммуникации. Принципы такого рода затрагивают сразу ряд взаимосвязанных проблем научного описания текстовой коммуникации на языке - таких, как

⁸²Humboldt W.von Einleitung zu Agamemnon // Aeschylus Agamemnon metrisch ubersetzt von W. von Humboldt. Leipzig, 1816, S.XXIV.

⁸³Дильтей В. Герменевтика и теория литературы. Собрание сочинений в 6 т., Т.1. М.: Дом интеллектуальной книги. 2001, - 538 с.

⁸⁴Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1998.

исчисление неявных смыслов высказывания и текста, описание авторской риторико-герменевтической программы текстопостроения, объяснение механизмов когеренции в сфере беллетристического текстообразования, индивидуация доминантной интенциональной установки текста, прогнозирование социального резонанса текста у читателей, а также выявление оптимальных границ интерпретации для основных типов языковых текстов культуры. Поэтому понимание трактуется как мир, осуществляемый в рамках направленности сознания (рефлексии) реципиента на те или иные явления в тексте. При этом и сам текст, в своих сущностных характеристиках трактуется как сложный интенциональный объект.

Соотношение мыслительно-речевого акта и индивидуально-творческих способностей интерпретатора распространилось в последствие на исследования А.А. Потебни, Ф. Ф. Фортунатова, Бодуэн де Куртенэ.⁸⁵ Так, посредством разработки «ономатопоэтической теории языка», А. Потебня приходит к выводу, что язык автора является явлением искусства, соответственно, посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственное, онтологическое значение, которое находит свое дальнейшее развитие уже не в художнике, а в интерпретирующем. Воспринимающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом поэта, и даже лучше самого автора постигать идею его произведения (концепция Ф. Шлейермахера). Исходя из этого, сущность множественности переводческой интерпретации заключается не в постижении эквивалентного воздействия на реципиента, а в исчерпывающей возможности его содержания.

Таким образом, при рассмотрении эволюции герменевтики (от древности до конца XIX века) принципиально важным является представление художественного, в частности поэтического текста как: во-первых, онтологического источника содержащего в себе несколько смыслов, а значит множества пониманий и

⁸⁵Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. - 614 с.; Алпатов В. М. История лингвистических учений. М., 2001.; Щерба Л. В. И. А. Бодуэн де Куртенэ и его значение в науке о языке // Русский язык в советской школе. – 1929, № 6. – С. 66.

толкований; во-вторых, по мнению немецких философов (Дильтей, Гуссерль), понимание художественного текста зависит не только от того смысла, который вложил в него автор произведения, но и его интерпретатор; в третьих, переводческая интерпретация всегда восполняет исходное произведение, носит активный, творческий характер (А. Потебня) путем понимания, образующего в конкретных исторических условиях и зависящего от личных психофизиологических особенностей и жизненного опыта переводчика. Сказанное означает, что на данном отрезке времени герменевтика носила характер постижения внутренней жизни автора через интерпретацию письменно фиксированных жизненных проявлений. Соответственно, основной переводческой интерпретации становится воображение, перевоплощение и интуиция.

Последующее развитие герменевтики в начале XX века привело к повороту от психологического аспекта к философско-лингвистическим проблемам художественного текста. Об этом свидетельствует работа немецкого философа-экзистенциалиста М. Хайдеггера «Основные проблемы феноменологии»,⁸⁶ в которой он делает вывод о том, что не следует квалифицировать переводческое понимание как чисто «эмфатическое постижение» скрытых мыслей автора. Несмотря на то, что момент «озарения» (ин-сайта) в интерпретации поэзии присутствует, зависимость понимания текста от конкретных исторических условий не превращает его в чисто психологический и субъективный процесс. По мнению исследователя, интерпретация художественного текста, происходит на основе предварительно возникшей психологической установки (*предпонимания*) к определенному восприятию, подсознательно улавливающую основную концепцию авторского текста и приводящей к высокой эквивалентности перевода независимо от сознания. Поэтому оно трактуется в качестве одного из условий понимания. Будучи привязанным к своему историческому происхождению, оригинал говорит с читателем через современность, поэтому объективная временная дистанция между

⁸⁶Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. Перевод с нем. А. Г. Чернякова: Учебное издание. - Санкт-Петербург: Высшая религиозно-философская школа, 2001 г. - 446 с.

автором и читателем не исключает возможности понять смысл текста (даже лучше, чем автор) посредством рефлексирования над средствами текстопостроения.

К выводам подобного рода приходят в начале 30-х годов XX столетия и русские философы (П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев),⁸⁷ впервые проделавшие анализ содержания художественного текста на основе герменевтической феноменологии. Герменевтическое начало в их работах прослеживается именно в рассмотрении функций слова в постижении авторского мира, в котором проступают истоки, несказанные глубины первоначал, придавая ему статус онтологического феномена. Например, в работе Г.Г. Шпета «Герменевтика и ее проблемы» получает развитие «языковое сознание»,⁸⁸ обращенное в духовный мир человека, с помощью которого художественный текст рассматривается как источник порождения языка и определенного стиля мышления, несущее в себе мировоззренческое начало. На пути к единственности интерпретации лежит разграничение значения и смысла. Продолжение этой мысли мы наблюдаем у Л.С.Выготского,⁸⁹ поставившего проблему значения и смысла. Он разработал концепцию скрытых, «глубинных планов языка» и выявил качественное своеобразие неосознаваемых элементов психики, их место и роль как фактора, участвующего в процессе интерпретации.

В середине XX века значение одного из наиболее влиятельных направлений гуманитарной науки приобретает филологическая герменевтика, основанная на положениях современного языкознания. Язык был признан природным явлением, развивающимся независимо от воли говорящего, эволюционным путём и существующим в материальной форме, в виде звуков и знаков, которые воспринимаются органами слуха (или зрения). В этот период значительный вклад в разработку идей герменевтики вносит немецкий философ Г. Гадамер,⁹⁰ для которого *понимание* – это универсальный способ понятия двойственности поэтического мира

⁸⁷Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. М.: Изд-во «АСТ», 2005.; Лосев А.Ф. Введение в общую теорию языковых моделей /А.Ф. Лосев. -Изд. 2-е, стер. М.: УРСС: Едиториал УРСС, 2004.

⁸⁸Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. М., 1989.

⁸⁹Выготский Л.С. Психология искусства. -М., 1987.

⁹⁰Гадамер Г.Г. Истина и метод: основы философской герменевтики: Общ. ред. и вступ. статья Б.Н. Бессонова. - М., 1988.

автора (реального и запредельного) с помощью *диалога*. При этом интерпретатор не вживается в ту эпоху или ситуацию, в которой жил автор, а напротив, осмысливает текст с позиции реальных проблем своего времени. Вместе с тем, каждый интерпретатор, исходя из психологических и исторических контекстов своего времени, бывает ограниченным традицией и своим собственным опытом. Противоположную точку зрения мы находим в работе «Герменевтика и структурализм» французского герменевтика Поля Рикера,⁹¹ который считает, что благодаря интерпретации мы продлеваем жизнь традиции, в которой сами находимся, а вместе с тем, преодолевая дистанцию между минувшей культурной эпохой, которой принадлежит тот или иной текст, и самим интерпретатором. Но наибольшую актуальность приобретает семиотическая концепция Э.Бенвениста (1974),⁹² согласно которой интерпретация есть следствие взаимодействия двух языковых знаков, когда возможно выразить нечто означающее с помощью индивидуального толкования. В процессе перевода каждый переводчик с помощью своей творческой интуиции принимает те или иные решения для данной конкретной ситуации. Данное положение позволяет оценить перевод с достаточной степенью объективности, т.к. индивидуальные творческие решения переводчика не имеют систематического характера и не поддаются методологическому осмыслению. В истории зарубежного осмысления данной проблемы можно назвать работы Т. Сэвори, П. Ньюмарка, Дж. Кэтфорда, Ж. Мунена, Ж. Делиля,⁹³ рассматривающих лингвистическое изучение процесса интерпретации как пути, по которым сознательно или бессознательно следует ум переводчика при переводе от одного языка к другому.

Развитие вышеназванных идей зарубежных авторов мы находим в исследованиях российских ученых, в частности М.М. Бахтина, Ю.Л. Лотмана,

⁹¹Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. - М.,1995; Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. - М., 1996; Живая метафора // Теория метафоры. - М., 1990.

⁹² Бенвенист Э. Природа языкового знака // Эмиль Бенвенист. Общая лингвистика.- М., 1974.- С.90-96.

⁹³ Savory Th.The Art of Translation.London, 1957.pp.49-50.; Newmark P. Approaches to Translation. Oxford, 1981.; Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation. - London, 1965.; Mounin G. Les problemesthéoriques de la traduction. - Paris, 1963.; Delisle, J. L'analyse du discourscommemethode de traduction. Ottawa, 1984.

В. Е. Хализева,⁹⁴ в чьих трудах интерпретация представлена как понимание концептуальной сути художественного текста. Понимание, согласно М. Бахтину, является диалогизированным отношением к предмету познания: чужие сознания нельзя созерцать, с ними можно лишь соприкоснуться. С этой точки зрения перевод рассматривается как часть коммуникации в новом понимании, а не как процесс кодирования. Для Ю.Л. Лотмана смысловое единство произведения задано лишь автором. Следовательно, понять посланное автором и постичь его смысл можно только путем интерпретации культуры в целом. Истолкование текста, по мнению В.Е. Хализева, это анализ адекватных восприятий текста реципиентом, где стимулом служит языковое высказывание, которому приписывают определенную семантическую репрезентацию. Понимание заключается в рассмотрении художественного текста в отношении не только к автору, но и к воспринимающему сознанию, при этом интерпретация должна учесть горизонт читательского ожидания и предложить нечто новое.

Отход от чисто философских проблем обусловил современную герменевтику к новой ступени познания. Итак, с конца XX столетия идет процесс активации гносеологической герменевтики, актуализировалась ориентация на вненаучное освоение мира, прослеживается обращение к таким способам истины, как искусство, философия и история. Предполагает антропологический подход к языку, его изучение в тесной связи с сознанием и мышлением человека, его культурой и духовной жизнью. Итальянский историк и теоретик понимания Э. Бетти⁹⁵ сближает герменевтику с методологией гуманитарных наук. Он полагает, что герменевтика «позволяет перемещаться в чужую субъективность», а значит, должна форсировать субъективное начало, личность интерпретатора, призванного воссоздать в себе культурный контекст эпохи, к которой принадлежит художественный текст. Об этом свидетельствует и концепция Д. Селесковича, разработанная совместно с М. Ледерер

⁹⁴ Бахтин М.М. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979 г.; Лотман Ю.Л. Структура художественного текста. М., 1970 г.; Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.

⁹⁵ Emilio Betti. Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften. Tübingen. 1967, S. 50.

(«Интерпретировать для того, чтобы переводить», 1987),⁹⁶ раскрывающая связь языка и мышления при интерпретации содержания высказывания. По мнению исследователей, интерпретация – это, прежде всего, операция над идеями, а не над языковыми знаками, заданными заранее. Языковые различия, исходя из культурно-этнических особенностей, создают определенную преграду для полноценной интерпретации. Соответственно, переводчик прибегает к интерпретации, передавая смысл оригинала исходя из контекста произведения, минуя языковое содержание. По мнению А. Лефевр⁹⁷ и Г. Тури,⁹⁸ отношение художественного текста и интерпретации необходимо сравнивать между двумя языками, двумя национальными литературами и культурами. При этом переводчик должен абстрагироваться от авторского текста в плане выражения, чтобы быть понятным современной аудитории.

Вышесказанное приводит к мысли, что филологическая герменевтика, представляет собой попытку подвести теоретическую базу гуманитарного знания под лингвистическую теорию языкознания. Следовательно, литературный текст можно представить как модель, доступную лингвистическому исследованию, где одним из важных терминов становится код – совокупность правил, обеспечивающих коммуникацию в определенной знаковой системе. Однако в отличие от многочисленных лингвистических концепций, герменевтика сводила многообразие языковых явлений к системе отношений с духовным миром автора. Соответственно, предпонимание обуславливает и понимание и познание, поэтому для успешности этих процессов столь важна традиция культуры, в поле которой протекает любое исследование и любая интерпретация. Сказанное означает, что смысл произведения в ходе исторического развития изменяется, каждая эпоха по-своему переакцентирует его, переоценивая старый смысл. В этом случае, как было отмечено литературоведами, актуальнее становится проблема целостности восприятия и понимания художественного текста в соответствии с общей картиной

⁹⁶ Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. Учебное пособие. – М.: ЭТС. – 2001. – 424 с.

⁹⁷ Lefevere A. Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. London, 1992.

⁹⁸ Toury G. The Translation of literary Text vs. Literary Translation from the Point of View of the Target Literary System // Литература и перевод: проблемы теории. М., 1993. С. 164.

мира автора. М.Л. Гаспаров⁹⁹ настаивает на целесообразности комплексного анализа литературного произведения в системе отношений: действительность – автор – произведение – читатель. По мнению Ю.М. Лотмана,¹⁰⁰ такая схема анализа выводит интерпретатора на обнаружение обусловленной эстетическим намерением (идейно-художественным замыслом) писателя композиционной доминанты – структурно активного композиционно-литературного средства. Важная роль при этом отводится мировоззрению писателя.

В современной герменевтической теории перевода психологический подход превратил герменевтику в науку для понимания смысла художественного текста, о чем свидетельствует ее методологический потенциал в сфере постижения литературы и искусства. Фундаментальное исследование в области литературной герменевтики сделал Р. Ингарден (1893-1970).¹⁰¹ Развивая феноменологию немецких ученых, в частности Э. Гуссерля, исследователь, путем сопоставления теории языка и онтологических суждений логики, сумел сформулировать философию языка. В своей работе «Из истории языка и философских основ логики»,¹⁰² изданной посмертно в 1972 году, Ингарден использует герменевтику в качестве познания художественного текста, раскрывая онтологическую структуру образа и проблем эстетического переживания. Продолжение мыслей исследователя мы находим в трудах американских ученых. Интересные результаты в этом отношении дают Э. Хирш,¹⁰³ приложивший герменевтику к теории литературы и Р. Пальнер,¹⁰⁴ разработавший методологию анализа художественного текста с помощью герменевтического прочтения. Э. Хирш, в своей работе «Истина интерпретации»¹⁰⁵ утверждает, что замысел автора текста заключается в намерении выразить свою концепцию с помощью уже существующих языковых установок и норм. Так,

⁹⁹Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. -М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. 289 с.

¹⁰⁰Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970 г.

¹⁰¹ Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1972.

¹⁰² Ingarden R. Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki. Warszawa, 1972.

¹⁰³ Л.А. Микешина. Культурология XX век. Энциклопедия. М.1996

¹⁰⁴ Боров, Ю.Б. Эстетика: Учебник/Ю.Б. Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.

¹⁰⁵ Hirsch E. D. Validity in interpretation. New Haven, 1967.

компетентный читатель, способный восстановить эти установки и нормы, приходит к четким выводам, обращаясь не только к языковым значениям, но и внетекстовым компонентам, таким как культурная среда автора, личные предпочтения, литературно-эстетические установки в момент создания работы. Так, по методологии Э. Хирша, квалифицированный герменевтический анализ может быть осуществлен с помощью лингвистики, анализа культурного, исторического и биографического контекстов, а также собственно литературоведческих методик. Следует отметить, что в разработках американских ученых герменевтика применяется для понимания смысла художественного произведения, что свидетельствует о познании социокультурной реальности, заложенной в авторском тексте, связанной с воспроизведением духовного мира человека.

В это время в Германии, благодаря работам П. Шонди¹⁰⁶ и Х.Р. Яусса,¹⁰⁷ идет герменевтическое осмысление литературных категорий и выявление в художественном тексте историческое и семантическое начало. Но при этом, как утверждает ученый, доминирующая роль в данной теории понимания должна принадлежать литературоведению, т.к. несмотря на то, что оно использует герменевтическую методологию, решая задачи разных интерпретаций авторского текста, первостепенная роль сводится к оценке художественного произведения с точки зрения литературы и искусства. Другой западногерманский представитель рецептивной эстетики В. Изер¹⁰⁸ считает, что понимание художественного текста требует установления соответствия между внутренним миром воспринимающей культуры и художественным миром произведения. Последними наиболее крупными результатами в разработке проблемы переводческой интерпретации являются исследования В. Коллера, Р. Штольце, Х. Фридриха, Г. Штайнера,¹⁰⁹ отражающие лингвофилософские и практические стороны герменевтики. Они видят в переводе

¹⁰⁶ Szondi P. Introduction to literary hermeneutics // New literary history. – Charlottesville, 1978. – Vol.10, №1.

¹⁰⁷ Jauss H.R. Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, F.a.M., 1982.

¹⁰⁸ Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München, 1976.

¹⁰⁹ Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 3. Aufl. Heidelberg, 1987; F. Paul. Literary Translation as a Field of Interdisciplinary Literary Studies // Литература и перевод: проблемы теории. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Литера», 1992. – 127-129с.;

искусство, ибо перевод предполагает единство поэзии, герменевтики и теории литературы.

В области собственно литературоведения, имеется несколько публикаций, внесших определенный вклад в разработку литературной герменевтики в России. П.П. Гайдено в статье «Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции»¹¹⁰ говорит о важности процедуры интерпретации в литературоведении. Применительно к изучению текстов древней литературы Г.И. Богин¹¹¹ описывает процессы понимания художественного текста, и, выделяя при этом три типа понимания, которые интерпретируются здесь в качестве уровней понимания: 1) понимание значения; 2) понимание явлений и, 3) передача субъективно-ценностных реальностей от одного человека к другому.

Отголоски литературной герменевтики мы встречаем и в работах теоретиков художественного перевода. Исследователи утверждают, что перевод художественной литературы является вторичным пониманием авторского текста, «осуществляемый в направлении от интенции к объективному языковому значению с учетом новых ролевых и социально-психологических установок, управляющих конкретно-языковой реализацией высказывания». Л.В. Коломиец¹¹² рассматривает интерпретацию как универсальный и характерный признак коммуникативной активности переводчика. С точки зрения О.Д. Агапова,¹¹³ каждое понимание и интерпретация является сменой определенных, устоявшихся взглядов на мир, причем речь идет о серьезных концептуальных изменениях. Применительно к поэтическому тексту, по замечанию В.А. Кухаренко,¹¹⁴ интерпретация мыслится, прежде всего, как практическое доказательство единства формы и содержания, что заставляет всегда иметь в виду вопрос о содержательной форме. Эквивалентная

¹¹⁰ Гайдено П.П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции // Вопросы литературы. – 1977. - №5. – С.130-165.

¹¹¹ Богин Г.И. Филологическая герменевтика: учеб.пособие. – Калинин: КГУ, 1982. – 84-86с.

¹¹² Коломиец Л.В. Герменевтическое направление в западном переводоведении // Вторые Федоровские чтения. Университетское переводоведение. Выпуск 2. СПб., 2001.

¹¹³ Агапов А.Д. Герменевтический и феноменологический подходы к пониманию интерпретации.

¹¹⁴ Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л.: Просвещение, 1978. 327 с.

трактовка содержания требует совершенствования метаязыка интерпретации понятийно-терминологических систем описания аспектов содержательности текста.

В современных исследованиях *эквивалентность* художественного, в частности поэтического текста рассматривается как преобразование содержания текста оригинала на языке перевода посредством создания произведения, которое в коммуникативном, информативном и культурном отношении тождественно авторскому тексту. В этой связи, автор «Когнитивно-коммуникативной модели риторики» (2001) Ю.Н. Варзонин¹¹⁵ указывает, что интерпретационный анализ поэтического текста по ряду риторических векторов может выступать способом подтверждения авторской установки на реализацию художественной идеи и эмоционального импульса, важная роль при котором принадлежит риторико-герменевтическому *принципу перевыраженности*. Исследователь А.А. Богатырев («Индивидуализация интенционального начала беллетристического текста», 2001)¹¹⁶ раскрывает установку поэтического текста на интерпретацию понятийного, идейно-художественного, а также эмоционального начала. Поскольку поэты-интерпретаторы обладают широким спектром понимания конкретных языковых форм предметных воплощений в поэтических текстах, то в описании идейно-художественной стороны оригинала следует идти от смысла к форме и лишь затем, от формы к смыслу. В своем исследовании «Сакральный и поэтический текст как предмет филологической герменевтики: на материале германских языков» (2006) С.Р. Абрамов¹¹⁷ пишет, что только герменевтика может быть признана методом, гарантирующим полноту понимания художественного произведения со сложной смысловой организацией, каковым является поэтический текст.

Помимо упомянутых выше стратегий перевода, в последнее время утвердилась оппозиция *стратегии формы* и *стратегии смысла*. **Стратегия смысла** – это техника перевода, ориентированная на максимально эквивалентную передачу

¹¹⁵ Варзонин Ю.Н. Когнитивно-коммуникативной модели риторики, 2001.

¹¹⁶ Богатырев А.А. Индивидуализация интенционального начала беллетристического текста, 2001.

¹¹⁷ Абрамов С.Р. Сакральный и поэтический текст как предмет филологической герменевтики: на материале германских языков, 2006.

содержания, в то время как **стратегия формы** – это техника перевода, ориентированная на передачу особенностей формы. Переводчик, следующий принципам стратегии смысла, сознательно устраняет все препятствия, которые могут вызвать затруднения на пути понимания. Однако это не означает, что перевод такого типа не сохраняет никаких индивидуальных языковых особенностей оригинала. В этом случае сохраняется все, что переводимо в рамках действующих норм языка перевода. Поскольку в переводетаккого типа малопонятные места сознательно устраняются, результат представляет собой текст, доминантной которого является отражение самобытности мыслей, творений автора. Следуя стратегииформы, переводчик часто вынужден жертвовать смысловой прозрачностью в угоду максимальной точности при передаче особенностейпостроения оригинала, его отдельных характерных, ментальных элементов и т.д. Исходя из данных стратегий, формируются различия в восприятии авторского текста. Поэтический текст несет в себе *смысловую* и *эстетическую* информацию. *Смысловая* информация в свою очередь представляет собой авторскую концепцию. Эта информация всегда имплицитна по своей природе иобъективируется с помощью формального содержания. В *эстетическую информацию* включены изобразительно-выразительные средства (эпические формулы, тропы, афористические выражения) и особенности стиховой организации (ритмика, метрика, рифма). При восприятии данных видов информации прагматика перевода должна, раскрывая содержание произведения во всей полноте его *семантического, прагматического и эстетического потенциала*.

Семантическое развертывание внутренней логики художественного произведения означает стремление к дополнительности, к диалогу и синтезу, что приводит к аналитическому подходу к авторскому тексту. Заметим, что при диахронном переводе наиболее сложные моменты перевода связаны с переводом исторических фактов и признанием конструктивной роли «временной дистанции» между созданием текста и его истолкованием [110]. Трудность идентификации возрастает потому, что язык всего произведения и встречаемые архаизованные в нем

элементы воспринимаются как явления другой эпохи по сравнению с современной языковой нормой и ситуацией.

Прагматический аспект оригинального произведения проявляется при столкновении с высказываниями, внешняя форма которых скрывает истинные намерения автора, которая выражается разными формами образной речи. Во-первых, стремление к актуализации смысла оригинала и адаптации его содержания к современным условиям и требованиям читателя; во-вторых, идеалистический подход к оригиналу, доминантой, которая является отражение самобытности мыслей, творений автора. Поэтому переводчикам подобная интерпретация интересна тем, что она скрывает объективно существенные, но скрытые «микропоэмы» внутри авторского текста. Данное высказывание говорит о том, что каждый переводчик, воспринимая чужой текст, невольно сопоставляет его со своим опытом, обогащая его новыми смыслами, давая ему новую жизнь в новом времени. С другой стороны, переводчик-интерпретатор не навязывает их автору: своей интерпретацией он их у автора лишь открывает. Переводчик должен овладевать рефлексивными техниками понимания, что будет способствовать улучшению качества перевода.

Под *эстетической информацией* подразумеваем формальные особенности исходного текста. В поэтическом же тексте стиховые особенности, отраженные с помощью графики, являются частью системы художественных средств, которые входят в инвариант перевода. Инвариантными могут быть: наличие большого количества звукового повтора, качество и место образования рифмы и т.п. При переводе эти средства, как показывает истории практики перевода, передаются в основном в ослабленном виде, с уменьшением звуковых компонентов. Передача эвфонии поэтического текста во многом зависит от индивидуально-авторского восприятия текста переводчиком.

Таким образом, вопрос о понимании текста оригинала становится одним из главных аспектов, определяющих успех переводческой деятельности. Особенность переводческой деятельности такова, что текст оригинала, понятый

переводчиком, задает программу его действий. Поэтому изучение этого первого этапа переводческой деятельности приобретает особое значение. В зависимости от того вида информации, который переводчик желает с максимальной точностью воспроизвести, возможны два принципиально разных метода перевода одного и того же поэтического подлинника, которые становятся определяющими факторами критерия эквивалентности – 1) *смысловой*, и 2) *эстетический*. Интерпретация смыслового содержания осуществляется средствами соответствующих языковых уровней с разной степенью точности и полноты. Степень достижения интерпретаторами эстетической эквивалентности различна, она во многом зависит от индивидуально-авторского восприятия текста переводчиком. С точки зрения герменевтической модели перевода, достижение эквивалентной передачи авторского текста возможно лишь через ряд переводческих интерпретаций, которые дополняют друг друга, раскрывая разные аспекты оригинала и новые перспективы в изучении художественного произведения того или иного автора. Для этого нами выбрана эпическая поэма основоположника якутской литературы А.Е. Кулаковского, которая в силу уникальности языка автора ставит перед переводчиками наибольшую сложность, как в плане формы, так и содержания.

Выводы по первой главе:

1. Проблема эквивалентности переводов художественных, в частности поэтических текстов берет свое начало от античности. Древние переводчики (Аквила, Ориген Александрийский, Симмах Самаритянин) видели в переводе, прежде всего, межкультурную коммуникацию, поэтому старались передать смысловое содержание оригинала, не обращая внимания на ее формальную сторону. Иное отношение к тексту перевода возникает с началом переводческой деятельности миссионеров, которые требовали, чтобы «слова божьи» были переданы в точности и без переводческих вольностей. Восприятие перевода как словесного искусства приходит с началом эпохи Возрождения. Основным критерием средневековых переводчиков (М. Лютер, Э. Доле) стала – доступность текстов перевода, освобожденных от формальных и содержательных ограничений.

Подобное отношение к переводу художественных текстов приводит к концу XVIII века к эстетическому произволу. Перевод как таковое теряет свою специфичность «благодаря» переделкам писателей-переводчиков исходного текста «на манер автора». Подобные тексты отражали, прежде всего, индивидуальные особенности самого интерпретатора, а не автора. Таким образом, несмотря на богатую историю практики художественного перевода, вплоть до середины XX века не было четкой формулировки основных критериев понятия эквивалентности, поскольку перевод являлся лишь

2. Только в середине XX века научное описание процесса перевода определило переводоведение как отдельную науку. Появились различные принципы и модели перевода художественного текста (модель «скопос», концепция полноценного (адекватного) перевода и др.). Все вышесказанные теории, так или иначе, изучали способы достижения эквивалентности при переводе художественного текста.
3. В 90-е годы XX века на основе лингвистической теории разрабатывается герменевтическая модель перевода, с помощью которого реализуется функциональный подход к передаче авторского стиля и специфики оригинала. Назначение и роль данной модели постоянно менялась в зависимости от стратегии переводчиков, которая зависела от степени и глубины понимания текста оригинала. Исследователи в разное время соотносили понимание художественного текста через призму онтологии, философской герменевтики (путем отчуждения, воображения), эмоциональной рефлексии (с помощью эмпатии, интуиции), философско-лингвистической теории (объяснение, предпонимание), герменевтической феноменологии, филологической герменевтики.
4. В современном переводоведении целью герменевтического подхода к переводу является интерпретация, с помощью которого в процессе личной интенции переводчик достигают более совершенного понимания исходного текста. Однако любая интерпретация в значительной мере субъективна, что не означает полного

произвола в понимании. Всегда существует некоторый инвариант, который объективно определяется авторским текстом, средствами, имеющимся в нем. Достоверность интерпретации текста как его эксплицированного понимания определяется количеством смысловых граней, усматриваемых переводчиком в тексте и самой готовностью переводчика усматривать эти разные грани понимаемого. Наиболее эквивалентным будет то переводческое понимание, которое наиболее вскрывает эстетическую информацию оригинала, что ведет к более полному раскрытию авторской концепции.

Глава 2. Идеино-тематическая проблематика поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского и история ее русских интерпретаций

2.1. История толкования поэмы российской критикой XX-XXI вв.

История поэмы «Сновидение шамана» (1910)¹¹⁸ давно стала предметом научного анализа для многих исследователей. Ее изучению посвятили свою деятельность многие литературоведы, историки, лингвисты, а также ученые других направлений. Исследована история канонического текста (Г.П.Башарин),¹¹⁹ история возникновения редакторских вариантов (Н.Н. Тобуроков),¹²⁰ углублена оценка поэмы как произведения, охватывающего историю общества в целом (Е.Е. Алексеев),¹²¹ и как памятника общественной мысли якутского народа начала XX века (В.Н. Иванов).¹²² Объектом специального изучения стали мировоззренческие вопросы произведения (Е.С. Сидоров),¹²³ рассмотрена поэтика поэмы (Н.В. Покатилова),¹²⁴ ее художественно-эстетическая система (М.Н. Дьячковская, Л.Н. Романова).¹²⁵ Произведено осмысление «Сновидение шамана» в контексте развития мирового литературного процесса (А.А. Бурцев),¹²⁶ также особое внимание было уделено проблематике произведения в соотнесении с историческим фоном (Г.П. Башарин, Г.С. Сыромятников, Е.П. Шестаков-Эрчимэн, Н.Н. Тобуроков, В.Н. Протодяконов, П.В. Максимова, В.Б. Огорокова, Д.Е. Васильева, М.Н. Дьячковская и др.).¹²⁷ Поиски новых возможностей непредвзятого

¹¹⁸ Кулаковский А.Е. Полное собрание сочинений: в 9 т. / А.Е. Кулаковский; сост. Л.Р. Кулаковская. – Новосибирск: Наука, 2009. – 631 с. – (Т.1: Поэтические произведения).

¹¹⁹ Башарин Г.П. Три якутских реалиста-просветителя: (Из истории обществ. мысли до рев.Якутии). – Якутск: Кн.изд-вл, 1944, 141 с.

¹²⁰ Тобуроков Н.Н. Ексекулээх Елексей олобун уонна айар улэтин урдук уерэх кыһатыгар уерэтии. – Дьокуускай: Кудук, 2001. – 109 с.

¹²¹ Алексеев Е.Е. Ексекулээх Елексей (А.Е. Кулаковский): Олобун уонна айар улэтин туһунан: (1877-1926). – Якутск: Кинигэ изд-вота, 1966. – 292 с.

¹²² Иванов В.Н. Выдающийся памятник общественной мысли якутского народа начала XX в. // Кулаковский А.Е. и время. – М., 2003. – 215-246 с.

¹²³ Сидоров Е.С. «Сон шамана» - памятник общественной мысли в Якутии // Кулаковский А.Е. Сон шамана / Пер., коммент. и исслед. Е.С. Сидорова. – Якутск: Бичик, 1994. – 125 с.

¹²⁴ Покатилова Н.В. А.Е. Кулаковский: Проблемы историко-литературного и теоретического изучения // Наука и образование. – 2002. - №2. – С.14-17.

¹²⁵ Дьячковская М.Н, Романова Л.Н. «Сновидение шамана» Кулаковского и проблемы выживания цивилизации // Кулаковский А.Е. и время. – М., 2003. – 190-214 с.

¹²⁶ Бурцев А.А. Наследие А.Е. Кулаковского в контексте мировой литературы / Ин-т гуманитар.исслед. АН РС (Я); Якут.гос.ун-т – Якутск, 2002. – 30 с.

¹²⁷ Башарин Г.П. Жизнь и творчество А.Е. Кулаковского // Кулаковский: Сб.докл. к 85-летию со дня рождения

изображения человеческой судьбы, стремление оторваться от принятых канонов побуждают современных ученых обратиться к новой тематике, не уходя от истории.

В данной работе, посредством изучения отдельных работ отечественных и российских критиков обозначены только основные оценки произведения в соотнесении с историческим фоном. В этой связи нами рассмотрены авторский текст 1924 года,¹²⁸ «новгородовский список» (1913),¹²⁹ а также издания поэмы 1946,¹³⁰ 1978,¹³¹ 1999 гг.,¹³² которые сыграли роль «оригинальных» текстов в становлении русских переводов А.С. Пестюхина – Ольхона (1944),¹³³ Е.С. Сидорова (1973),¹³⁴ С.А. Поделкова (1977),¹³⁵ и А.Е. Шапошниковой (1999).¹³⁶ В истории якутской литературы существуют несколько подходов, посвященных к идейно-тематической проблематике поэмы, среди которых следует упомянуть работы Г.П. Башарина,¹³⁷ Е.Е. Алексеева,¹³⁸ В.Н. Протоdjяконова,¹³⁹ Н.Н. Тобурокова,¹⁴⁰ А.А. Бурцева,¹⁴¹ П.В. Максимовой,¹⁴² Л.Р. Кулаковской,¹⁴³ в

А.Е. Кулаковского. – Якутск: Кн.изд-во, 1964. – С.4-45.; Сыромятников Г.С. О реализации дореволюционной якутской литературы: А.Е. Кулаковский (1877-1926) // Сыромятников Г. Становление социалистического реализма в якутской прозе. – Якутск, 1967. – С.9-27.; Шестаков Е.П. – Эрчимэн. «Ойуун туулун» проблематиката // Хотугу сулус. – 1969. – №10. – С.104 – 122.; Тобуроков Н.Н. Наукаба политика содула: Ексекулээх Елексей оло5ун уерэтии историятыттан. Влияние политики на науку: Из истории изучения жизни Ексекуляха Алексея // Елуенэ сарсыардата. 1997. Кулун тутар 7 к.

¹²⁸ Кулаковской А.Е. Ырыа-хоһоон: 2 чаастаах. – Якутскай: Судаарыстыба кинигэ бэчээттэтэр сирэ, 1924-1925. Ч.1: Маннайгы анара. – 1924. – 156 с. ; Ч.2: Кэнники анара. – 1925. – 170 с.

¹²⁹ Коркина Е. Новгородовский список поэмы А.Е. Кулаковского «Сон шамана» // Вопр.филологии. – 1970. – С. 148-159.

¹³⁰ Кулаковский А.Е. Ырыа-хоһоон / Аан тылы суруйдулар В.Н. Чемезов, Н.М. Заболоцкай; Худож. П.Попов. – Якутскай: Госиздат ЯАССР, 1946. – 320 с.

¹³¹ Кулаковский А.Е. Ырыа-хоһоон: Хоһооннор. Поэмалар / Хомуйан онордулар Н.П. Канаев, Г.С. Сыромятников; Аан тылы суруйдулар М. Пархоменко, Г. Сыромятников. – Якутскай: Кинигэ изд-вота, 1978. – 296 с.

¹³² Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Вступ.ст. В.Б. Огороковой; Пер. на рус. А.Е. Шапошниковой; Пер. на англ. П.Ю. Скрыбыкина. Якутск: Кудук, 1999. – 144 с.

¹³³ Архив ЯНЦ СО РАН. Ф. 4. Оп.26. Ед.хр.22. Л.3-54.

¹³⁴ Сидоров Е.С. Там же. – С. 62-94.

¹³⁵ Кулаковский А.Е. Песня якута: Стихи и поэмы / Вступ. Ст. М. Пархоменко, Г. Сыромятникова; Сост. Сем.Данилов. – М.: Сов.Россия, 1977. – 198-248 с.

¹³⁶ Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. – Якутск, 1999. (На трех языках). – 71-101 с.

¹³⁷ Башарин Г.П. Три якутских реалиста-просветителя: (Из истории обществ.мысли дорев.Якутии). – Якутск: Кн.изд-во, 1944. – 141 с.

¹³⁸ Алексеев Е.Е. Ексекулээх Елексей. – Дьокуускай: Бичик, 2002. – 256 с.

¹³⁹ Протоdjяконов В.Н. Ексекулээх Елексей уонна «Ойуун туулэ» поэма кэм-кэрдии дьуулугэр // Ексекулээх Елексей. Ойуун туулэ. – Якутскай, 1994. – С.44-63.

¹⁴⁰ Тобуроков Н.Н. Предназначение: О А.Е. Кулаковском // Полярная звезда. 2002. № 3. С.20-21.

¹⁴¹ Бурцев А.А. Философские основы творчества А.Е. Кулаковского // Литературные традиции эпохи и преломление из в Якутии. – Якутск, 1993. – С.33-49.

¹⁴² Максимова П.В. Жанровая типология якутской поэзии: Вопросы эволюции и классификации форм. – Новосибирск: Наука, 2002. – 255 с.

¹⁴³ Кулаковская Л.Р. Научная биография А.Е. Кулаковского: личность поэта и его время / Л.Р. Кулаковская. –

которых изучены основные вопросы жизни и творчества поэта: его философско-политические позиции, идейно-эстетические и литературно-критические взгляды, художественное мастерство, биография, язык и стиль.

Но специфика творческой манеры писателя, историческая судьба его произведений, особенности его рукописных документов, отношение А. Кулаковского к публикации своих произведений наиболее полно отражены в работах Н.Н. Тобурокова.¹⁴⁴ Рассмотрение концептуального содержания поэмы в контексте глобальных проблем современности, узловых моментов бытия, мира и человека, позволяет выделить ее среди остальных интерпретаций. Основываясь на основных этапах жизни и творчества поэта, ученый выделяет в поэме 12 проблемных частей: введение – начало шаманского предвидения; I – технократия приводит человечество к перенаселению; II – из-за перенаселения происходят войны; III – на землю якутов посматривают сильные державы Азии и Европы; IV – из всех развитых держав особой воинственностью отличается Германия; V – хаос, голод приводят к революциям; VI – шаман просыпается от шума богов войны, надвигаются большие разрушения; VII – началась война, шаман боится за судьбу своего народа; VIII – происходит смена властей, стали наводить новые порядки; IX – возможно большевистская партия лет через 20, 30 или 50 исправит все старые ошибки; X – переселение множества людей в сторону якутов из Центральной России; XI – пути выживания малочисленных народов; XII – шаман просит высшие божества помочь им, и бросает туерэх (деревянный ковш). Он падает, видимо, вогнутой стороной вверх, что означает благополучный исход, поэтому шаман восклицает традиционное "Тускуо!".

Предложенное Н.Н. Тобуриковым выделение проблемных частей произведения, на наш взгляд, более оправдано с концептуальной точки зрения. Поэтому опираясь на анализ исследователя, можно, на наш взгляд, разделить композицию поэмы на следующие части:

Новосибирск: Наука, 2008. – 296 с.

¹⁴⁴ Тобуроков Н.Н. Ексекулээх Елексей олобун уонна айар улэтин урдук уерэх кыһатыгар уерэтии. – Дьокуускай: Кудук, 2001.

Вступительная часть, которая состоит из камлания шамана, превращения его во сне в птицу Ексеку, изображения Срединного мира и начала шаманского видения. Шаман для Кулаковского – это мера времени. Оттого на протяжении всего произведения он постоянно меняется. С одной стороны в мифологическую Птицу Ексеку, которая как бы переносит нас на вершину эпического неба и погружает в будущее. С другой стороны, поэт всегда остается самим собой, т.е. истинным патриотом и просветителем своего народа. Тем самым, уже в начале произведения дается установка на авторскую концепцию. И мотив «сновидения», как показывает дальнейшее развитие сюжета, становится ведущим в действии главного героя. В случае с Кулаковским, сновидение является откровением поэта и становится ключом к расшифровке его личной позиции и философских взглядов на мир в контексте истории цивилизации. Этим и объясняется наше толкование названия произведения, отличное от авторского варианта (у Кулаковского «сон» шамана).

Первая часть включает в себя представление шамана о Верхнем мире и общение его с духами Юрюнг Аар Тойон и Айыы Тойон, в которых содержится догадка о тесной связи человека с Космосом и его желание быть единым с ним. Согласно истории, идея космизма выдвинула необходимость нового отношения к природе: быстрое развитие, прогресс и обеспеченность, которые привели к расширению капитала, сил и возможностей человека: *серых уранхаев род, как мор в гололедицу опустошает везде, словно черная смерть, все живое настигает* (пер. Е. Сидорова). При этом человек противопоставил себя природе, ибо природа всегда создает препятствия и запреты.

Вторая часть. Самосовершенствование человека не знает пределов, ему хочется все и сразу. Человек стал обладать беспредельными возможностями: *раздираемый думами нечистыми, раздоры стал замышлять, хитрыми мыслями, греховным разумом, вселенную всю всполошил* (пер. Е. Сидорова). Таким образом, в центре внимания оказывается судьба человека, потерявшего свою веру; веру в себя, веру в бога и испытывающего ненависть к себе подобным, что стало началом всего разрушительного на земле.

В *третьей части* изображается, как подобное отношение к жизни приводит, в первую очередь, к духовному и экономическому кризису. Но шаман отмечает, что при всем своем могуществе, человек никогда не возвысится над природой, он всегда останется его частью и будет следовать его законам. Поэтому он пишет: *«Посмотрим, чем все это закончится»*. *Предопределив так, Бог подбросил кенче. Вождением огромным, страстью неутомимой, похотью неодолимой наделил род людской (пер. Е. Сидорова)*, то есть все подчинено природе.

В *четвертой части* повествуется о том, как шаман, глубоко проникая в историческую действительность, главное свое внимание обращает на географические и антропологические критерии жизни. Итак, с одной стороны он излагает географическую картину мира и считает, что западная цивилизация распространила свою экономическую систему по всему миру и в результате произошла экономическая и политическая унификация, благодаря чему Европа достигла мирового господства (в образе Англии и Германии). Но в философии шамана понятие «цивилизация» обозначало, в первую очередь, не государственные образования, а культурно-исторический тип. Поэтому отличительной чертой европейских стран является особое внимание к высокой культуре, что дало им возможность стать образцом сохранения традиций. С другой стороны, концепция Кулаковского заключается в равноправии культур, каждая из которых обладает собственным достоинством и суверенностью.

В *пятой части* шаман описывает картину, где факторы, которые действуют в конкретной исторической ситуации, не могут играть одинаковую роль. Более развитые цивилизации оказывают наибольшее влияние на исторический ход событий. Он подчеркивает, что при столкновении культур и контактов разных этносов очень опасна позиция «старшего брата», как правило, ведущая к насильственным и разрушительным последствиям облагодетельствованных.

Шестая часть. Политика эксплуататоров и колониальный гнет более развитых держав вызвали проблему социального протеста: *черный люд чрезмерным гнетом тычет в глаза господ, насилие свирепое на схватки жестокие народные*

массы направляет (пер. Е. Сидорова), которые выросли до масштабов мировых конфликтов.

Седьмая часть. Глобальные кризисные явления в общественной жизни многих западных стран, а также серьезные противоречия за сферу влияния на международной арене, вызвали революции и войны (гражданская, мировая).

Восьмая часть. Шаман рассуждает, что переход на новые условия жизни, вступление в новые взаимоотношения требуют переосмысления прежних представлений и убеждений: *десять человек десять думают дум, сотни людей сотни советов дают, тысяч слова на тысячи ладов звучат* (пер. Е. Сидорова), преодоления психологических стереотипов и некоторых поведенческих стандартов. По мнению шамана, беда многих народов состоит в том, что они без оглядки служат одной идеологии и политике, о чем свидетельствует и большевистская партия: *на брата пошел брат войной, на отца ополчился сын, на мать подняла руку дочь* (пер. Е. Сидорова).

Девятая часть: Шаман опять упоминает властелинов неумолимого рока: *«Чынгыс хана указание неминуемо / Одун хана предопределение непреодолимо / Тангха хана назначение оказалось гибельным* (пер. Е. Сидорова), чтобы выразить реальную угрозу вымирания малочисленного народа.

В *десятой части* повествуется о том, что люди порой теряют свой человеческий облик, и их разум может привести равно как к гибели: *хилые пойдут дети у нас* (пер. Е. Сидорова); так и благоденствию в веках: *утопая – всплывем, погибая – оживем, переродимся вновь* (пер. Е. Сидорова).

В *одиннадцатой части* шаман предлагает рассмотреть будущее народа Саха в контексте истории цивилизации, связавшем в одно целое понятия духовности, религии и культуры, осмыслить нравственный и эстетический опыт традиции: *старцы древние, предки былые, отцы родные учили, завещали* (пер. Е. Сидорова), найти устойчивые духовные ценности в истории своего народа: *со времен бая Омогоя, от пращура нашего Элляя* (пер. Е. Сидорова). С этой целью он пишет: *семьдесят семь таинств хитрых впитаем в себя, вскормим Душу-мать,*

восемьдесят восемь волшебств могучих вобрав усердно, Воздух-Душу закалим, девяносто девять дивных чародейств переняв, мощью бессмертной наделим мы нашу Душу-Мать (пер. Е. Сидорова). По мифологическим поверьям древних якутов, все три элемента кут (мать-душа, земля-душа, воздух душа) считались божественным даром, определяющим духовное начало и основную стержень жизнедеятельности человека. Становится ясно, что Кулаковский ставил превыше всего, духовные и общечеловеческие ценности как основные средства для самосохранения якутского народа.

Заключение. Свое заключительное слово шаман начинает с ряда традиционных формул, связанных с мольбой о милосердии божеств, о защите от бед и несчастий: *прочь не отвергайте, не предайте гневу, проклятьем не губите, прошу!* (пер. Е. Сидорова). Основой жизненной философии Кулаковского было пробуждение ментального самосознания якутского народа, развитие духовной культуры и образования. При этом шаман не делает конкретных выводов, хотя выражает надежду на благополучный исход: *священный мой белых терях, светлой судьбы знаменье, беды минуй, будь удачливым, не опрокинься! Тускуо!* (пер. Е. Сидорова). Благополучную жизнь якутского народа Кулаковский связывал с его духовностью, прежде всего, связанную с изменением самосознания.

Другой особенностью работы Н.Н. Тобурокова¹⁴⁵ является попытки определения канонического текста, т.е. источника, который доносит до нас результаты последнего этапа творческой работы Кулаковского над поэмой. В этом плане I часть сборника избранных произведений «Ырыа-хоьоон», изданного в 1924 году является важнейшим этапом в истории поэмы. Во-первых, все произведения, входящее в него, были специально для этого издания подготовлены самим автором; во-вторых, текст поэмы «Сновидение шамана» данного издания, без каких-либо авторских изменений находились в читательском обращении до 1946

¹⁴⁵ Тобурков Н.Н. «Ойуун туулэ» хаһан суруллубутай? Когда была создана поэма «Сновидение шамана»? // Чолбон. 2002. № 6. С.73-74.

года. Исследователь обстоятельно рассматривает проблему выбора источника канонического текста, выделив наиболее сложные и спорные случаи.

Особое отношение к данной ситуации ученый объясняет тем, что текст поэмы 1924 года должен считаться каноническим не только потому, что он последний во времени источник, который донес до нас последнюю прижизненную редакцию произведения, но и потому, что он источник, над которым последний раз работал сам Кулаковский. По замечаниям Н.Н. Тобурокова,¹⁴⁶ поэма была начата в 1910 году, но неизвестно, когда она была продолжена, т.е. добавлены те части произведения, которые вызвали наибольший спор у критиков в дальнейшем (эти части могли быть дописаны автором и в 1918 году, и в 1924, до передачи поэмы в печать). Возможно, произведение было дополнено с 1917 по 1924 гг., поскольку (исходя из «новгородовского списка») в 1913 году было только 565 строк, а в 1924 стало уже 1385 (добавилось более 800 строк).¹⁴⁷ Отсутствие раз и навсегда закрепленного авторского текста, установленного для всех последующих изданий, породило неправильное понимание понятия «канонического текста». К сказанному следует добавить, что интерпретация поэмы на уровне изданий 1946 и 1978 гг., вышедших со значительными изменениями в структуре и до недавнего времени отождествлявшиеся с оригинальным текстом, нынче становятся своеобразным образцом вмешательства в авторский текст.

Таким образом, рассмотрев эпическую поэму с точки зрения идейного содержания, мы установили, что это произведение обладает неоднозначной смысловой структурой, которая не позволяет усмотреть за ней единое истолкование. Так, рассмотрение проблемы установления канонического текста «Сновидения шамана» показывает, что судьба и история изданий, возникших после авторского текста, не так просты, как кажутся на первый взгляд. Чтобы не быть голословными, мы рассмотрим историю последующих текстов поэмы в диахронии.

¹⁴⁶ Ексекулээх Сеймчаннаабы дневнигэ // Ексекулээх Елексей: суурбэ биирис уйэ сабаланыыта. Ексекулях Алексей: Начало двадцать первого века. Якутск, 2002. С.118-114.

¹⁴⁷ Тобурков Н.Н. «Ойуун туулэ» хаһан суруллубутай? Когда была создана поэма «Сновидение шамана»? // Чолбон. 2002. № 6. С. 74.

Отношение к наследию А. Кулаковского в 1940-е годы было связано с тем, что это был период активного восстановления разрушенного войной народного хозяйства, когда «под солнцем Сталинской конституции» особо должна была упрочиться связь искусства и политики. Для осуществления этой цели чрезмерные идеологизированность и политизированность советской критики, а также неадекватное понимание сути мировоззрения Кулаковского нанесло немалый ущерб поэту, творчество которого догматизировалось.

Излишнее увлеченность марксистско-ленинской теорией некоторых представителей «верхушки» власти вынуждает редакторов издания 1946 года вносить в текст поэмы структурные изменения. Пытаясь оправдать политическую биографию поэта, они переносят те части, в которых говорится о революции, гражданской войне и партии большевиков к концу произведения. Поэтому, после описания проблемы выживания народа саха, со стр. 142 начинается *«бу сэрииттэн буоссалаах кьи́и букатын орпото дии санаабытым...»* и далее по вышесказанному тексту. Из примечания, сделанной в конце поэмы следует, что добавление частей с самого начала было задумано как продолжение авторской мысли после революции. Тогда становится не понятным, о какой войне говорил Кулаковский (???), и почему он начал писать о нем тогда, когда произведение уже достигло своего логического завершения. Следовательно, мы приходим к мнению, что, ссылаясь на признание самого автора о добавленных частях, Г.П. Башарин¹⁴⁸ пытался выстроить в одну концепцию его философские и политические взгляды, чтобы как-то нивелировать деятельность поэта в годы определенных исторических событий. В этой связи, мы считаем совершенно справедливым высказывание современных исследователей о том, что подобный поступок был единственным правильным решением во время устоявшихся в общественно-политической жизни мнений о Кулаковском. Впоследствии, с выходом книги Г.П. Башарина «Три якутских реалиста-

¹⁴⁸ Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.26, ед.хр.22, л.4.

просветителя» (1944),¹⁴⁹ негативное отношение к поэту приостановилось до выхода Постановления бюро Якутского обкома ВКП(б)¹⁵⁰ в 1952 году.

Но это был не единственный случай. Если мы отметили, что до хрущевской «оттепели» особую трудность представляло определение места А. Кулаковского среди пролетарской идеологии, то, начавшиеся перемены после преодоления культа личности решили еще более остро подчеркнуть политическую позицию поэта.

Из воспоминаний Сем.П. Данилова,¹⁵¹ Председателя Союза писателей Якутии, становится ясно, что в 1970-е годы борьба за Кулаковского приобрела «всесоюзный» характер. В реабилитации имени основоположника якутской литературы приняли непосредственное участие известные отечественные критики и писатели. Таковы статьи Г. Рамазанова,¹⁵² В. Кочеткова,¹⁵³ В. М. Пархоменко,¹⁵⁴ Т. Комиссаровой¹⁵⁵ и многих других. По их общему мнению, Кулаковский является поэтом-реалистом и демократом-просветителем, чье поэтическое творчество вышло не только из родного фольклора, но и влияний русских ссыльных революционеров и писателей-декабристов. Стремление показать, что он «работал на советскую власть»¹⁵⁶ подтолкнуло редакторов издания 1978 года, делить все творчество поэта на два периода, согласно которой части, созданные до Октябрьской революции, стали проявлением критического реализма, а после – соцреализма. Произведением, рожденным на стыке данных литературных направлений, оказалась и поэма «Сновидение шамана». Однако наряду с существенным вкладом в историю изучения наследия поэта, было принято, к сожалению, и одно неверное решение: части, добавленные автором после Октябрьской революции, были размещены в самом конце, отдельно от произведения с пометкой «эпилог». Подобное своеволие

¹⁴⁹ Башарин Г.П. Три якутских реалиста-просветителя: (Из истории обществ. мысли до рев.Якутии). – Якутск: Кн.изд-вл, 1944, 141 с.

¹⁵⁰ ФНА РС(Я), Ф3, оп.128, д. 22, л. 2-22.

¹⁵¹ Очерки истории советской якутской литературы. М., 1970. – 157 с.

¹⁵² Рамазанов Г. Песня о якутах // Литературная газета. 1978. 11 октября. – С.4-6.

¹⁵³ Кочетков В. Алексей Кулаковский поэт и просветитель. // Новый мир. 1979. №2. – С.275-277.

¹⁵⁴ Пархоменко М., Сыромятников Г. Алексей Елисеевич Кулаковский (1877-1926) // А.Е. Кулаковский. Песня якута. М., 1977. – 5-28 с.

¹⁵⁵ Комиссарова Т.Н. Живая традиция //Лит. Россия. 1979. 26 янв. – С. 18-20 .

¹⁵⁶ Петросян А.А. Споры о наследстве // Знамя. 1961.№8. – С.206-210.

издатели мотивировали тем, что, возможно, здесь была авторская правка при подготовке сборника 1924 года.¹⁵⁷ В результате чего идейное содержание данного варианта вступило в противоречие с авторской позицией: добавленные с середины в конец части полностью нарушили архитектуру произведения, и ее логическое развитие. Теперь Кулаковский стал «активнейшим строителем советской власти». С этим согласилась редакторская комиссия, но такое решение вызвало протест Н.Н. Тобурокова, одного из члена комиссии, который утверждал, что это уже не случайные ошибки, а сознательное изменение текста и по своему существу они являются «искажениями», так как нацелены не на форму выражения, а на содержание. Действительно, правки редакторов есть не что иное, как постороннее вмешательство в авторский текст. Объяснение причин вмешательства ограничивалось комментарием, якобы написанным самим автором, и перестановками частей, взятым произвольно, вне системы всей творческой работы писателя. Как показал анализ, согласно выправленному тексту, после мировых войн наступает голод, хаос, разруха, затем происходит перенаселение, из-за чего возникает угроза вымирания якутского народа. Затем шаман повествует о путях выживания и этим завершается произведение. Но после комментариев, начинается новый период, основанный на примечании самого автора. Пытаясь оправдать свой поступок, издатели упоминают «новгородовский список» (1913), в котором якобы уже имеются вышеперечисленные части, т.е. получается, что они были написаны Кулаковским до 1917 года, что не соответствует действительности.

Список Новгородова представляет собой интерес как исторический документ, поскольку содержит некоторые ранние размышления поэта о поэме. К этому времени у Кулаковского была строго продуманная архитектурная концепция поэмы, складывающаяся в соответствии с художественной логикой развития авторской идеи. Кулаковский всегда знал, что он скажет в своем произведении, но далеко не всегда заранее мог предугадать, куда, в каком месте ляжет тот или иной

¹⁵⁷ Васильев Г.М. К вопросу об издании поэмы А.Е.Кулаковского «Сон шамана». В кн.: Очарованный волшебством живого слова. Якутск.: ИГИ АН РС(Я), 2008. – 125-129 с.

эпизод, необходимый ему, из чего он будет вытекать и к чему приведет. Согласно списку, первоначальная цель поэта состояла в том, чтобы развить идею письма «Якутской интеллигенции» (1912),¹⁵⁸ в ходе формулирования которой Кулаковский и представил версии всех основных проблем, которые позже появились в окончательном варианте поэмы.

Создание письма «Якутской интеллигенции» было начато, судя по историческим фактам из жизни Кулаковского, под влиянием событий 1905-1906 гг.,¹⁵⁹ когда шел процесс идейно-политического расслоения якутской интеллигенции. Часть интеллигенции, наиболее прочно связанная со старым миром, примкнула к активным или пассивным врагам революционного народа. Другая ее часть не находила в себе сил, чтобы сделать выбор, и колебалась между двумя сторонами. Но среди них существовала и такая группа, которая, сразу же после революции соединила свою судьбу с судьбой победившей революции. В противоположность большинству интеллигентов, Кулаковский понял грандиозное значение происходящих перемен в ближайший период после революционных событий. Он прекрасно понимал, что страна находится в преддверии важнейшего исторического поворота, который решит ее судьбу на многие годы, поэтому с беспокойством размышляя о последствиях событий мирового значения. Чему способствовало глубокая ответственность за судьбу своего народа и обостренное чувство долга перед ней. Об этом свидетельствуют следующие строки из поэмы: *«неясен смысл, как говор гусей, вот такая напасть, не понял еще призывов я, вот что меня тяготит (пер. А. Шапошниковой),* которые отражают смятенность мыслей и чувств «человека на изломе» в преддверии не только революции, но и всего XX века, катаклизмы которого потрясли человека еще глубже, чем годы революции. Эта точка зрения вызвала у советской критики возражения по разным

¹⁵⁸ Кулаковский А.Е. Якутской интеллигенции: [Письмо 1912 г.] / Вступ.ст. Г.П. Башарина; Худож. М.Г. Старостин. – Якутск: Кн.изд-во, 1992. – 77 с.

¹⁵⁹ Тобуроков Н.Н. Ексекулээх Елексей бассабыктарга сыһыана. Отношение Ексекуляха Алексея к большевикам // Ил Тумэн. 2002. Бэс ыйын 19 к.

мотивам, но зачастую, против него. В итоге поэт был назван контрреволюционером, и его наследие долгое время оставалось под запретом.

И только с началом перестройки в стране произошли кардинальные изменения, прежде всего связанные с переоценкой ценностей. События 1990-ых гг. резко изменили шкалу приоритетов, вернув из небытия многие имена и произведения, закрытые советской цензурой. Картина якутской литературы к концу века открылась совсем в ином виде, чем она представляла в течение предшествующих десятилетий. Была восстановлена справедливость в отношении многих событий и деятелей литературы, науки и искусства, в том числе и наследия А.Е. Кулаковского.

Позже критики отметили, что устранению вмешательств в авторский текст, идущих от первых изданий, помогло обращение к рукописям и архиву Кулаковского. И одним из первых, кто попытался разобраться в истинных коллизиях долгих противостояний вокруг наследия, чем и подтвердил свою способность к неустанному творческому поиску, был литературовед В.Н. Протодяконов.¹⁶⁰ Именно по его инициативе в 1994 году впервые был опубликован так называемый текст поэмы, полностью совпадающий с авторской редакцией 1924 года. Обращение к первоисточнику было подчинено единой идее – освободить текст Кулаковского от политических искажений, накопившихся в нем за годы переизданий.

Между тем на примере полемики вокруг издания «Сновидение шамана» 2002 года¹⁶¹ видно, что далеко не только передовые политические воззрения мешали критикам зачастую субъективно оценить произведение художника. Объясняя изменения, внесенные в текст поэмы 2002 года, ответственный редактор В.Н. Иванов¹⁶² указывает на то, что главная задача данного издания заключалась вовсе не в том, чтобы выстроить новую систему восприятия поэмы или

¹⁶⁰ Протодяконов В. Ексекулээх Елексей уонна «Ойуун туулэ» поэма кэм-кэрдии дьуулугэр // Ексекулээх Елексей. Ойуун туулэ. – Якутскай, 1994. - С.44-63.

¹⁶¹ Кулаковский А.Е. Сновидение шамана: Стихи и поэмы / Вступ.ст. В.В. Дементьева. – Якутск: Бичик, 2002. – 320 с.

¹⁶² Иванов В.Н. Из личного архива.

целенаправленно поставить под сомнение устоявшиеся литературные взгляды, а в том, чтобы правильно обозначить логическое развитие авторской концепции. В качестве доказательств своей точки зрения редколлегия (Д.К. Сивцев – Суорун Омоллоон, Е.Е. Алексеев, В.Н. Иванов) отмечает, что заключительная мысль, представленная в 1924 году, могла появиться по просьбе литературно-переводческой комиссии Наркомпросздрава, поэтому она писалась автором в спешке, по требованию времени. Следовательно, если переместить эти части в конец произведения, а именно – переместить послереволюционные события и гражданскую войну из середины перед заключением, то все станет на свои места. Однако согласно протоколу литературно-переводческой комиссии от 11.11.1924 г.,¹⁶³ после обсуждения стихотворений, вошедших в сборник, издательской комиссией было постановлено опубликовать все стихотворные произведения Кулаковского без каких-либо изменений и правок, а также поручить автору дать подробное объяснение по поводу политики переселенцев.¹⁶⁴ В данном документе ничего не сказано о тех частях, которые затрагивают тему революции и гражданской войны, а тем более, партии большевиков. Получается, ссылка на документ комиссии оказывается необоснованной. Следующим недостатком данной редакции является, невнимание редакторов к чтению корректур своих вариантов, что привело к тому, что из поэмы (неизвестно кем и когда!?) были изъяты 157 строк, сделанные, как потом объясняли издатели, без уведомления об этом ответственного редактора (В.Н. Иванов) и читателей в примечаниях. Подобное отношение к наследию А.Е. Кулаковского никак не оправдывает деяния современных издателей по восстановлению авторского текста.

Все эти ошибки были выявлены и исправлены редакторской комиссией при подготовке академического издания 2009 года «Ырыа-хоһоон»: Поэтические произведения.¹⁶⁵ На сегодняшний день, этот издательский сборник является

¹⁶³ НА РС(Я), ф.60, оп.5, д.16, л.29.

¹⁶⁴ НАРС, ф.60, оп.5, д.16, 29 л.

¹⁶⁵ Кулаковский А.Е. Полное собрание сочинений: в 9 т. / А.Е. Кулаковский; сост. Л.Р. Кулаковская. – Новосибирск: Наука, 2009. – 631 с. – (Т.1: Поэтические произведения).

единственным вариантом, где все вошедшие стихотворные произведения, в частности, и поэма «Сновидение шамана», опубликованы с канонических текстов без искажений и редакторско-корректорского вмешательства.

Итак, текстологические проблемы и казусы, возникшие в процессе перестановки частей поэмы, необходимость нахождения неординарных путей решения, не способствовали истинному восприятию произведения в целом. Критики, как правило, предлагали свою трактовку, не всегда совпадающую с авторской концепцией. И только глубокое изучение «сеймчанского периода» (с ноября 1923 по апрель 1924) жизни А.Е. Кулаковского профессором Н.Н. Тобуроковым¹⁶⁶ позволило по-новому взглянуть на художественное наследие поэта, освободиться от стереотипов, которые накопились за многие десятилетия. Согласно этой работе, Кулаковский реально знал политическую ситуацию в России и за рубежом,¹⁶⁷ поэтому оглядка на историю, оценка современности, в перспективе мировой истории, стали неотъемлемым качеством мышления Кулаковского как гражданина и как поэта-философа.

Ссылаясь на исторические документы, исследователь пишет, что расхождение во взгляде на революцию проявилось в 1917-1918 гг., когда Кулаковский был свидетелем жестокости и невежества людей, считавших себя служителями революции. Позиция поэта в это время была основана на недоверии к партии большевиков. Однако разрушением стереотипа о якобы имевшем место полном отходе поэта от демократических взглядов служит, в частности, ряд фактов о том, что именно в период 1920-1922 гг., он был «активным борцом с реакцией».¹⁶⁸ Последовавшая за Октябрьской революцией гражданская война имела поистине фатальные последствия для России. Тем не менее, демографические деформации, милитаризация жизни, привычка к насилию, ослабление веры и утрата прежних систем ценностей, не помешали Кулаковскому проявить свой организаторский

¹⁶⁶ Тобуроков Н.Н. Сеймчанский период в жизни Алексея Кулаковского // Полярная звезда. 2002. № 5. С.65-68.

¹⁶⁷ НАРС, ф.389, оп.1, д.110. Л.93.

¹⁶⁸ Тобуроков Н.Н. Тайна Сеймчанского дневника Алексея Кулаковского // Забота. 2002. 11 апр.

талант. Г.П. Башарин пишет, что в критический момент Правительство и военное командование республики решили использовать авторитет Ексекуляха в защите родной Якутии.¹⁶⁹ Большевики признали его своим главным старейшиной и полностью доверились ему, они восхищались его управленческим даром, признавали его высокий ум. Поэтому, посвященный в комиссары, в условиях внутренних распрей «белых» и «красных», «Кулаковский один сумел убедить членов повстанческих отрядов оймяконского улуса добровольно сдаться»,¹⁷⁰ добился того, что в годы голода и разрухи население было обеспечено продуктами питания, теплой одеждой и т.д. Кулаковский терпеливо и добросовестно восстанавливал государственный порядок. Будучи истинным патриотом, он отстаивал и охранял права и интересы родного народа, стремился к диалогу со всеми слоями населения, независимо от их политических убеждений. Н.Н. Тобуроков прав, когда пишет, что Кулаковский «продумал и оценил идеи революции и принял его после 1924 года».¹⁷¹ О чем свидетельствует и послеоктябрьская деятельность поэта, которая была особенно плодотворной и приносила ему большое моральное удовольствие в области творчества.

Таким образом, сегодня, с высоты XXI века, история события «дела Кулаковского» воспринимаются совершенно по-иному. При этом многие факты из жизни и творчества поэта до сих пор не изучены. Например, не может считаться до конца выясненной творческая история зарождения замысла к написанию поэмы «Сновидение шамана», неизвестно, что побудило Кулаковского продолжить свое произведение, не выявлены истинные причины авторской доработки до 1924 года, что и стало результатом многочисленных споров и вмешательств в канонический текст. На базе этого свода необходимо будет организовать глубокое и всестороннее изучение дописанных после октябрьской революции частей поэмы. Потому как именно они сыграли особую роль не только в возникновении разных издательских

¹⁶⁹ Башарин Г.П. «Общественно-политическая обстановка в Якутии в 1921-1925 гг, Якутск, 1966.

¹⁷⁰ НАРС, ф. 50, опись 1, дело 227, Л.1.

¹⁷¹ Тобуроков Н.Н. Ексекулээх Елексей бассабыыктарга сыһыана. Отношение Ексекуляха Алексея к большевикам // Ил Тумэн. 2002. Бэс ыйын 19 к.

вариантов, не соответствующих каноническому тексту, но и появлению русских переводов, выполненных разными переводчиками в разное время, а самое главное, с разных источников поэмы.

2.2. История подстрочных и художественных переводов поэмы

При наличии более чем полувекового изучения поэмы до сих пор до конца не разрешены споры по поводу появления нескольких переводческих интерпретаций на русский язык. Следует отметить, что сложность проведения анализа переводов заключалась не только в том, что все они выполнены переводчиками разных культур и времен, но прежде всего тем, что за основу были взяты разные источники, что и не позволяло свести их в единую систему. Этому способствовало, как отметил Н.Н. Тобуроков,¹⁷² отсутствие раз и навсегда закреплённого авторского, «канонического текста», установленного для всех последующих изданий. Скорректированные в духе идеологии, с заметными перестановками частей поэмы издательские варианты не только внесли переосмысления в концептуальное содержание произведения, но и способствовали развитию неверного переводческого замысла, который, естественно, не мог соответствовать намерениям автора. Поэтому взгляды переводчиков на поэму отражают многообразие и противоречивость времени, которые объясняются, с одной стороны, своеобразием эпохи, а с другой – природой самой литературоведческой науки, содержащей в себе, как и всякий феномен культуры, свои законы развития и историю.

Путем изучения отдельных переводов с языка оригинала и подстрочного перевода мы обозначили только основные оценки произведения в соотнесении с историческим фоном. В этой связи нами рассмотрены издания 1946,¹⁷³ 1978,¹⁷⁴ 1999¹⁷⁵ гг., которые сыграли роль «оригинальных» текстов в становлении русских переводов (А.С. Пестюхин-Ольхон, Е.С. Сидоров, С.А. Поделков,

¹⁷² Тобуроков Н. Споры вокруг поэмы «Сновидение шамана» // Орто Дойду. 2011. №4,5,6.

¹⁷³ Кулаковский А.Е. Ырыа-хоһоон / Аан тылы суруйдулар В.Н. Чемезов, Н.М. Заболоцкай; Худож. П.Попов. – Якутскай: Госиздат ЯАССР, 1946. – 320 с.

¹⁷⁴ Кулаковский А.Е. Ырыа-хоһоон: Хоһооннор. Поэмалар / Хомуйан онордулар Н.П. Канаев, Г.С. Сыромятников; Аан тылы суруйдулар М. Пархоменко, Г. Сыромятников. – Якутскай: Кинигэ изд-вота, 1978. – 296 с.

¹⁷⁵ Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Вступ.ст. В.Б. Окороковой; Пер. на рус. А.Е. Шапошниковой; Пер. на англ. П.Ю. Скрыбыкина. Якутск: Кудук, 1999. – 144 с.

А.Е. Шапошникова), а также неопубликованные подстрочные переводы И.И. Говорова, И.Д. Винокурова-Чагылгана, В.А. Семенова и Г.М. Васильева.

Для истории переводов поэмы весьма значимым являются 40-е гг. XX столетия. В этот период появляются сразу три перевода «Сновидения шамана» на русский язык: 1) подстрочный перевод И.И. Говорова,¹⁷⁶ выполненный в 1943 г. с авторского текста 1924 г.; 2) поэтический перевод А.С. Пестюхина-Ольхона,¹⁷⁷ сделанный с подстрочного перевода И.И. Говорова, заверченный в 1944 г., и 3) подстрочный перевод И.Д. Винокурова-Чагылгана¹⁷⁸ 1946 г., с измененного Г.П. Башариным издательского текста поэмы.

Согласно архивным материалам, в возникновении «говоровского» и, соответственно, «ольхоновского» переводов, особую роль сыграли В.Н. Чемезов, нарком просвещения ЯАССР, и историк Г.П. Башарин.¹⁷⁹ В период чрезмерной идеологизированности и политизированности советской критики они сумели отстоять наследие основоположников якутской литературы, в частности, наследие А.Е. Кулаковского, что как нельзя лучше демонстрирует их гражданскую позицию и мужество. Для того чтобы дать широкой публике приобщиться к произведениям поэта, было решено подготовить к изданию произведения А.Е. Кулаковского в переводе на русский язык. В 1943 г. по заказу В.Н. Чемезова был завершен подстрочный перевод поэмы «Сновидение шамана», выполненный И.И. Говоровым. За основу был взят авторский текст 1924 г., идейно-тематическое содержание поэмы не претерпело никаких изменений и искажений. Перевод И.И. Говорова имеет 1395 стихотворных строк, что почти идентично с текстом оригинала, который состоит из 1385 строк. Сохраняя все особенности поэтического языка А.Е. Кулаковского, переводчик осуществил **дословный перевод** на уровне отдельных слов, местами без учета смысловой и стилистической связи между словами. Примером служат такие строки, как *«словно шерсть барана темную мать*

¹⁷⁶ НА РС(Я), ф.5, оп.4, д.270, л.113.

¹⁷⁷ Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.26, ед.хр.22, л.54.

¹⁷⁸ Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.11, ед.хр.70, л.38.

¹⁷⁹ НА РС(Я), ф.60, оп.5, д.16, л.29.

– ночь», «клюв, скрипящий, словно соль», «вращающиеся зёнки», «на могуче-кличном небе», «послушайте-ка вы, парняги», «как наносник уложены были» и т.д. Вместе с тем, соблюдая основные лексико-грамматические нормы языка перевода, И.И. Говоров сумел ознакомить читателя с общим содержанием поэмы без особых вольностей и без изменений.

Поэтический перевод с подстрочника И.И. Говорова был начат иркутским поэтом-переводчиком А.С. Пестюхиным-Ольхоном в том же году и завершён в 1944 г.¹⁸⁰ Из его воспоминаний нам стало известно, что до 1944 г. не было художественных переводов поэзии А.Е.Кулаковского. В ходе работы над переводом его консультировали профессор В.Д. Кудрявцев, историк Г.П. Башарин, а также народный поэт ЯАССР М.Н. Тимофеев-Терешкин, которого А.С. Ольхон всегда считал своим наставником.¹⁸¹ Литературовед З.К. Башарина¹⁸² пишет, что тесное сотрудничество М.Н. Терешкина и А.С. Ольхона во время Отечественной войны способствовало тому, что с помощью переводов Ольхона русскоязычная публика знакомилась со значительными произведениями якутского поэта-импровизатора. В свою очередь, М.Н. Терешкин привил А.С. Ольхону любовь к якутской литературе и культуре, открыл переводчику богатый мир поэзии А.Е. Кулаковского.

Перевод был выполнен с изменённого авторского текста. В «Примечаниях» Ольхон пишет, что «перевод является обработанным вариантом (с композицией, изменённой по указанию т. Башарина) и будет идентичен новому якутскому изданию». Как стало известно потом, «обработке» поэмы способствовало постановление бюро Якутского обкома ВКП (б) от 1 марта 1943 г. «О литературном наследстве якутских писателей Кулаковского, Софронова и Неустроева»,¹⁸³ объявившее их буржуазными националистами и активными участниками в борьбе против советской власти. Для восстановления научной справедливости

¹⁸⁰ РГАЛИ, ф.631, оп.6, д.776, л.2-8.

¹⁸¹ Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.26, ед.хр.22, л.3-4.

¹⁸² Башарина З.К. Содружество // Полярная звезда, №2, 1985 (март-апрель), 123-125 с.

¹⁸³ ФНА РС(Я), ф.5, оп.4, д.270, л.91-96 об.

Г.П. Башарин¹⁸⁴ вносит в авторский текст поэмы структурные перестановки, а именно, перемещает с середины произведения на ее конец те части, в которых говорится о переселении, о его последствиях, о революции, о гражданской войне, о партии большевиков.

Выражением творческой активности А. Ольхона стал индивидуальный способ построения и подачи произведения. Согласно предисловию к переводу, состоящему из двух частей: «общая часть» и «замечания по художественному переводу», мы можем утверждать, что данный перевод представляет собой синтез, с одной стороны, формальной близости к оригиналу, а с другой, – адаптацию перевода с целью сделать его более понятным русскоязычному читателю. Для того чтобы достичь данной цели, переводчиком была переработана структура произведения: концептуальное содержание разделено на две большие части, каждая из которых содержит по 12 и 15 подглав, также вступление и заключение поэмы были обозначены как «пролог» и «эпилог». Разделение на части обозначает синтез двух концепций: авторской, по изданию 1924 г. (как было отмечено выше), и измененной. Авторская концепция заключается в обозначенных до 1910 года основных концептуальных идеях произведения: противостояния человека и природы, проблемы демографии, описание мировых держав, классовое противостояние. В «измененной» части получают свое развитие идеи, возникшие у Кулаковского после 1910 г.

Существенную роль в том, что в 1940-е гг. не был опубликован перевод А. Ольхона, сыграли идеологические установки тех лет. Возможно, поэтому переводческая деятельность иркутского поэта в полном объеме и осталась неизвестной до настоящего времени. Об этом свидетельствует попытка редакторов издания 1946 г. выстроить в одну концепцию философские и политические взгляды А.Е. Кулаковского, чтобы как-то «обольшевичить» деятельность поэта в годы определенных исторических событий (В.Н. Чемезов, Н.М. Заболоцкий,

¹⁸⁴ ФНА РС(Я), ф.3, оп.61, д.34, л.34-35 об.

Г.П. Башарин),¹⁸⁵ вынужденно выпуская в печать вариант с измененной структурой произведения.

Но это был не единственный случай. На основе данного издательского варианта в 1946 г. появляется еще один подстрочный перевод «Сновидения шамана», выполненный И.Д. Винокуровым-Чагылганом.¹⁸⁶ Используя «говоровский» перевод, поэт-переводчик внес многочисленные поправки и примечания, тем самым, создал дополнительную эстетическую и смысловую нагруженность «говоровской» интерпретации. Итак, сравнивая переводы И. Говорова¹⁸⁷ и И. Чагылгана, мы нередко встречаем одинаковые фрагменты:

В Атлантическом океане,	На знаменитом острове
На знаменитом острове,	Атлантического океана
<i>Во всем мире,</i>	<i>Во всем мире,</i>
<i>Исключительно прославленный,</i>	<i>Исключительно прославленный,</i>
<i>С хитроумными мыслями,</i>	<i>С хитроумными мыслями,</i>
<i>С кораблями без счета,</i>	<i>С кораблями без счета</i>
<i>Англичанин – народ,</i>	<i>Англичанин – народ,</i>
Защищая, подавляя, живет, оказывается.	Притесняя, угнетая, живет, оказывается.
[пер.И. Говорова].	[пер. И. Чагылгана]

Иногда в тексте Винокурова мы находим **комбинированный перевод**, например, в описании высших небес владыки Юрюнг Аар Тойона:

<i>По высокому небу ступающий,</i>	<i>По высокому своду неба ступающий,</i>
<i>Молочно-белый сам,</i>	<i>Сам молочно-белый,</i>
Светло божественный господин,	Светлый Аар-Тойон,
<i>Создавая весь белый свет, –</i>	<i>Создавая белый свет, –</i>
<i>Над ясным небом жительствоющий...</i>	<i>На ясном небе живущий...</i>
[пер. И. Говорова].	[пер. И. Чагылгана]

Неоднократно встречающиеся заимствования, а также многочисленные исправления и примечания привели к тому, что «чагылгановский» текст оказался своего рода прообразом «говоровского» перевода в стилевом и лексико-семантическом плане. Конечно, отдельные фрагменты поэмы заменялись новым

¹⁸⁵ ФНА РС(Я), ф.3, оп.9061, д.119, л.5-6.

¹⁸⁶ И.Д. Чагылган, архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.11

¹⁸⁷ И.И. Говоров, НА РС(Я), ф.5, оп.4. д.270

переводом, чтобы приблизить текст к собственной интерпретации. Но если в варианте Говорова были необходимые строки, то Чагылган просто вставлял готовый перевод, чем облегчал и сокращал для себя труд переводчика. В тех же случаях, когда он переводил сам, то буквально следовал оригиналу, либо заменял говорковский текст похожими вариантами. Внимательное изучение различных редакций русских переводов поэмы показывает, что переводчики упорно расширяли авторскую концепцию новыми понятиями и образами, внося добавления, разъяснения, упрощали или усложняли язык, приспособлявая переводы к реалиям современной им действительности.

Следующий период для освоения поэмы был не менее трудным, чем предыдущие. В 1952 году 6 февраля выходит Постановление бюро Якутского обкома ВКП(б) «О буржуазно-националистических извращениях в освоении истории якутской литературы»,¹⁸⁸ согласно которому якутские писатели-классики (А.Е. Кулаковский, А.И. Софронов, Н.Д. Неустроев) были названы буржуазными националистами, реакционерами. Поляризация оценочного осмысления этих писателей стимулировалась разным отношением к литературе. Спор шел не столько между литературоведами и историками, причастными к их наследию, сколько между творческой интеллигенцией и партийными деятелями. В этом отношении весьма интересно возникновение подстрочного перевода В.Н. Семенова,¹⁸⁹ выполненного с авторского текста 1924 г. по заказу ИЯЛИ ЯФ АН СССР с целью использования его «в качестве основного подстрочного перевода поэмы Кулаковского на обсуждение книги Г.П. Башарина «Три якутских реалиста» на известной дискуссии в Москве при секретариате Правления СПП СССР в январе 1951 года».¹⁹⁰ В их примечаниях было сказано, что приобретение данного подстрочника имеет определенное значение в изучении истории якутской литературы.

¹⁸⁸ О буржуазно-националистических извращениях в освещении истории якутской литературы: Постановление бюро Якутского обкома ВКП(б) от 6 февраля 1952 г. // Сой.Якутия. – 1952. – 19 февр.

¹⁸⁹ Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.26, д.36, л.47.

¹⁹⁰ Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.26, д.36, л.44.

Согласно отзыву Н.П. Канаева и Г.М. Васильева,¹⁹¹ содержание произведения передано более верно, нежели в других переводах. Однако не указано каким образом текст подстрочника содержит идейно-тематическое разделение поэмы на следующие периоды: «после войны» (с 892 до 906 строки), «пролетарская революция» (с 907 до 930 строки), «гражданская война» (с 930 до 968 строки), «разруха» (с 969 до 1013 строки), «обращение к большевистской партии» (с 1014 до 1048 строки), «переселение» (с 1049 до 1060 строки). Между тем данный подстрочный перевод представляет собой более художественное, с эстетической стороны, воссоздание авторского текста на русский язык. Но поскольку в данном разделе мы не ставим цель анализировать историю всех имеющихся переводов поэмы (а только поэтические), ограничимся ее кратким обзором.

Следующий период в истории переводов поэмы является, пожалуй, самым знаменательным и сложным. В 1970-е гг. появляются: 1) поэтический перевод Е.С. Сидорова,¹⁹² выполненный по тексту поэмы 1946 г.; 2) подстрочный перевод В.Н. Семенова, Г.М. Васильева,¹⁹³ работавшие по тексту 1924 года; 3) перевод С.А. Поделкова,¹⁹⁴ для которого в качестве подстрочного перевода послужил готовый перевод Е.С. Сидорова.

Имя Е.С. Сидорова редко упоминается в истории якутской литературы, его мало указывают среди исследователей творчества А.Е.Кулаковского. В числе переводчиков хотя и называют, но не уделяют должного внимания. В библиографических заметках отмечается, что ему принадлежат переводы песни-олонхо «Красный шаман» П.А. Ойунского, эпоса «Непобедимый Мюлджю Беге» (в 2-х частях), «Книги мистерий» И.М. Гоголева, за которую Е.С. Сидоров получил высокую оценку Российской Академии поэзии. Но это лишь часть переводов, сделанных им к началу XXI века. Большая часть его переводов приходится на

¹⁹¹ Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.26, д.36, л.47.

¹⁹² Сидоров Е.С. «Сон шамана» - памятник общественной мысли в Якутии // Кулаковский А.Е. Сон шамана / Пер., коммент. и исслед. Е.С. Сидорова. – Якутск: Бичик, 1994.

¹⁹³ Архив ЯНЦ СО РА, ф.4, оп.26, ед.хр.23, д.33, л.38.

¹⁹⁴ Песня якута: Стихи и поэмы / Пер. В. Солоухин, С. Поделков; Вступ.ст. М. Пархоменко; Г.С. Сыромятников; Сост. Сем.Данилов. М.: Сов.Россия, 1977. – 303 с.

период после 1950-х гг., который обычно не охвачен исследователями. Возможно, поэтому обширная переводческая деятельность Е.С. Сидорова в полном объеме осталась неизвестной до настоящего времени. В начале своей деятельности интерпретатор переводил разных авторов. Но его первый перевод появился только в 1965 г. в журнале «Полярная звезда», это была драма «Лоокут и Нюргусун» Т.Е. Сметанина.¹⁹⁵ С тех пор он сделал десятки поэтических и подстрочных переводов поэм и стихов многих якутских поэтов. Его переводные тексты отличаются исчерпывающей передачей коммуникативно-функциональной стороны оригинала и в то же время обладают самобытностью, сохраняя концептуальность содержания и его художественную систему. Этим определяется ориентация Сидорова на переводческую школу К.И. Чуковского, сторонника концепции адекватного перевода.

Переводы произведений на фольклорные сюжеты появились у Е.С. Сидорова тогда, когда он взялся за интерпретацию эпической поэмы «Сновидение шамана» в 1973 г. По словам самого переводчика, воссоздать якутский эпический стих на русском языке намного легче, чем лирику. Язык А.Е. Кулаковского никогда не был для него трудным.

Между тем, сложное отношение Е.С. Сидорова к творческой и политической биографии А.Е. Кулаковского все еще остается неосвещенным вопросом в истории якутской литературы. Все исследователи не без основания связывают это отношение переводчика с его глубокой приверженностью к «большевистской идее» Г.П. Башарина, которая в свое время была одной из значительных опор «якутской интеллигенции». Однако тогда еще не уделялось должного внимания тому, что понимание этой идеи у Е.С. Сидорова было не неизменным, а, напротив, развивалось в борьбе противоречий, что в свою очередь, не могло не отразиться на эволюцию его взглядов на наследие поэта в целом, и на поэму, в частности. При этом отдельные вопросы остались нерешенными до сих пор, хотя иные из них

¹⁹⁵ Сметанин Т.Е. Лоокут и Нюргусун. Пер. с якут. Е.С. Сидорова // Полярная звезда, №3, 1965. – С. 85.

имеют весьма важное значение для понимания личности Е.С. Сидорова как человека и как переводчика-исследователя.

Дело здесь в нескольких причинах. Во-первых, на данном отрезке времени литературная борьба вокруг наследия А.Е. Кулаковского, начатая в конце 70-х гг. переводится в область политической борьбы. Склонность к одностороннему акцентированию идеологических сторон биографии А.Е.Кулаковского, показательная для политических воззрений той поры, объяснялось иногда недооценкой важных вопросов его литературного творчества. Во-вторых, последствия политических противостояний перенеслись с литературы в историческую науку, а именно, в противостоянии двух якутских исторических школ – «софроновской» и «башаринской».

Из воспоминаний Е.С. Сидорова становится ясно, что он делал свой перевод в психологически дискомфортной атмосфере того времени, когда были изъяты у народа все книги А.Е. Кулаковского, когда ему вынужденно пришлось выполнить свой перевод не с канонического текста поэмы, а со второго варианта издания «Сновидения шамана», выпущенного в 1946 г.¹⁹⁶ Но стремление к более точной передаче оригинала и отдельных его элементов, а также прекрасное владение двумя языками (якутским и русским) способствовало воссозданию единства формы и содержания поэмы, наряду с эквивалентной передачей богатого эпического языка и стиля А.Е. Кулаковского. Здесь мы сталкиваемся с интересным случаем: перевод, который берет на себя (в глазах воспринимающей аудитории) не столько переводческую, сколько познавательную функцию. Е.С. Сидоров первым из переводчиков (и единственным на сегодняшний день) выступил в своей работе и как переводчик, и как исследователь. Это отражается, во-первых, в анализе политической биографии А.Е. Кулаковского, раскрывающем деятельность поэта в период октябрьской революции и гражданской войны. Е.С. Сидоров является одним из первых исследователей, кто открыто выразил свое мнение на свободу

¹⁹⁶ Кулаковский А.Е. Ырыа-хоһоон / Аан тылы суруйдулар В.Н. Чемезов, Н.М. Заболоцкай; Худож. П.Попов. – Якутскай: Госиздат ЯАССР, 1946. – 320 с.

политической биографии поэта; во-вторых, в переводческой интерпретации концептуального содержания поэмы, состоящей из трех частей: а) критика империализма и войны; б) рабочее движение в России; в) проблемы народонаселения. На основе такого идейно-содержательного деления Е.С. Сидоров приходит к выводу, что самая спорная часть поэмы, рассуждения о гражданской войне и партии большевиков была написана А.Е. Кулаковским до 1922 г. (до образования ЯАССР), о чем свидетельствуют сомнения «шамана» в поэме, который не может четко указать на последствия этих событий. Будучи тюркологом, переводчик глубоко разбирался в истории России, исходя из которой, он объяснял причины «столыпинской реформы» переселения, колониальных захватов, политики царизма и т.д., наглядно давая сравнительный материал на основе многочисленных анализов и примеров; в-третьих, в критическом анализе всего наследия поэта, условно названного «Дореволюционная Якутия в творчестве А.Е. Кулаковского. Исторические судьбы Якутии».¹⁹⁷ Здесь переводчик детально рассматривает особенности поэтической речи автора, основанных на традициях фольклорного верлибра и системе изобразительно-выразительных средства, называя его «реформатором лирической медитации эпико-философской поэмы»; в-четвертых, в историко-филологических и мифологических разъясняющих комментариях к переводу, высоко оцененных в 1982 г. чл.корр. АН СССР В.В. Новиковым и одним из ведущих китаеведов страны, чл.-корр. АН СССР Б.Л. Рифтиным в Институте мировой литературы им. М. Горького АН СССР.

По словам Е.С. Сидорова, он придерживался в основном башаринских взглядов, за исключением его концепции «прогрессивного национализма». Вариант 1946 г., по его мнению, имеет двойственный характер, обусловленный, спором по поводу деятельности А.Е. Кулаковского в период Октябрьской революции и гражданской войны. Поэтому Г.П.Башарин позволяет сформулировать основное произведение поэта как политизированное, целенаправленно смешивая

¹⁹⁷ Сидоров Е.С. «Сон шамана» - памятник общественной мысли в Якутии // Кулаковский А.Е. Сон шамана / Пер., коммент. и исслед. Е.С. Сидорова. – Якутск: Бичик, 1994. – С. 59.

композиционную структуру, чтобы в итоге появился «новый» вариант поэмы в духе коммунизма. Если, с одной стороны переводчик и выражает свое несогласие с Г.П. Башариным, указывая на недостатки подобного подхода, с другой, он подтверждает, что в те годы это было единственным способом спасения наследия А.Е. Кулаковского в целом.

Эти обстоятельства мы постоянно должны иметь в виду и при оценке отношения Е.С. Сидорова к наследию А.Е. Кулаковского. В ходе разногласий переводчика с идеологическими установками тех лет, его работа, как и предыдущий перевод А.С. Ольхона, не была опубликована. И лишь в 1994 г. она вышла отдельной книгой с приложением самостоятельной исследовательской работы переводчика.

Вместе с тем, якутское литературоведение до сих пор остается в долгу перед ученым-переводчиком Е.С. Сидоровым, так как все еще остаются не изученным и не оцененным значение его творческой деятельности, выразившееся, прежде всего, в сохранении стиля и манеры переводимых авторов, а также в выразительности и художественной силе создаваемых им интерпретаций.

Между тем, в 1975 г. создается еще один подстрочный перевод «Сновидения шамана» на русский язык, выполненный на основе текста перевода В.Н. Семенова (1952), отредактированный Г.М. Васильевым.¹⁹⁸ Перевод имеет 1327 строк, местами содержит исправления (до 240 строк). В целом, с точки зрения идейного содержания, текст в основном отражает «семеновский» вариант, но с улучшением в плане изобразительности и стиховой организации, хотя иногда встречаются следующие отклонения. Например, **искажения в плане выражения:** *«вертлявую голову уранхай», «торжествуя кликнушествует», «снился мне этот сон неладный»* или **вольности:** *«сидя на почетном месте перед домашним очагом», «молодые мои друзья» (про китайцев), «имеют и захваченные острова» (про англичан), которых нет в авторском тексте.*

¹⁹⁸ Архив ЯНЦ СО РАН, ф.4, оп.26, д.36, л.47.

Что касается истории перевода С.А. Поделкова, то она является символическим началом в осмыслении поэмы в целом. Прежде чем говорить об освоении С.А. Поделковым поэзии А.Е. Кулаковского, следует остановиться и вспомнить литературный процесс начала 1970-х гг., когда свободный стих начинает укрепляться в отечественной литературе как метод для раскрытия художественного мира автора. Верлибр проникает даже в поэзию таких русских поэтов, как Е.М. Винокуров, В.А. Солоухин, т.е. постепенно осваиваются стихи, связанные с более сложными поэтическими техниками. Это было время, когда русский читатель только начал осваивать свободный стих, уходящий корнями в различные пласты разных культур. Русская литература испытала не только разнообразные зарубежные культурные влияния, но и произведения национальных писателей, в том числе и малочисленных народов, которые одно за другим переводились на русский язык.

В это же время поэзия А.Е. Кулаковского начинает сравниваться с творчеством классиков русской литературы. Русские писатели по достоинству оценивают богатый эпический мир основоположника якутской литературы: «Я не хочу жить без Пушкина, без Толстого, но так же я не хочу жить и без А.Е. Кулаковского»,¹⁹⁹ – пишет В.А. Солоухин в 1995 г. Таким образом, обращение к А.Е. Кулаковскому было вызвано, в первую очередь, не столько персональным интересом к якутскому поэту, сколько актуальностью стиховедческих проблем, стоящих за отечественными литературоведами. Об этом свидетельствует и переводческая деятельность С.А. Поделкова (автора третьего перевода поэмы «Сновидение шамана»), выбиравшего прежде всего фольклорно-эпические произведения, такие, как мордовское эпическое повествование «Сияжар», киргизский эпос «Эр Табылды», марийские народные песни и др.

С другой стороны, если до хрущевской «оттепели» определенную трудность представляло определение места А.Е. Кулаковского в пролетарской идеологии, то начавшиеся перемены после преодоления культа личности еще более остро

¹⁹⁹ Солоухин В.А. Собрание сочинений. В. 10 т. М.: Голос. 1995. – 157 с.

подчеркнули политическую позицию поэта. Из воспоминаний Сем.П. Данилова²⁰⁰ становится ясно, что в 1970-е гг. борьба за А.Е. Кулаковского приобрела «всесоюзный» характер.

В реабилитации имени основоположника якутской литературы приняли непосредственное участие известные отечественные критики и писатели. Таковы статьи Г.З. Рамазанова, В.В. Кочеткова, М.Н.Пархоменко, Т.Н. Комиссаровой²⁰¹ и мн.др. По их общему мнению, поэт является реалистом и демократом-просветителем, чье поэтическое творчество вышло не только из родного фольклора, но и под влияний русских ссыльных революционеров и писателей-декабристов.

Идеология социализма помогает и в то же время мешает объективному изучению наследия А.Е. Кулаковского в якутской критике. Стремление показать, что он «работал на советскую власть», подтолкнуло редакторов издания 1978 г.²⁰² разделить все творчество поэта на два периода, согласно чему части, созданные до октябрьской революции, стали проявлением критического реализма, а после – соцреализма. Произведением, рожденным на стыке данных литературных направлений, оказалась и поэма «Сновидение шамана». Как показал анализ выправленного текста, после мировых войн наступает голод, хаос, разруха, затем происходит переселение крестьян из Центральной России, из-за чего возникает угроза вымирания якутского народа. Затем шаман повествует о путях выживания и этим завершается произведение. Но после комментариев начинается новая часть, основанная на примечании самого автора. Части, добавленные автором после октябрьской революции, были размещены в самом конце, отдельно от произведения с пометкой «эпилог». В результате чего идейное содержание данного варианта вступило в противоречие с авторской позицией: переставленные с середины в конец фрагменты поэмы полностью нарушили архитектуру произведения и ее

²⁰⁰ Очерки истории советской якутской литературы. М., 1970. – 17-22 с.

²⁰¹ Рамазанов Г. Песня о якутах // Литературная газета. 1978. 11 октября. – С.4-6.; Кочетков В. Алексей Кулаковский поэт и просветитель. // Новый мир. 1979. №2. – С.275-277.; Пархоменко М., Сыромятников Г. Алексей Елисеевич Кулаковский (1877-1926) // А.Е. Кулаковский. Песня якута. М.,1977. – 5-28 с.; Комиссарова Т.Н. Живая традиция //Лит. Россия. 1979. 26 янв. – С. 18-20 .

²⁰² Кулаковский А.Е. Ырыа-хоһоон: Хоһооннор. Поэмалар / Хомуян онордулар Н.П. Канаев, Г.С. Сыромятников; Аан тылы суруйдулар М. Пархоменко, Г. Сыромятников. – Якутскай: Кинигэ изд-вота, 1978. – 296 с.

логическое развитие. Теперь А.Е. Кулаковский стал «активнейшим строителем советской власти». С этим согласилась редакторская комиссия, но такое решение вызвало протест Н.Н. Тобурокова, одного из членов комиссии, который утверждал, что это уже не случайные ошибки, а сознательное изменение текста и по своему существу они являются «искажениями», так как нацелены не на форму выражения, а на содержание. Действительно, правки редакторов есть не что иное, как постороннее вмешательство в авторский текст. Объяснение причин вмешательства ограничивалось комментарием, якобы написанным самим автором, и перестановками частей, взятым произвольно, вне системы всей творческой работы писателя.

«В результате чего получилось чрезвычайно неожиданное политическое искажение, поскольку указанное лирическое отступление оказалось помещенным непосредственно за проникновенной тирадой о неустойчивости политической власти. В этом, уже в другом контексте слова А.Е. Кулаковского звучат, чуть ли как неверие в устойчивость самой власти большевиков».²⁰³ Выражает свое несогласие и русский поэт-переводчик В.А. Солоухин, неоднократно переводивший произведения Кулаковского: «Вряд ли можно согласиться с решением редакционной комиссии отнести эту часть поэмы в самый конец только на том основании, что она написана после революции».²⁰⁴ Этим вторжением завершается третий издательский вариант поэмы. Познакомившись с текстом редакторской комиссии, мы приходим к выводу, что авторы, видимо, не вникали в проблематику данного произведения, а были охвачены политической стороной.

С этих позиций перевод С.А. Поделкова эпической поэмы «Сновидение шамана», как и поэтического творчества, в целом (известно, что он является автором переводов многих стихов поэта на русский язык), подразумевает высокую ответственность перед якутским народом. Обращение к данному произведению имеет было очень актуально, так как в 1977 г. якутская общественность отметила

²⁰³ Васильев Г.М. К вопросу об издании А. Кулаковского. «Сон шамана» // Очарованный волшебством живого слова. Якутск: ИГИ АН РС(Я), 2008. – 125-129 с.

²⁰⁴ Солоухин В.А. // Вопросы литературы, №7, 1977. – С.155-157.

100-летие А.Е. Кулаковского. И в относительно продолжительный период после начала «политики открытости» (1960-е гг.) данный перевод и исследованию поэмы стояли на первом месте. Но как мы уже отметили выше, в качестве подстрочного перевода С.А. Поделковым был использован законченный поэтический перевод Е.С.Сидорова. Соответственно, можно признать освоение поэмы «Сновидение шамана» русским переводчиком – двойным переводом.

Однако важнее всего то, что благодаря «сидоровскому» тексту у русского поэта-переводчика сложилось яркое и цельное представление о мировоззрении, о складе ума, о взглядах на жизнь не только поэта А.Е.Кулаковского, но и всего якутского народа, о чем свидетельствует письмо, сохраненное у Е.С. Сидорова. «Поделков поблагодарил меня письмом, в котором сообщал, что от моего перевода создалось впечатление, что разница между русским и якутским языком гораздо меньше, чем он думал».²⁰⁵ Действительно, благодаря высокому профессионализму Сидорова и поэтическому таланту С.А. Поделкова глубоко философская поэма «Сновидение шамана» стала не только одной из популярных и любимых произведений якутского читателя, о чем свидетельствуют огромные количества переизданий (1977, 1978, 1986)²⁰⁶ данного перевода, но и достоянием всесоюзного читателя.

Интересную историю создания имеет поэтический перевод А.Е.Шапошниковой,²⁰⁷ который является единственной интерпретацией, созданной с канонического текста автора. Он был издан в 1999 г. на трех языках (якутском, русском, английском) в рамках республиканской целевой программы «Через книгу к духовности в XXI век». Этот перевод был выполнен без цензурных обработок и без предвзятых мнений со стороны как литературной критики, так и политики, имеет

²⁰⁵ Письмо С. Поделкова из личного архива Е.С. Сидорова.

²⁰⁶ Кулаковский А.Е. Песня якута: Стихи и поэмы / Вступ. Ст. М. Пархоменко, Г. Сыромятников; Сост. Сем.Данилов. – М.: Сов.Россия, 1977. – 198-248 с.; Кулаковский А.Е. Ырыа-хоһоон: Хоһооннор. Поэмалар / Хомуйан онордулар Н.П. Канаев, Г.С. Сыромятников; Аан тылы суруйдулар М. Пархоменко, Г. Сыромятников. – Якутской: Кинигэ изд-вота, 1978. – 296 с.; Кулаковский А.Е. Наступление лета: Стихи и проза: Избр.соч. / Вступ. ст. В.И. Кочеткова; Худож. Б Косильников; Сост. Г.П. Башарин, С.Д. Шевков. – М.: Современник, 1986. – 382 с.;

²⁰⁷ Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Вступ.ст. В.Б. Огороковой; Пер. на рус. А.Е. Шапошниковой; Пер. на англ. П.Ю. Скрыбыкина. Якутск: Кудук, 1999. – 144 с.

необходимую полноту и объективность. Цель переводческой интерпретации состоит в том, чтобы дать современникам текст якутской эпической поэзии на понятном им языке, на котором они каждодневно общаются между собой. Переводчица продолжает традицию многих мастеров художественных текстов: простой и ясный стиль, и в то же время динамичный и выразительный.

Таким образом, в результате идеологических воздействий, оказанных в разные периоды на литераторов и переводчиков, возникло несколько издательских вариантов поэмы, с «искаженной», отличной от авторского текста структурой. В результате внутренний смысл поэмы, характерные черты индивидуально-авторской картины мира, по существу, остались недоступными переводчикам, не владеющими языком оригинала. Именно поэтому спор о достоинствах переводов поэмы «Сновидение шамана», выполненных якутскими и русскими переводчиками, не разрешить сопоставлением их художественного богатства или установлением большей или меньшей степени эквивалентности оригиналу: речь идет о совершенно разных «авторских» позициях и концепциях оригинала.

Выводы по второй главе:

Вторая глава данной работы является наиболее спорной и сложной с точки зрения исторического контекста, что обусловлено остротой противоречий политических и культурных процессов, происходивших в XX веке. Противоречивая история произведения начинается с определения «канонического текста» поэмы, изданного еще при жизни автора в 1924 году (сборник «Ырыа-хоһоон»). Согласно профессору Н.Н. Тобурокову, из-за отсутствия рукописей оригинального текста, разные неверные истолкования на уровне «идеологии» и «цензуры», стали в 40-е и 70-е годы своеобразным вмешательством в канонический текст. Поэтому интерпретация поэмы в сборниках 1946 и 1978 гг., вышедшие со значительными изменениями в идейном плане, до недавнего времени отождествлялись с оригинальным текстом. Исследователи видят в этих изданиях следствие многих историко-политических явлений и культурных противоречий, через который по-особому преломляются разные представления о «Сновидении шамана» в

определенные периоды. Значительную роль в осмыслении и сохранении авторской идеи сыграли работы Г.П. Башарина, Е.Е. Алексеева, В.Н. Протодяконова, Н.Н. Тобурокова и др., которые позволяют объективно оценить происшедшие события в жизни А. Кулаковского и поэмы в целом, помогая внести необходимые поправки в историю написания и издания произведения.

Основываясь на определенные исторические события, политические условия и художественно-эстетические идеалы ушедшей эпохи, мы можем сказать, что в 40-е и 70-е гг. в якутской науке отсутствует полноценное осмысление поэмы как «продукта» литературы. Одной из главных причин кризиса якутской науки была в утрате культурных идеалов, духовных и морально-нравственных ценностей, что существенно затруднили процесс научного осмысления как поэмы, так и ее переводов. Как было сказано выше, под психологическим дискомфортом атмосферы «культ личности», многие переводчики просто были вынуждены отказаться от авторского текста (Е. Сидоров, И. Чагылган), или же следовать по принципу идеологии тех лет (А. Ольхон, С. Поделков). Скорректированные в духе идеологии, с заметными перестановками частей поэмы, издательские тексты не только внесли переосмысления в концептуальном содержании, но и способствовали развитию неверного переводческого замысла, который, естественно, не мог соответствовать с намерениями автора. Эквивалентность основывается на сохранении лишь отдельных частей концептуального содержания поэмы. Следовательно, становится ясно, что степень смысловой близости русских переводов, выполненных из вышеупомянутых источников, неодинакова. Интерпретация, которые были выполнены с «искаженных» вариантов издания поэмы (переводы А. Ольхона, И. Чагылгана, Е. Сидорова, С. Поделкова), сводят роль переводчиков, работавших в разных условиях и в разное время, к минимуму с точки зрения авторской позиции.

Важнейшим периодом в изучении «Сновидения шамана» являются 90-е гг. XX в. В это время сформировался новый этап подхода к осмыслению поэмы. Модернизация якутской литературы в эпоху перестройки и постперестроечный период создала необходимые политические и культурные условия для дальнейшего

изучения поэмы. Итак, на сегодняшний день мы можем утверждать, выполненные с «канонического» текста интерпретации: подстрочные переводы И.И. Говорова (1943), В.Н. Семенова (1952), В.Н. Семенова и Г.М. Васильева (1975), и единственный на сегодняшний день поэтический (художественный) перевод А.Е. Шапошниковой, востребованы современными учеными и активно ими изучаются, выявляя многие необъяснимые или спорные факты из жизни и творчества А.Е. Кулаковского, помогая определить их роль в истории якутской литературы.

Глава 3. Основные принципы перевода концептуального содержания поэмы

А.Е. Кулаковского «Сновидение шамана»

Рассмотренные нами положения герменевтики проливают свет на закономерности восприятия «Сновидения шамана» А.Е. Кулаковского и на ее интерпретаторов. С точки зрения герменевтической науки, поэма рассматривается как автономный вербальный мир и в то же время, как составная часть духовной национальной культуры. В центре внимания переводчиков оказываются вопросы, связанные со спецификой эпического поэтического текста, а также проблемы культурной адаптации. Следовательно, при передаче поэмы на русский язык, интерпретация авторского текста предполагает установление связей с культурным и историческим контекстом произведения в целом.

Специфика задач передачи культурного и исторического контекста предъявляет особые требования к принципам выбора эквивалентов и способам отражения различных аспектов текста, таких, как особенности языка, поэтика, стиль. Исходя из этого, в данной главе мы рассматриваем особенности передачи *идейного (смыслового) содержания*, в которую включаем язык сакрально-мифологической традиции поэта, состоящий из эпических формул, афористических выражений (пословицы и поговорки), тропов (эпитеты, метафоры, сравнения), а также индивидуально-авторского словотворчества (архаизмы, русизмы). Эквивалентная передача в переводе этих компонентов национально-культурного содержания – важное и необходимое условие достижения общего коммуникативно-прагматического эффекта оригинала и воссоздание ее специфики на языке перевода.

3.1. Способы передачи сакрально-мифологической традиции (эпические формулы) в переводах на русский язык

В поэме «Сновидение шамана» сакрально-мифологическая традиция использована в качестве композиционного элемента. А. Кулакову особенно близка была идея ритуально-магического осмысления слова в фольклорной традиции. Возможность реализации такой функциональной направленности фольклорного слова виделась поэту не только в преломлении в собственном тексте

эпического сказа, восходящего к фольклорной поэтике, но и в обращении напрямую к самой народной традиции, понимаемой в данном случае достаточно широко. Речь идет об обращении Кулаковского к сакрально-мифологической теме и использовании соответствующих элементов, образов и персонажей (камлание, атрибуты шамана) и, наконец, об освоении структурно-семантических составляющих фольклорного жанра (эпические формулы, тропы, афористические выражения).

Одни исследователи утверждают (А.А. Бурцев, П.В. Максимова),²⁰⁸ что А.Е. Кулаковский начал изучение быта, жизни, мировоззрения и культуры своего народа через призму мировых достижений литературы, науки и философии. И в первую очередь в этом ему помогли публикации образцов якутского фольклора, изучение языка, верований и истории народа саха. Другие полагают (П.А. Слепцов, Н.Н. Тобуроков),²⁰⁹ что поэт является первым крупным исследователем якутской культуры, истолкователем народно-языковых традиций, оригинальным мыслителем по вопросам народной философии, культурным воззрениям, целостного комплекса обрядовых систем. Возможно, окончательное решение этого сложного вопроса в дальнейшем, когда будут зафиксированы и изучены недостающие звенья его литературного наследия.

В настоящий момент, обращение к проблеме сакральной тематики мы находим в исследованиях А.А. Бурцева,²¹⁰ который пишет, что в жанровой природе «Сновидения шамана» обобщены черты «средневекового видения», шаманского камлания-пророчества и современной поэмы – концепции, где с просветительскими принципами сочетаются черты якутской мифологии. Ментальные наблюдения Е.Н. Романовой, указывающей, что Кулаковский «внес новый жанр в литературу –

²⁰⁸ Бурцев А.А., Максимова П.В. А. Кулаковский как поэт-мыслитель // На крылатом коне. Якутск, 1995. – С.9-23.

²⁰⁹ Слепцов П.А. Ексекулээх Елексей поэзиятын тылын уратытын туһунан // Ступени и проблемы якутского языкознания (сб.науч.ст). – Якутск, 2008. – С.337.; Тобуроков Н.Н. Стих А.Е. Кулаковского // Проблемы формирования культурного пространства Якутии на рубеже третьего тысячелетия. Якутск, 2003. С.87-88.

²¹⁰ Бурцев А.А. Наследие А.Е. Кулаковского в контексте мировой литературы: Ин-т гуманитар.исслед. АН РС (Я); Якут.гос.ун-т. – Якутск, 2002.

жанр предсказаний, жанр пророчества, такой значимый для ритуальной традиции Саха, ритуальные сны-гадания сакральных лиц – это особый феномен культуры».²¹¹

Действительно, знаковая природа сакрально-мифологической традиции проявляется в каждой части поэмы по-разному. Поэма начинается, как и в якутском героическом эпосе – олонхо, с хронотопа, который включает в себе *эпическое время*. По мнению фольклористов (Г.У. Эргис, Н.В. Емельянов, В.М. Никифоров),²¹² время у якутов имеет только два измерения – прошлое и настоящее. В поэме шаман повествует о событиях, которые произошли в истории цивилизации, а также о том, что будет в будущем. Поэтому данный смысл трактуется переводчиками как один из важнейших компонентов в художественной коммуникации и в то же время наиболее трудных для освоения иноязычной культурой. Время всецело развивается вместе с сюжетом, вернее, с «предвидением» шамана во сне и завершается ритуальной концовкой – обращением шамана к высшим божествам.

Итак, *эпическое время* в поэме начинается с описания солнца, когда шаман во время камлания повествует о том, как он впал в вещее сновидение. Этому способствуют события, из которых складывается это время. Следует заметить, что эпические формулы, используемые Кулаковским в качестве изобразительно-выразительного средства, как совокупность эпитетов представляют собой синтез различных функциональных оттенков (от оценочного до поэтизирующего, от информационного до идейно-эстетического), обладающими целостным значением. По нашим подсчетам уровень использования готовых формул в поэме составляет 32%. Рассматриваемые формулы, связанные с традиционными эпическими образами олонхо и народной поэзии, обогатили произведение Ексекуляха особым смыслом, придали поэме яркую эмоциональность и возвышенный тон повествования. Итак, рассмотрим на конкретных примерах:

²¹¹ Романова Е.Н., Дьяконова Н.Н. Исповедь поэта: внутренний диалог о мире, культуре и своем народе // Кулаковский и время: Сб. научных статей / АН РС(Я). Ин-т гуманитар.исслед.: М., 22003. – С. 247-275.

²¹² Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору / Г.У. Эргис; Рос.акад.наук, Сиб.отд-ние, Якут.науч.центр, Ин-т гуманитар.исслед. и проблем малочисл.народов севера. – Якутск : Бичик, 2008. – 109-123.; Емельянов Н.В. Сюжеты олонхо о защитниках племен. – Новосибирск: Наука. Сибирская издательская фирма РАН, 2000. – 91-96 с.; Никифоров В.М. От архаического олонхо к раннефеодальному эпосу: история фиксаций и специфика интерпретаций / В.М. Никифоров. – Новосибирск: Наука, 2010. – 76-78 с.

Таблица 1

Оригинал	Оригинал	Оригинал
Абыс сарданалаах Аламай манган күн Алаарыйа тахсан эрдэбинэ...	Анараа ааспыт саҕахтарга Былыргы быралыйбыт дьылларга Урукку уларыйбыт хонуктарга	Өбүгэлэрбит үйэлэриттэн ыла Омоҕой баай оҕонньортон ыла... Эр соботох Эллэй Эһэбит саҕыттан ыла...
Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона
Восемь холотых сияний, Подняв на землей высоко, Лучезарно-светлое солнце <i>Вышло</i> в свой путь на миром.	В те отдаленные года, В древние те столетья, В дни, забытые позже, –	От предков древнейших наших, С тех пор, как мы себя помним, – Со времен Отца-Омогая, Прародителя всех якутов. Со времен Отца-Эллия, Покровителя всех якутов, –
Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова
Восьмилучевое из мглы Величаво, яркое добела, Вечное солнце, искрясь, Восходило – и в этот миг	В старые отошедшие времена, В вечность канувшие года, В невозвратные дни	Но издавна, с древних лет, Со времен Омогая-бая всегда От Эллия, пращура всех саха, Одинокого удальца
Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова
Восторженным утром Воспаряло над миром Восьмилучистое светило	В забытые времена, В вечность ушедшие годы, В дни, минувшие давно	Но с поколений древних предков Со времен бая Омогая От пращура нашего Эллия, Одинокого удальца
Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой
Восьмилучистое Ласковое белое солнце Восходило с улыбкой над миром	В незапамятные еще времена, В давно минувшие годы, В древность канувшие дни,	Начиная с пращуров Хоть с века Омогая старца Еще при прадеде Элляе – Одиноким муже –

Первая формула на якутском языке дословно означает *прославление солнца как основу жизни на земле*. Но в данном случае экспрессивная лексика поддерживается ритмически, поэтому в переводе начинает преобладать интонация, более соответствующая русским былинам. Например, в варианте А. Ольхона мы видим, что переводчик старался «извлекать» из текста оригинала и передать по-русски, в наиболее близком к якутскому тексту словесном оформлении самую суть народной поэтической мысли. Поэтому формула солнца переведена в основном строка в строку: «*абыс сарданалаах кун*» – «*восемь золотых сияний*». При этом Ольхон не совсем точно передает значение глагола «*тахсан эрдэбинэ*» – «*вышло в свой путь над миром*». Выдерживает согласование глагольных времен С. Поделков: «*восходило / и в этот миг*» – «*тахсан эрдэбинэ*». У Сидорова читаем более научный перевод данной формулы. В примере А. Шапошниковой «*восходило с улыбкой над миром*» происходит оживотворение, очеловечивание предметной ситуации, в данном случае – *солнца*. Согласно якутскому фольклору, якуты с древних времен

относятся к окружающему миру как обладающему духовными началами и свойствами взаимопревращения. Это проявление традиционной культуры якутского народа, боготворящих природу и уважительно реагирующих на все, что их окружает, весьма умело воссозданы переводчиком на конкретном примере. В этом отношении *художественное время* по отношению к сюжету поэмы выполняет функцию прямого и преднамеренного воздействия на читательское восприятие (*прием мистификации читателя с помощью художественного времени*).

Далее в произведении автор весьма умело выделяет понятия времени: *день* (*хонук*), *год* (*дьыл*) и *столетие* (*сах*), не называя при этом ни конкретной даты, ни определенных сроков. Особенности обозначения временных рамок передаются переводчиками в целом эквивалентно: *годы – столетия – дни* (А. Ольхон), *времена – годы – дни* (С. Поделков), *времена – годы – дни* (Е. Сидоров), *времена – годы – дни* (А. Шапошниковой); хотя у Ольхона можно заметить некоторые расхождения в плане выражения: столетиями он обозначает годы «*дьыллар*» (1 и 2 строки), возможно подобное обращение с оригиналом было вызвано потребностями формы (например, употребление в тексте рифмующихся слов ради созвучий или замена элементов, не укладывающихся в стихотворный размер).

Иногда Кулаковский прибегает к оригинальным метафорическим изречениям с помощью легендарных героев якутской мифологии – Омогоя и Элляя. Как мы заметили, основу русских переводов составляет точность передачи содержания. Продолжительность времени в поэме измеряется веками: «*со времен Отца-Элляя*» (пер. А. Ольхона), «*хоть с века Омогоя старца*» (А. Шапошникова), только век здесь обозначает не столетия, как в современном якутском языке, а время смены поколения. На первый план выдвигается ограниченная временными рамками начала и конца законченная жизненная ситуация, произведение строится на одной событийной линии.

Художественное время и пространство также имеют прямую связь с главным героем, что характерно в портретных описаниях, в обрисовке поступков героев, характеристике отрицательных персонажей и т.д. В тексте поэмы мы встречаем

описание шамана, его главного атрибута – бубна, и процесс самого камлания. Ритуальное шаманская мистерия дана в произведении как литературное камлание, из которого следует, что А. Кулаковский в это понятие включает – пение (*ыллаан*), состояние транса (*кутуруу*) и видение (*керуулэнии*). Благодаря такому сакральному эффекту создается картина смутного постижения неизвестного, противостоящего, постороннего нашей повседневной жизни. Итак, сравним:

Таблица 2

Оригинал	Оригинал	Оригинал
Аан дархан олоххо Анныбыт айгыстыбыт Айыы-намыһын ойууна абаһам Энинэ буолбут	Кулан арык быарыктаах Түөлбэ хаан дунурун Үс төгүл охсон Бүрдүгүнэтэн баран	Ыллаан ынсалыта Кутуран кулуһута Көрүүлэнэн лүһүгүрүү <i>олордо</i>
Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона
Старик-медлительно-важный Шаман, моц любимый дядя, Служитель добрых духов, В пышной своей одежде Встал на почетном месте	Поднял огромный бубен, Кольца в крестовине вскинул, Трижды подряд ударил... Бубен загудел глухо	Шаман запел страстно. Песня была бессловесна. Сидел шаман в мангии. Громыхал своей колотушкой.
Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова
В облачении белом сел, В юрте в священном углу, Важный мой дядя – <u>великий шаман</u> Старец, служитель добрых божеств Белый шаман начал камлать –	Бубен огромный округлый взял Бубен, как озеро, продолговат, В нем крестовины гремучиц жезь В бубен трижды ударил он, Буйно понесся гул и гром.	Стал он протяжно петь Пением стал прорицать предрекать Бурно голос взмывал, трепетал, Бубен яростно грохотал, рокотал
Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова
Высших айыы служитель Великий старец, <u>белый шаман</u> , В священном углу На белом ложе олбохе Начал камлание большое	Три удара в огромный Что озера полноводного овал, И с гремящей крестовиной бубен Троекратным эхом громовым Тихи йкрай огласили	Поведал в обрядовом пении Прорицания свои шаман – Голос страстно рокотал Бубен неистово грохотал
Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой
Мой старший родич Белый шаман – Слуга божественных Айыы На почетном месте юрты Шкуру белую разостлав	Взяв за крестовину С кистью белой Большой округлый бубен, Который после трех ударов Стал ровный рокот издавать.	О том, что будет Под грохот бубна Пророча песнь запел

Что касается содержательной структуры передачи портретной характеристики шамана, то в переводе нет явных смысловых ошибок, хотя русские переводчики иногда допускали неверные интерпретации в стилистическом плане. Стилистические оттенки отдельных слов и словосочетаний в поэме играют немаловажную роль. Так зачастую одно и то же выражение истолковывается совершенно по-разному, как, например, в случае со словом «*абаһа*». Шапошникова переводит это как «*мой старший родич*» «*великий старец*» - интерпретирует

Сидоров. У Ольхона и Поделкова эта строфа переведена: «старик...мой любимый дядя» или «важный мой дядя». Каждый человек, хорошо владеющий якутским языком, знает, что «абаҕа» называют дядю, старшего брата отца. Но когда Кулаковский говорит в поэме «абаҕа», обращаясь к белому шаману, для его языкового сознания это слово находилось в полной гармонии со словами самого высокого стиля. Следовательно, дословная точность в данном случае является абсолютной неэквивалентностью оригиналу, исходя из того, что стилистическая окраска слов в якутском и русском языках совершенно разная. Поэтому любой перевод, а уж тем более эпической поэзии, влечет за собой частичную потерю смысла, вложенного в исходный текст. Об этом свидетельствует и описание переводчиками образа белого шамана, его ритуального инструмента – бубна, и процесса камлания. А. Ольхон внес в авторский текст некоторые незначительные добавления, путем вольной передачи: «в пышной своей одежде», «в облачении белом сел»; Поделков, наоборот, иногда переводил дословно: *в нем крестовины гремущий жест (кулан аарык быарыктаах)*. К тому же весьма интересным нам показалась передача переводчиком звукоподражательных слов: *дунурун...охсон бурдьугунэтэн баран* – буйно понесся гул и гром; *кутуран кулуһута* – бурно голос взмывал, трепетал; *корүүлэнэн луһугуруу олорто* – бубен яростно грохотал, рокотал. Эмоциональная сила данного фрагмента находит свое отражение в системе лексических повторов («бубен») в начале строки. Последовательное подчеркивание звука «б» усиливает движение стиха и рождает ассоциацию с подражанием звука бубна. В оригинале же Кулаковский использует слово «дунур» (бубен) лишь один раз: «кулан аарык быарыктаах / түөлбэ-хаан дунурун / ус төгүл охсон баран (с.21).

Указанные нами ритмические особенности также влияют на звуковую организацию текста, выполняя роль начальной рифмы. Поэтому несмотря на относительную длительность стихов, ямбический размер позволил воссоздать эквивалентную интонацию эпической речи. Очень удачным нам кажется, с точки зрения семантической структуры слова, перевод Сидоровым словосочетания:

троекратным эхом громовым / тихий край огласили. На самом деле именно это обозначение играет роль связующего звена между фрагментами. Для русскоязычного читателя и фрагмент начала камлания шамана и фрагмент его превращения в пророка (птицу Эксеку) могли быть восприняты как совершенно самостоятельные и независимые друг от друга повествования, между которыми вполне могла бы быть поставлена точка. Но как видно из переводов, при соположении этих частей происходит смысловое «слияние» начального фрагмента формулы через последующие.

Некую *противоречивую двойственность*, по мнению И.В. Пухова²¹³ несут в себе *эпические формулы*, которые отражают переход от классической трактовки к принципиально иному, индивидуально-авторскому ее пониманию. Например, эта амбивалентность наиболее полно проявила себя в поэме, где в формулах отражается переплетение архаических мотивов с новыми сюжетами. Эти формулы представляют в произведении, прежде всего, религиозные воззрения якутов, связанные с *трехсоставностью души-кут*. По мифологическим поверьям древних якутов, все три элемента души-кут (Мать-душа, Земля-душа, Воздух-душа) считались божественным даром, определяющим духовное начало и основной стержень жизнедеятельности человека. Согласно авторской концепции, триединство человеческой души при непосредственном слиянии с физической природой его, являются той основной, при котором обеспечивается гармония тела и души человека. В «Сновидении шамана» все три элемента кут преподносятся как некий мировой разум, организующий хаос и создающий весь видимый и невидимый мир (Верхний Мир, Средний Мир и Нижний Мир), с помощью претерпевших авторских трансформаций эпических формул *Птицы Ексеку, Юрюнг Аар Тойона, богов войны – Уот Солуоннай и Куо Кустуктай*.

Формула, описание мифической птицы Ексеку очень сложна по своему содержательному и эмоциональному значению. В якутском эпосе-олонхо в орла

²¹³ Пухов И.В. Якутский героический эпос. – М., 1962.

превращается женщина-богатырка, защитница обитателей Срединного мира от темных сил.²¹⁴ Это говорит о том, что птица Ексею, когда-то бывшая тотемом отдельного рода впоследствии стала мифологическим героем, помогавшим людям и обладающий мистическими свойствами защищать и покровительствовать.²¹⁵ Судя по мифам, фольклористы допускали возможность превращения шамана в орла, которому приписывалась способность общаться с духами, при этом понимать речь людей.²¹⁶

Таблица 3

Оригинал	Перевод Е. Сидорова	Перевод А. Шапошниковой
Чуучугуруур туус тумус, Чаачыгырыыр таас таналай, Бүрүө харах, Бүтэй мүлгүн, Төгүрүк төрбүү кынат, Атара кутурук Алтан сабарай, Ала мондобой, Тайбыыр дьабыл, Сүнкэн эрили, Хомпоруун хотой кыыл (с.194)	Обернулся вмиг Грозным Эрили горбоносым, Орлом-великаном, Клювом звонкого железа Закляцал, Небом каменным заклекотал, Очами с перепонками завращал, Грудью пятнистой, Литого металла, Пространства раздвигал, Крыльями медными, Бури сеял, Хвостом-острогой, Резал облака, Когтями стальными Искры выскребал (с. __)	Обернулся могучим Эрили, Горбоносым Орлом у которого Клюв крепкий исторгает клекот, Небо каменное издает резкий крик, Чей глах покрыт перепонкою, Плечи плотные откинута круто, Крылья сильные свернуты туго, Хвост отрогою, Лапы медные, Грудь пятнистая, Оперенье бурое.

Как видно из примера, описание Орла состоит в основном из безэквивалентной лексики, которую почти невозможно передать на другой язык без потерь. В поэме в Орла превращается белый шамана, главный герой произведения, обзирающий всю Вселенную с высоты птичьего полета. Как замечают литературоведы, орел используется поэтом как символ, выступающий в качестве пророка-философа, преодолевающий пространственные и временные дистанции. Но, в то же время, он выполняет и роль связующего звена между шаманом и

²¹⁴ Эргис Г.У. Указ.соч. – С.

²¹⁵ Уткин К.Д. Культура народа Саха: этнофилософский аспект. / Художник М.Г. Старостин. – Якутск: Бичик, 1998. – 118-119 с.

²¹⁶ Алексеев Н.А. Этнография и фольклор народов Сибири / Н.А. Алексеев; Институт филологии СО РАН. – Новосибирск: Наука, 2008. – 146-147 с.

человечеством. Поэтому Кулаковский наделяет птицу Эрили сверхъестественной силой, с мощным бронзово-медным голосом, который вгнездившись на млечной вершине неба, мог оглянуть всю Вселенную, весь круг земной и род людской.

В результате мы наблюдаем, как устойчивый образ может передаваться разными соответствиями. В переводах Ольхона и Поделкова характеристика Орла приобретает некий романтический подтекст с помощью очеловечивания: *«там я в пространстве реял»* / *«клекот мой спорил с ветром»* / *«сел, я, уединившись»* (А. Ольхон). С. Поделков также прибегает к использованию внутреннего монолога: *«вверху, в седловине гребня я, вгнездившись, мир оглядел»*. Но если в варианте русских переводчиков (Ольхон, Поделков) преобладают прием объяснительного перевода, например: *«гортань, дающие крики, подобно скрежесу камня»* (А. Ольхон), или *«кранчатой грудью литой, как металл»* / *«хвостом- наподобие отсроги»* (С. Поделков), то у якутских переводчиков описательность занимает в переводе главную позицию: *«клювом звонкого железа заляцал»* / *«хвостом острогой резал облака»* (Е. Сидоров), у А. Шапошниковой читаем: *«плечи плотные откинута круто / крылья сильные свернуты туго»*. Умение создать полноценный оригиналу перевод достигается путем *перифразы*, т.е. умения выразить одно и то же содержание с помощью различных лексико-грамматических средств. Например, вариант Сидорова не ставит перед собой задачи воспроизвести смысл частей, для него главное – сохранить их общее, а не конкретно-частное содержание и необычную форму формулы. Все в его переводе подчинено идее сверхъестественной силы и могущества Орла-пророка: и клюв *«звонко-железный»* и грудь из *«литого металла»*, и когти *«стальные»*. Нетрудно убедиться в том, что поистине мистическое описание Сидоровым этой птицы, полностью исполняет роль шаманского видения, появляющегося во время камлания. Поэтому в его варианте сплелись воедино соответствующий контексту философский смысл и причудливо-серпантинная форма, полностью выполняющая поэтическую функцию авторских слов. Показательно, что вариант Шапошниковой создает не менее эпический образ; и ей не достичь бы столь яркого художественного эффекта,

переведи она формулу буквально. Смелое переводческое решение (включение повествовательных ставок в качестве эквивалентов обычным словам – «у которого...»), не только полноценно передает содержание формулы но и помогает приобрести определенную стилистическую естественность. Простота и логичность изложения: клюв «крепкий», плечи «плотные», грудь «пятнистая», оперенье «бурое», а также строгое и правильное синтаксическое оформление делают перевод более легким. В итоге мы получаем поэтический перевод, эквивалентный оригиналу в стилистическом и смысловом отношении. Таким образом, в интерпретациях якутских переводчиков на описательном уровне раскрывается сакрально-философский смысл тотемной птицы Ексею, являющийся почитаемым обитателем верхнего светлого пантеона.

Владыкой Верхнего пантеона в якутской мифологии считается Урун Айыы Тойон, образ которого в «Сновидении шамана» играет роль бога, отца-творца, сотворившего землю, воздух, ниспославший плодородие и размножение человечества. Вот как изображается создатель Вселенной:

Таблица 4

Оригинал	Оригинал	Оригинал
Үрдүк Халлаан үктэллээх, Үүс-аас бэйэлээх, Урун Аар Тойон, Үрүн күнү үөскэтэригэр, Аралы халлаан алаһалаах, Аһыныгас санаалаах, Айыы Тойон А5абыт, Аан дойдуну айарыгар.	Оһол уола Оп-Соллон, Обот Мэнэгэй, Уот Солуонньай обургу. Иирэр Илбис кыһа, Тиил Тилинньэх, Лабаа-Тохтунар, Тор5о туурэй, Куо Кустуктай обургу.	Иннинэн сирэйдээх, Эргийэр иэччэхтээх, Икки атахтаах, Бокуйар тобуктаах, Босхо бастаах, Борон ураанхай обургу.
Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона
По высокому небу ступающий, Сам высокий и чистый, Белый свет создавая, Дух Добра и Правды. Над ясным солнцем живущий, Хранитель великой мысли, Светлый Дух Природы, Создал живые силы.	Сам ненасытно жадный Бог безумной битвы, Огонь Солуонный вышел. Питомица черной омуты, Путающая дорогу, Обтянутая туманом, Следы свои замата, Куо-кустуктай – стерва, Неистовая кровожадность.	Лицо держащий прямо, С суставами подвижными, Двуногий, гнувший колена, Легко вращающий миру шею, Серовато-желто-бледный Человек.
Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова
Волосом белый, что рысья шерсть, Владыка верхних небес, Владелец лазурных высот, Всевышний Юрюнг Аар-Тойон.	Сын беспощадной резни, Безумных битв, Бешеный бог, Зловещий Уот Солуонный.	С лицом, глядящим вперед, Сам двуногий, алчно-скупой, Стреимтельно-верткий весь, Сгибающиеся колени и

Вековечный ласковый бог, Всемогущий Айыы Тойон, Вечное солнце сотворил, Вселенную созидал.	Раздоров злорадный дух, Распрей кровавый исток, Сумашедшего Илбиса дочь, Свирепая Куо-Кустуктай.	Свободно клоняющаяся голова, Серый уранхай – сорви голова.
Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова
Верхнего неба вдалыка, Великий Юрюнг Аар Тойон, Вечное солнце создал, Лазурного неба хозяин, Ласковый Бог-Отец, Всемогущий Айыы Тойон, Вселенную сотворял.	Несчастья сын Ненасытный, Уот Солуонный зловещий. Раздоров дух злой, Распрей гений роковой, Бешеного Илбиса дочь, Куо-кустуктай свирепая.	Но вот спередилий, Стремительно-хваткий, Двуногий хищник – Склоняющиеся головы, Сгибающиеся колени Серых уранхаев род.
Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой
Вышнего неба, великий господин, Беловласый Юрюнг Аар Тойон, Белое светило созидал, Когда Айыы Тойон – Ясного неба хозяин, наш Отец, Милосердный Бог-творец, Вселенную сотворял	Несчастья сын, Обот Мэнэгэй, Ненасытный Уот Солуонный, Извечная затейница ссор, Илбиса безумного Зловредная дочь Куо Кустуктай	Род двуногих людей, имеющих Лицо спереди и Подвижные суставы, Сгибающиеся колени и Поворотливую голову.

В представлении А. Ольхона, Айыы тойон предстает как могучий символ гуманности, объединяющий Добро, Правду и Природу. Через них сознание русскоязычного читателя чувствует органическую связь и единство бытия и планетарного миропорядка. Следует заметить, что, несмотря на почти дословный перевод: «урдук халлаан уктэллээх» - «по высокому небу ступающий» или «урун куну уескэтэригэр» - «белый свет создавая», образ верхнего божества возвеличен. А. Ольхон славит его как идеального покровителя рода человеческого, поэтому образные определения, такие как «Дух Добра и Правды», «Дух Природы» усиливают образ Урун Айыы Тойона, украшают его, тем самым усиливают экспрессию и эмоциональное воздействие на читателя. То же самое читаем у С. Поделкова, отдельные эпитеты у которого весьма благозвучны и содержание их эмоционально-выразительно: «ласковый бог», «волосом белый, что рысья шерсть», «вековечный» и т.д. По сравнению с ними, поэтические строки А. Шапошниковой как бы напоминают библейского бога-Христа: «наш Отец», «Бог-творец»; чувствуется явное вмешательство христианского подтекста. У другого якутского переводчика – Е. Сидорова, образ божества не обособляется, а наоборот, подчеркивается его амбивалентность. Поэтому, с одной стороны, изображается «Великий Юрюнг Аар Тойон», а с другой – «Ласковый Бог-отец». Весь воображаемый мир космического

пространства моделируется в переводе Сидорова в форме языческого и христианского божественного начал.

Но если до сих пор мы говорили исключительно о божествах верхнего Мира, то в поэме имеют место быть также и представители Нижнего Мира, это – Уот Солуоннай и Куо Кустуктай, боги войны и вражды. Перед нами постоянная эпическая формула, обозначающая сына бога войны и распрей. В древних воззрениях якутов, демоны-абаасы олицетворяют агрессию, страшные бедствия, вечно угрожают полным истреблением племени айыы. В основе интерпретации первой части эпической формулы лежит способ транслитерации. Значение формулы Кулаковский раскрывает с помощью сложной системы эпитетов: «*оһол уола*» - (несчастья сын), «*оп-соллон*» - (чрезмерная жадность) и «*обот мэнэгэй*» - (алчность). Замена эпических формул на устойчивые ассоциации: «*оп-соллон*» – «ненасытный», «*обот-мэнэгэй*» – «неукротимый», вызванные денотатом оригинала, свидетельствует о языковой приспособляемости интерпретаторов и их индивидуальном отношении к переводимому автору. Вместо с тем, весьма интересно, что варианты русских и якутских переводчиков, похожи между собой: «*сумасшедшего Илбиса дочь*» (С. Поделков), «*бешеного Илбиса Дочь*» (Е. Сидоров), «*Илбиса безумного дочь*» (А. Шапошникова) или «*злорадный дух, распрей кровавых исток*» (С. Поделков), «*распрей гений роковой*» (Е. Сидоров), «*извечная затейница ссор*» (А. Шапошникова). Разнообразие передают лишь перестановки строк формулы и употребление синонимичных эпитетов. Но что касается второй части, там, где говорится о дочери Илбиса – Куо-Кустуктай, то все, кроме А. Ольхона, который решил прибегнуть к описательному переводу, воспользовались прямой передачей. Но, это, чуть ли не единственный случай, когда одна и та же формула, отражает несколько функций, например изображение богов войны в динамике. В поэме они представляют собой синкретический характер, которое сочетает в себе – танец (подскоки и прыжки с приплясыванием): «*несчастья сын ликует*» / «*илбиса дочь торжествует*» (Е. Сидоров), «*сын Осола обрадовался*» / «*дочь Илбиса запрыгала*» (А. Шапошникова).

Помимо Верховных и Нижних божеств, в «Сновидении шамана» главную роль играют представители Срединного Мира – люди-айыы. Компонент с лексической семантикой *«борон ураанхай»* метафорически передает идею не собственно цвета лица, а скорее выражает сущность человека – *«невзрачный, простой, заурядный»*. Подобное объяснение углубляет и понимание произведений Кулаковского. Здесь в обоих случаях четко показано, что с помощью поэтического перевода Е. Сидоров и А. Шапошникова смогли раскрыть суть явления, придавая каждому эпитету более глубокий и дополнительный смысл, например, в ритуальной концовке шаманского камлания, когда главный герой поэмы обращается к высшим божествам за благословением. Для усиления эмоционального впечатления Кулаковский использует формулу, состоящую из цепочки развернутых эпитетов (первые три строки), в котором глаголы: *«нусхайдым»* (*сгибаться плавно*), *«бүргүйдүм»* (*поклониться в знак почитания, уважения*), *«сүгүрүйдүм»* (*опускаться на колени*), повторяют одну и ту же мысль, и в то же время, с помощью слов *«тонобос»* (*позвоночник*), *«бүлгүннэх»* (*плечо*), *«суһуөх»* (*суставы*), олицетворяют образное описание героя поэмы. Кроме того, автор целенаправленно акцентирует внимание реципиента на местоимении *«бэйэм»*, обеспечивая ее трехкратный повтор, создавая тем самым определенную ритмику формульного фрагмента.

На самом деле, в формулах, воссозданных с помощью индивидуально-авторского словотворчества, значительно глубже, чем в устоявшихся эпических формулах, раскрываются особенности и народного, и авторского мировоззрения. В вариантах русских переводчиков весьма вольно воспроизводится основное содержание формулы: *«легко вращающий миру шею»* – пишет А. Ольхон, *«сам двуногий, алчно скупой»*, или *«серый уранхай – сорви голова»*, читаем у Поделкова. Поскольку они не владеют языком оригинала, в некоторых случаях они не могут уловить главную суть эпической формулы, его образность; оттого порой можно обнаружить абсолютно неверный перевод: *«серовато-желто-бледный человек»* (А. Ольхон). В тексте якутских переводчиков характеристика человека, жителя срединного мира раскрывается путем непосредственного выражения его настроений,

характера, внешних проявлений: «*стремительно-хватких, двуногий хищник*» или «*серых уранхаев род*» (Е. Сидоров). По сравнению с авторским текстом, А. Шапошникова достигает описания путем имитации действий героя (*прямую стину сгибаю / крутые плечи опускаю / крепкие колени преклоняю*), воссоздавая тем самым эквивалентную авторской формулу, вызывающую сходное впечатление. Сюда же весьма органично включается повтор местоимения «бэйэм» переданное буквальным переводом «свою» / «свои». Эквивалентность в системе выразительных средств в сочетании с элементами прозиметрии превращает вариант А. Шапошниковой в эпическое целое, создавая инвариантную основу оригинала в плане семантики и прагматики.

Особую значимость в поэме приобретает описание Срединного мира. Формульным выражением даны изображения образа Матери-земли, представляющих собой вариативное описание в зависимости от контекста произведения. Как пишет З.С. Казагачева, «переводить устойчивые поэтические формулы, очень трудно, поскольку в них в сжатой и весьма своеобразной словесной форме изображены более сложные картины, чем это может передать любой пересказ».²¹⁷ Поэтому для переводчиков, незнающих язык якутской эпической поэзии, данный фрагмент является необычайно трудным. Чтобы не быть голословными, сравним переводы русских и якутских переводчиков на конкретных примерах:

Таблица 5

Оригинал	Оригинал	Оригинал
Орто курбуу дьабыл дойдум Муостаах-нуо5айдаах бэргэһэ Туоһахтатын курдук буолан, Туналыан-туйааран көһүннэ	А5ыс иилээх-са5алаах Атааннаах-монүөһнээх, Айгыр-силик Аан ийэ дайды (с.297)	Мандардаах мастаах, Оһуордаах оттоох, Сибэкки симэхтээх Сир ийэ хатын
Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона
Широко пятнистый пояс Срединной землей растянулся; В середине его как бляха На рогатой шапке с кистями, Родная страна виднелась.	На восьми поясах вселенной, С краями надежд и бедствий, На землю, Праматери нашей, На поле ее цветущем.	Укрытая лесами, Украшенная цветами, Травами разужоренная, Мать земля взметнулась.

²¹⁷ Казагачева З.С. Из истории перевода алтайских сказаний // Перевод тюркских литератур Сибири. – Горно-Алтайск, 2005. – С.22.

Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова
В середине светилась страна моя Внизу серебрилась она, Словно пластинка с шапки старинной, С шапки, чей белый султан Из перьев белого журавля	Но восьмисторонней – вокруг, На восьмипредельной – везде, На священной родительнице Земле, Наряженной в зелень и цветъ, Наполненной злом и добром.	Полная деревьев густых, Узорчатых теплых трав, Удивительных всяких цветов, Наша Мать-Земля
Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова
Серединная светлая страна моя Со старинной шапки белый султан Сверкающим пятном виднелась	Восьминачальной, восьмипредельной Покрытой цветенью живой Великой Матери Земле <u>Полной борений и тревог</u>	А мать <u>святая</u> , Пышным убором живым Цветущая вечно <u>земля</u> .
Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой
Серединно бело-пятнистая земля моя Виднелась там, тая в ярком светлом мареве Будто серебряная бляшка На рогатой старинной шапке.	На восьмикрайнюю, о восьми ободах, <u>Обидами и распрями обуянную</u> , <u>Цветущую и изобильную</u> Мать-Землю <u>изначальную</u>	Покрытая узоом деревьев, Накрытая кружевом трав, В убранстве ярких цветов, Родная Мать-Земля

В первой формуле Кулаковский делает акцент на качественной стороне основного содержания: он сравнивает красоту, изобилие и неповторимость Матери-Земли: «*орто курбу дьабыл дойдум*», «*туналыйан-туйааран көһүннэ*», с украшением старинного якутского головного убора «*бэргэһэ туоһахтатын курдук*». Перевод данной формулы усложняется тем, что она содержит слова реалии: «*бляхатусахта*», «*шапка с пером*». По Э.К.Пекарскому «*муостаах нуоһайдаах бэргэһэ*» – это старинная женская шапка с пером (нуоһай) на верхушке [Пекарский].²¹⁸ В поэме данная формула опять же немного реконструировалась, привнесла в классический текст авторское добавление, благодаря чему она приобрела более поэтизированный характер. В «Кратком толковом словаре якутского языка» слово «*туоһахта*» - это украшение из металла (в основном из серебра) или драгоценных камней, прикрепляемое на верхушке шапки. С другой стороны, ее нельзя признать самостоятельным произведением автора. Устойчивое выражение и в таком несколько переработанном виде продолжает считаться эпической формулой. Поэтому нам представляется более правомерным в таких случаях рассматривать переводы, исходя из текста Кулаковского.

²¹⁸ Пекарский Э.К. Словарь якутского языка. – Т.1. – Л., 1959. – 188 с.

При сопоставлении оригинала с переводами выясняется, что попытка дать точное определение, как в предыдущей формуле, затрудняет восприятие данного фрагмента и переводчикам приходится воспользоваться сразу двумя толкованиями этого тропа: *туоһахта* – *бляха-тусахта* и *шапка с пером*. Это именно тот момент, когда формулы бывают многозначными, и у них бывают двойники-омонимы. В таких случаях роль контекста огромна. Именно он обязывает воспринимать формулу в двух значениях, раскрывая двоякое содержание единой словесной формы. Поэтому А. Ольхон и С. Поделков решили использовать сразу два значения, тем более этого требует сама природа описательного перевода – предельно точное, четкое изложение материала при относительном отсутствии эстетических образных средств. Если в переводящем языке нет соответствующей формулы, то необходимо сделать акцент на денотативной стороне оригинала, в данном случае на авторском представлении мировосприятия: *«бэргэһэ туоһахтатын курдук»*, дословно «как бляшка шапки». Интересно, что оно передано переводчиками по-разному. Например, А. Ольхон пишет: *«как бляха на рогатой шапке с кистями, родная страна виднелась»*, у С. Поделкова читаем: *«словно пластинка с шапки старинной»*, потом у него идет перебой повествования: *«с шапки, чей белый султан, из перьев белого журавля»*. Получается, русские интерпретаторы не смогли уловить жанровую специфику формулы и отразить тонкость авторского понимания. Оттого в их текстах основное внимание сделано на внешности шапки, поэтому главная суть устойчивого выражения теряется. Структура данной формулы отличается присутствием хореических строк идущих вперемишку с ямбическими. При этом повтор слова *«с шапки»* начинает выполнять функцию фиксатора ритма, когда смысловая выразительность начинает зависеть от величины межстиховой паузы. Благодаря близкой к оригиналу смысловой структуре, расхождение внутренней ритмической структуры оригинала и перевода остро не чувствуется. Повтор в переводе является средством для рассуждения переводчика (герменевтический аспект), имеющий целью убедить русскоязычного читателя о сути формулы путем подробного разъяснения: *чей белый султан / из перьев белого журавля*.

С. Поделков, который не имеет представления о якутской шапке-джабака с пером (*муостаах-нуобайдаах бэргэһэ*), имеющей на верхней части солярный знак (*туоһахта*), старался объяснить суть формулы с помощью доминанты текста – *словно пластинка с шапки старинной*. Оттого в их текстах основное внимание сделано на описании якутской шапки, поэтому главная суть устойчивого выражения теряется.

Чтобы не допустить подобных ошибок, Сидоров решил сделать основной акцент во внутреннем содержании формулы и передает данное понятие как «*белый султан*». По этому поводу И.С.Брагинский отмечает, что при передаче авторских эпических формул, «в новых условиях возникают новые взгляды и представления. Они составляют главное в эпическом произведении».²¹⁹ Действительно, на первый взгляд, кажется, что здесь наблюдается некоторое расхождение в смысловом отношении: А.Кулаковский имел в виду не султан, а бляшку. Однако, несмотря на необычность и неожиданность именно этого варианта перевода, нельзя не согласиться с Е. Сидоровым, который преодолел трудность задачи, взяв за основу смысл контекста, подсказывающей нужное решение: светлая страна моя ... сверкающим пятном виднелась. Тем самым переводчик обратил основное внимание на космологическое представление якутов о Среднем мире, населенный светлыми людьми – *айыы дьоно*. Другой переводчик, в свою очередь, для того, чтобы подлинный смысл формулы была понятна русскоязычному читателю, обратила основное влияние чисто на сравнении – «*будто серебряная бляшка*». Соответственно, этот перевод стал более лаконичным и понятным, хотя бы потому, что стилистическое основание у них тождественно. Перестановка строк применена (перевод А. Шапошниковой), очевидно, для подчеркивания обстоятельств образа действия и для нарушения известного однообразия, которое могло бы создаться по-русски при точном следовании порядка слов оригинала и которое не свойственно повествовательной речи автора. При этом нужно учесть, что в якутском оригинале

²¹⁹ Брагинский И.С. Из истории перевода алтайских сказаний // Перевод тюркских литератур Сибири. – Горно-Алтайск, 2005. – 134 с.

другой порядок слов означал бы резкий стилистический сдвиг, в переводе же осуществляется выбор между возможностями, типичными именно для читателя, не владеющего языком оригинала.

Следующая формула использована в качестве завершающего этапа обширного описания Матери Земли. Однако, исходя из контекста поэмы, не трудно уловить, что в данном случае она играет роль не описания Срединного мира, как было выше сказано, а скорее, определения сущности жизни на земле в целом. В «Словаре якутского языка» Э.К.Пекарского,²²⁰ выражение «*атаннаах-монуоннээх*», трактуется как «*важная, бугристая, мать вселенная*», т.е. дается общее представление древнего якута о бытии, об окружающем мире. На основе трактовок (И.В. Пухов, Д.С.Макаров, К.Д.Уткин, Е.С.Сидоров)²²¹ идейного содержания исходной формулы можно сделать следующие обобщения. Во-первых, «*а5ыс иилээх-са5алаах*» состоит из значений «*ии*» – *обод, обруч, кольцо* и «*са5а*» – *ворот, край*, соответственно, получается «*восьмиободная, восьмикрайняя*». Во-вторых, «*а5ыс иилээх-са5алаах*» означает восемь горизонтальных пространственных направлений, по которым распростерты Земля, Небо и весь Мир. Если сопоставить оригинал с вариантами переводов, то однозначное толкование ее в пользу какой-либо стороны кажется неуместным. Поэтому переводчики поэтического текста решили использовать вышесказанные трактовки вместе, стремясь в кратком и выразительном повествовании передать как можно полнее смысл оригинала.

Поэтический перевод, сделанный Е. Сидоровым, оказался более эквивалентным тексту Кулаковского в содержательном отношении. Но поскольку синтаксический и стихотворный строй якутского и русского языков совершенно разный, иногда переводчику приходилось переставлять строки. Следовательно, формула представляет собой целостный элемент эпической поэтики, сделавшийся

²²⁰ Пекарский Э.К. Указ.соч. – С.60.

²²¹ Пухов И.В. Якутский героический эпос-олонхо: публикации, перевод, теория, типология / Избр.ст. – Якутск, 2004. – С.32.; Макаров Д.С. Народная мудрость: знания и представления. – Якутск, 1983. – С.6.; Уткин К.Д. Указ.соч. – С. 48-50.; Сидоров Е.С. «Комментарии» // Кулаковский А.Е. Сон шамана. – Якутск, 1994. – С. 102.

типическим местом, но так как в тексте Сидорова отклонения в объеме не допустимы, в синтаксическом отношении перевод получился более близким к оригиналу. Как видно, устойчивое выражение переведено слово в слово, стремясь к максимальной полноте и эквивалентности, но при этом внутренняя форма переведенной формулы не затемняет значение оригинала, полностью соответствуя ему в денотативном отношении. Похожий случай замечает Н.Ц.Биткеев: «Перевод калмыцкого текста иногда осуществляется снизу вверх, то есть так, как это позволяет контекст»; несоответствие национальной стихотворной структуры позволяет переводчику избрать такой инвариант, при котором не утратилась бы возможность реализации основного поэтического текста» [Биткеев].²²² В результате чего меняется ударение формулы: в тексте Кулаковского ударение падает на слове *«аан ийэ дайдыбытыгар»*, а у Сидорова, смысл оригинала точнее передается словосочетанием *«полной борений и тревог»*. Поскольку переводчик изменил стилизацию формулы, тем самым он верно достигнул интонации произведения, исходя из контекста: при таком случае иноязычному читателю легко ориентироваться в тексте поэмы, предполагая дальнейший ход событий. В варианте А. Шапошниковой, перевод полностью совпадает с формулой Кулаковского. Ее интерпретация интересна тем, что переводчик постоянно прибегает к более расширенному определению, создавая поэтизированные образы: *«о восьми ободах»*, *«обидами и распрями обуянную»*. При этом, благодаря верному улавливанию интонации произведения, Шапошникова перестраивает формулу под текст автора. На данном примере в глаза бросается профессионализм и умение переводчика работать в двуязычной ситуации, а также правильно пользоваться методами терминологических эквивалентов. Этот вариант интерпретации очень четко передает самую суть формулы и философию мировоззрения якутского народа, особенность его мировосприятия.

²²² Биткеев Н.Ц. Состояние и перспективы изучения отдельных проблем героического эпоса монгольских народов // Эпическая поэзия монгольских народов. – Элиста, 1982. – С.7.

В следующем примере обращает на себя внимание концентрация целого комплекса поэтических средств как в плане формы, так и содержания, что делает задачу интерпретатора весьма сложным. С помощью постоянной формулы, позаимствованной из эпоса-олонхо (первые четыре строки), развернутых эпитетов, ритмико-синтаксического параллелизма, а также аллитерационно-ассонансной звуковой гармонии Кулаковский воссоздает особый поэтический мир, связанный с обликом матери-земли, олицетворяющей собой Природу как части Вселенной. Первый общеизвестный эпитет отражает совершенную красоту Среднего мира. Для усиления поэтической выразительности образа, автор рисует ее как необычную, волшебную, избранную высшими божествами страну, поверхность которой покрыта пышной растительностью: *«вышитые» («мандар») деревья («мас»), узорчатые («оһуор») травы («от») и украшенную («симэх») цветами («сибэки»)* (букв.перевод).

Весьма интересные воссоздания красоты Среднего Мира мы находим в интерпретации А. Ольхона, этимология описания формулы у которого тесно связана с традициями русского фольклора: *«укрытая лесами, украшенная цветами, травами разузоренная»* (А. Ольхон). Первоначальная функция устойчивого выражения сводится к стремлению преобразить понятие Матери-Земли, перевоплотить ее в иной образ красоты и величия. Точно также образ большой эмоциональной выразительности и силы создает А. Шапошникова, построив на созвучных звуках и на схожих глагольных формах (*покрытая-накрытая*), цельный образ Родины-Матери. Вариант С. Поделкова свидетельствует о буквальной передаче оригинала: *«полная деревьев густых, узорчатых теплых трав, удивительных всяких цветов»*. В переводе Е. Сидорова, высокая художественная образность формулы достигается с помощью соединения близких по смыслу понятий в одно целое: *«пышным убором живым / цветущая вечно земля»*, которая объясняется самим переводчиком следующим образом: «...в подлиннике употреблен (автором) смысловой повтор для того, чтобы

подчеркнуть пышность и разнообразие растительного покрова земли».²²³ Тем самым, переводчик решил прибегнуть к большей точности передачи содержания с помощью менее узувального в языковом оформлении переводу. Об этом свидетельствует и выбранный в качестве метафорического образа понятие «мать святая», заменяющая *«сир ийэ хатын»* с целью усиления эмоционального впечатления и художественной выразительности образа. В свою очередь, мы полностью соглашаемся с мнением П.А. Слепцова в том, что действительно, как показывает текстологический анализ всей поэмы, подобные моменты встречаются довольно часто и зачастую наделены свойством обогащать образ в смысловом и эмоциональном отношении, неотделимо от образной системы произведения и полностью подчиняются идейно-художественному замыслу автора.

Нередко в произведении встречаются *числовые универсалии*, наиболее употребляемые из которых «семь», «восемь» и «девять». Однозначно, что числовые эпитеты есть составляющие национального мировоззрения. Неодинаковые, порой взаимоисключающие значения вкладывают разные переводчики в передаче числовых компонентов некоторых универсалий, представляющих собой размышления Кулаковского: *«ус хос тимир-курдуу уобуруччу»*, буквальный перевод: *«закрытый наш ум, трехслойный железный обруч охватил»*. В варианте А. Шапошниковой получился пересказ фрагмента простым языком, почти дословно передающий слова автора. Однако при всем индивидуальном своеобразии, интерпретация переводчиков иногда имеет схожие моменты. Например, применительно к данному примеру, у С. Поделкова и Е. Сидорова мы замечаем одинаково переданные предпоследние и последние строки: *«ужасно скован наш угасающий ум»*, а также похожий контекст предыдущих строк: *«обхватило железом нас обручами тремя»* (С. Поделков) и *«обручами железными обхватившими трижды»* (Е. Сидоров).

Таблица 6

²²³ Сидоров Е.С. Комментарии // Кулаковский А.Е. Сон шамана. – Якутск, 1994. – С.102.

Оригинал	Оригинал
Өспүт өйбүт туомун Үс хос тимир-курдуу уобуруччу Бобо тутта сылдыар Буомнаах бириэмэтигэр	Сабыллыбыт санаабыт сыһынын Алта хос садаба моҕой хайыы Саба хаппахтаан сылдьан Саргыбыт сыһынын Самнарбыт абатын даа!...
Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона
Трехслойной, литой оковой, Судьба, – как тяжелый обруч, Грозил нам неизбежно.	Чудовищный змей тревоги, Носитель шести сомнений, Разбил, разметал в осколки, В безвыходность, словно в бездну Швырнул все мечты о счастье.
Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова
Обхватило железом нас, Обручами тремя, Ужасно окован наш Угосяющий ум.	Когда разум наш заключен Кажется, в шестикратный обвив змеи Крошечное счастье саха Могут отнять у него?
Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова
Обручами железными, Обхватившими трижды, Ужасно скован наш, Угосяющий ум.	Огромный змей драконом Обвивавшемся шестикратно, Угнетает бесправие Убогих мыслей восходы
Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой
Непросвещенный разум наш Тройным железным Обручем тягостным Охвачен был, видать.	Закрытый умишко наш Запутан был, видно, Угнетает бесправие Убогих мыслей восходы.

При сопоставительном анализе переводов выявили, что, как расхождение картин мира якутского и русского народов, так и их национальное своеобразие отражаются и в восприятии текста с числовыми компонентами. Для Кулаковского выражения «үс хос тимир-курдуу уобуруччу» и «алта хос садаба моҕой хайыы» означают не столько числовой компонент, а сколько мотивирующий фразеологический образ. С помощью чисел автор описывает качественно-количественную сторону явлений, в данном случае отсталость своего народа, его закрытость, непросвещенность, т.е. числовые универсалии в поэме приобретают символическую значимость, не ограничиваясь выражением только количества. Но как показывают переводы, не все переводчики сумели уловить индивидуально-специфический характер этих выражений. Эквивалентность на уровне языка мы наблюдаем у Е. Сидорова и А. Шапошниковой, где «обручами железными, обхватившими трижды, скован ум» и «непросвещенный разум наш, тройным железным обручем охвачен» обнаруживают связь с философскими мыслями автора.

Иногда смысл числовых универсалий передается достаточно субъективно. Например, у А. Ольхона наблюдается соответствие перевода и оригинала на уровне речи: *«трехслойной, литой оковой, как тяжелый обруч»*, и дальше: *«судьба нам грозила»*, что отражает исторически сложившийся способ интерпретации мира глазами русского человека, для которого судьба малочисленных, непросвещенных народов представляется как неизбежная карма. У С. Поделкова происходит разделение универсалии на два смысловых периода: *«обхватило железом»* и *«ужасно окован наш угоняющий ум»*, т.е. числовой компонент вытесняет концептуальное значение универсалии, сохраняя косвенное указание на количество.

Другой особенностью числовых универсалий Кулаковского являются традиционные числовые константы – универсальные числа символы, которые отражают в поэме, с одной стороны, космогоническую модель мира у народов Северной и Центральной Азии, например, «девять небес», «девять богов», а с другой, рациональное понятия мировой гармонии, что присутствует в обращении к высшим божествам-айы, представителям трехъярусного неба.

3.2. Перевод афористических выражений (пословицы, поговорки) и тропов (метафоры, сравнения)

Сравнительно малочисленными оказываются случаи, когда эпических формулы оригинала соответствует полный эквивалент в переводе. По большому счету они встречаются в афористических выражениях, в частности в пословицах и поговорках, ставшими в поэтической традиции Кулаковского классическими.

Сопоставительное исследование подобных выражений, в частности, пословиц и поговорок, является одним из сложных проблем переводоведения, вместе с тем, недостаточно изученным как с методологической, так и с практической точки зрения. Вопросами перевода афористических выражений затрагивали в своих работах А.В. Федоров, В.С. Виноградов, Р.Р. Чайковский, А.Н. Гиривенко²²⁴ и др.

²²⁴ Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983.; Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М., 1978.; Чайковский Р.Р. Реальности поэтического перевода (типологические и социологические аспекты). Магадан, 1997.; Гиривенко А.Н. Русский поэтический перевод в культурном контексте эпохи романтизма. М., 2000.

Афористические выражения (пословицы и поговорки, устойчивые фразеологические сочетания) составляют законченное высказывание и имеют форму самостоятельных (часто эллиптических) предложений, которые имеют назидательный смысл, выражают определенную мораль и часто обладают звуко-ритмической организацией».²²⁵ Как отмечает А.Е. Черкасский, способы перевода пословиц и поговорок на другие языки не слишком многочисленны. Главное в переводе передать смысл и образность данных выражений, обращая основное внимание их стилистической и эмоциональной стороне.²²⁶ Пословицы как фольклорные мини тексты народной мудрости в поэме служат признаками ментальной традиции и народной культуры.

Анализ передачи пословиц и поговорок в поэме показывает, что русские переводчики прибегают в основном пояснительному переводу, применяя разные лексические средства, в первую очередь с использованием тропов, в частности, метафоры, которым присуща своя поэтика и стиль. Связь данных тропов с фольклорной культурой, в частности с якутским традиционным мировоззрением, в некоторых словах улавливает первоначальный смысл слов, придавая речи особую выразительность. Следовательно, сложность их перевода заключается в сохранении их прямого и иносказательного смысла. Поэтому переводчику важно передать оба эти компонента: 1) прямой смысл; 2) и, метафорическое содержание. Вместе с тем, при передаче пословиц и поговорок на другой язык, принципиально важно учитывать двойственность, диалектическое переплетение разнородных признаков афористических выражений. На характер эквивалентности текста перевода оригиналу существенное влияние оказывает та цель, которую ставит перед собой переводчик в связи со специфическим назначением перевода и типом воспринимающей аудитории.

В пословицах и поговорках проявляются культурные ценности народа и отражаются фольклорные традиции языкового коллектива. Г.У. Эргис пишет, что

²²⁵ Виноградов В.С. Указ.соч. – С. 27.

²²⁶ Черкасский А.Е. Русская литература на Востоке (теория и практика перевода). М., 1987.

якутские пословицы и поговорки – это краткие народные изречения, обозначающие неизменный опыт народа в виде полных законченных суждений, выводов и поучений.²²⁷ Применительно к поэме «Сновидение шамана» П.А. Слепцов отмечает, что афористические выражения, созданные А.Е. Кулаковским, насыщены богатством устного народного творчества; при этом они «прошли отбор и обработку в сторону совершенствования формы и усиления смысловой нагрузки».²²⁸ Афористические выражения в его поэзии «представлены в более сконцентрированном, «сгущенном» виде». Наибольшее распространение оно получает при описании характерных черт европейских и азиатских держав. Кулаковский осуждает англичан, устраивающих межнациональные противостояния и грабительские набеги. Вражда и соперничество между другими нациями, а также желание захватить чужое имущество, увеличивало их доход и личное благосостояние. Так, например, пословица «*Тиитин охтотторон / тиинин итигэстиир / идэлээх эбит / алдьархай табыстабына / аһаах мастан астаан аһыыр / адьынаттаах эбит*» (с.31) близка по смыслу русской пословице «чужими руками жар загребать». Особенностью традиционной метафоры, использованной в пословице, является собственно национальное содержание, в котором автор обращается к устоявшимся фольклорным образам. Поэтому пословица хорошо знакома русскоязычному читателю, С. Поделков решил заменить ее на иноязычную версию: «*когда распалится вражда / чтобы затем / чужими руками в карманы свои / денежный жар загрести*» (пер.С.Поделкова). Здесь мы видим частичное соответствие, т.к. пословица языка перевода эквивалентна по смыслу, функции и стилистической окраске, но различается своим образным содержанием. В случае с Ольхоном, замена отдельных элементов оригинала аналогичными нейтральными высказываниями типа: *плод собирать приходит / раньше чем дровосеки*” или “*он червяком проворным / лезит в чужих добычах*, дала возможность избежать стирания национального колорита и появления дополнительных каннотаций, нарушающих

²²⁷ Эргис Г.У. Указ.соч. – С. 351-353.

²²⁸ Слепцов П.А. Указ.соч. – С. 279.

репрезентативность перевода.

В вариантах якутских интерпретаторов часто используется описательность, при этом частично меняется конструкция пословицы, несколько ослабляя ее характерную черту. Перевод Е. Сидорова: *после погромов взаимных / плоды собирает она / бедою чужою упивается / на костях и прахе / начинает пир*, предполагает не подбор переводных соответствий, а максимально глубокое понимание текста и наиболее точную передачу ее на другой язык. Но это не означает, что в переводе такого типа не сохраняется никаких индивидуальных языковых особенностей оригинала. То же самое читаем и в следующем случае: *разум имеет злобный / сердцем ядоносящи* (пер. А. Ольхона); *с сердцем желчным / с умом мстительным* (пер. Е. Сидорова); *сердце у него ядовитое / разум его злобный* (пер. А. Шапошниковой). Проанализированный материал позволяет констатировать, что у Кулаковского выразительность пословиц объясняется лексической окраской метафорического слова.

Особую значимость в поэме приобретают авторские метафоры, которым свойственны глубокий анализ бытия, ярко выраженная философская направленность, аналитическое изучение жизненных явлений: *Ат таппатынан / айыы баҕады / аанаабыт эбит / оҕус таппатынан / модун буруй / буулаабыт эбит*. Дословный перевод звучит примерно так: «*столько грехов навалилось, что и коню не вытянуть / столько преступлений свершилось, что и быку не вытянуть*». За этой пословицей глубокий подтекст, который важен не только для понимания основного содержания, но и авторской мысли. А. Кулаковский как бы предупреждает, что на род людской надвигается тяжелое бремя. За передел земли развитые государства стали биться друг с другом, что скоро может наступить хаос везде. Вариант интерпретации А. Ольхона представляет собой намек на описательность, т.е. переводчик раскрывает значение пословицы с помощью семантически сопоставимых, но идиоматических средств языка перевода. При этом сохраняется смысл высказывания, но пропадают релевантные особенности формы.

В передаче данного фрагмента С. Поделковым: *столько пагубы и грехов / что и сказочный божий конь / ни за что их не увезет / стол ко провинностей нес гнетет / что и божий всесильный бык / не потянет их тяжкий груз*, возникает желание не только донести до читателя смысл переводимого текста, но и по возможности сохранить своеобразный стиль Кулаковского. Поэтому особое внимание уделяется не только отдельным уровням структуры пословицы и способу ее передачи, сколько месту каждого языкового выражения в специфическом контексте: «сказочный божий конь» и «божий вселенский бык». В «Комментариях»²²⁹ Сидорова дано следующее определение данного сравнения: «буйный жеребец» и «вселенский бык» – мифические животные, являющиеся символами необузданного нрава и неукротимой мощи. Чтобы передать глубокое мировосприятие Кулаковского, переводчик наполняет смысл поговорок сложными ассоциативными образами, имеющих свои истоки в древних якутских преданиях. Здесь подтверждается один из постулатов герменевтического анализа: для того чтобы в сознании иноязычного читателя закрепилось понятие, фиксирующие определенное явление, необходимо достойное емкое выражение, переходящее от прямого способа высказывания к иносказательности. Добавление дает стереотип мифологизированности, абстрактности. Эквивалентная передача данных компонентов необходимое условие достижения общего прагматического эффекта.

Также иногда встречается «псевдопословичная» передача, когда переводчик «изобретает» пословицу, «воспроизводя без модификаций или с некоторыми изменениями образное содержание оригинала» [6, Виноградов], но сохраняя при этом смысл пословицы.: «дерево или царство давши свалить с корнями, плод собирать приходят раньше, чем дровосеки» (пер.А.Ольхона). 3) «после погромов взаимных плоды собирает она» (пер.А.Шапошниковой) 4) Можно также использовать прием кальки: «имеет привычку, когда беда нагрянет, собирать со сваленного другими дерева добычу» (пер.Е.Сидорова). В этом случае пословица переводится почти дословно, где сам контекст подсказывает, что читатель имеет

²²⁹ Сидоров Е.С. «Комментарии» // Кулаковский А.Е. Сон шамана. – Якутск, 1994. - С.113.

дело с устойчивым оборотом. Большая же часть пословиц разных языков характеризуется обобщенно-переносным значением, которое образно мотивируется на основе значений составляющих их прототипов, что в большей степени упрощает проблему их перевода. Интересно, что с помощью составной метафоры переводчики сумели воссоздать весьма выразительный образ: *все другие народы / подростками он считает* (пер. А. Ольхона); *не уважает народов других / недоростками считает их* (пер. С. Поделкова); *нации лучшие / находит детьми* (пер. Е. Сидорова); *лучшие народы / почитает за детей* (пер. А. Шапошниковой). Все перечисленные примеры были воссозданы переводчиками с целью уточнения метафоры, для раскрытия основного значения, тесно связанного с понятиями, характерными в национальном контексте. Отметим, что семантическая эквивалентность пословиц, отражающих общие для разных народов закономерности жизни, безусловно, выше семантической эквивалентности поговорок, передающих только сходство каких-то жизненных ситуаций. Поэтому, несмотря на несовпадения их внутренней формы и структурные различия, они оказываются весьма сходными по своей семантике и эмоционально-экспрессивным характеристикам. Подобные переводы афористических выражений можно считать равнозначным, т.к. они «позволяют воссоздать не только смысл единицы исходного языка, но и индивидуально-авторское словотворчество, которое составляет сложнейшую проблему художественного перевода.

С оригинальной манерой изложения метафоры в поэме «Сновидение шамана» сочетаются и авторские сравнения, которые весьма разнообразны по своему содержанию и построению. Духовно-интеллектуальная атмосфера, в которой формировалась личность Кулаковского, вынашивала стиль мышления, в котором природа мыслилась как форма презентации гуманного начала, а потому всякий отдельный пример восприятия и переживания мира как художественного воплощения в символах и знаках уподоблялась с другим явлением до глубокой философской оценки изображаемого. Это объясняется тем, что в каждом конкретном случае Кулаковский импровизировал свои мысли и взгляды в зависимости от определенных жизненных ситуаций, в соотношении с тем или иным историческим

событием.

Как отмечает Л.Н. Романова,²³⁰ сравнения в поэтическом мире поэта условно можно разделить на следующие подгруппы: полные, включающие в себя элементы сравнения и сравнительного сочетания; слитные, выражающие с помощью аффиксов -*ыы*, -*луу*; соотносительные, образующиеся с помощью сравнительного падежа с аффиксами -*таа5ар*, -*лаа5ар*, -*наа5ар*. Наряду с причитаниями, укладывающимися в рамки названных трех групп, имеются и сравнения отрицательного типа, но они представлены в его творчестве, в частности, в поэме «Сновидение шамана» в незначительном количестве.

Таблица 7

Оригинал	Оригинал	Оригинал
Ол Дьобуруопа хотуунна дьон Үөн курдук үксээн, Көйүк курдук көөннөн, Туман курдук тунуйан.	«Аан дайдыга адьыр5алара, Анардас мин» диэн Соно5ос о5устуу айаатаабыт. «Орто дойдуга буйуннара Со5отох мин» диэн Соно5ос атырдыы дьохсооттообут.	<i>Онно холуйдахха Урукку улахан сэриилэр О5о оонньуута эбиттэр Ааспыт ааттаах сэриилэр Аччыгый айдаан эбиттэр.</i>
Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона	Перевод А.Ольхона
Размножились люди Европы, Размножились – расплодились, Толкуются комарами, Туманом дыханья дышут.	Кичась своей силой, Встает он над вселенной, Народ этот наихищный. «Только Я», - говорит, И ревет как бык ошалелый. «Только Я», - говорит, И ржет жеребцом, ощеряясь.	Что с ними в сравнение войны Малые и большие Как бы не воевали Как бы не ожесточились Жертвы всех войн прошедших Меньше, чем просит голод
Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова	Перевод С. Поделкова
Наплодилось в Европе людей Наподобие мошкары, Тучами роятся они, Туманом всюду порасползлись.	«В мире всесилен я!», - Вселенским быком о себе ревет: «В мире людском не найти сильней, Воинственнее меня!» - Взбалмошным жеребцом он ржет.	Перевод отсутствует
Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова	Перевод Е. Сидорова
На Матушке Европе люди Насекомым подобно расплодились, Тучей мошкаринной кишат, Туманом плотным теснятся.	«Во всем мире один Всесильный хищник – Я», - Вселенским быком ревет; «В этом мире земном Воитель могучий я» - Ярится буйным жеребцом.	Битвы минувших веков Близки забаве детской Прошлого войны большие Подобны перебранке пустой
Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой	Перевод А. Шапошниковой
А в той Европе-госпоже люди Задыхаются в смоге-тумане, Как черви они кишат,	«На белом свете единственный хищник – я», – говоря	По сравнению с этим Прежние войны большие Были детской забавой

²³⁰ Романова Л.Н. А.Е. Кулаковский и его современники: Особенности поэтического языка. – Новосибирск: Наука, 2002. 44-45 с.

Как мошки они мельтешат.	Быком-порозом он ревет, «В срединном мире только я - Победитель всех и вся», - крича, Жеребцом на дыбы встает.	Минувшие войны мировые Были только скандалом Домашним
--------------------------	---	---

Своеобразие эпической поэзии А.Е.Кулаковского проявляется не только в особом семантическом ореоле, которым он окружал обычные значения слов, не только в умелом использовании ярких тропов, но и в прямом индивидуально-авторском словотворчестве. В своих «Научных трудах» он отмечает, что употребление русизмов свидетельствует «о степени влияния русских на якутскую нацию, а также об усвоении якутами культурных понятий».²³¹ Сказанное поэтом подтверждается в присутствии перенятых с русского языка слов почти во всех его произведениях. Например, в «Портретах якутских женщин» из 37 русизмов, большинство обозначают предметы быта: «кыраабыл», «сундуук», «кэрсизт», «балаакка», «кириэсилэ» и т.д. Но в сборнике «Наступление лета» (1986),²³² не были переведены многие русизмы В. Солоухиным и С. Поделковым, что говорит о пренебрежительном отношении переводчиков к авторской концепции.

В монографии академика П.А.Слепцова «Якутский литературный язык: истоки, становления норм» (1986),²³³ где анализируются особенности поэтического языка произведений Кулаковского, уделено особое внимание *неологизмам*, в состав которых входят *изобразительные слова* (труднопереводимые неологизмы) и *русизмы*, не только заимствованные, но и *русизмы-неологизмы*. Согласно ученому, под «изобразительными словами» поэта принято понимать неологизмы, «образованные традиционными устно-поэтическими грамматическими средствами, большинство которых также имеют образную семантику, и лексикализованные поэтизмы автора в духе народной поэзии».²³⁴ Что же касается русизмов-неологизмов, то «русские слова стали проникать в якутский язык примерно с середины XVII в. — времени вхождения Якутии в состав Московского государства.

²³¹ Кулаковский А.Е. Научные труды / Подгот.к печати: Н.В. Емельянов, П.А. Слепцов. — Якутск: Кн.изд-во, 1979. — 316 с.

²³² Кулаковский Алексей. Наступление лета. — М., 1986.

²³³ Слепцов П.А. Якутский литературный язык: истоки, становления норм. — Новосибирск, 1986.

²³⁴ Слепцов П.А. Указ.соч. — С. 273

И уже до революции общее число русских лексических заимствований составляло около 3 тыс. слов, многие из которых, спустя некоторое время, или вытеснили исконно якутские слова, значения полисемантических слов, или стали употребляться наряду с якутскими синонимами».²³⁵ Безусловно, все это говорит о том, что неологизмы Кулаковского созданы по необычным или малопродуктивным моделям языка и отличаются индивидуально-авторским своеобразием, которые требуют от переводчика помимо учета бесконечное множество факторов (эпохи создания оригинала, национальной среды, мировоззрения и эстетики автора) еще и такого же индивидуально-авторского подхода к творчеству поэта.

3.3. Индивидуально-авторское словотворчество и способы его воссоздания в переводах

В произведении встречается немало заимствованных слов, которые характеризуются особым индивидуальным вкусом, обусловленным специфическим контекстом произведения. Однако благодаря мастерству А.Е. Кулаковского, несоответствующие общепринятому употреблению слова в поэме делаются легкими, доступными для читателей разных поколений и наполняют произведение новыми художественно-стилистическими оттенками.

Как показывают переводы, несмотря на свою экзотичность, эти окказиональные слова не составили особых переводческих проблем как для переводчиков, работавших с языка подстрочника (А.Ольхон, С.Поделков), так и для тех, кто переводил непосредственно с языка оригинала (Е.Сидоров, А.Шапошникова). При передаче слов, опорный компонент авторского словотворчества оставался в русском тексте, по существу, неизменным, т.к. результаты интерпретации чаще всего придумывались переводчиками с прямой смысловой связью с лексикой и стилем оригинала. Рассмотрим несколько примеров, в сопоставлении с его русскими переводами. Как видно из таблицы 1, при воспроизведении изобразительных слов Ексекуляха на русский язык, были использованы разные способы передачи оригинала:

²³⁵ Слепцов П.А. Указ.соч. – С.454.

**Перевод изобразительных слов А.Кулаковского с помощью
интерпретации и смыслового перевода**

Оригинал	Переводы с языка подстрочника		Переводы с языка оригинала	
	Перевод А.Ольхона	Перевод С.Поделкова	Перевод Е.Сидорова	Перевод А.Шапошниковой
Сапсынар аал (-----)	Судно крылато- шумное	Летучий корабль	Летучий корабль	Махолет крылатый
Умсар ааллар (подводные лодки)	----- (а корабли другие)	Подводные лодки	Лодки-щуки	Подводные быстрые суда
Салгын ааллара (самолеты)	Флот кораблей летучих	Воздушные корабли	Воздушные корабли	Крылатые корабли
Модун ааллар (корабли)	Корабли морские	Могучие корабли	Грозные корабли	Могучие корабли

Итак, в переводе А. Ольхона мы чаще встречаем перевод, обращенный к поиску иноязычного соответствия, но позволяющий передать своеобразие подлинника и особенности индивидуального стиля автора. Действительно, с помощью различных языковых средств, например, собственной игры слов, Ольхон значительно усиливает необычность авторского языка: «*сапсынар аал*» буквально означает «*крылатое судно*», а переводчик интерпретирует его как «*судно крылато-шумное*» или «*салгын ааллара*» («*воздушные корабли*») как «*флот кораблей летучих*», полностью подчиняя свой текст не только стилистике оригинального творчества А.Е. Кулаковского, но и специфике его художественного мирозерцания, тем самым, позволив приблизить читателя к историческому колориту эпического произведения. Иногда он отступает от смыслового содержания, присущего в оригинале, таким образом «*модун ааллар*» стали у него – «*корабли морские*», где роль опорного компонента «*модун*» (букв. «*могучий*», «*сильный*», «*большущий*») не столь четко выражается в переводе как в подлиннике. Однако для того, чтобы сохранить стиль повествования и не исказить авторскую позицию, переводчику пришлось, опираясь на слово «*корабли*», придумать слово «*морские*», созвучное с общим контекстом фрагмента, и «вклинить» его в текстуру перевода. Следовательно, несмотря на то, что данное определение семантически

неравнозначно подлиннику, этот вариант перевода сохраняет полное соответствие авторскому оригиналу. Переводчик прекрасно справился с поистине трудным для него заданием, нахождение созвучных опорным компонентам слов или же изобретать (интерпретировать) их. И лишь весьма редко Ольхон просто не замечал словотворчество поэта, принимая их за неизвестные ему слова, и переводил обычной лексикой. Например, «*умсар ааллар*» (букв.«ныряющие суда») никак нельзя переводить как «*а корабли другие*», скорее всего «*подводные суда*». Но нам хотелось бы акцентировать тот момент, что когда были проанализированы все переводы поэмы «Сон шамана», у многих переводчиков варианты иногда повторялись (это видно даже на табл.1). И только А. Ольхон оказался тем единственным переводчиком, примеры которого оказались единичными и не похожими на работы других. Может быть, потому что его перевод был первым и неопубликованным, хотя по признанию самих переводчиков, каждый переводил самостоятельно и среди них есть такие, которые даже не были знакомы с предыдущими работами. С этой точки зрения, мы хотим отметить, что в истории переводов поэмы «Сон шамана», ольхоновская интерпретация является очень оригинальной, своеобразной, характеризующейся бережным отношением к авторскому тексту, предельной четкостью, без излишеств и полностью передающая эпическую красоту поэмы.

Сразу отметим, что несмотря на лексические расхождения, которые существуют в якутском и русском языках, А. Ольхон смог выйти за рамки межъязыковых преобразований, заменив эпическую интонацию поэмы на повествовательную, используя при этом приемы транслитерации («*тимир суол*» - «железная дорога», «*тилигирээн*» - «телеграф», «*тэлэпиэн*» - «телефон», «*ыстыык*» - «штык»), калькирования («*сунньуех буулдьа*» - «пуля») и описания («*уһуктаах тимир*» и «*биилээх тимир*» - «кинжал»), для более точной передачи авторского намерения. При этом переводчик заменяет отдельные реалия оригинала на близкие понятия языка перевода. Например, «*тэргэн саа*» (букв.пер. «широкоствольное ружье») и «*урэр саа*» (букв.пер. «дульное ружье») нельзя

считать идентичными с «*пушкой*» и «*полым ружьем*», но очевидно, что в данном контексте они взаимосвязаны и могут считаться эквивалентными.

Ситуативный характер перевода подтверждает и замена звукоподражательных слов, имеющих в оригинале: «*тилигирээтэ*» (колотиться), «*тэһиргээтэ*» (стучаться), «*тигинээтэ*» (биться), одним из видов метафоры – олицетворением (побежала, потерял терпенье, застучал тревогу, зарычали, завывало, пожелало крови, почувствовал голод), для наибольшего раскрытия сути поэтического приема Кулаковского и вместе с тем, по возможности отразить эстетическую и эмоционально-экспрессивную сторону данного фрагмента, обеспечивающий объективность изложения денотативных компонентов.

Похожую точку зрения придерживается и А. Шапошникова, создающая более естественный и по стилю лучше соответствующий описываемой ситуации перевод. Изложение оригинала в интерпретации переводчицы ориентировано на образ читателя, незнакомого не только с творчеством Кулаковского, но и с якутской поэтической традицией в целом. Такой подход подразумевает интерес к творческой личности переводчика как интерпретатора, цель которого – понять оригинал и воплотить свое понимание в тексте перевода. Поэтому, иногда выходя за пределы эпохи современных читателей, переводчица сохраняет временную дистанцию произведения, словно покрывая текст перевода некой патиной старины. Например, общеизвестно, что в те времена (в начале XX века) самолеты имели несколько другой вид, нежели сейчас, соответственно, современное воспроизведение данного вида летательного аппарата привело бы читателей в некое замешательство. Но созданный А. Шапошниковой «*махолет крылатый*» относящийся к взмаху, маханию, очень даже верно характеризует особенность не только данного объекта в целом, но и эквивалентно передает исторический колорит всей поэмы. То же самое говорят и «*крылатые корабли*», придающие речи автора некий романтический оттенок и в то же время воссоздающие несколько необычную атмосферу произведения. Иногда в тексте перевода встречаются весьма своеобразные переводческие интерпретации, например, «*умсар ааллар*» (букв. «подводные

лодки»)), передаются как – «*подводные быстрые суда*». С этой точки зрения вариант перевода А. Шапошниковой отличается от других именно своей лаконичностью, но лаконичность ее перевода вызвана, не желанием переводчицы осовременить оригинал, а стремлением передать его современность, а это не одно и то же.

Остальные переводчики – С.Поделков и Е.Сидоров в большинстве случаев прибегали к информационному переводу. Преимуществом такого перевода является, как писал Р.К.Миньяр-Белоручев,²³⁶ передача всех значимых для данного вида коммуникации компонентов информации. Исходный текст в этом случае рассматривается, не как объект трансформации, а как носитель разных видов информации. Тогда и сам процесс перевода трактуется уже соответственно не как межъязыковая трансформация, а как поиск и передача сообщения. Итак, рассмотрим данное положение на конкретных примерах, приведенных С. Поделковым и Е. Сидоровым: «*сапсынар аал*» - «*летучий корабль*», «*салгын аалара*» - «*воздушные корабли*». Оба примера буквально означают разновидность какого-нибудь летательного аппарата, и как видно, они действительно сохраняют верность смысла исходного текста, однако, не передают весь его информационный комплекс, а сохраняют только инвариант перевода. И если в первом способе перевода оригинала на уровне интерпретатора «специфические переводческие трудности проистекают из равенства информационных запасов носителей исходного языка и носителей языка перевода», то в случае с переводом смысловым, авторский текст передается слово в слово, при этом изобразительные слова, как в исходном, так и переводном варианте в одинаковой степени понятны всем читателям. Однако не всегда такой близкий перевод изобразительных слов возможен или желателен. Если произведение содержит специфические, сугубо национальные особенности, то его информационная передача будет либо не совсем ясной, как в случае с Е. Сидоровым - «*лодки-шуки*», который никак не вписывается в контекст фрагмента поэмы, где описываются современные транспортные средства, известные

²³⁶ Миньяр-Белоручев Р.К. Теория и методы перевода. – М., 1996.

современному читателю; либо вследствие своей неузуальности и неоправданной экзотичности, например, как у С. Поделкова – «*подводные лодки*», где явно нарушается дух эпического произведения и стиль автора. Наряду с изобразительными словами, в тексте поэмы «Сновидение шамана» возникают и русизмы, обусловленные, прежде всего стилем оригинального произведения и творческой личностью автора:

Таблица 9

Перевод русизмов-неологизмов с помощью транслитерации и интерпретации

Оригинал	Переводы с языка подстрочника		Переводы с языка оригинала	
	Перевод А.Ольхона	Перевод С.Поделкова	Перевод Е.Сидорова	Перевод А.Шапошниковой
Элэктриичэстибэ	Электричество	Электричество	Электричество	Электричество
Кэтит Сибиир ийэ	В широкой Сибири-матери	Мать-планета – Сибирь	Широкой Матушки-Сибири	Матери-Сибири
<u>Уруускай</u> омок <u>Ураа</u> хайатын, Унуор өтүттэн Одуулаан олордум	Глядел на отчизну <u>русских</u> , На госпожу-Россию, С длинных хребтов <u>Урала</u>	Уже за <u>русским</u> большим Уральским хребтом	За хребтами <u>русскими</u> , а уральскими	Русского Уральского хребта

Итак, на (табл.2) приведены примеры переводов русизмов-неологизмов, в которых мы замечаем, как А. Кулаковский весьма оригинально и разнообразно использует их в своем произведении, приводя иногда русизмы, проникшие в якутский язык уже до революции, например, такие как «*электриичэстибэ*», «*уруускай омок*», переводы которых, не вызывают у переводчиков никаких проблем и передаются в основном с помощью транслитерации: «*электричество*», «*русских*» или «*русскими*». Однако встречаются случаи, когда переводы русизмов, особенно тех слов, которые возникли в якутском языке после революции, делались с помощью интерпретации, исходя уже из контекста произведения в целом. В результате получались весьма неожиданные результаты: например, «*кэтит Сибиир ийэ*», А. Ольхон переводит как «*в широкой Сибири-матери*», где смысловое ударение также повторяет интонацию оригинала, что помогает правильно уловить

интенцию автора. В похожем, но уже несколько другом контексте звучит вариант Е.Сидорова – *«Широкой Матушки-Сибири»*, в котором переводчик сумел передать помимо всего прочего и особый эпический мир произведения, с помощью усиления поэтической выразительности образа Сибири. Перевод А.Шапошниковой, созданная в других эмоционально-ассоциативных связях – *«матери-Сибири»*. Безусловно, «от перевода можно требовать, чтобы в нем был воссоздан образ переводимого автора – с его видением и ощущением мира, вкусами и предпочтениями». Однако может случиться и такое, что вопреки стараниям переводчика передать иноязычное обаяние оригинала, возможно и возникновение противоположной тенденции – подчеркнуть, что читателю предлагается несколько иной взгляд на авторский текст. Например, совсем иное впечатление производит на читателя перевод С.Поделкова – *«Мать-планета-Сибирь»*, в котором представление о понятии Сибири дается переводчиком путем сопоставления ее со всей Вселенной – *«планетой»*. В данном случае мы наблюдаем, как переводческое решение сохраняет самостоятельность исходного текста, и в то же время дополняя его новым понятием, что создает образ большой эмоциональной выразительности и силы.

Интересен также последний пример, в котором Кулаковский демонстрирует, как он с высоким профессионализмом использует в одном фрагменте сразу два вида неологизма (изобразительные слова и русизмы): *«уруусскай омул»* переводится как *«русский народ»* и *«Ураал»* (*хайата*) – (*горы*) *«Урала»* и фрагмент дословно звучит следующим образом: *«с Уральских гор / русского народа / глядел»*, где автор четко рисует два неологизма: *«Уральские горы»* и *«русский народ»*. Но, сравнив четыре перевода, мы видим в работах трех переводчиков – С.Поделкова, Е.Сидорова и А.Шапошниковой некую схожесть при передаче исходного текста, в которых чувствуется соединение двух русизмов: *уже за русским большим Уральским хребтом* (С.Поделков); *за хребтами русскими, за уральскими* (Е.Сидоров) и *на ... русского Уральского хребта* (А.Шапошникова). И только у Ольхона мы читаем – *глядел на отчизну русских, на госпожу – Россию, с длинных хребтов Урала*. Его пример заставляет нас допустить, что этот переводчик частью повторил исходный

текст, частью уточнил и главным образом дополнил мысль автора («на госпожу – Россию»), разрушая рамки привычного и находя в интерпретации новые решения.

Таким образом, как верно заметил академик П.А.Слепцов, язык поэмы А.Кулаковского «Сон шамана», насыщенный фольклорными элементами с привлечением редкой, архаической и индивидуально-авторской лексики, придает его произведению торжественное, глубоко эпическое звучание и в своих лучших образцах предстает как нормативно-стилистическая разновидность языка новой якутской поэзии.²³⁷ Однако сложность перевода индивидуально-авторского словотворчества поэта заключается в нахождении у иноязычного читателя эквивалентного восприятия описываемых событий, т.е. в коннотативном и эстетическом отношении того же восприятия, тех же переживаний, которые близки и понятны тем, кто читает поэму «Сновидение шамана» по-якутски. При этом встречаются случаи, когда и в весьма удачных переводах, выполненных вполне профессиональными в своем деле людьми, волей-неволей возникает искаженный образ «чужой» реальности. И дело тут не только в степени погружения переводчика в иную культурную среду. Чтобы правильно понять оригинал, переводчик должен обладать способностью к эмпатии, то есть уметь взглянуть на мир глазами автора. Говоря о процессе перевода, мы исходим из традиционных представлений о переводчике как о читателе, исследователе, критике и писателе, т.к. чтение переводчиком оригинала целенаправленно, оно предполагает осознанно организованную рефлекссию, следовательно, предполагает истолкование, поэтому на каждом из этапов перевода мы сталкиваемся с разными видами интерпретации. Перевод побуждает к вдумчивой и неспешной рефлексии человеческого опыта, к скрупулезной самоинтерпретации. Поэтому едва ли не самое ценное в переводе – то, что он учит переводчика мыслить и находить язык самовыражения. Народная поэзия не стеснялась правилами школьных риторик и пиитик о высоком слоге, для нее все слова были хороши, только бы они точно и ясно обозначали предмет».²³⁸

²³⁷ Слепцов П.А. Указ.соч. – С.278.

²³⁸ Аникин В.П. Русское устное народное творчество: Учеб.для вузов / В.П. Аникин. – 2-е изд., испр. и доп. –

Также и Кулаковский не боялся называть предметы своими именами, и потому в его поэме мы находим названия таких предметов, о которых в книгах никогда не говорится, из опасения употребить неприличное выражение. Итак, при изображении мировых войн, поэт описывает военные снаряжения с помощью низкой лексики: *«илбистээх сэбинэн ииктээтилэр / алдыххайдаах дьаадаранан саахтаатылар / дьааттаах сэбинэн аһайдаатылар»*, что дословно звучит как *«кровожадными средствами помочились / неистовыми ядрами испражнились / стали выделять волшебные средства»*.

Благодаря нейтрализации стилистических особенностей текста и завышению тона повествования, Е. Сидоров создает новый образ повествователя – корректного и сдержанного человека, говорящего на строго нормативном языке, тогда как в оригинале мы замечаем, в последних трех строках, как выразительную речь автора характеризуют резкие перепады от высокого стиля до низкого. Рассмотрим в этой связи последние три строки (выделенные нами подчеркнутым шрифтом), в которых использованы глаголы «ииктээтилэр», буквальный перевод – *«намочились»*, «саахтаатылар» букв.перевод – *«испражнялись»*, «аһайдаатылар» букв. перевод звучит примерно *«выделения у роженицы»*. Но язык Кулаковского народен, поэтому он не боялся называть предметы своими именами. Поэтому перевод оказался на три строки короче, но переводчик не отказался от передачи низкой лексики. В переводе эти слова нивелированы Сидоровым и звучат как *«напускают»* и *«сеют»*, но эпический язык автора от этого нисколько не пострадал. Следует заметить, что переводы текстов фольклорного эпического жанра – задача трудновыполнимая. Поскольку автор не ограничивается ни временем, ни уровнем своего творчества, диахронный перевод всегда преподносит переводчику дополнительные сложности. В своей книге В.С. Виноградов совершенно справедливо замечает, что «трудность идентификации возрастает еще и потому, что язык всего произведения воспринимается как язык другой эпохи, в котором встречаются архаизованные

элементы по сравнению с современной языковой нормой».²³⁹ В заключении мы приходим к выводу, что сакральные образы и мотивы оттеняют смысловую наполненность поэмы, их трансформация в тексте Кулаковского интересна и актуальна. Обращение поэта к мифопоэтическим реалиям подразумевает его причастность к архетипам национального мышления. В стилистической структуре произведения приемы сакрально-мифологической поэтики притерпевают у поэта двойную трансформацию: с одной стороны, существенно расширяется их художественных диапазон; с другой, поэтика сакрально-мифологической традиции ассимилируется в общем контексте сказовой манеры автора-повествователя, сохраняя при этом, свои стилистические составляющие, которые в данном случае выступают как знак жанровой традиции фольклорного происхождения.

Таким образом, достоинства и недостатки каждого из способов передачи сакрально-мифологической традиции заключается в большей точности передачи смысловой структуры. Поэтому, можно утверждать, что точный оригиналу перевод, бывает вполне эквивалентный исходному тексту и называть его дословным можно только с той точки зрения, что он от начала до конца соответствует тексту подлинника. В то время как описательный перевод создает текст, «идентичный оригиналу не в деталях, а в совокупности – по общему смыслу, идее и тонизирующей его образной системе», т.е. перевод, эквивалентный оригиналу с учетом широкого контекста.

Выводы по третьей главе:

Поэма «Сновидение шамана» сложна по передаваемым настроениям, переживаниям и заключенным в нем авторским интенциям, но гораздо труднее понять, как можно сконструировать историческую личность автора, не деформировав ее.

Цель герменевтического анализа – раскрыть своеобразие имеющихся вариантов и на их основе определить способы восприятия переведенных произведений и их значение. В процессе перевода особую роль играет ряд факторов,

²³⁹ Виноградов В.С. Перевод: общие и лексические вопросы. – М., 2006. – 141-143с.

объективно и субъективно проявляющихся в каждом отдельном случае по-особому. Например, при воссоздании концептуального содержания поэмы, русских переводчиков иногда подводило невладение якутским языком: это привело к смысловым сдвигам, стилистическим неточностям, пропускам, а чаще – к буквализму или вольности, созданию неудачных калек и слепому следованию оригинала. Поэтому иногда переводчикам приходилось переставлять строки, целые предложения, т.к. в якутском языке подлежащее идет в конце предложения, а в русском языке в начале или в середине. Так происходит потому, что синтаксический строй якутского и русского языков совершенно разный.

Но если подстраиваться полностью под оригинал, что часто делает А. Ольхон, то местами получается слишком «буквальный» перевод, а не художественный. С. Поделков демонстрирует нам более свободный вид интерпретации оригинала, нередко вольно подстраивая поэму под свой переводческий стиль, что в некоторых случаях вызывает искажение авторской концепции. Варианты Е. Сидорова и А. Шапошниковой более эквивалентны в плане концептуального содержания, т.к. учитывают как концепцию автора, так и вкусы читателя, воссоздавая свои интерпретации на стыке вольного и научного переводов.

Таким образом, «микрskonцепции» переводчиков в совокупности формируют различные интерпретации одного и того же произведения, а также обуславливают различное восприятие зрителем и несходное эстетическое впечатление от произведения в целом.

На первый взгляд, согласно общей теории перевода, абсолютная эквивалентность переводов художественных текстов оригиналу не достижима в принципе. Следовательно, роль издательских вариантов поэмы, имеющих измененную композицию, отличную от авторской, не препятствует осуществлению межкультурной коммуникации. Однако с точки зрения концептуального содержания, не сохранение авторской воли, делает перевод неэквивалентным, даже если в нем реализованы все остальные части оригинала. Несовпадение отдельных элементов

смысла в переводах является «искажением» идейного содержания поэмы, а значит, авторской концепции в целом.

Глава 4. Интерпретация стиховой организации в переводах на русский язык поэмы «Сновидение шамана» А.Е. Кулаковского

Эстетическая ценность поэтического перевода определяется тем, насколько эквивалентно передано содержание оригинала в воспроизведении его формальной структуры, которая не является случайным и всегда обусловлен концепцией автора. В этом плане «Сновидение шамана» представляет собой поэтическую форму, содержащую помимо традиционных сюжетов, образов и изобразительно-выразительных средств, также и фольклорное стихосложение. В поэме большое внимание уделяется благозвучию стиха, его мелодичности, которое достигается с помощью аллитерационно-ассонансной звуковой гармонии и ритмико-синтаксического параллелизма, представляющей наибольшую сложность при переводе на другой язык, ставя специфические требования к работе переводчика. Но поскольку вопрос о концепции автора тесно связан с проблемой индивидуального стихотворного стиля, предполагается выявление системных связей художественных средств и приемов, используемых поэтом, в формировании которых участвуют ритмико-метрическая и звуковая организации, а также строфика и интонация стиха. При этом эстетическое применение данных средств А. Кулаковский всегда соотносит с художественным сознанием эпохи, ее литературными стилями и направлениями. В связи с этим, рассмотренные нами положения герменевтики, проливают свет на закономерности восприятия поэмы «Сновидение шамана» и интерпретации ее стиховых особенностей на русский язык. Исследование стиховой организации «Сновидения шамана» с точки зрения герменевтического принципа перевода позволяет по-иному взглянуть на данное произведение, установить связи

между его частями, что может стать еще одним ключом к пониманию поэтического наследия Кулаковского в целом.

4.1. Ритмико-метрическая организация оригинала и переводов

В индивидуально-поэтической системе А.Е. Кулаковского ритмико-метрическая организация играет важную и значимую роль. Еще в начале XX века в «Правилах якутского стихосложения»²⁴⁰ самим поэтом были сделаны замечания о создании аллитерационной системы стиха на основе якутской фольклорной версификации. Наибольшее внимание Кулаковский уделяет фонеморфологическим особенностям родного языка, подчеркивая «что народный стих имеет свободный ритмический склад и не подчиняется никаким размерам».²⁴¹ По этой причине, метрические особенности основных размеров переводов русских интерпретаторов проявляются в использовании силлабической системы, которая не является традиционной системой якутского фольклорного стихосложения. Фольклорный верлибр А.Е. Кулаковского, а именно таким размером написана поэма «Сновидение шамана», близка по своему строю интонационно-речевым текстам жанров якутского фольклора. При этом, несмотря на кажущуюся ритмическую свободу, в нем ощущается внутренняя ритмика, позволяющая сразу почувствовать авторское членение на строки и межстиховые паузы. По данному поводу Ю. Н. Тынянов выдвинул теорию преобладающей роли графики в верлибре, возникшую на основе принципа «единства и тесноты стихового ряда».²⁴² По мнению исследователя, в свободном стихе различные по количеству слогов и месту ударения слова имеют разную комбинаторику. Благодаря удачному сочетанию малых и больших стрóf, «Сновидение шамана» имеет гибкий ритм, передающий любые оттенки шаманского повествования, что позволяет поэту с максимальной точностью отразить концептуальное содержание данного произведения. Между тем Ю. М. Лотман отмечает значимость «минус-приемов» в верлибре, расшифровывая его как

²⁴⁰ Кулаковский А.Е. Научные труды. [Подготовили к печати: Н.В. Емельянов, П.А. Слепцов] Рис. И.И. Попова. – Якутск: Кн.изд-во, 1979. – 452-455 с.

²⁴¹ Васильев Г.М. Якутское стихосложение. Якутск, Якуткнигоиздат. 1965. – С. 4.

²⁴² Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.

«систему последовательных и сознательных, читательски ощутимых отказов от обыденной речи».²⁴³ Таким образом, согласно закону верлибра, каждый стих, будучи построен с учётом содержания, стремится к максимальной синтаксической завершенности. Между тем в определении конструктивных ритмообразующих признаков верлибра сыграли значительную роль работы А.Л. Жовтиса. Исследователь делает вывод о том, что «свободный стих строится на повторении сменяющих одна другую фонетических сущностей разных уровней, причем компонентами повтора в параллельных, корреспондирующих рядах ... могут быть фонема, слог, стопа, ударение, клаузула, группа слов и фраза».²⁴⁴ В работах современных же исследователей: А.В. Ямпольской «Лингвистика и поэтика итальянского верлибра (2002), Г.Ф. Черниковой «Поэтика русского верлибра второй половины XX века» (2005) и др., верлибром принято называть нерифмованные стихи, расчлененные на стихотворные строки, но не обладающие постоянными признаками их соизмеримости. Еще в 20-х гг. XX века поэтами А.А. Ивановым – Кюндэ и С.Р. Кулачиковым – Элляем были сделаны попытки отрицать «возможность применения в якутском эпическом стихе метрической системы».²⁴⁵ В тюркском стихосложении, в частности в якутском, ударением называют «выделенность слога по его долготе и интенсивности»,²⁴⁶ поэтому его невозможно переместить, как в русском языке, с одного места на другое. В русском языке ударение очень подвижно: оно может прийти на конец слова, в зависимости от склонения, также на середину, может перейти и в его начало. Именно по этим причинам в якутском языке нельзя построить ритм стихотворения в определенном порядке ударений, повторяющихся через равное количество слогов.

Однако первым ученым-языковедом, доказавшим правомерность бытования в якутском фольклоре силлабической системы, опираясь на положения Кулаковского,

²⁴³ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М, 1994. С. 26.

²⁴⁴ Жовтис А. Границы свободного стиха // Вопросы литературы. 1966. № 5. С.118.

²⁴⁵ Кюндэ. О якутской художественной литературе и искусстве: Тезисы // Авт. Якутия. – 1930. – 13 мая.; Кулачиков С. Мысли о якутской литературе // Авт. Якутия. – 1927. – 31 марта, 1 апр.

²⁴⁶ Тобуроков Н.Н. Якутский стих. Якутский стих. Якутск: Кн.изд-во, 1985. – 160 с.

стал П.А. Ойунский.²⁴⁷ Он изучил национальные особенности якутского эпического стиха, изучая специфические свойства силлабического и аллитерационного типов стихосложения, использовавшихся, соответственно, в фольклоре и письменной поэзии якутов. Согласно П. Ойунскому, в якутском эпическом стихе, фразовые ударения, связанные с синтагмами, рельефно возвышаясь в различных местах строк, несомненно, участвуют в ритмообразовании, а также в его варьировании. В силу лишь того, что ударения в таком стихе не чередуются в определенном порядке, т.е. не являются метрическим средством, их функция, рождающая различные ритмические вариации, отнюдь не исчезает. Поэтому исследователь приходит к выводу, что поэзия Кулаковского является переходным этапом между аллитерационной и силлабической системами стихосложения. Действительно, в отдельных произведениях поэта в частности *«В портретах якутских женщин»* (1904) и *«В песне столетней старухи»* (1906), мы наблюдаем, что параллелизмы различных уровней проявляются на лексическом, синтаксическом и на рифменном плане, подчеркивая разнообразие и богатство ритмического построения авторской речи. Таким образом, силлабика, по мнению П. Ойунского, является естественной системой стихосложения для тюркских языков в целом. Позднее эта теория нашла поддержку и получила своеобразное развитие у Г.М. Васильева. «Наличие силлабических стихов в якутской народной поэзии говорит о том, что слог является очень важной звуко-ритмической единицей в стихосложении, придающей ему музыкальный размер, четкий ритм».²⁴⁸ Действительно, как показал анализ поэтического наследия поэта, несмотря на то, что в поэзии Кулаковского ведущая роль принадлежит аллитерационному стиху, строение поэмы *«Сновидение шамана»* отнюдь не ограничиваются только ею. Г. М. Васильев пишет, что, несмотря на неравномерность и несоизмеримость строк, наблюдается определенное тяготение к уравниванию количества слов во всех ритмически связанных соседних стихах. Свидетельством тому могут послужить произведения *«Портреты якутских*

²⁴⁷ Ойунский П.А. Сочинения: В 7 т. – Якутск, 1958. – Т.1. – С.46.

²⁴⁸ Васильев Г.М. Указ. соч. – С.52.

женщин» (1904) и «Армия снежно-ледяной страны» (1925) в которых использованы грамматически точные и однородные рифмы из форм одной части речи, составляющие основной массив рифменных созвучий данных произведений – 73% и 78% (по данным Н.Н. Тобурокова).²⁴⁹ Как утверждает Н.Н. Тобуроков,²⁵⁰ силлабика является естественной системой тюркского стихосложения, несмотря на преобладание в начале XX века – аллитерационного. Получается, ритмические звенья в свободном стихе поэта играют особую роль не только в метрообразовании и определении его размера, но и в изменении ритма поэтического текста, придании ему характера интонационного многообразия и богатства. Усиление интонационно-ритмической самостоятельности отдельных слов и строк, повысило роль рифмы в стихе А. Кулаковского в целом. Например, конечные рифмы в «Красивой девушке» (1910) и «Обездоленном еще до рождения» (1913) составляют второй ассоциативно-рифменный план, принимая участие в смысловом движении всего произведения. «Верлибр поэта понимается как стих, – пишет М.Н. Дьячковская, опирающийся на уравнивание количество слов и слогов, где интонационное и ритмическое членение текста основывается на смысловой группировке слов, часто развернутую в целую тираду».²⁵¹ Якутский свободный стих изначально зародился как средство сочинения стихов в момент исполнения, а также как прием художественно-фонического украшения устного текста. Поэтому М.Н. Дьячковская пишет, что в поэтической системе А. Кулаковского верлибр носит гибридный характер индивидуального и национального.²⁵² К такому же мнению приходит Н.В. Покатилова: «поэт творчески интерпретировал существующий аллитерационный стих, последовательно совершенствуя его в своей индивидуальной поэтической системе».²⁵³ Исследователи отмечают, что аллитерационная поэзия автора включает в себе фольклорный и литературный типы художественного творчества. Следовательно, вся сложность

²⁴⁹ Из личного архива Н.Н. Тобурокова.

²⁵⁰ Из личного архива Н.Н. Тобурокова.

²⁵¹ Дьячковская М.Н. Аллитерация и рифма в якутской поэзии: проблемы эволюции и классификации. – Новосибирск: Издательство Сибирского отделения, 1998. – 26 с.

²⁵² Дьячковская М.Н. Указ. соч.

²⁵³ Покатилова Н.В. Якутская аллитерационная поэзия (генезис литературного текста). – М.: Изд-во «Айыына», 1999. – 94-95 с.

поэзии А. Кулаковского заключается в уникальности и неповторимости авторского голоса, в котором свободный стих приобретает популярность мнемонической формы бытования стиха.

Все эти положения и наблюдения важны тем, что они служат отправной точкой при сравнительно-сопоставительном анализе оригинала переводов «Сновидения шамана». В данном разделе стиховая организация поэмы рассмотрена в общем контексте произведения в целом, тем самым, индивидуальная стиховая система всех четырех переводчиков и их переводческие стратегии не исключают и обращения к технике версификации и стилистическим новациям, что проявляется у каждого по отдельности.

Основной стиховой формой «Сновидения шамана» являются 6-ти (20%), 7-сложные строки (19,9%), указывающие на фольклорную традицию в творчестве поэта. Используя выразительные возможности графики эпического стиха, поэт добился усиления ритмического значения каждого элемента той или иной части произведения. Например, во вступлении, А. Кулаковский отдает предпочтение эпическим формулам и афористическим выражениям, в частности пословицам, для того, чтобы обозначить влияние традиции и эстетики фольклора в развитии шаманского видения. Соответственно, усиление роли 6-ти и 7-ми сложных слов способствовало минимальному употреблению начальных созвучий в данной части (по сравнению с другими частями произведения) и значительному распространению чередования гласных и согласных. Подобное явление сфокусирует основную мысль строфы, в этом случае она взаимодействует с поэтическим образом и усиливает содержательность стихотворной формы. Особенности эпического стиха мастерски используются поэтом при передаче поэтического образа и усиления содержательности стихотворной формы. Каждая концептуальная часть поэмы имеет только ей присущий ритмико-интонационный рисунок. В тех частях поэмы, где говорится о проблеме перенаселения и переселения многочисленных инородцев в якутскую землю, философские размышления поэта, его повествовательный стиль передают 8-ми (18,7%) и 9-ти (10,2%) сложные строки, ритм которых возникает из-

за сочетания схожих структур первых и третьих строк 2-3-3, 3-2-3 или 4-3-2. В основном это астрофические стихи с вольной рифмовкой, играющие в произведении определенную композиционную роль. Более крупные размеры (от 10-ти до 14-ти слогов),²⁵⁴ подобно народным песенным стихам, состоят из развернутых предложений, придающие произведению торжественность и завершенность.

На примере таб.10. видно, что различиям интерпретаций способствуют и особенности системы стихосложения, тесно связанные с национальным языком и культурной традицией народа.

Таблица 10

Количество слогов в строке	Оригинал	Вариант А. Ольхона	Вариант С. Поделкова	Вариант Е.Сидорова	Вариант А. Шапошниковой
1 – сложные	0,2%	-	0,06%	-	0,1%
2 – сложные	0,3%	0,3%	0,8%	0,6%	0,7%
3 – сложные	2,5%	1,2%	2,3%	3%	0,6%
4 – сложные	7,2%	1,3%	4,2%	3,6%	5,1%
5 – сложные	12,4%	0,5%	3,4%	10%	7,5%
6 – сложные	20%	5,1%	8,9%	19,8%	15,4%
7 – сложные	19,9%	33,5%	17,5%	22,5%	16,9%
8 – сложные	18,7%	39,2%	21,3%	18,2%	17,9%
9 – сложные	10,2%	15,5%	18,1%	13,6%	13,2%
10 – сложные	4,7%	2,2%	12,1%	5,5%	8,7%
11 – сложные	2,3%	0,8%	6,6%	2,1%	10,4%
12 – сложные	1%	0,4%	2,8%	0,6%	2%
13 – сложные	0,5%	-	1,4%	0,2%	0,7%
14 – сложные	0,1%	-	0,4%	0,07%	0,5%
15 – сложные	-	-	0,06%	0,07%	0,1%
16 – сложные	-	-	-	-	0,07%
17 – сложные	-	-	-	0,07%	0,07%

В поэме имеются не только отдельные строки, но и целые периоды, образующие единство на основе звуковой общности. Например, в переводе Е. Сидорова наблюдается определенная схожесть с авторским текстом в плане стиховой организации. Переводчик целенаправленно отбирал и комбинировал языковые единицы, направленные на реализацию ритмико-метрической организации в переводе. Он, как и автор тяготел к эпико-философскому

²⁵⁴ См. таб.10.

постижению мира шамана, стремился выразить духовный мир главного героя поэмы. Поэтому в переводе Е. Сидорова больше совпадений в части использования 6-сложных (оригинал – 20%, перевод – 19,8%) и 7-сложных (оригинал – 18,7%, перевод – 18,2%) строк, которые обнаруживают взаимосвязь и системность определенных стиховых форм с оригиналом. При этом сопоставление ритмических моделей Е. Сидорова и А. Шапошниковой показало, что в целях порождения индивидуальных стилевых особенностей стихотворной речи, переводчики меняют рисунок своих текстов, используя строки разной длины: от самых малых (2-сложных) до весьма объемных (17-ти сложных). При этом, в зависимости от смыслового содержания отдельных частей произведения, переводчики увеличивают степень излюбленных А. Кулаковским 7-сложных строк, занимающих в оригинале 19,9% – у Е. Сидорова – 22,5%, либо наоборот, уменьшают (у А. Шапошниковой – 16,9%) с целью внесения эпического стиля в произведении. По сравнению с остальными переводчиками, вариант А. Шапошниковой является наиболее контрастной, поскольку в ее тексте мы наблюдаем присутствие разных по величине строк – от 1-сложных (0,1%) до 17- сложных (0,07%). К стиховой структуре исходного текста приближает ее перевод, прежде всего, преобладание эпического начала, о чем говорит высокая степень использования 10-ти (в оригинале – 4,7%, в переводе – 8,7%) и 11-сложных строк (в оригинале – 2,3%, у А. Шапошниковой – 10,4%). Между тем в передаче смысловой структуры мы не находим видимых искажений. Глубокое знание языка оригинала на высоком уровне и владение переводческим мастерством профессионально, позволили двум якутским интерпретаторам достичь эквивалентности слогового состава в переводе. Весьма интересным показалось и то, что русский переводчик С. Поделков иногда бывал весьма близок к ритмико-метрической части оригинала, что отражается почти в полном совпадении 3-сложных (оригинал – 2,5%, перевод – 2,3%) и 7-сложных строк (оригинал – 19,9%, перевод – 17,5%). Подобная эквивалентность к авторскому тексту зарождается благодаря возвышенной интонации с высокой стилистической окраской. Однако в некоторых частых наблюдаются неточности в передаче

идейного содержания произведения. Для того, чтобы не совершать подобных ошибок, А. Ольхон, наоборот, решил эквивалентнее выразить смысловую сторону поэмы, но в плане формального содержания у него почти не наблюдается схожести с авторским текстом. Поскольку каждая часть поэмы становится отражением, прежде всего, внутреннего индивидуального ритма, мыслей и чувств автора, созвучных ритмам фольклорной традиции, то же самое наблюдается и в переводах произведения.

Итак, перед тем как приступить к анализу оригинала его переводов, сразу обозначим те части поэмы, которые по-нашему мнению составляют основной костяк всего произведения. Чтобы не быть голословными, обратимся к четырем разным интерпретациям следующих частей «Сновидения шамана»: 1) *вступление (начало шаманского видения)*; 2) *проблемы перенаселения*; 3) *классовые противостояния (начало революций, гражданские и мировые войны)*; 4) *о партии большевиков*, и 5) *заключения*, при воссоздании которых, главной задачей переводчиков было эквивалентная передача эстетической информации оригинала. При этом, за основу оригинального текста будем брать I том полного собрания сочинений А.Е. Кулаковского (Новосибирск, 2009), переводы же были сделаны из разных вариантов изданий поэмы: 1946 года (А. Ольхон и Е. Сидоров), 1978 года (С. Поделков), и только у А. Шапошниковой за исходный текст был принят вариант, предложенный В.Н. Протоdjяконовым, выполненный по каноническому тексту без редакторских искажений.

Вступление «Сновидения шамана» начинается 6-ти (22,2%) и 7-мисложными (23,2%) строками, состоящими в основном из двух (55,8%) и трехсложных (53%) слов, создающих определенный эффект свободного течения речи. Свободное повествование открывает эпическая формула прославления солнца, плавно перетекающая в камлание шамана и превращение его в птицу Ексею. Эта часть поэмы чуть ли не единственная по всему произведению, где автор помещает наряду с короткими стихами, длинные, насчитывающие от 9 до 11 слогов в строке (3,9%). Причем чередование разноразмерных метрических строк происходит спонтанно,

без переходов и вступлений, что не создает единой установки на восприятие авторского текста: стоит читателю в начале повествования уловить ее эпический тон, как он меняется, заставляя формировать новую установку на дальнейшее развертывание авторских мыслей. С помощью необычных ритмических структур 2+2+2+2, 1+2+4 и 2+3+3+3 (см. приложение, таблица №3, с. 221-222) А. Кулаковский добивается усиления ритмического значения каждого элемента стиха.

В варианте перевода А. Ольхона, где идет монолог главного героя поэмы, который *«оборотнем извернулся / стал могучей птицей»* и *«мощно взлетая к небу»*, взором окинул прошлое, настоящее и будущее человечества, используются выразительные эпитеты и метафоры, что способствует верному эстетическому восприятию текста оригинала с точки зрения смыслового содержания. Например, переводя видение шамана, переводчик вместе с ямбическими строками, вперемешку создает и трехсложные размеры, в частности амфибрахий и анапест. Благодаря такой структуре происходит процесс преодоления монологической установки и открытие диалога как формы взаимоотношения главного героя (шамана) с читателем. Разнообразие вариантов ритмических структур первой части перевода также показывает серьезные отличия ольхоновского стиха от оригинала. Преобладающие 7-ми и 8-ми сложные строки в переводе А. Ольхона имеют в основном схему: 2-2-3, 3-3-2, а также 2-4-2 (см. приложение №3, стр. 221-222). Частое использование односложных (52,6%) и двусложных (64,3%) слов в тексте перевода разрушает метрический строй стиха, происходит сжатость и метафоричность формы, уход от рифмованных созвучий. Тем самым нарушается стиховое ожидание читателя и вносится оттенок «прозаичности», разговорности. Однако следует отметить, что при передаче устойчивых сочетаний, переводчик больше всего проявляет интерес к двустопным размерам. Почти по всему тексту перевода встречаются двух- и трехстопный ямб. Эти размеры переводчик использует преимущественно во вступлении и в первой части произведения, в которых насчитывается наибольшее количество эпических формул. При этом,

местами, где шаман, превращенный в орла, озирает горячим взглядом всю Вселенную, чередуются неупорядоченно строки разной длины (от 7 до 10):

Сир ийэ хатыны	Госпожу великую землю	3+4+2=9
Сиксик-сиксиктэринэн	Поперек и вдоль оглянувши	3+1+1+4=9
Сидьэйэн-ситэн көрдүм	Великих морей пределы	3+2+3=8
Улуу муоралары	Из конца в конец озирая, –	1+2+1+2+4=10
Улаба өттүлэринэн	Внимательно – неторопливо	4+5=9
Одуулаан урбачыттым	Орлиным горячим взглядом	3+3+2=8
Ааттаах арат байсаллары	-----	
Анараа өттүлэринэн	-----	
Адыылаан анаардым...	-----	
Ол олорон оруоллуу	Скинул я и увидел	2+1+1+3=7
Олордохпуна о5олоор –	Увидел, друзья мои, ясно...	3+2+2+2=9

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения)

(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л.)

Фрагмент начинается 2-стопным хореем (первые две строки), плавно перетекая в 2-стопный амфибрахий, далее идет 3-стопный анапест, строки удлиняются и становятся более вольными (пятая и седьмая строки), создавая модель стиха, вполне традиционную для имитации фольклора. Подобные несимметричные стихи очень удобны при передаче повествовательной, монотонной речи шамана. При этом автоматически замедляет чтение текста преобладание 9-ти и 8-мисложных строк, имеющих схему: 4-5, 3-4-2 и 3-3-2 (см. приложение №3, стр. 221-222), создающую атмосферу таинственного и скрытого. Но иначе выглядит ситуация на концептуальном и эстетическом уровне эквивалентности. На данном примере мы наблюдаем, как перевод лингвоэстетических компонентов оригинала осуществляется средствами соответствующих языковых уровней с разной степенью точности и полноты. Здесь возникает вопрос о передаче «улуу муоралары / улаба өттүлэрин / одуулаан урбачыттым / ааттаах араат байсаллары / анараа өттүлэринэн / адыылаан анаардым» одним предложением «великих морей пределы / из конца в конец озирая». Поскольку приведенные выше строки поэмы «улуу муоралар» и «араат байсаллар» по сути, являются синонимичными, т.е. обозначают одно и то же понятие – масштабность и широту взглядов шамана, который окинул взглядом всю Вселенную, что никак невозможно передать лишь одной строкой, как это сделал

А. Ольхон. Особенно заметно это при появлении неравносложных стихов, создающих резкий ритмический контраст на фоне трехсложного метра. Подобное решение вполне может говорить о сознательной попытке переводчика приблизиться к оригиналу в плане формального содержания.

У другого интерпретатора, несколько иное представление о шамане Кулаковского. Переводчик видел в шамане, прежде всего, сподвижника идей народного блага. Но, по мнению С. Поделкова, главный герой не мог предвидеть социальные реалии, классовые противостояния, происходившие в современном мире из-за того, что все для него виделось в неясном, непонятном, глухом тумане. О чем свидетельствуют следующая интерпретация: *прошедшей ночью / покрытых глухой / потаенной тьмой / полной смутных / загадок / тревог / в глубины / вещего сна* (с.199). Сразу отметим, что в плане стиховой организации, она отличается тем, что словесные или синтагматические ударения в тексте перевода сознательно расставляются только на четко определенных местах и отчетливо выделяются при чтении. Итак, посмотрим на конкретном примере:

Хор бу баара,	1+1+2=4	Внимайте –	3
Белүүннү түрбүүннээх,	3+3=6	Вот что <u>стряслось</u> ,	1+1+2=4
Түлэй-бараан	2+2=4	Прошедшей ночью <u>со мной</u> ,	3+2+1+1=7
Түүн ийэбэр	1+3=4	Покрытый глухой потаенной <u>тьмой</u> ,	3+2+4+1=10
Түүл түһээн түннэһиннэхпинэ.	1+2+6=9	Полной смутных загадок, тревог,	2+2+3+2=9
(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.195)			
		Помню, в глубины вещего <u>сна</u>	2+1+3+3+1=10
		Пав, утопая, <u>моя</u>	1+4+2=7
		Потрясенная тайною тайн,	5+3+1=9
		Пророчески взволновалась <u>душа</u> .	4+4+2=10
(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.198)			

Поскольку для С. Поделкова важно воспроизвести не только содержание, но и форму, он старается использовать максимальное количество многосложных структур: 8-ми (30,2%), 9-ти (27), и даже 10-ти сложные (20) строки. Вступление начинается ямбом, который встречается и в третьей строке, после идет переход на амфибрахий, затем идут дактиль (7 строка) и анапест (8 строка). В то же время, динамизм языка повествования позволили открыть стихи, лишенные определенного

размера (2, 9 строки). Преобладание в тексте многосложных стихов (10-9-10-9-10) повлияло на увеличение доли строки в переводе, что стало поводом для использования глубоко традиционные для нашей эпической поэзии тирады. Между тем переводчик выделяет паузой смысловые группы из двух и более слов, способствуя тем самым наилучшему пониманию текста. Присутствие одно- (14,8%), двух- (12,8%) и трехсложных (8,9%) слов стало эффективным средством инструментовки стиха, актуализируя смысловую связь рифмующихся слов, что означает – верлибр А. Кулаковского оказал на силлабический стих переводчика довольно заметное воздействие. Поэтому затрудненный ритм текста перевода, прекрасно подходящий к высокому стилю поэмы, объясняется тенденцией допускать растяжение размера. Наличие в строках 4-ех сложных и 5-ти сложных слов говорит об ориентации на фольклорную эстетику. В результате оригинал претерпел значительные изменения в концептуальном содержании. За счет вольной интерпретация происходит расширение ассоциативного плана (о чем свидетельствуют последние четыре строки), что способствует восприятию яркого художественного образа шамана.

Эпическая широта интерпретации Е. Сидорова настолько сильна, что уже во вступлении замечаем схожесть сюжетно-композиционного построения с оригиналом: восход солнца, символизирующее у древних якутов все прекрасное и доброе, народное представление о культе камлания, что видно из действий шамана: *«начал камлание большое»,* описания шаманского бубна: *«огромный / что озера полноводного овал / с гремящей крестовиной бубен»*, где ритмический строй фрагмента, благодаря ярким эпитетам легко улавливается слухом. Для большей наглядности приведем небольшой отрывок из поэмы:

Кинкиниир киэн <u>халлаан</u>	3+1+2=6	Достигнув вечного неба	3+3+2=8
Килбиэннээх курбуутугар тахсан	3+4+2=9	Далекую вершину,	4+3=7
Кэдирги туһэн	3+2=5	Длинные когти вонзил	3+2+2=7
Кэтэһэн <u>олордум.</u>	3+3=6	В купол светозарный.	1+2+4=7
Ордоо-добун <u>халлаан</u>	2+2+2=6	Великого неба	4+2=6
Уордаах оһуутун дугуйданан	2+3+4=9	Верхний гребень оседлав,	2+2+3=7
Одуулаан <u>олордум.</u>	3+3=6	Взглядом пронзающим окинул	2+4+3=9

Үрдүк күндүл <u>халлаан</u>	2+2+2=6	Вселенной светоч – круг земной,	3+2+1+2=9
Үрүт мөнүнүн миинэн	2+3+2=7	Взлелеявший род людской...	4+1+2=7
Өнөйөн <u>олордум</u> ...	3+3=6		

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.196)

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.64)

Ритм текста А. Кулаковского возникает из-за одинакового сочетания схожих структур смежных строк. На первый план выходит слово, осязаемой становится соединение двусложных слов (2+2+2), а также трех-, и четырехсложных с двусложными (3+4+2 / 2+3+4), что позволяет добиться ритмического разнообразия стихоряда. Одинаковые слоговые структуры 3+3=6 повторяются в седьмой и десятой строке, в то время как 2+2+2=6 только в пятой и восьмой. В зависимости от того, где стоит двусложное слово, акцентируется эта часть стиха, что создает ощущение движения. При этом фиксированное положение трехсложных слов в начале и в середине почти каждой стихотворной строки способствует тому, что весь фрагмент делается цельным и ритмичным. Механизм действия повторяющихся слов «халлаан» и «олордум» основан на подборе соответствующих в смысловом и фонетическом плане слов. Немалое значение при выборе соответствующего слова имеет равенство слогов в данных словах. В свое время это явление было отмечено Г.М. Васильевым как «тяготение к уравниванию количества слов во всех ритмически связанных соседних стихах»,²⁵⁵ из чего вытекает равносложность строк, т.е. тенденция к силлабической метризации.

Соответственно, то же самое соблюдается и в тексте Е. Сидорова. Для эквивалентности смысловой значимости ритмических построений в текстах оригинала и перевода, Е. Сидоров умело использовал 6-ти (1,9%), 7-ми (0,7%) и 9-тисложные (0,9%) строки. Между тем, подобное ритмико-интонационное движение стиха редко выделяется на общем фоне текста перевода и ритмически, и особенно стилистически. Ощущение непринужденности высказывания шамана придавали одно- (5,3%), двух- (6,8%) и трехсложные (5,2%) слова, как бы передающие глубокий, философский ход мыслей автор. Именно такое восприятие оригинала сделало возможным сближение двух, казалось бы, противоположных систем

²⁵⁵ Васильев Г.М. Указ. соч. – С.23.

стихосложения (якутского верлибра и русской силлабики) в едином творческом поиске переводчика-новатора. Несмотря на преобладание в переводе вольных строк, местами возникают 2-стопные ямбы и 2-стопные хореи, а иногда встречается и трехсложный размер – дактиль (3 строка). Проявление силлабики определяет свободу трактовки сюжетов и образов оригинала, а также некую переводческую вольность: «*длинные когти вонзил / в купол светозарный*», в оригинале же читаем: «*кэди́рги түһэн / кэтэ́һэн оло́рдум*», который дословно переводится как «откинувшись назад стал выжидать». В свою очередь, свободу трактовки ритмической конструкции спровоцирует такие ритмические структуры как: 3+2+2 и 2+3+3, создающие своеобразный зачин авторского повествования. Подобное смешение разноразмерных строк служит здесь, кроме чисто смысловых целей, еще и подчеркиванию формального содержания текста перевода. Первые пять строк фрагмента излагаются в форме прозиметрии: *достигнув вечно́го неба / дале́кую верши́ну / дли́нные ко́гти вонзи́л / в купо́л светоза́рный*, создавая специальный визуальный эффект неполноты строки, своего рода иллюзия неравностопаемого стиха. Как показывает сопоставительный анализ оригинала и перевода, уровень их лексической эквивалентности весьма высок.

В отличие от всех вышеперечисленных текстов, интерпретация А. Шапошниковой очень современна. Возможно, сама того не зная, она делает просторнее воображаемый мир поэмы, качественно изменяя ту суровую реальность, на фоне которой разворачивается повествование, что свидетельствует об индивидуальной переводческой установке, например:

Одун хаан оноһуута	2+1+4=7	Что Одун Ханаа роковое предначертанье	1+2+2+4+5=14
Улаатан эрэр эбит	3+2+2=7	Готово сбыться	3+2=5
Чыныс хаан ыйааҕа	2+1+3=6	Чыныс Хана указанье	2+2+4=8
Ыксатан эрэр эбит	3+2+2=7	Намерено исполниться,	4+4=8
Күһэнэ быата быстара	3+2+3=8	Бечева оберега шаманского вот-вот оборвется	3+4+4+1+1+4=17
Күн туллара күһэйбит	1+3+3=7.	Солнце с неба грозит сорваться.	2+1+2+2+3=10

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.197)

(Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Якутск, 1999 . С.72)

Оригинал пословица начинается с упорядоченной 7-сложной строки, при этом выделение внутри текста условных силлабически строк (первые 2 строки) служит

так называемым сильным эмоциональным воздействием, своего рода зачином пословицы. При чтении первых двух строк возникает чувство напряженности, чему способствует и спад третьей строки на 6-сложную. Состояние эмоционального волнения сохраняется до конца стиха благодаря возникновению предпоследней 8-сложной строки. Ряд периодически возникающих семисложных строк образуют ритмоорганизующий фактор, придавая фрагменту цельность. Соединение двух-, трехсложных слов с односложными словами позволяет А. Кулаковскому добиться ритмического разнообразия стихоряда и в то же время сохранению эпической интонации произведения. Использование А. Шапошниковой эпической интонации замедляют ритм стиха, обретая в переводе большую логическую и художественную значимость. Преобладание в переводе в целом шести (1,3%) и семи (0,7%) сложных строк, воспринимается как своеобразный прием, который помогает раскрыть национальный стиль авторского мышления. При этом уже во вступлении поэмы мы встречаем 13-ти сложную строку, которая повторяется и в начале формул описывающих Птицу Ексею (9–12–9–11–10), Мать-Землю (12–13–10–8), а также в интерпретации пословицы о Чыныс и Одун Хане (14–5–8–8–17). Подобные включения в текст перевода, демонстрируют максимальное овладение переводчиком искусством создания эпического стиха и выработку собственного ритмического рисунка. Но преобладание одно- (36,7%), двух- (52,3%), а также трехсложных (39,5%) слов в строке создают нарушение повторности, ритмический перебой. Весьма интересно, каким образом употребляются строки разного размера. Для придания тексту перевода эпической интонации оригинала используется ритмика верлибра, главным образом длинные строки: 14–17–10. Последние две строки придают тексту перевода законченный интонационно-смысловой ряд. Возникновению длинных стихов способствует удлинение стихотворной строки за счет добавления четырехсложных слов. Значительное количество 4-сложных слов в строке связаны с опорой на синтаксический параллелизм. Кроме основных ритмико-метрических тенденций можно говорить и об индивидуальных ритмических структурах: 3+4+4+1+1+4 или 1+2+2+4+5,

образующих достаточно длинные стихи, не разбитые на строфы. Не будучи скованной жёсткими рамками стихотворной речи и произвольно варьируя метры, переводчик создает в отдельных случаях, более равносложные строки, например, при описании Вселенной (14–9–9–9). Похожая ситуация встречается и в риторическом ответе А. Кулаковского: 7–7–7 (с 83 по 86 строки). Однако подобное явление встречается лишь на крайне незначительных отрезках текста перевода. Введение в текст многосложных строк (от восьми и более) обозначает стремление к художественности создаваемого текста перевода. Эти строки характеризует богатство эпитетов, сравнений, более характерных для прозаического произведения. В результате столкновения разных стихотворных размеров создается структурная неоднородность текста перевода. Возникновение внутри текста 5-ти и 8-ми сложных строк создает резкий ритмический контраст именно на фоне многосложных строк. Этот прием позволил усилить идейную сторону поэмы, его философское содержание, увеличил смысловую значимость формальной стороны текста перевода.

Следующая часть поэмы раскрывает **проблему перенаселения** («*урдүк Халлаан үктэллээх...*», стр.197., до «*...илиэ сабалыа этим, диир аххан эбит*», стр.209), из-за которого начались противостояния между сильными державами Азии и Европы. По мнению А. Кулаковского, чрезмерное размножение людей превратилось в насильственную переделку людских судеб. Жажда завладеть чужими благами путем их захвата становится основной конфликта произведения. И в этом решающую роль играли сильные мировые державы (США, Англия и Германия). Ритмико-метрическая особенность оригинала чаще всего построена на контрасте шести- (87,5%) и семи-(77,9%) сложных строк, которые находятся на уровне внутренних связей между отдельными стихами. Поэтому практически каждый ряд поэмы при минимальной организации создает эффект целостности и единства. Однако по сравнению с другими частями произведения, в данном отрывке больше стихов, имеющих менее 4-ех слогов (64,1%) и более 10-ти (41%). Они в

основном составляют своеобразный зачин того или иного фрагмента, либо играют роль его концовки. Благодаря такому соотношению происходит, достаточно плавный переход между свободным стихом и строками с элементами силлабики. Создают особый контраст также длинные строки, идущие вперемешку с короткими. Таких примеров в этой части произведения свыше 30%. Подобные метрические фрагменты нарушают гармонию эпического стиха, создавая обрывистый ритм, вызывающий чувство тревоги, высокого напряжения, волнения. Тому способствует и многократно повторяющиеся слова *иһин*, *эбит*, которые при метрическом произнесении воспринимаются именно как своеобразные ритмические зачины, поддержанные индивидуальным употреблением лексических средств, специфическими средствами развития поэтической мысли автора. Поэтому те части поэмы, которые охватывают данную проблему, имеют наиболее сложную ритмическую организацию, с большим количеством выразительных средств, в сочетании со стиховыми элементами. Вполне очевидно, что по этой самой причине, большинство интерпретаций принципиально индивидуальны и своеобразны с точки зрения информативного содержания.

Характерный пример, перевод А. Ольхона, для которого беда человечества не только в высокой рождаемости (как отмечают большинство исследователей), а прежде всего, в его корыстных мыслях, проявляющихся в особенностях его поведения: *«держался он слишком гордо / возомнил о себе высоко»* (с.11), исходя из чего, постепенно усиливается психологическая напряженность и противодействия между Человеком и Природой. В силу своего размера, проблема перенаселения в переводе А. Ольхона представляет собой весьма контрастный ритмический рисунок. Несмотря на то, что по-прежнему преобладают 7-ми (74%) и 8-ми (66,3%) сложные стихи, непоследовательность слогов проявляется в возникновении 9-ти (34,5%) сложных строк. Как и в начале своей интерпретации, А. Ольхон продолжает эксперименты с 2-сложниками (эпические формулы зачастую передаются 2-стопным ямбом и хореем), при этом переводчик одновременно работает в области 3-сложного размера, в частности 2-стопного амфибрахия:

Өйдөөххө дылыларын иһин	3+4+2=9	Как будто бы ум имели	1+2+1+1+3=8
Үлүгэр-алдыаххай төрдө	3+3+2=8	А корень начала бедствий	1+2+3+2=8
Үксүүртэн үөдүйэрин	3+4=7	Не видели, не понимали	1+3+1+4=9
Өйдүөбэккэ өлбүттэр	4+3=7	Плодились себе на гибель.	3+2+1+2=8
Санаалаахха дылыларын иһин	4+4+2=10	Как будто бы имели мысли	1+2+1+3+2=9
Алдыаххай-айдаан төрдө	3+2+2=7	А вот угадать причину:	1+1+3+3=8
Алыс элбииртэн айылларын	2+3+4=9	Откуда идут невзгоды	3+2+3=8
Ахайбакка акаарытыйбыттар	4+6=10	Осмыслить не постарались.	3+1+4=8

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения, с.201) (Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л., с.12)

Передача оригинала 3-сложным размером, представляют собой пример целенаправленной работы по созданию близкого варианта стиховой системе авторского текста. Именно это обстоятельство можно рассматривать, как свидетельство усиления установки на законченный интонационно-смысловой ряд. Основой этого ряда является схожесть синтаксических конструкций первого и второго, четвертого и шестого, седьмого и восьмого предложений: 8 – 8, третьего и пятого: 9 – 9, что соответствует содержательным моментам поэмы, в данном случае образно-логическому разворачиванию основного смысла. Кроме отличия в размерах, разнообразие звучания придают переводу ритмические окончания (*имели – не понимали – мысли – не постарались*). Как видно, трехсложные размеры ольхоновского текста в явном контрасте с ямбическими строками (третья и пятая строки перевода), эквивалентны по интонационной природе с размером стихотворной части поэмы. Благодаря взаимодействию стихов с разными размерами, фрагменты текста оказываются втянутыми в единый ритмический рисунок как полноправная часть его целостной структуры. Столь же значимой представляется и двукратное повторение частицы «не» (*не понимали, не постарались*), что способствует более точной передаче авторской позиции. Шаман размышляет о возможности создания нормальной человеческой жизни, о восстановлении мира и приходит к выводу о недостижимости гармонии. Поэтому переводчик изображает искривлённое и деформированное сознание людей, которое привело к гибели и войнам. Однако субъективное восприятие А. Ольхоном четвертой части поэмы, где говорится об азиатских странах, в частности, Японии и Китае, привело к весьма некорректному

пренебрежению авторским стилем: «с очень большими ртами» / «желтых и узколицых», несвойственное автору и его эстетике. В то же время очень реалистично и колоритно изображены Англия: «хитростью нападая / лукавством обороняясь / умом – они выигрывают / языком – они побеждают) и Германия: на тридцать лет приготавливаясь, / жизнь для войны назначив / – триста лет провоюю, – / так про себя мечтает». На фоне таких отклонений от оригинала в плане смыслового содержания, особенно заметны четкие ритмические композиции, которых действительно немного: полностью отсутствуют строки, содержащие менее 6-слогов, а также более 10-ти, при этом преобладают 7-сложные (85,3%) строки, которые чередуются вперемешку с 8-сложными (64,4%) строками. Между тем основой конфликта произведения становится стремление завладеть чужими благами путем их захвата. А. Ольхон ярко показывает, как складываются весьма обостренные взаимоотношения между развитыми странами:

Элбэхтэн элбэх	3+2=5	Шумное <u>множество множеств</u>	3+3+2=8
Эр сүрэхтээхтэр	1+3=4	Лучших людей отборных	2+2+3=7
Эпчиннээх <u>иниирдээхтэр</u>	3+3=6	С крепкими костями	1+3+4=8
Эгэлгэ <u>мэйшилээхтэр</u>	3+3=6	С мужественным сердцем	1+4+2=7
Эр бэттэрэ	1+3=4	Умом разнообразных, -	2+4=6
<u>Бэркэ-бэркэ</u> биһиги	2+2+3=7	Много людей стоит там	2+2+2+1=7
Эрэстииттэр диэки	4+2=6	Глядя на нас пытливо	2+1+1+3=7
Эргичитэн <u>саныллар</u>	4+3=7	Глядя на нас с раздумьем	2+1+1+1+3=8
Эргистээн <u>көрөллөр</u>	3+3=6	Словно бы сверху на нее	2+1+2+1+2=8
Элиэтээн ааһаллар эбит ээ...	3+3+2+1=9	Словно они высоко	2+2+3=7
(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения, с.204)		Где-то парят над нами	1+1+2+1+2=7
		Так ли на самом деле?	1+1+1+2+2=7

(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. С.16)

Переводчик использует различные способы психологического анализа представителей разных народов, например, американцев, которым приходится становиться выше самого себя, делать невозможное, постоянно бунтовать против ограничений. Как видно из примера, А. Кулаковский дает предпочтение 6-ти и 7-сложным стихам, имеющим четкую внутреннюю ритмическую структуру, в которых вполне возможным становится сочетания рифмованных строк (*иниирдээхтэр – мэйшилээхтэр*), (*саныллар – кереллер*). Характерной чертой оригинала

является достижение смысловой экспрессивности и масштабности повествования с помощью параллелизма строк, особенно первых четырех, основанных на речитативном интонировании. Кроме того, шестая и седьмая строки передаются в плане прозиметрии, звучание которых аналогично интонированию прямой речи (*бэркэ-бэркэ биһиги / эрэстииттэр диэки*), после которого опять же идет повествовательная часть фрагмента в речитативной форме, где трехсложные слова подчиняют внутренний ритм строк единому эпическому ритму. Постепенное нарастание метрической организации фрагмента (5–4–6–6–4–7–6–7–6–9) усиливает эмоциональное восприятие стиха, способствуя смысловому и экспрессивному развитию образа. Влияние традиций и эстетики фольклора прослеживается и в использовании начальной аллитерации: последовательное подчеркивание звуков э-э-э рождает ассоциации со словом *эмиэрикэ*, подчеркивая начало стихов одинаковым звучанием. В олхоновском переводе, эффективным выразительным средством, усиливающим эмоциональное воздействие являются повторы слов «*глядя на нас*» и «*словно*», а также однокоренные слова «*множество-множеств*». Как элементы, играющие определенную роль в интонационно-ритмическом движении произведения, они способствовали раскрытию душевного переживания автора по поводу американской экспансии. Выбор следующего варианта ритмических структур $2+1+1+1+3=8$ и $2+1+2+1+2=8$, $1+1+2+1+2=7$ и $1+1+1+2+2=7$ было продиктовано, желанием переводчика найти, более эквивалентное соответствие языку оригинала в плане ритмико-метрической организации. Что касается концептуального содержания, то первая часть перевода описывает особенности американцев с положительной точки зрения, что они умные, мужественные, крепкие, что много добиваются благодаря этим качествам. То же самое мы в буквальном смысле читаем и у Кулаковского. Но во второй половине перевода, появляется ослабление авторской установки за счет приписывания А. Олхоном вопросительного предложения: «*где-то прячт над нами / так ли на самом деле?*», завершающего данный фрагмент. В оригинале автор не спрашивает, а задает

риторический вопрос, который имеет законченное, поэтически изложенное завершение.

У другого переводчика С. Поделкова установка на трехсложную стопу очевидна. Хищническая эксплуатация сильных держав, таких как Англия и Германия, способствует назреванию конфликтов. Описание жадности и коварности англичан представляет собой аллегорическое повествование, заканчивается поговоркой (последние две строки, отмеченные курсивом), которая эквивалентно переинтерпретирована на языке перевода. Благодаря преобладанию ямбического размера, свободный стих Кулаковского приобретает в переводе строго выдержанную монотонную ритмическую правильность:

Кыһын кыдыдьгар кыһарыллыбатах,	11	Не тронутая стужей <u>злой</u> ,	8
Тымныы тыыныгар тыыттарбатах,	9	Не снедаемая зимней <u>нуждой</u>	10
Күндүл-күлүмүр <u>күнүстээх</u> ,	8	С днями, сияющими <u>теплом</u> ,	10
<u>Көрдөөх-нардаах</u> ,	4	<u>С веселым</u> , радостным, голубым,	10
Көсөрөр күөх <u>сайыннаах</u> ,	7	<u>С зеленым летом</u> в цвету,	9
Сир киэнэ килбэйэр киинэ,	8	Сердцевина <u>блистательная</u> Земли,	11
Матайар хаһата,	6	Самая <u>лакомая</u> часть,	8
Дьуларыйар оройо	7	Высокое всей планеты чело,	10
<u>Дьоллоох-соргулаах</u> ,	5	<u>Величаяя</u> , счастья <u>полна</u> ,	9
Дьобуруопа диэн	5	<u>Вечная</u> Европа, <u>она</u>	8

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.206)

(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.212)

В оригинале фольклорную основу актуализирует верификационная система верлибра, основанная на аллитерационно-ассонансной звуковой гармонии (*начальная аллитерация* – 3,4,5,8,9,10 строки) и ритмико-синтаксическом параллелизме, основанном на подборе соответствующих в смысловом, фонетическом и лексическом планах вариантов слов. Вместе с тем, местами присутствует тенденция к силлабическому стиху, о чем свидетельствуют обилие фonomорфологических рифм, с разным местом созвучий («күнүстээх», «сайыннаах» и т.д.). Характер поэтического языка А. Кулаковского отразился и в употреблении множества парных слов («күндүл-күлүмүр», «көрдөөх-нардаах», «дьоллоох-соргулаах») представляющих собой метафорические ассоциации, призванных к усилению семантической значимости повествования. Все эти вышеназванные элементы придают поэме

особую звучность, выразительность и повествовательность. В переводе мы замечаем, что выбор поэтических средств, сделанный Поделковым, по большому счету иллюстрирует основы русского стиха. Тем самым он нам дает понять суть его переводческого принципа, которое он подчиняет воссоздание характерных элементов оригинала. Например, несмотря на то, что в переводе не сохранилось количество слогов разнострожного стиха Кулаковского, переводчик сумел с помощью 10-ти и 8-ми сложных строк воссоздать ритмически упорядоченную речь автора и сохранить при этом поэтическую структуру оригинала. Благодаря особенностям поэтического синтаксиса (инверсии, сокращенным предложениям), а также правильному построению интонации фрагмента, с помощью легко произносимых гласных звуков (*a, e, o, y*) и верной расстановкой пауз в словах, стихам придается торжественное, эпическое звучание. Подобная замена объясняется, прежде всего, соблюдением языковых пропорций оригинала. Вместе с тем, иногда именно такой метрический рисунок дает широкие возможности для различных сказовых интонаций, для характерного движения голоса:

Ол омул	3	Умно рассчитывают власти ее,	11
Өйүнэн сүүйэн	5	Уловов разных они полны,	9
Тылынан кыайан	5	Ухитряются вынуждать	8
Албаһынан хаайан	6	Другие страны к распрям <i>идти</i> ,	10
Тээнээх омугу тээнээбэр	8	Домогаются розни – и ждут,	9
Тиийэн бизрэн баран	7	Когда раздор полыхнет,	7
Тигилээн бөсө	5	Когда распалится вражда	8
Тэриллибитин кэннэ	7	Чтобы затем	4
<i>Тиитин охтотторон</i>	6	<i>Чужими руками в карманы свои</i>	12
<i>Тиингин итигэстиир идэлээх эбит</i>	11	<i>Денежный жар загрести</i>	7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.207)

(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.214)

Если в авторском тексте ритмический рисунок фрагмента больше подходит на интонацию обычной разговорной речи, не подчинённой симметрическому ритму, динамически близкую к разговорному уровню речи, то присутствие многосложных строк у С. Поделкова больше напоминает напевную интонацию и характеризуется плавностью, протяженностью произношения слов, более четкой организацией пауз между стихами и внутри строк. Особенно там, где говорится о назревании мировых

войн между сильными державами, преобладают трехсложные размеры. В этом случае пауза на словосочетании «чтобы затем» и присутствие поговорки «чужими руками в карманы свои / денежный жар загрести» урегулируют длительность ритмических структур и стихов, а также насыщают эмоциональной окраской.

Характерной особенностью перевода Е. Сидорова является его предельная краткость, совершенство формы и яркость изобразительно-выразительных средств. Переводчик занимается разработкой стиховых форм, основанной на сопоставлении сходных ритмико-метрических явлений в оригинале и в переводе. Поэтому способы эквивалентной передачи якутского национального стиха основаны на глубоком знании якутского и русского стихосложения. Следуя логике автора, Е. Сидоров показывает, как духовное умирание сильнейших стран является одновременно эквивалентом всемирного Хаоса: мир разъятый, раздробленный, разъединенный и не представляющий стройной системы:

Уруйдуу-уруйдуу	3+3=6	Славословляя лишь силу,	5+1+2=8
Орто дойду	2+2=4	Смерти всех предавали,	2+1+4=7
Уйгулаах олоһуттан	3+4=7	Священный гасили огонь,	3+3+2=8
Уоттары омуруоран	3+4=7	Сумевших выжить обрекали	3+2+4=9
Уларыталаан кээстэр.	3+2=5	На рабство в чужих краях.	1+2+1+2+2=8
Куллэристии-куллэристии	4+4=8	Насмехаясь злобно,	4+2=6
Күн сириҥ	1+2=3	От поселений вольных,	1+4+2=7
Көрдөөх олоһуттан	2+4=6	Озаренных солнцем,	4+2=6
Куллэри көтүтэн	3+3=6	Оставляли лишь пепел	4+1+2=7
Күөрэтэлээн кээстэр.	4+2=6	Развеваемый ветром.	5+2=7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.196)

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.68)

На примере видно, что А. Кулаковским используются относительно малые строки (2+2 / 1+2+3) вперемешку с традиционными для творчества поэта 6-ти и 7-ми сложными строками, которые придают повествовательную интонацию шаманской речи. Поэтому в начале фрагмента мы наблюдаем наличие двух- и трехсложных слов, создающих эффект обрывочности разговорной речи, постепенно перетекающей в строки достаточно больших объемов за счет трех и четырехсложных слов. В варианте Е. Сидорова ритмико-метрическая организация постепенно меняется в обратную сторону: длинные (8-ми и 9-тисложные) строки

уменьшаются, причем, за счет 4-ех и 5-ти сложных слов, несколько превосходящих по строчному объему оригинал. Контраст размеров придает переводу форму авторского повествования. Прямая аналогия исходному тексту возникает и при соблюдении начальной аллитерации (с-с / н-н / о-о). Для того чтобы соблюсти этот признак звуковой организации, Е. Сидорову пришлось заметно увеличить количество слов в строке. Таким образом, переводчик постепенно возвращается к эпической интонации произведения. При этом, мы замечаем некую равнотактность в конце фрагмента (6-7-6 / 7-7), как явную ориентацию переводчика на силлабическую стилистику.

При воссоздании атмосферы перенаселения, А. Шапошникова в большинстве случаев не просто переводила текст оригинала, а дополняла перевод эпитетами, которых нет в оригинале (выделены нами жирным курсивом): японцы: *обособленно живущие / островитяне / осмотрительные и рачительные / мастеровитые и умелые / малорослые / жесткие, двухжилые* (с.78); китайцы: *длиннокосых / глаз раскосых / маленьких ног обладателей / многочисленных* (с.78), что представляет собой интерпретацию поэмы прозаическим языком с минимальными смысловыми отклонениями от оригинала, без сохранения звуковой организации исходного текста. Преобладающие в тексте большие ритмические звенья состоят в основном из 10-ти и 11-ти сложных строк, которые, на первый взгляд, могут показаться лишенными эмоционального наполнения, чересчур тяжелыми. Такая форма интерпретации допускает возможность органичного введения в поэтический текст самые разнообразные ритмические варианты: 2+2, 3+1, 1+3, 2+1+1, 1+2+1 (в данном фрагменте мы встречаем пять из этих возможных вариантов), что компенсирует отсутствие рифмы и регулярной метрики:

		Оказалось, однако ж, они	4+3+1+2=1
Бултуур муораларын	2+4=6	Находчивые были и хитры –	4+2+1+2=9
Буулуур омулгарын	2+4=6	Давно нашли себе	2+2+2=6
Булуна сылдыр	3+3=5	Моря где промыслять	2+1+3=6
Булууһут дьон эбит.	3+2=5	Народы, которых легко обирать,	3+3+2+3=11
Адабыйар арыларын	4+4=8	Оказалось, простаков с островов	4+3+1+3=9
Анала омулгарын	3+4=7	Облюбованных ими	5+2=7

Алдбата сылдьар	3+2=5	Оболванить и облапошить	4+1+4=9
Амырыннаах дьон эбит	3+1+2=6	Очень им было, ужасным, с руки	2+1+2+3+1+2=11
Сундэ далайдарын	2+4=6	Оказалось; Европы великие народы	4+3+4+3=1
Сүөһүлүүр омуртарын	3+4=7	Океанских туземцев опекая	4+3+4=11
Сүмэтин оборо сылдьар	3+3+2=8	Одновременно могли обогатеть	5+2+3=10
Сүрдээх дьон эбит	2+2+1+2=7	Откачивая колоний пот и кровь,	5+3+1+1+1=11
Ол Дьобуруопа дьоно...		Ничего им это не стоило.	3+1+2+1+3=10
(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.207)		(Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Якутск. С.80)	

Как видно из сопоставительного анализа, поэтические строки автора включают в себе ритмическую свободу верлибра некую напевность, свойственную народной поэзии. Ритмический рисунок данного фрагмента по-своему необычен. Свободный стих в руках поэта становится предельно гибкой формой, позволяющей А. Кулаковскому не только создавать индивидуально-авторский ритм, но и ориентировать читателя на эффект зрительного восприятия текста. Отказ от метрических ограничений (*Быһыылаах. Ол эрээри...*), свободная рифмовка конечных звуков и повторяющихся слов (*муораларын – омуртарын / арыыларын – омуртарын / далайдарын - омуртарын*), обеспечивают непредсказуемость структуры каждого отдельного стихотворения. Автор начинает 7-сложной строкой (3+1+3), потом постепенно идет уменьшение метрики строки (на 6-ти и 5-ти сложные строки, причем, умело вставляет парные ритмические структуры (2+4=6, 2+4=6), чтобы после завершения первой части фрагмента усилить эмоциональное воздействие оригинала с помощью резкой замены ритмической организации текста: 7-ми сложную строку заменяет на 5-ти сложную, после идут 6-ти сложники, которые постепенно увеличиваются, доходя до 7-ми и 8-ми сложных строк, что еще более усиливает накал происходящей атмосферы противостояния. В переводе же, благодаря умелому и многообразному варьированию 9-ти (4+2+1+2=9 / 4+3+1+3=9 / 4+1+4=9) и 11-ти сложных (4+3+1+2=11 / 3+3+2+3=11 / 2+1+2+3+1+2=11 / 4+3+4+3=11 / 4+3+4=11 / 5+3+1+1+1=11) строк, А. Шапошникова не допускает однозначного пересказа, но дает свободу интерпретации. Несмотря на преобладание многосложных строк (от 9 до 11), местами возникают 6-ти и 7-ми сложные стихи, которые, как и в случае с оригиналом, способствует возникновению своеобразного рисунка, который

становится одним из элементов поэтической системы, усиливающим общую выразительность текста. Повышенный уровень визуальности также обусловлено обильным использованием авторской пунктуации (тире и запяты), внутристрочными рифмами (*промышлять – обирать / оболванить – облапошить*), сохранением начальной аллитерации, которые помогают обнаруживать максимальное смысловое и интонационное сходство с авторским текстом и сохранить в переводе национальную специфику оригинала.

После вышесказанных событий, в мире происходят **классовые противостояния (революции) и войны (гражданская и мировая)** («...ол Дьобуруона хотунна дьон...», стр.209., до «..быйыл былаас ылбыт...», стр.221). По мнению литературоведов, данная проблема является одной из ключевых тем всего произведения А. Кулаковского. Лирические переживания автора как никогда лучше характеризуют его индивидуально-авторский верлибр, вбирающей в себе черты тонического стиха с неурегулированной тоникой и силлабикой. В приведенном ниже примере мы видим, что текст оригинала имеет в своём составе множество элементов поэтической формы: повторения сходных слов (*дойду-дойду*) и звуков (*до-до-до, со-со, ат-ар, са-са, ур-ул-уй*), рифмующиеся слова (*тупсарыа5ын – салайа5ын – тустуё5ун*). Это говорит о высокой экспрессивности и эмоциональности данной части произведения, которая имеет особенную, отличную от других частей интонацию и ритм. Время смуты и общественного волнения, начало классовых противостояний и революций вовлекаются поэтом в реальное ритмическое взаимодействие. Поэтому мы наблюдаем резкий спад начальной аллитерации (появляется лишь в первых и последних двух строках) и как никогда обильную равносложность строк (с 1 по 6 строки):

<u>Дойду дойду</u> аайы	2+2+2=6	Теперь уже всюду в мире	2+2+2+1+2=9
Дохсун үгүс норуот	2+2+2=6	Бунтующий дух восстаний	4+1+3=8
«Солун сокуону булан	2+3+2=7	Вещает для всех открыто	3+1+1+3=8
Дьолбутун тупсарыа5ын	3+4=7	«Закон будет в жизни новый	2+2+1+2+2=9
Атын дьаһалы арыян	2+3+3=8	Судьба будет в нашей власти	2+2+1+2+2=9
Саргыбытын салайыа5ын	4+4=8	На старых обломках <i>мира</i>	1+2+3+2=8
Урукку куолуну уларытан	3+3+4=10	Вселенную вновь построим	4+1+3=8

Сложность перевода заключается в том, чтобы сохранить равносложности строк оригинала, А. Ольхону пришлось, опираясь на слово «в мире» созвучное «мира», придумать текст, семантически неравнозначный оригинальному: «урукку куолуну уларытан» (букв.) «свергнув старые порядки», а не «на старых обломках мира», и «вклинить» его вместе с необходимыми дополнениями в текстуру перевода: «судьба будет в нашей власти». Звуковая эквивалентность данного перевода находит в системе слоговых повторов. Если в оригинале А. Кулаковский добивается равносложности строк с помощью различных вариаций семисложника: 7= 2+3+2 / 3+4; 8=2+3+3 / 4+4, за исключением первых двух трок: 2+2+2=6, то А. Ольхон предпочитает внутристрочную ритмическую организацию, основанную на подборе однотипных сочетаний: 9=2+2+1+2+2 / 2+2+1+2+2; 8=1+3+4 / 1+3+4. Хотя и у него местами встречаются вариации: 8=4+1+3 / 3+1+1+3 / 1+2+3+2. Приведенный пример свидетельствует о том, что переводчик, воссоздавая ритмико-ритмическую организацию оригинала, всегда пытается сохранить равносложности строк, являющуюся в оригинале основанием для ритмической организации стиха. Именно употребление больших по объему строк и многосложных слов позволяет звучать свободный стих поэта как прозу, усиливается повествовательная интонация. Минимизация количества рифмы также относится к системе, предельно близкой к свободному стиху. Но попытка приблизить перевод к оригиналу в плане формального содержания, лишила интерпретацию А. Ольхона экспрессивности авторского языка, его особой интонации, что не оправдывает читательского ожидания. Иногда в ольхоновских строках, мы замечаем почти полную равносложность строк (7-7-7-8-7-7-9-7). Гибкий ритм А. Кулаковского, передающий любые оттенки интонации, максимальной точностью отражается в силлабическом стихе перевода в плане эстетической информации:

Муора балыгын курдук	2+3+2=7	Злобным моржам подобны,	2+2+3=7
Муура суох элбэх	3+1+2=6	И по числу бесчисленны,	1+1+2+3=7
Модун ааллар	2+2=4	Все корабли морские,	1+3+3=7
Мустан мөнүөрүстүлэр.	2+5=7	В бой на воде вступили.	1+1+1+2+3=8

Сордон балык курдук	2+2+2=6	А корабли другие	1+3+3=7
Сор-суол ойоһостоох	1+1+4=6	Хищные словно щуки	3+2+2=7
Умсар ааллар	2+2=4	В черных пучинах где-то	1+3+3+2=9
Умсан сундулустулар.	2+5=7	И под водой сразились.	1+1+2+3=7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.215) (Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. С..35)

Трехстопные ямбы играют активную роль не только в метрообразовании, но и в изменении ритма поэтического текста, в богатстве и разнообразии построения поэтической речи. Благодаря чередованию односложных и трехсложных слов, усиливается интонационно-ритмическая самостоятельность строк, особенно в эмоциональном чтении. Между тем, равносложность строк усиливается у А. Ольхона не только в описательных моментах, но и в повествовательных:

Сүдү омуктар	5	В борьбе народов могучих	9
Сүргэспит сүлүһүннэрэ	8	Решаются судьбы мира.	8
Сүүттэриилээх өйдөөх	6	Кто станет беречь песчинку,	8
Сүтүк омук оһотун	7	Когда разрушают горы?	8
Сүрүн-кутун	4	Якуты, народ родимый,	8
Сүүдүтэн көтүтүө	5	Откуда возьмешь ты силу?	8
Буоллаа дуу?..	4	(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. С..37)	

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.219)

В тексте А. Кулаковского имеется предложение с вопросительным знаком «сүтүк омук оһотун / сүрүн кутун / сүүдүтэн көтүтүө / буоллаа дуу?», который на самом деле является риторическим вопросом, ответ которого заключается в контексте поэмы в целом. Весьма контрастная метрико-ритмическая организация (5-8-6-7-4-5-4) данного фрагмента говорит о том, что автор пытается донести до читателя всю напряженность сложившихся обстоятельств, страх перед будущим малочисленных народов. Эквивалентное воссоздание эстетической информации мы наблюдаем у А. Ольхона, где эти строки заменяются вопросительными предложениями, характерными для разговорного языка, усиливающими эмоционально-экспрессивную интонацию фрагмента. Переводчик как бы вступает в диалог с читателем, создает живую речь. Равносложность строк перевода (9-8-8-8-8-8), обеспечивает повышенную информативность шаманского высказывания. Особенности данной системы стихосложения акцентируют внимание реципиента на каждом слове или звуке поэтического текста, и это позволяет провести параллель

между формальной стороной и эстетикой свободного стиха. С другой стороны, особое внимание к ритмической организации перевода заключается в создании системы средств ритмизации, принципиально отличной от авторской, что способствовала сохранению повествовательных элементов поэмы.

В случае с переводом С. Поделкова, созвучие организовалось повторением слов «людей» – «кровь», использованных в качестве эффективного выразительного средства, усиливающих эмоциональное воздействие и играющих определенную роль в интонационно-ритмическом движении стиха и повышающее его разнообразие. Большие государства постоянно вели традиционную войну с ближайшими соседями, которая со временем привела к социально-экономическому кризису, последним выражением которого и было так называемое смутное время. С вступлением анархии и хаоса усиливается крайне жестокая эксплуатация малочисленных народов. Кулаковский был обеспокоен положением дел в России, хищническая сущность империализма беспощадно истребляла коренные населения, что приводило к исчезновению целых этносов. А. Кулаковский разрабатывает механизм рождения слова, в котором легко угадывается звуковое обоснование поэтического слога.

Кыама суох дьон	4	Безмерно больше людей	7
Кыһылы <u>тана-танна</u>	7	Бедных, в красном во всем	7
Кыа хаанынан кыргыстылар	8	В боях проливали кровь	8
Халыан элбэх дьон	5	Орды подлых людей	6
Хараны <u>тана-танна</u>	7	Одетых в черный наряд	8
Харса суох хааннастылар (с.42).	7	Отчаянно лили чужую кровь (с.246)	10

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.220) (Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.235)

Что касается повторов в конце строки перевода, то их использование в тексте было сделано с целью акцентирования смыслового контекста отрезка, раскрывающей тему гражданской войны. А. Кулаковский основной эмоциональный акцент делает на словах «дьон» (люди), *танна-танна* (парное слово, обозначающее глагол «одеваясь»), «хаанынан» (кровью) и хааннастылар, играющим вспомогательную роль в ритмической организации, подчеркивая концы стихов одинаковым звучанием.

От отчего порога жестоко

1+3+3+3=10

Отринут всех как изгнанников	3+1+1+4=9
Навсегда нам будет заказано	3+1+2+4=10
В родные места возвратиться	1+3+2+4=10
Святая Мать-Земля, где зарыты	3+1+2+1+3 = 10
Священные кости праотцов	4+2+3=9
Милая сторонка, где висит	3+3+1+2=9
Минувшему счастью дань – колыбель	4+2+1+3=10
Будет лишь сниться по скорбным ночам	2+1+2+1+2+2=10
Будем мы прахом, по миру гонимым...	2+1+2+1+2+3=11

(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.241)

Таким образом, энергия звуковой организации в сочетании с синтаксическим параллелизмом образуют неповторимую, своеобразную игру слов. Ритмически организованное специфическое средство воздействия на читателя вызывает высокий накал эмоционального состояния, создает зримо ощутимую изобразительность. Следует отметить, что период возникновения мировых войн и революций (части) характеризуется усложненными тропами, где связь события и эмоции раскрывается на фоне описания природы.

Е. Сидоров также мастерски передает и весьма объемные размеры с помощью двенадцати (0,6%) и четырнадцати сложных (0,07%) строк, которые дают разнообразные звуковые вариации. Как видно на примере разница при соответствующей организации внутрискрочной ритмики стиха схожими ритмическими структурами, не нарушает целостности восприятия фрагмента.

Ол иһин онно	5	Поэтому-то там	6
<u>Олуйсар-моһуйсар</u> одурууннаа5а	11	<u>Передряг-притяжений</u> взаимных угар	12
<u>Күөттэһэр-курэстэһэр</u> күчүмэ5эйэ	12	<u>Противоборств-перебранок</u> яростный накал	13
<u>Албастаһар-адырыһар</u> амырыыннаа5а	13	<u>Хитрых дел и хищных схваток</u> страсть	9
Кинилэргэ эбит ...	6	Разгорается сильнее...	7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с206)

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.72)

Ритм силлабический создается главным образом характерным сочетанием разносложных слов внутри стиха. Ритмы громоздких стихов возникает из-за одинакового сочетания схожих структур первых и третьих строк 4+4+3+2=13. Малые расхождения мы замечаем лишь в четвертой строке, где 13-сложник заменен в переводе 9-сложным размером, чему способствовало расхождение якутского и русского языков в ассоциативном плане. Тем не менее, весьма интересным

представляется тот факт, что практически любое слово, выбранное переводчиком в качестве коннотата, приобретает особую стилистическую и поэтическую выразительность. Даже при передаче таких сложных парных слов как «олуйсар-моһуйсар», буквально означающие «всячески донимать» и «күөттэхэр-күрэстэхэр», нашли свое отражение путем объединения современных поэтических приемов с художественными традициями устно-поэтического творчества: «противоборств-перебранок», «хитрых и хищных схваток». Одним из характерных признаков интерпретации Е. Сидорова является историческая локализация действия и соответствующая ей языковая типизация. Между тем в переводе эквивалентные метрические фрагменты встречаются не только в редких, но и в очень выразительных описаниях. Чаще всего в афористических выражениях, например:

«Аан дойдуга адьырбалара	9	«Во всем мире один	6
анардас мин» диэн	5	Всесильный хищник – Я», -	6
атыыр обуусту айаатаабыт.	9	Вселенским быком ревет;	7
Орто дойдуга буолуннара	9	«В этом мире земном	7
Соботох мин» диэн	5	Воитель могучий Я» -	7
Соһоһос атыырды дьохсооттообут.	10	Ярится буйным жеребцом.	8
(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.208)		(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.74)	

В «Комментариях» Е. Сидорова дано следующее определение данного сравнения: «буйный жеребец» и «вселенский бык» – мифические животные, являющиеся символами необузданного нрава и неукротимой мощи (с.113). Чтобы передать глубокое мировосприятие Кулаковского, переводчик наполняет смысл поговорок сложными ассоциативными образами, имеющих свои истоки в древних якутских преданиях. Следует иметь в виду, что двойное сокращение слогового строя оригинала в переводе можно назвать новаторскими в воссоздании стиховых форм якутского стихосложения на русский язык. Переводчик достигает такого эффекта путем экономного использования стилистических и синтаксических средств, а также своеобразной концентрацией высказывания:

Элбэх бириэмэһэ	6	Много времени	5
Өр күннэ	3	Долгие дни	4
Уһун хонукка	5	Длинные ночи	5
Охсуһуу улахана	7	Драки великие	6

Өлөрсүү үлүгэрдээ5э	8	Битвы жестокие	6
Кыргыһы кытаана5а буолла	9	Схватки смертельные шли	7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.217) (Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.81)

Приведенный пример показывает, что основной способ сохранения метрики оригинала основан на подборе соответствующих в смысловом и фонетическом планах вариантов слов. Так, Е. Сидоров эквивалентно передает каждое слово путем формального соответствия: «элбэх бириэмэ» - «много времени», «өр күннэ» - «долгие дни», «уһун хонукка» на «длинные ночи», причем мастерски заменяет слово «хонук», буквально означающий – «сутки» на «ночи». В итоге получился размер и форма оригинала в русском варианте, без нарушения метрики и деформации смысла, при этом сохранилось смысловое содержание и эстетическая информация. Бывают случаи, когда для эквивалентной передачи ритмики оригинала, переводчик использует многосложные слова:

Ол иһин	3	Вот почему,	4
Ону уорбалаан	6	Предвкушая кровь,	5
Оһол уола	4	Несчастья сын,	4
Оп-Соллон	3	Ненасытный	4
Обот-Мэнэгэй	5	Неукротимый	5
Уот Солуонньай обургу	7	Уот Солонньай зловещий.	7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.203) (Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.69)

Перед нами постоянная эпическая формула, обозначающая сына бога войны и распрей. Значение формулы раскрывается с помощью сложной системы эпитетов: «оһол уола» - (несчастья сын), «оп-соллон» - (чрезмерная жадность) и «обот мэнэгэй» - (алчность). Но если бы Е. Сидоров выбрал такой подход для интерпретации формулы, то оно бы непременно сказалось бы и на метрике перевода. Замена эпических формул на устойчивые ассоциации: «оп-соллон»-«ненасытный», «обот-мэнэгэй» – «неукротимый», вызванные денотатом оригинала, свидетельствует о языковой приспособляемости интерпретатора и его индивидуальном отношении к переводимому автору. В итоге ритмическая организация поэмы полностью сохранилась в переводе.

В отличие от всех предыдущих переводчиков, А. Шапошникова решила прибегнуть к экспликации, т.е. придать тексту более конкретную по сравнению с

оригиналом форму содержания. Замена авторского верлибра традиционного говорной маршевой интонацией придает необычную образность, основанную на поэтизированных просторечных словах и выражениях. Так, например, в тексте А. Кулаковский использует привычную для него параллелизм, построенный на основе словесных повторов: *ыраахтаабы / тойот / баһылык*. По сути, все эти слова являются синонимами и могут быть переданы в переводе в более емком оформлении. То же самое происходит и с глаголами *ыталаан / туоратан кэбистилэр*, которые буквально означают – *убрали* и *отстранили*. Другим важнейшим способом передачи ритмической организации поэмы в переводе А. Шапошниковой является употребление переводчиком однокоренных, соответствующих в смысловом и фонетическом плане и синонимичных слов, создающих одинаковое звучание в тексте. Как показывает анализ перевода, в качестве эффективного выразительного средства, усиливающего эмоциональную окраску, используются лексические повторы, которые придают тексту новое качество, новый нюанс, из-за чего меняется смысл и предмет обращения:

Могучие державы,	Неотвратимая доля тяжкая
Мощь свою норовят,	Вот она, настанет,
На могучих обрушить	Неминуемая судьба горькая
Великие на великих	Одолевает,
Вести рати грозные	Неумолимый рок свирепый
Желают иступленно	Свершается

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.84)

Разнообразие ритмического построения речи, усиление интонационно-ритмической самостоятельности через графическое выделение слов, наиболее важных в смысловом отношении, таких как «*государей – убрали*», «*господ / владык обезглавили*», способствовало переводчику сохранить характерные черты оригинала в плане смыслового содержания. Отклонением от текста оригинала, в данном случае, является уменьшение объема строк и изменение слогового состава в стихах в зависимости от замысла переводчика. Многосложные строки, как правило, делятся на ритмические структуры, в которых основную роль играет пауза и интонация. Чтобы добиться этого, А. Шапошникова очень часто использует перенос (пятая и

седьмая строки), что было необычно для якутской поэзии, но не противоречило ее содержанию. Перенос позволяет переводчику не только разнообразить и варьировать рифму, но и создавать живую говорную интонацию. Например:

<i>Ыраахтааһы дьону</i>	6	Государей	4
<i>Ылаттаан кэбистилэр</i>	7	Убрали,	3
<i>Тойот дьону</i>	4	Господ	2
<i>Туоратан кэбистилэр</i>	7	Владык	2
<i>Баһылык дьону</i>	5	Обезглавили	5
<i>Бастарын быстылар</i>	6	(Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Якутск, 1999. С. 91)	

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.220)

Действительно, в первом примере лексические меры повтора меняются «могучие» - «могучих» и «великие» - великих», благодаря чему возникают ритмо-организующие факторы, придающие фрагменту цельность. Во втором случае, употребление подряд идущих синонимичных слов: *неотвратимая / неминуемая / неумолимый – доля / судьба / рок – тяжкая / горькая / свирепая*, подобранные принципом фонетического созвучия, создают картину, предвещающую наступление смертельной опасности. В отличие от первого фрагмента, повторяющиеся слова представляют собой законченный интонационно-смысловой ряд и образуют развернутую метафору. При этом, 1,3,4 стихоряды, перефразируя начальную строку, придают метафорической связи характер закономерного процесса, порождающего событийные результаты.

О партии большевиков и партийных распрях (от «...халын саарыстыбалар хас эиэ анны хайыннылар...», стр 221., до «...хара дьай хаххаланан харгыстаабыт абатын...», стр.223). А. Кулаковский прав, когда говорит, что в условиях капитализма малочисленные народы были лишены возможности достигнуть развития и только с приходом революции они получают надежду на духовное спасение: *новый закон установим / к счастью дорогу проложим / для пользы общей и удачи / иной порядок нам нужен / ветхие заповеди долой / пусть изобилие будет везде (с.91)*. Но отношение автора к большевистской партии было намного сложнее, чем это может показаться на первый взгляд: *отлаженная жизнь наций / выбилась из колеи / коловращение судеб / смешало планы стран (с.92)*. Переделывать мир для

революционера означало: *возглавить всех / порядки старые поотменить навсегда / законы ветхие заставить забыть напрочь (с.94)*. В приведенных строках мы читаем, что переломные события революции могут достичь накала: *возглавим, поотменим, заставим*. Следовательно, для реализации авторской концепции этой части поэмы, согласно стиховой организации исходного текста, переводчик должен обеспечить исключительную подвижность, изменчивость и вариативность ритмико-метрической системы. Поэтому ради своей метрики А. Ольхон в ряде случаев вынужден был прибегать к искусственному, функционально неоправданному выбору некоторых слов. И если в предыдущих случаях переводчик еще как-то пытается приблизиться к оригиналу, то на этот раз у него идут сплошные вольности: «устом разрушая / готовится надо к риску», «нестерпленные дороги / препятствия обещают», «до нового становления» и т.д., которые нарушают авторскую действительность.

Урукку олох-куолу	7	Устои разрушая –	$3 + 4 = 7$
Уларыйар күнүгэр	7	Готовиться надо к риску	$4 + 2 + 1 + 2 = 9$
Уһун сордоох сут	5	Нестерпленные дороги	$5 + 3 = 8$
Улугуруо буоллаҕа	7	Препятствия обещают.	$4 + 4 = 8$
Өбүгэ сабаттан үгэс	8	Покинув обычай старый	$3 + 3 + 2 = 8$
Үлтүрүйэр күнүгэр	7	До нового становления	$1 + 3 + 5 = 9$
Өлүү-үлүгэр бөбө	7	Держитесь упорно, твердо, –	$3 + 3 + 2 = 8$
Үтүрүйүө буоллаҕа	7	Беда возрастает стократно	$2 + 3 + 3 = 8$

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.223) (Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л. с.45)

Буквальный перевод данного фрагмента будет примерно следующим:

Когда наступит день перемен,	9	Когда настанет день развала	9
Прежних прав и обычаев,	8	Былых порядков и традиций,	9
Протяжный голод мучительный	9	Настигнет нас беда страшная	9
Обрушиться на наш род людской	9	Настигнет нас смерть и погибель.	9

Примеры говорят о том, что хореическая метрика, в частности, оказалось в противоречии с эстетическим качеством оригинала, с его эпической широтой, плавностью и мелодичностью интонации. Так как А. Ольхон последовательно выдерживает свой метр до конца произведения, то у него вместо последовательного стихового потока, появляется, опять-таки ритмическая стереотипность. Иногда, стремясь разрешить метрическую структуру текста, Е. Сидоров употребляет знаки

препинания, в частности «—» (тире) как организующий способ повествовательной речи, например:

«Солобуода» дии-дии суудайаллар	10	«Свобода» – вот заветная мечта,	10
«Эрэбэлииссийэ» дии-дии иирэллэр	11	«Революция» – вот чем одержимы,	11
«Эрэспиибиликэ» дии-дии	8	«Республика» – вот что горячо	9
Э5эрдэлииллэр эбит	7	Приветствуют они.	6

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.211) (Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.76)

В тексте Кулаковского мы видим еще один оригинальный прием поэта – разделение строки на два периода (третий и четвертый строки). Подобный прием также используется и в переводе, причем частота слогового размера в двух последующих строках колеблется всего лишь на 1 слог. К тому же еще и с помощью знака «—», усиливается идейная сторона произведения, а также ее философское содержание.

Интереснейшая интерпретация дана А. Шапошниковой, строки довольно сложные, но их важно понять (*возглавит / поотменить навсегда / заставить забыть*). Она как человек, переживший распад Советского Союза, сумела бросить критический взгляд на всеобщую картину этой политики. Ученый по критическим приемам, художник по натуре и моралист по мировоззрению, переводчик представляет себе Кулаковского, который слегка иронизирует, слегка пародирует большевистскую власть, планировавшее новое мироустройство, тогда кажущееся фантастичным, но столь необходимым и обоснованным самим направлением жизни. Легко заметить, что данный отрывок получился у А. Шапошниковой более художественным и немного риторичным. Но если внимательно прочесть, то легко обнаружить особенности именно авторской позиции. В них преобладают 9-ти и 10-ти сложные строки; в тех случаях, когда идет описание разрушительной силы заводов и фабрик, возникают 4-ех и 5-ти сложные стихи, которые способствовали расширению строки до 11-ти и 12-ти слогов, придавая тексту эпическую широту.

Заключение (от «... тогус ордоо добун халлан тойотторо...», стр.231., до «...туннэри туһэр буолаайаный. Тускуо», стр. 231). Завершающая часть поэмы весьма емка по объему и в то же время очень эмоциональна с точки зрения

эстетической информации. Белый шаман, подводя итог своего предвидения, совершает алгыс, умоляя верхних божеств напутствовать на благоприятный исход его обряда в конце произведения. Происходит некий переход от эпического к романтическому восприятию действительности, углубленное раскрытие внутреннего мира главного героя. Следовательно, и в плане версификации идет несколько другая тональность. А. Кулаковский чередует многосложные строки с малыми, при этом он допускает использование двусложных слов с четырехсложными. В результате чего рождается четкий ритм:

То5ус ордоо добун халлаан тойотторо	2+2+2+2+4=12
Онол5онноох тойукпутун	4+4=8
Умсары тускулааман даа.	3+4+1=8
А5ыс сандаар ма5ан халлаан а5алара	2+2+2+2+4=12
Ааттаһылаах ньанныарбытын	4+4=8
Таннары танхалааман даа,	3+4+1=8
Сэттэ килбиэн-кинкил халлаан кинээстэрэ	2+2+2+2+4=12
Кэниэрдээх кэбиринибитин	3+6=9
Кэдирги кэскилээмэн даа...	3+4+1=8

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.231)

В приведенном отрывке ясно прослеживается тождественность грамматических конструкций – данный фрагмент построен по принципу синтаксического параллелизма. Строки созвучны по звуковому составу в целом; членение текста на четкие ритмические единицы, безусловно, степень звуковой организации также высока, и перед нами несомненный образец стихотворного текста со всеми ритмико-фонетическими средствами организации. Ритмически упорядоченная речь шамана (главного героя) сохраняется повторение одинаковых 12-ти сложных строк в первой, четвертой и седьмой стихах, имеющих одинаковых способ построения: 2+2+2+2+4=12. Благодаря сбалансированной конструкции поэтического синтаксиса: 4+4=8 / 3+4+1=8 / 4+4=8, а также повествовательной интонации фрагмента, стихам придается торжественное, эпическое звучание.

Девяти вихревых небес властитель,	3+3+2+3=11
Дух Добра и Правды, слушай, –	1+2+1+2+2=8
Не оскорбясь напевом горьким,	1+3+3+2=9
Благослови высокий путь!	4+3+1=8

Восьми серебристых небес владельцы,	$2+4+2+3=11$
Светлые Духи Счастья, простите, –	$3+2+2+3=10$
Не презирайте надежды нашей,	$1+4+3+2=10$
<i>Благословите высокий путь!</i>	$5+3+1=9$
Семи певучих небес хозяева,	$2+3+2+4=11$
Вечные Духи Жизни, встаньте, –	$3+2+2+2=9$
Не оттолкните забытых жалоб,	$1+4+3+2=10$
<i>Благословите высокий путь!</i>	$5+3+1=9$

(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. С..54)

Для передачи специфической интонации и подчёркивания типа речи шамана, А. Ольхон одновременно с силлабикой нередко использует неравносложный стих. Основная задача для переводчика заключается в том, чтобы сохранить исходный ритм в переводе. Потому обращение переводчика к ямбической и хореической метрике, расширило стиховую организацию перевода в общестилевом и эстетическом плане. Длинные синтаксические периоды (11-10-10-9-11-9-10-9) – поток сознания А. Ольхона передаются с помощью интонационной разбивки стихотворной строки на «абзацы». По этой причине слоговой объем оказался в русском тексте немного больше, чем в якутском оригинале, за счет использования повествовательного элемента, придающий формуле цельность и законченный смысловой ряд. Следует особо обратить внимание на интонационную паузу, образующую с помощью лексического повтора «*Благословите высокий путь!*» и многообразных знаков препинания (тире, восклицательный знак), представляющий собой метафорические ассоциации, призванных к усилению семантической значимости повествования. Несмотря на то, что в переводе не сохранилась эпическая интонация оригинала, переводчик сумел с помощью многосложных строк воссоздать упорядоченную речь автора и сохранить при этом поэтическую структуру формулы.

У другого русского переводчика С. Поделкова, произведение завершается душевной пассивностью шамана: «*возносим наших стенаний песнь, не отвергайте, я вас прошу! / большую нашу услышьте мольбу, богу безмолвья не бросьте, прошу! / смиренно раскаянье наше, - его сердечно, безгневно принять прошу!*». Следуя этим строкам, переводчик создает ситуацию неуверенности и подозрительности шамана в

завтрашнем дне: «*О только не опрокинься! Удачу дай! Тускуо!*. На самом деле, в тексте поэмы невозможно найти прямой ответ на вопрос, что ожидает судьбу малочисленных народов. Однако, как справедливо отметил Н.Н. Тобуроков, А.Кулаковскому было известно положительный исход всех метаморфоз, происходивших в мире. Что касается перевода, то, возможно, на такой переводческий выбор сыграла свою роль тогдашняя атмосфера, весьма противоречивая и сложная с точки зрения политической ситуации в стране в целом. В плане стиховой организации также стали возникать переходные стиховые формы. На смену привычны 8-ми и 9-ти сложным строкам переводчика пришли многосложные строки. Преобладающим являются 10-сложные стихи, чередующиеся по большому счету с 9-ти и 12-ти сложными строками. При этом, амплитуда колебания число слогов заключительной части произведения, от строки к строке оказывается, таким образом: 13-10-9 / 13-10-10 / 12-11-10 / 12-12-9 / 9-9 / 14-10-8 / 12-2, что не нарушает ощущения ритмичности стиха и не позволяет отнести эти формы однозначно к свободному стиху. Это сопоставление, как нам, кажется, вполне доказывает отсутствие строгой грани между авторской позицией и переводческой интерпретацией.

Заключительная часть интерпретации Е. Сидорова как никто лучше передает рисунок авторской мысли в наиболее естественной и органичной форме: *покорное пение со стенаниями / прочь не отвергайте, прошу!* В тексте перевода находит отражение оптимистическая вера шамана в возможность совершенствования человеческой природы, а также устремленность «белого шамана» к спасению души верой в завтрашнем дне: *священный мой белый терях / светлой судьбы знаменье, будь удачлив / не опрокинься! / Тускуо!* Особый творческий метод переводчика состоит в использовании предельно длинных эпических строк ($3+3+2+3+3+3=17$ / $4+3+1+5=13$ / $2+2+4+5+2=15$ / $4+5+1+2=12$ / $2+3+2+3+2=12$) в сочетании с яркой экспрессивностью коротких 9-ти и 7-ми сложных строк (как и в оригинале), вперемешку идущие с 4-ех и 5-ти сложными стихами ($1+1+2=4$ / $2+3=5$ / $3+2=5$ / $2+2=4$ / $1+4=5$). Постепенное сужение в переводе диапазона интонационных

оттенков не нарушает целостности восприятия поэмы, а наоборот, создает богатое звучание и наполняет язык перевода максимальным смыслом.

Весьма интересным образом воссоздана слоговая система оригинала у А. Шапошниковой. Она очень тесно увязала слоговой и ритмический строй текста тем, что создала для своего варианта перевода соответствующую ритмообразующую основу: преобладание 11-ти и 10-ти сложных строк, которым начинается заключительный фрагмент поэмы, и им же завершается, по ходу повествования в трех местах уменьшается до 6-ти, 5-ти и 4-ех сложника. Таким образом, мы наблюдаем единство прозаической интонации и стихотворного текста, чему способствует соблюдение регулярного слогового членения (11-11-11 / 10-11-10-10 / 10-9-9-11), но только вольного и нерифмованного. Поэтому верлибр А. Шапошниковой характеризуется взаимодействием экспрессивности и эпичности интонации, отличается от других интерпретаций сложностью синтаксических конструкций и повышенной ассоциативностью образов.

Таким образом, версия интерператции якутских переводчиков Е. Сидорова и А. Шапошниковой показала в целом эквивалентную передачу смыслового содержания, с небольшими вариациями, порядка следования слогового объема, соотношения длинных и коротких слогов, а также количества ударений. Ориентация на фольклорную традицию видна в творчестве переводчиков уже на формальном уровне. Несмотря на разнообразие используемых версификационных техник, подавляющее большинство в их текстах написано в рамках верлибра.

4.2. Аллитерация и рифма в оригинале и переводах

Звуковая организация (аллитерация и рифма) в поэзии А.Е. Кулаковского выступает как элемент упорядоченности парадигматического плана, который накладывается на общезыковую ткань всего произведения, благодаря чему усиливается значение изобразительного слова поэта, создавая особую, присущую лишь его стихам концентрацию философской мысли. Поэту удалось наилучшим образом использовать достоинства якутского аллитерационного стиха для создания группы произведений («Хомус», «Вилуйский танец», «Благословение по

старинному» др.), отражающих мастерство поэта, у которого выбранная форма идеально соответствовала эпическому содержанию.

В тюрской, в частности якутской поэзии, аллитерационный стих издавна употреблялся спорадически и как один из импровизационных и стилистических пра-форм, т.е. как средство сочинения стихов в момент исполнения, а также как прием художественно-фонического украшения текста. Об этом пишет и В.Г. Родионов, отмечая, что «якуты вообще любят украшать в устном народном творчестве свой стих аллитерациями, и традиционно считается, что чем больше созвучий, тем стих красивее»,²⁵⁶ при этом исследователь определяет аллитерацию как повторение любых качественно сходных звуков (гласных и согласных), а также повтор по месту образования (звуки, объединяющие начало строки и внутри строки), рассматривая их с точки зрения выразительности, художественной функции, которую они несут. Говоря об аллитерации В.М. Жирмунский выявляет связь звуковых повторов и параллелизмов с интонационной системой стихотворного текста в целом, подчеркивая роль гармонии гласных (ассонанса) как одной из разновидностей звукового повтора.²⁵⁷ Подобное мы встречаем и у А.М. Шербака, который утверждает, что «точное или приблизительное созвучие любых начальных звуков или звуковых групп, а также созвучие определенных качественных признаков, исходящее от первого слога каждого стиха или каждой строфы и основанное на законе гармонии гласных» – это и является аллитерацией.²⁵⁸ Роль повтора как одной из наиболее распространённых ритмико-синтаксических фигур произведений А.Е. Кулаковского наиболее арсказывается в работах Н.В. Покатиловой, которая приходит к выводу, что аллитерационный стих поэта сочетает в себе интонационные разновидности напевного, речитативного и интонационного типов якутского стиха. При этом исследователь справедливо отмечает, что поэт впервые позволили разграничить фольклорное стихосложение от стихопроизнесения с

²⁵⁶ Родионов В.Г. Чувашское и тюрское стихосложение. Учеб. пособие. Чебоксары, 1980.с. 19).

²⁵⁷ Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л., 1974, с. 661.

²⁵⁸ Шербак А.М. Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении // Народы Азии и Африки. - М., 1961. - № 2. - С. 132-149.

помощью выделения метрической основы стиха, которая сыграло вспомогательную роль в авторском изменении текста соответствии со своими представлениями».²⁵⁹

Действительно, употребление аллитерации оказывается важным стилистическим средством повышения эмоциональной выразительности авторской речи и усиления ритма поэтического текста. Об этом наиболее полно изучаются в работе М.Н. Дьячковой «Аллитерация и рифма в якутской поэзии: проблемы эволюции и классификации», где автор подчеркивает два вида аллитерации: межстиховую и начальную, которые как звуковое явление поэтической речи сохранили и содержат в себе основные приемы образования стихотворных строк фольклора не только якутского, но и многих других тюркских народов. Именно горизонтальная и строфическая аллитерации в «Сновидении шамана» одновременно создают значительную и первичную ее выразительность. По утверждению Г.М. Васильева, стих А. Кулаковского, построенный на основе закона сингармонизма и аллитерации, зачастую был связан единоначатием. По его замечанию, особо часто в поэме встречаются в начале строк согласные из следующих звуков: *к, с, т, х, б, д*, которые занимают в произведении 54% стихотворных строк. Из гласных звуков часто встречаются – *а, о, у, и, э, у*, занимая 33%.²⁶⁰ Кроме того, в поэме оказывается много других созвучий, которые образуются упорядоченным повторением гласных и согласных в разных комбинациях внутри стиха, с помощью внутристриховой аллитерации. Как видно из таб.11, связь с традицией проявляется в переводах в присутствии у всех переводчиков начальной аллитерации.

Таблица 11

Виды аллитерации	Оригинал	Перевод А. Ольхона	Перевод С. Поделкова	перевод Е. Сидорова	Перевод А. Шапошниковой
Начальная	34,3%	31,8%	87,6%	96,3%	41,7%
созвучия 1и2 слова	30,6%	2,5%	6,4%	5,7%	5,4%
созвучия 1и3 слова	12,1%	2,4%	3,8%	3,1%	1,3%
Созвучия 2и3 слова	4,1%	4,9%	4,9%	1,1%	1,2%

²⁵⁹ Покатилова Н.В. Указ. соч. – 101-168 с.

²⁶⁰ Васильев Г.М. Указ. соч. – 63.

созвучия 1-2-3 слова	2%	-	2,3%	0,7%	0,2%
Повторы	16,4%	10%	10,8%	2,2%	2,4%
общее кол-во строк	1385	1344	1468	1360	1388

Большинство переводчиков сохраняют национальную идентичность оригинала, четко отраженную в воспроизведении начальной аллитерации. Созданные на основе подлинных образов аллитерационного стихосложения и максимально описывающие авторскую вторичную реальность переводы, по сути являются творческой находкой каждого отдельно взятого переводчика. Рифмованная структура (в частности, фонеморфологические и глагольные рифмы) воспроизводится Кулаковским с той же тщательностью, что и аллитерационные схемы. Рифма в оригинале ведет происхождение от синтаксического параллелизма, частого в фольклоре. Поэтому степень рифмы в оригинале почти так же высока (53%), как и аллитерация (64%). Звучность стихов обеспечивается эвфонией, связанной с звуковыми изменениями, регулирующими фонетико-ритмические процессы. Благодаря чему повторяющиеся слова и звуки приобретают в оригинале смысловое и эстетическое значение.

Таблица 12

	оригинал	Вариант А. Ольхона	вариант С. Поделкова	вариант Е. Сидорова	Вариант А. Шапошниковой
Зарифмовано	36%	4,4%	95,6%	20,5%	20,5%
Нерифмовано	64%	95,6%	4,4%	79,5%	79,5%
кол-во учтенных строк	1385	1344	1468	1360	1388

Из всех видов рифм наибольшее распространение в произведении получила глагольная рифма (36,6%). В этом случае в конце произведения попадают одинаковые части речи в одной грамматической форме, что рождает более или менее точное созвучие. По исследованиям Н.Н. Тобурокова основной массив рифм поэзии А. Кулаковского состоит из глаголов, прилагательных, имен существительных одной грамматической формы.²⁶¹ Концевые рифмы у поэта связывают строки по смыслу, перекликаются с внутренними созвучиями, сочетающимися слова с одинаковыми корнями. Автор создал особый, если можно так

²⁶¹ Тобуроков Н.Н. Якутский стих. Якутск, 1985. – 97 с.

выразиться, «ритм – строфу с длинной тирадой, переходящей из строки в строку, с «богатыми» глагольными рифмами, столь характерных для якутского народного стиха». Соотношение описанных других типов рифмы выглядит у поэта следующим образом: *фономорфологическая* (2,7%), *точная* (0,8%), *рифма с замещением* (0,2%). Помимо вышесказанного, А. Кулаковский умело использует и так называемые усиленные образные слова «топпот-хаммат», «норуот-норуот», а также нагнетание однородных гласных и согласных в заключительных строках. Сравнительный анализ звуковых повторов оригинала и переводов показал, что ослабленность организующей роли межстиховой аллитерации (21,8%) у А. Олхона компенсируется мастерским использованием других средств, одним из которых являются лексические повторы (10,8%). Данный показатель свидетельствует о том, что переводчик отдает предпочтение внутристриховым созвучиям, не обращая особого внимания на начальные. Поэтому олхоновское единоначатие, в большей степени, представляет собой не тирадную группу в несколько подряд идущих строк, объединенных одним начальным звуком, а всего лишь две или три строки, объединенные одним звучанием, чаще всего В (26,2%), П (16,4%) и С (38,7%). Тем не менее, в отдельных случаях и у него встречаются строфы, окутанные подряд идущей межстиховой аллитерацией. По нашим наблюдениям, наибольшее количество аллитерируемых строк (от 6 до 10 стихов) приходится на ту часть поэмы, где идет речь о чрезмерном размножении человечества. Чтобы не быть голословными, рассмотрим на конкретном примере одного фрагмента:

Ол Дьобуруопа хотунна дьон
 Үөн **курдук** үксээн
 Көйүк **курдук** көйнөн
 Туман **курдук** тунуйан
 Ийэ сирдэригэр
 Иитилибэт буолан...

Размножились люди Европы,
Размножились – расплодились,
 Толкутся комарами,
 Туманом дыханья дышут,
 Своя земля – отчизна,
 Сирых не согревает...

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.209)

(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л. с.24)

В данном случае, поэт использует повторы слова «курдук», вместо привычного для него приема начальной аллитерации. Эти повторы составляют эпический зачин каждой строки, расширяя ассоциативную сферу стиха: перед нами

возникает картина без числа и предела перенаселенной людьми земли. При этом сильное эмоциональное воздействие оказывают конечные рифмы (*үксээн – көйнөн – тунууян – буолан*), усиливающие выразительность речи шамана. Но там где заканчиваются повторы, начинается единоначатие начальных строк (*ийэ – иитилибэт*). Намечается также усиление созвучия первого и третьего слов (*үөн – үксээн, көйүк – көйнөн – туман – тунууян*), играющее роль внутренних ритмических структур. Тем самым А. Кулаковский умел не только мастерски создавать синтаксические вариации сочетания слов, но и варьировать сходные звуки по определенному месту образования. Характерная особенность звукового оформления «Сновидения шамана» заключается в широком использовании элементов звуковой организации эпического стиха.

С точки зрения смыслового содержания, А. Ольхон сумел весьма эквивалентно проинтерпретировать авторскую идею. С помощью двойного повтора слова «размножились», он весьма удачным образом передал эмоциональную силу произведения. Действительно читатель чувствует угрозу нависшей перед человечеством проблемы перенаселения, что расплодилось множество людей, рожающих несметных потомков. Необходимо отметить, что слоговое строение рифмы, имеющее в поэме особое значение, приобретает у Ольхона словесную систему. Тому свидетельством является созвучие слов: *размножились – расплодились, толкутся – туманом*, несущих на себе основную семантическую нагрузку. Более того, умелое воссоздание созвучий первого и второго слова (*размножились – расплодились / сырых – согревает*) становится своего рода лексико-звуковой анафорой, что свидетельствует о попытке воссоздания переводчиком национальных традиций якутского эпического стиха. Абсолютным совпадением перевода оригиналу являются последние две строки, написанные начальной аллитерацией (*своя земля отчизна / сырых не согревает*). Несмотря на то, что этот фрагмент, чуть ли не единственный в произведении отрезок, написанный без начального единоначатия, текст перевода за счет шести строк, написанных начальной аллитерацией, оказался весьма эмоциональным и ритмичным. Это говорит о том, что в данном случае

межстиховая аллитерация сыграл для А. Ольхона роль не столько начальной рифмы, сколько ритмообразующего элемента. Вот еще один пример, описывающий одну из основных проблем произведения – начало классовых противостояний. Мировые войны между сильными западными государствами за лидирующее место в мире повлекли за собой борьбу внутри государства:

«Урукку оло5у уларытан
 Уйгулаах олохто
 Оностуо5ун» диэн.
 Харыларын сиилэлэринэн
 Хайтах да5аны
 Хайа5астарын бүөлэммэккэ
 Хаайса сатыыллар эбит –
 «Хара баттыгаһы хаалларан
 Хай5аллаах дьаһалы
 Ханатыа5ын» диэн.

«Голод и угнетенье
 Надобно пересилить, –
 Новый порядок нужен...»
 Так заговорили.
 Труженики-бедняги,
 В доле своей отчаясь,
 Вышли из повиновенья, –
 С призывом обратились:
 «Сбросим ярмо насилий,
 Солнцу пути проложим,
 Счастье для всех откроем...»
 Так заговорили.

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.210)

(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. с.21)

В якутском тексте, с помощью межстиховой (*ур-уй, ха-ха*) и внутристриховой (*ур-ул, ха-ха*) аллитерации, а также рифмующимся словам: *харыларын – хайа5астарын / баттыгаһы – дьаһалы*, в которых совпадают не только отдельные звуки, но и грамматические формы, происходит усиление интонационно-ритмической самостоятельности авторской речи. Способность Кулаковского выделить, вычленив из поэтического контекста определенные слова и соотносить их между собой (*оло5у – олохто*), усиливает содержательность стихотворной формы. Следует подчеркнуть, что в отличие от первого примера, здесь ассоциативный план стиха расширяется за счет нагнетания звуко сочетаний гласных заднего ряда (*о-у*), а также парных согласных (*ба-бу, ха-ха*), создавая образ простых рабочих, всегда бедствующих и борющихся за правоту. В олхоновском тексте установка на эвфонию очевидна. Возможно, поэтому идет ослабление смысловой передачи оригинала. Переводческая интерпретация начинается со слов «голод и угнетенье», которых нет в оригинале. На данном фрагменте автор завуалированно говорит о последствиях войны, акцентируя свое внимание на настроении рабочего класса.

Перед нами раскрывается начало народных восстаний тружеников против богачей. При этом А. Ольхон не пересказывает поэму А. Кулаковского, а передает свое, индивидуальное, субъективное впечатление от нее. Поэтому в качестве своеобразного рефрена в фрагменте выступает строка *«так заговорили»*, которая и замыкает совершенный круг, заданный первой строкой. Между тем, как и в первом примере, смысловой экспрессивности и динамичности слога переводчик добивается благодаря умелому подбору звукописи. Так, соотношение между звучанием и значением слова приобретает особую значимость с помощью начальной аллитерации (*на-но, так-тру, в-вы, со-сб*), созвучий первого и третьего (*новый-нужен*), а также второго и третьего (*пути-проложим*) слов. Между тем, рифма в тексте связана со стилевой ориентацией интерпретатора, поэтому у А. Ольхона преобладает рифмовка, существительного с глаголом, составляющая 6,8% от общего количества рифм. Рифма с разным местом образования: *угнетенья – повиновенья* (1 и 7 строка), *пересилить – насилий* (2 и 10 строка), *нужен – приложим* (3 и 10 строка), стала играть определенную роль в воссоздании авторской мысли на языке перевода. При этом повторяющейся строки *«так заговорили»*, играют роль своеобразного рефрена в тексте, придает фрагменту дополнительную ритмичность и способствует эквивалентному восприятию описываемой ситуации, выступая в гармоничном единстве с содержанием произведения в целом. Другой характерной особенностью звуковой организации ольхоновского текста является повторение отдельных слов или словосочетаний в начале, середине и в конце стихотворного текста. В системе соотнесения звуковых повторов переводчика А. Ольхона многое определяется синтаксисом, графикой, непривычным членением стихотворного текста. Итак, сравним:

Употребление **повторов**, в *середине* строфы:

Она девяносто <i>веков</i> здравствует,	$2 + 4 + 2 + 3 = 11$
Восемьдесят <i>веков</i> процветает,	$4 + 2 + 4 = 10$
Семьдесят <i>веков</i> преуспевает,	$3 + 2 + 5 = 10$
Оказывается, дети мои!... (с.79)	$6 + 2 + 2 = 10$
(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. с.14)	

в тексте Кулаковского также использовано *в середине*:

Тоус уон үйэ тохору туругурбут, $2 + 1 + 2 + 3 + 4 = 12$

Абыс уон үйэ тохору аатырбыт, $2 + 1 + 2 + 3 + 3 = 11$

Сэтгэ уон үйэ тохору силигилээбит $2 + 1 + 2 + 3 + 5 = 13$

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.206)

в начале строфы:

Хаспыыскай муора хадьяабыннаах $3 + 2 + 4 = 9$

Чуорунай муора ойоостоох, $3 + 2 + 4 = 9$

Кырааһынай муора кытыылыктаах $4 + 2 + 4 = 10$

Сир Билиитэ муора сиксиктээх (с.29) $1 + 3 + 2 + 3 = 9$

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.205)

в переводе повтор слова «морем» употреблен в начале стиха:

Морем Каспийским оторочена $2 + 3 + 5 = 10$

Морем Черным омываема, $2 + 2 + 5 = 9$

Морем Средиземным опаясана, $2 + 4 + 5 = 11$

Морем Красным огибаема (с.79) $2 + 2 + 5 = 9$

(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. с.205)

в конце предложения:

Элбэһи даа тэрийдэ *этэ*, $3 + 1 + 3 + 2 = 9$

Үгүһү даа үөскэттэ *этэ*, $3 + 1 + 3 + 2 = 9$

Алыһы даа айда *этэ*.. $3 + 1 + 2 + 2 = 8$

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.198)

Сравним:

Словом, сотворено было их много, $2 + 4 + 2 + 1 + 2 = 11$

Создано *было* безмерно *оказывается*, $3 + 2 + 3 + 6 = 14$

Выдуманно *было* с избытком, *оказывается* $4 + 2 + 1 + 3 + 6 = 16$

(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. с.10)

На этих примерах мы видим стремление к внутренней организации ритмических структур, что приводит к соблюдению общего количества слога в строке, обогащая тем самым интонационное своеобразие своей интерпретации. Подобный ритм своей четкостью и совершенством заменяет отсутствующую в оригинале рифму. Аналогичные примеры совпадения ольхоновских повторов с оригиналом составляют 14 случаев. Анализ показал, что повторы с разным местом образования выполняют в переводе перифразирующую функцию, создавая впечатление непреднамеренной организации авторской речи. Как показала статистический анализ оригинала и переводов, самый высокий показатель созвучия

второго и третьего слова – 4,9%, свидетельствует о попытке воссоздать определенные национальные традиции оригинала в звуковом оформлении перевода. На примере анализа можем видеть, что прием направленного подбора звуков участвует в интонационно-ритмическом, и смысловом движении его стиха. А понижение созвучия первого и второго слова (2,5%), а также первого и третьего (1,3%), свидетельствует о стремлении переводчика приблизить свой перевод к стиху А. Кулаковского за счет насыщения различного вида звуковых повторов. Вариантов у А. Ольхона 1-2-3 не наблюдалось. Как нам кажется, понижение звуковой ощутимости начальной аллитерации и внутренних созвучий не сыграло особой роли в эквивалентном воссоздании концептуального содержания оригинала. Поскольку усиленные парные синонимические сочетания, повторы редуплекативного характера, образные слова, составляющие довольно значительный лексический пласт особенно в той части поэмы, где идет описание восточных и европейских держав, начала мировых войн и проблемы перенаселения, расширяют образно-выразительную возможность перевода в целом. Однако организующим началом в тексте перевода являются не только повторы, но и рифмы, которые встречаются в конце, в начале и внутри стиха, способствующие нарастанию драматического пафоса произведения. Говоря об ольхоновских рифмах, как части звуковой организации его интерпретации, следует помнить, что речь идет главным образом о неполной и неточной рифме, а также, так называемой глагольной. Это, например, отрывок из эпической формулы, состоящий из фономорфологической рифмы (*алкынан – хомунан – куудьунан*) в конце строфы, созданной путем подбора пар из одних и тех же частей речи, состоящих в одинаковой грамматической форме:

Албаспын алкынан	<u>Силы</u> свои собравши,
Хомуһуммун хомунан	<u>Чары</u> свои пустивши,
Кубулзаппын куудьунан (с.195).	Оборотнем извернулся...(с.5)

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.195) (Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л. с.5)

При этом мы замечаем созвучие начала слов (*албаспын – хомуһуммун – кубулзаппын*) в строфе, которое, в большинстве своем передает основное смысловое содержание шаманского камлания. У А. Ольхона мы встречаем внутренние рифмы,

созданные путем сочетания слов с одинаковым звучанием (*силы – чары*), повторяющееся слово «*свои*» и, наконец, рифмующиеся слова с одинаковыми суффиксами (*собравши – пустивши*). Но это единичный случай. Подобной рифмы в тексте перевода больше не встречается. В основном у переводчика идут глагольные рифмы (2,8%), которые являются своеобразным эквивалентом индивидуально-авторского стиля:

Аата-ахсаана таайыллыбат	Имена их – не переведаютъ,
Кэмэ-кэрдиитэ биллибэт	Числом их не перемерить,
Дьүүлэ-дьүһүнэ көстүбэт	Времени их – не почислить,
Тус-туһунан унуохтаах	Пределов их – не увидетъ,
Энинэ дьикти бэйэлээх	Вида их – не запомнить,
Күндү көйгө дьүһүннээх	Судьбы их – не определить,
(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.198)	Прекрасных и уродов...
(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. С.9)	

Насыщенный параллелизмами оригинал оснащен парными-словами (*аата – ахсаана, кэмэ – кэрдиитэ, дьүүлэ – дьүһүнэ*), глагольными (*таайыллыбат – биллибэт – көстүбэт*) и точными (*унуохтаах – бэйэлээх – дьүһүннээх*) рифмами. В этом проявляется тесная связь оригинала с традициями устно-поэтического творчества. В оригинале же особое внимание привлекают начальные звучания в виде межстиховой аллитерации (*са-са, ут-ун*), которые играют определенную роль в подчеркивании звукового подобия рифмующихся слов (*устун-кетен*). Полноты звучания поэме придают также точные рифмы: *бэйэлээхтэр-сотолоохтор-мессуеннээхтэр*, вместе с концевыми рифмами *иннэһиннилэр – тоһуталаннылар – унтуруйдүлэр* и повторами частицы «*даа*».

Салгын устун	В воздухе он <u>свободно</u> ,
Саһар абааһы курдук	В судне крылато- <u>шумном</u> ,
Сапсынар аалынан көтөн	Птицей железно- <u>дерзкой</u> ,
Саатыыр саннанна (с.199).	Под облако взлетает (с.10).
Энинэ даа бэйэлээхтэр	<i>Храбрые пали</i> прахом,
Иннэһиннилэр	<i>Смелые пали</i> духом,
Дьоробоно даа сотолоохтор	<i>Сильные</i> ослабели.
Тоһуталаннылар	(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л. с.34)
Үтүө даа мөссүүннээхтэр	
Үнтүрүйдүлэр (с.217).	

В переводе же особое значение имеет полярность гласных и согласных, процессы оглушения и озвончения согласных, находящее свое отражение в особенности произношения. Стремясь обогатить свой стих оригинальным звучанием, вызывающим новые смысловые ассоциации, А. Ольхон иногда ставит в конце строки – рифмы с усечением (*свободно – шумном – дерзкой*). Но помимо этого, здесь сильную роль играет и начальная аллитерация (*в-в, п-п, с-с*), играющая вспомогательную роль в ритмической организации текста перевода, приобретая вид начальной рифмы.

Звуковая организация текста С. Поделкова, пожалуй, более всех остальных переводов имеет столь богатое звучание. Переводчик понимал, какое значение имеет звукопись в произведении. Отталкиваясь от текста оригинала, переводчик эквивалентно воспроизводит его форму, воссоздавая начальную аллитерацию путем начальной анафоры даже там, где нет у автора. Высокий процент межстиховой аллитерации – 87,6%, позволяет говорить о нем, как об истинном переводчике-новаторе в плане звуковой организации. И если у Ольхона созвучие организовывалось совпадением одного-двух звуков, являясь слоговым, как в народном стихе, то у Поделкова оно продвинулось вправо на два звука. Затем по мере развития данный вид созвучия стал охватывать в тексте перевода все три слога, приобретая в творчестве переводчика вид начальной словесной рифмы, усиливающее эмоциональное воздействие, и как эффективное выразительное средство, играющий определенную роль в интонационно-ритмическом движении поэмы и его архитектоники. Воссозданию эпического стиля, плавности и торжественности звучания помогло воспроизведение разных видов аллитерации *анафорической*, а также замена *неполной аллитерации* Кулаковского *полной* (*вл-вл, вс-вс, ве-ве*)., например:

Үрдүк Халлаан үктэллээх,	$2 + 2 + 3 = 7$
Үус-аас бэйэлээх,	$1 + 1 + 3 = 5$
Үрүн Аар Тойон,	$2 + 1 + 2 = 5$
Үрүн күнү үөскэтэригэр,	$2 + 2 + 5 = 9$
Аралы халлаан алаһалаах,	$3 + 2 + 4 = 9$

Аһыныгас санаалаах,	$4 + 3 = 7$
Айыы Тойон А5абыт,	$2 + 2 + 3 = 7$
Аан дойдуну айарыгар.	$1 + 3 + 4 = 8$

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.197)

В приведенном примере совпадают не только начала строк: с первого по четвертую строки наблюдается повторение однородных гласных (*y-y-y-y*), а с пятого по восьмые строки (*a-a-a-a*), в которых закон гармонии гласных распространяется на все слова формулы. Таким образом, начальная аллитерация в сочетании с фономорфологической рифмой (-лаах), способствует образованию чеканной звуковой формы, помогают передать яркое образное выражение:

Волосом белый, что рысья шерсть,	$3 + 2 + 1 + 2 + 1 = 9$
Владыка верхних небес,	$3 + 2 + 2 = 7$
Владелец лазурных высот,	$3 + 3 + 2 = 8$
Всевышний Юрюнг Аар – Тойон,	$3 + 2 + 1 + 2 = 8$
Вековечный ласковый бог,	$4 + 3 + 1 = 8$
Всемогущий Айыы – Тойон	$4 + 2 + 2 = 8$
Вечной солнце творил,	$2 + 2 + 2 = 6$
Вселенную созидал:	$4 + 3 = 7$

(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.200)

По замечаниям М.Н. Дьячковской «межстиховая аллитерация, объединяя и фиксируя начала строк, играет ритмообразующую роль наряду с ритмико-синтаксическим параллелизмом и является по существу *начальной рифмой*».²⁶² Действительно, созвучие гласных и согласных, стоящих за начальными согласными представляют собой звуковой повтор, увеличивающих ритмико-интонационный рисунок стиха. В данном случае оно взаимодействует с поэтическим образом и усиливает содержательность стихотворной формы произведения. В приведенном примере воссоздание рифм, присущих эпическому стиху достигается с помощью однородных начальных рифм (*владыка – владелец*) и конечных глагольных (*творил – созидал*). Интересно, что повторение имен божеств (*Юрюнг Аар Тойон – Айыы-Тойон*) в конце строки, также играет роль звукоритмического повтора. Помимо этого замечаем умелое воспроизведение Поделковым сочетания гласных (*e-*

²⁶² Дьячковская М.Н. Указ. соч. – С.30.

е) и согласных (в-в), повторяющих основные принципы строения якутской стихотворной речи. Как видим, переводчик сумел сохранить количество строк текста Кулаковского в переводе, что тоже весьма сложно для перевода языков, имеющих разные синтаксические особенности (например, конструкции предложений). Вследствие утверждения силлабического стиха у С. Поделкова, аллитерация из ведущего способа метрической организации стиха, стала средством его инструментонки, играющим вспомогательную роль в ритмической организации поэтической речи, подчеркивая начало стихов одинаковым звучанием. Помимо наличия аллитерации, организующим ядром в мелодике перевода С. Поделкова служит рифма, и переводчик мастерски использует все возможности рифмы как поэтического средства (26,5%). Наибольшее развитие получили парные (2,3%) и перекрестные (1,9%) рифмы. Так же следует заметить, что степень рифмованности увеличивается именно в тех периодах поэмы, где идет описательный момент (например, стран Азии и Европы), либо повествовательный (мировые войны и революция). В изложении событий гражданской войны С. Поделков старательно имитирует текст оригинала, тем не менее, сказывается влияние звуковых повторов русского стиха. Это означает, что аллитерационная система А. Кулаковского оказала на силлабическое стихосложение перевода довольно заметное воздействие. Но именно эти приемы усиливают поэтическую выразительность перевода и придают ему особое смысловое звучание. Итак, посмотрим на конкретном примере:

Хабырыан тымныы	Верно, что нас
Хаарыйан-хаарыйан	<i>Обнимали</i> морозы, зло,
Хатан харахтаабыта	<i>Обжигали</i> , бешеные, чело,
	<i>Оттого</i> и остер наш взгляд,
Уордаах тымныы	<i>Обкатывал</i> тело буран
Мускуйан-мускуйан	<i>Окачивал</i> ледяной туман,
Уһаарыһаах уһуохтаабыта	<i>Оттого</i> мы крепки, каждый душой крылат.

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.229)

(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.241)

Эстетическое качество оригинала, динамичность интонации позволяют воссоздать в переводе элементы звуковой организации, в частности парные рифмы (зло/чело, обнимали/обжигали, обкатывал/окачивал) в начале и в конце строк, а

также сохранить подобие начальной аллитерации с помощью анафоры (*об-от-ок*). К тому же использование начальных повторов «*оттого*», для придания полноты звучания, значительно обогатило эмоциональную сферу перевода.

Переводчик Е. Сидоров мастерски использует в своем переводе особенности звуковой организации якутского стиха, основанные на аллитерационно-ассонансной звуковой гармонии языка. Показатель 96,3% для его перевода также является отражением индивидуальных особенностей его стиля – ориентация на фольклорную эстетику, находящую опосредованное выражение, прежде всего, в поэтической речи. Легкая ритмика стиха, благозвучная рифма текста Сидорова лишний раз свидетельствуют о совершенстве языковых составляющих его перевода. При воспроизведении начальной аллитерации интерпретатор использует традиционный эквивалент аллитерационной строки, тщательно воспроизводя основные схемы распределения долгих и кратких слогов и типы аллитерации (полная, простая, перекрестная). Наибольшую степень звуковой организации мы встречаем в описаниях, которые представляют собой развернутые и объемные тирады. Из всего текста наиболее объемные периоды приходятся в четвертой части, где идет характеристика, в том числе внешняя, народов, населяющих Азию и Европу; в шестой, при описании гнева Матери-земли, а также в десятой, где шаман размышляет о больших и малых народах. Эти тирады состоят от 22 до 53 строк, в которых первое слово созвучно со вторым в 20,6%, первое с третьим в 12,1%, межстиховая аллитерация встречается в 34,3%, отмечена конечная рифма, которая является одним из наиболее ярких средств подчеркивания формальной эквивалентности строк стихов в языке перевода. Все строки в его переводе, за исключением начальной и последней, выполнены начальной анафорой, заменяющей начальную аллитерацию. Отсюда несколько богаче оказывается ритмический рисунок перевода, так как постоянно обогащается выразительными средствами народного стихосложения. Итак, сравним:

Оччо5о арай

Отучча сылынан

Олох тупсара дуу,

Только тогда

Десятки лет труда

Долгие годы борьбы

Сүүрбэччэ *сылынан*
Сүрүн көнөрө дуу,
Үйэ *анарынан*
Үчүгэй үөскүүрэ дуу?

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.223)

Дивные дадут плоды –
Дело поправится,
Добро восславится,
Счастье устроится...

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.93)

Данный отрывок переведен в традициях народного стиха и представляет собой ритмико-интонационный период, состоящий из одного развернутого предложения. Якутский текст основан на законе сингармонизма и состоит из продолжительной начальной аллитерации (*о-о-о / с-с / у-у*), словесных повторов «дуу» и «*сылынан*», функции которых различны в интонационно-ритмическом движении. Если повтор слова «*сылынан*» обозначает фонеморфологическую рифму, то «дуу» становится в тексте конечным созвучием, выступающим как структурный элемент стиха, расширяющий ее ассоциативный план. С точки зрения полноты звучания использованы рифмы: женские (тогда – труда), неточные (*борьбы-плоды*), а также дактилические (*поправится-восславится-устроится*), обозначающие цельность высказывания. Нарушение схем рифмования не характерны для этого варианта перевода. Причем рифмы зачастую бывают парные (смежные): *долгие дни / длинные ночи / драки великие / битвы жестокие* (с.81); редко встречаются перекрестные: *желая от гибели уйти / жизнью вечной насладиться / задумал непременно найти / воду бессмертия он* (с.66). Но определенную рифмообразующую роль в тексте Сидорова несет синтаксическое соотношение строк, придающее более четкое звучание каждому стихоряду. В сидоровском переводе чаще всего совпадают гласные внутри строки, усиливая ритмическое движение стиха, повышая его экспрессивность:

Кинилэр диэтэх дьон

Кэллэллэр да –

Ыар тыыннарын,

Сүдү сүрдэрин,

Албас санааларын,

Уктэтиилээх өйдөрүн,

Биэскэлээх майгыларын,

Угаайбылаах толкуйдарын,

Уйарбыт аата суох...

Когда эти люди,

Доберутся до нас,

Дыханью их тяжкому,

Воле их властей,

Выдумке вероломной,

Хитрости коварной,

Разуму расчетливому,

Мозгу изощренному,

Сможем ли противостоять...

Весь текст перевода пронизан созвучиями, одно нанизывается на другое, создавая сквозное рифмование почти всех строк, кроме последней. Уровень внутристиховой аллитерации настолько высока, что объединяя и фиксируя строки, она играет роль ритмообразующего элемента. При этом наблюдается обращение к начальной аллитерации со второго по четвертую строки (д-д-в-в), а также концевых созвучий: *вероломной / коварной, или тяжкому / расчетливому / изощренному*. Это, несомненно, стихотворный перевод с высоким уровнем звуковой организации. При этом, как и русские переводчики, Е. Сидорова показала, что в составе ритмического параллелизма и в формировании ритма большое значение имеет наличие повторов в начале и конце стихотворной строки:

1) в начале предложения:

Аан дайды таһаатыттан	7	Везде проникнуть успел,	7
Матарбакка адаһыйда (с.198)	8	Везде хозяйничать посмел	8

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.196)

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.65)

2) или в конце предложения:

Ол даа иһин	4	После того-то и все	7
Созуруу диэки омукар	8	Полуденные народы	8
Топпот-хаммат гына	6	Переполнили страны свои	9
Туолан-тунуйан хаалтар	7	Перенаселили всю ширь	
(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.201)		Прекрасной части земли –	7
		Срединной великой земли	8
		Счастливое изобилие уже	11
		Скудеет для них (с.67).	5

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.64)

В приведенных примерах заметно, что переводчик, прежде всего, стремился эквивалентно передать содержание оригинала и вместе с тем, звуковое подобие стиха, т.е. воссоздать единство формы и содержания. Нежелание Е. Сидорова использовать описательный перевод привело к вольной интерпретации содержания, исходя из всеобщего контекста произведения.

В переводе А. Шапошниковой звуковая организация, в частности аллитерация не является константой стиха или обязательным правилом (случай с Поделковым), здесь больше преобладают горизонтально-вертикальные связи, индивидуальные для

каждого периода. Звуковые средства, употребляемые переводчиком, зависят от содержания конкретных текстов, но при этом восприятие и понимание содержания оказывается во многом зависящим от особенностей ритма и метра. По нашим наблюдениям начальная аллитерация охватывает текст перевода лишь на 31,1%. Наибольшее количество начальной аллитерации встречается во второй половине произведения, там где начинаются описания войн и противостояний, а также повествования шамана о путях выживания народа Саха. Между тем, все чаще наблюдается рифмованность в строках, имеющих разный характер. Например, в этом фрагменте мы замечаем присутствие мужской рифмы:

Но лишь одна из наций многих	9
Обживших мать Европу	7
Заставляет <i>меня</i>	6
Прятать в страхе <i>глаза</i> ,	7
Встают от нее волосы мои дыбом,	12
И холодеет <i>спина</i> .	7

(Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Якутск, 1999. С.81)

Сознательно построенные в конце строк звуковые ассоциации придают тексту законченность, и в то же время она начинает играть роль в смысловом движении всего стиха. Создается ассоциация страха, беспокойства, подчеркивается безвыходность положения. Использование подобного приема создает особый ассоциативный план с общей интонацией повествования, которая имеет сбродную, менее упорядоченную ритмическую организацию.

При этом созвучия иногда возникают внутри текста:

Анараа <u>ааспыт</u> сахтарга,	В незапамятные еще времена,
Былыргы <u>быралыйбыт</u> дьылларга	В давно минувшие годы,
Урукку <u>уларыйбыт</u> хонуктарга	В древность канувшие дни.

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.221)

(Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Якутск, 1999. С.76)

Совершенствует традиционную технику, используя ряд нововведений: строки с четырьмя или пятью аллитерациями, два набора аллитераций в пределах одной долгой строки; иногда аллитерируются согласные глухие и звонкие, а последнее, не аллитерирующее слово в строке задает аллитерацию строки последующей. Употребление рифмы, разнообразной по способам образования и рифмования,

говорит в пользу того, что она приобретает уже большую самостоятельность и намечается тенденция к ее нормированному использованию. Строки во многих многочисленных формулах относительно равносложные, изосиллабизм в них имеет приблизительный характер. Внутренние рифмы словесного характера в переводе подчеркивает связь с традицией устно-поэтического творчества. Длительность ритмических и звуковых структур имеют ощутимую на слух разницу. За счет рифмующих слов «минувшие-канувшие» значительно ощутима их звуковая организация. Если в оригинале мы наблюдаем трехкратные повторы по всей строке: *анараа – былыргы – урукку / ааспыт – быралыйбыт – уларыйбыт / сахтарга – дьылларга – хонуктарга*, придающие каждой строке новое качество, усиливая внутреннее содержание, то в переводе они увеличивают созвучность уровень конечных повторов (*времена – годы – дни*). В конечном итоге, внутренние рифмы и повторы уравнивают стихи и создают благоприятную для восприятия эстетическую ценность.

Обратимся к конкретному примеру:

Бу өһөгөйдөөх өс-саас	6	Не знаю, во что <i>выльется</i>	8
Тугунан эрэ толуйар	8	Ненавистная эта вражда	9
Ханныгынан эрэ хайыһар	9	Не видно, кому <i>отольется</i>	10
Киминэн эрэ сирэйдэнэр буолла	11	<u>Слезам</u> и горькими эта беда .	10
Сокуон солобуода икки	8	В день, когда <u>свобода</u> и закон	9
Соргу былдьаһар <u>кунугэр</u>	8	<u>Станут</u> за власть <i>сражаться</i>	7
Сор-мун икки	4	<u>Страданье</u> и мука на пару	9
Солбонутуо буоллаҕа	7	Сил лишат нас вовсем .	6
Урукку олох-куолу	7	В день, когда <u>прежний</u> уклад	7
Уларыйар <u>кунугэр</u>	7	<u>Перевернется</u> кувырком	8
Уһун сордоох сут	5	Долгий мучительный голод	7
Улугуруо буоллаҕа.	7	Выморит всех вконец.	7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.225)

(Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Якутск, 1999. С.92)

Эпическая форма повествования обусловлена наличием начальной аллитерации, являющейся метрическим организатором поэмы в целом. Вследствие параллелизма строк, в оригинале возникает внутристиховая аллитерация; поэтому сквозное созвучие в строках идет не только на звуковом, но и на лексическом уровнях. Кулаковский обращается к неточной рифме «*толуйар-хайыһар*»,

однокоренным словам «буолла-буолла5а». В отношении созвучия начальных согласных и гласных, поэт также придерживается национальных традиций. Как и в фольклорном стихе, функциональная аллитерация является слоговой, поэтому за согласными звуками следуют идентичные или фонетически однородные гласные: «сокуон – солобуода – соргу – сор – солбонутуо» или «урукку – уларыйар – уһун – улугуруо». Как видно из примера, у А. Шапошниковой чаще всего рифмуются однородные или однокоренные слова: *выльется – отольется*, встречаются неточные рифмы, частые в фольклорном тексте: *вражда – беда, уклад – голод*. Данные виды рифмы, оказывают в тексте перевода не только сильное эстетическое воздействие, но и сближают интонацию стихов с разговорными, отчего гласные звуки рифмуются достаточно свободно. В целом по тексту, начальной аллитерацией охвачено 41,7%, зачастую выступая в роли начальной рифмы: «не-не-не / ст-ст-си». Глубина созвучия аллитерирующих слов в тексте перевода составляет 1-2 звука, в редких случаях – 3. Более разнообразны, по сравнению с оригиналом, перекрестные созвучия строк: «слезами – свобода», «станут – страданье», «прежней – перевернется». И если в эпической тюркской поэзии, в частности, в якутской, система рифмовки не связана со строфикой, а ее главными признаками являются последовательность стихов разного размера и ритмико-интонационная замкнутость, то, своего рода новаторством переводчика стало снижение начальной аллитерации, за счет повышения роли концевой и диссонансной рифмы. При этом встречаются в переводе случаи, когда А. Шапошникова заменяет рифмующие слова оригинала, лексическими повторами. Сравним:

Ооньуур кулэ оннугар	7	Вместо игр и забав	6
Оһоһос тотор оччоото	9	Нужно <i>одно</i> – живот <u>набить</u> ,	8
Көрүлүүр-нарылыыр оннугар	9	Вместо радостных песен	7
Көнньунэн барар күһэйдэ.	8	Дума <i>одна</i> – найти <u>пожевать</u> ,	9
Аргылыыр-аһыыр оннугар	8	Вместо пиршеств белых –	6
Аччык сылдьар <u>ананна</u> .	7	Забота <i>одна</i> – чем голод <u>унять</u> ...	10
Арах-ара-а-ах.	4	Прочь, жуткое виденье!	7
Кырабыйа-чабыйыкы-ыа.	7	Страшно очень, боюсь!	6
Тоһо эрэ бу	5	Почему-то опять	6
Куһаһан <u>буомнарым</u>	6	Плохие предчувствия	7

Бобута тутар <i>буолахтара үһү.</i>	11	Комом в горле <u>встают.</u>	7
<i>Тоһо эрэ бу</i>	5	<i>Почему-то</i> снова	6
Кэдирги <u>биттэрим</u>	6	Превратные мысли	6
Иннэритэ тыытар <i>буолахтара үһү.</i>	12	Приходят мне <u>на ум.</u>	6
<i>Тоһо эрэ бу</i>	5	<i>Почему-то</i>	4
Түннэри <u>буттэрим</u>	6	От дум-треволнений	6
Төрүтэ тардар <i>буолахтара үһү.</i>	11	По коже мурашки <u>ползут...</u>	8

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.212)

(Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Якутск, 1999. С.69)

В оригинале поэтическая строка разделена на подстроchia: «*тоһо эрэ бу*», которые приобретают за счет внутренних рифм значение полустий или даже целой строки: «*бобута тутар буолахтара үһү*» / «*иннэритэ тыытар буолахтара үһү*» / «*төрүтэ тардар буолахтара үһү*». Звуковые повторы «оннугар» в конце стиха, по своей функции, играют роль конечной рифмы. Сквозное рифмование создают парные слова: «ооньуур-кулэр», «көрүлүүр-нарылыыр», «аргылыыр-аһыыр», обогащая формальную сторону стиха, повышая ощутимость звуковой организации. Исходя из приведенного примера перевода, мы приходим к выводу, что характер изменений способов рифмования соответствует оригиналу. Изменения произошли в плане конечных звуковых повторов; вместо повторов появились точные рифмы: «*набить-пожевать-унять*», «*встают – на ум – ползут*», появились повторы внутри стиха «одно-одна» и в начале строки «*почему-то*». Если до этого случая в переводе А. Шапошниковой в основном наблюдались прозаические строки, то, как видим, характер изменения способов рифмования стал соответствовать фольклорной поэзии, что говорит о проявлении верификационной техники у переводчика.

4.3. Строфическая организация оригинала и переводов

Строфическая организация верлибра А.Е. Кулаковского отличается оригинальным многообразием: от трехстрочных куплетов до объемных тирад, которые характеризуются метрической и смысловой законченностью. Поэтому, мы в данной работе будем использовать термин «строфическая организация», предложенный Н.Н. Тобуроковым, который обозначает «группу строк, объединенные одинаковым порядком расположения рифм, синтаксическим

членением и законченным смысловым целым».²⁶³ Действительно, текст поэмы А. Кулаковского представляет собой систему соотносимых и соизмеримых речевых отрезков, каждый из которых состоит из своеобразных авторских зачинов, а также поэтического повествования, слагающей отдельные смысловые блоки. Эти смысловые блоки представляют собой некое единство как по смыслу, так и по интонационно-ритмическому строю. Иногда они простираются на десятки строк. Самая длинная строфическая группа в оригинале насчитывает 38 строк, в которой довольно часто начало одной строфы знаменует собой новый смысловой или тематический поворот. Как утверждает Г.М. Васильев,²⁶⁴ в поэме «Сновидение шамана» автор использует глубоко традиционное для русской поэзии строфику: от двустишия до наиболее распространенной строфы в русском стихе – четверостишия, которые отражают новые смыслоразличительные связи между потоками речи шамана и стиховыми единицами. По нашему замечанию, строфические группы слов разделены автором на четверостишия (4,5%), трехстишия (6,7%), и двустишия (7,8%), отражая особенности творческого стиля поэта. Но поскольку в русском силлабическом стихосложении основной формой организации стихосложения является строфа, русские переводчики решили прибегнуть именно к строфическому членению текста перевода. Между тем, процент соотношения строфической организации оригинала и переводов составляет у А. Ольхона – 50 случаев (6,7%), у С. Поделкова – 107 (7,4%). В строфике Ольхона проявляются такие противоположные тенденции как подражание оригиналу и поиски нового, эксперименты. Деление текста поэмы на соразмерные, небольшие по объему строфы у первого переводчика, безусловно, работает на ритмическую упорядоченность целого. В первой части ольхонского текста строфика более свободна, переводчик передал особенности тирадных групп по собственному усмотрению, умело воссоздавая строки, содержащие эпические формулы и тропы, а также те части поэмы, в которых говорится о проблемах перенаселения, противостоянии сильных

²⁶³ Тобуроков Н.Н. Якутский стих.

²⁶⁴ Васильев Г.М. Указ. соч. – С.35.

держав, описание жителей американского материка и немецкой нации. Обращает на себя внимание крайне редкое использование «малых» строф, и соответственно, частое употребление строфических групп (свыше 10). Это именно тот случай, когда переводчик хочет приблизить свою интерпретацию к оригиналу. Пример этого типа мы встречаем в первой части, в четвертом периоде (при описании германской нации):

Дьобуруопа хотун	6	Вот, госпожа – Европа,	7
Орой ньургунугар	6	В лучшем твоём месте,	7
Олохсуйан олоубут	7	На пуповинном русле	7
Өрөгөйдөөх үөһүгэр	7	Поприще занимая,	7
Үктэллэнэн үөскээбит	7	Крепко облокотившись,	7
Талыы таһаатын	5	Живёт народ особый.	7
Таба тайахтаммыт	6	Все другие народы –	7
Талааннаах омук эбит	7	Подростками он считает.	8
Ол омук	3	Славные народы –	6
Ордук омугу	5	Сняты ему рабами.	7
О5о курдук толкуйдуур	7	Сильные народы –	6
Ааттаах омугу	5	Поверженными он видит.	8
Атаһын аннынан саныыр	8	Науки развивая,	7
Күүстээх омугу	5	Заводами оснащаясь,	8
Күөнүн аннынан көрөр.	7	Фабрики понастроив, –	7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.208) (Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л. с.16)

Так, во второй части поэмы, где описывается начало мировых войн и революций, значительно больше обращений у А. Ольхона к четырехстишиям (7,2%), которые появляются в описательных моментах, иногда в повествовательной части. Весьма интересно, что для переводчика она стала средством, заменяющим тирадные строки оригинала, играющие определенную роль в интонационно-ритмическом движении произведения и в его архитектонике. Например, иногда переводчик больше выделяет концовку с помощью неожиданного изменения длины последнего стиха:

Ийэ сирдэригэр	6	Своя земля отчизна	7
Иитилибэт буолан	6	Сирых не согревает	7
Истэрэ сипсийэн	6	Обиженные люди	7
Этэ сатыллар эбит.	7	Пристанища не находят	8

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.209) (Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. с.17)

Размеры строк составляют в основном 8-7-8-7, то же самое встречается, там где идет рассказ о мировых державах (Европа, Азия и Америка); во второй главе текст перевода упорядоченность не столь очевидна, однако 2-стишия в переводе А. Ольхона встречаются только во второй части, при переводе риторического вопроса: *«отойди, отойди отчаяние, что же ты не уходишь»* (с.36-37), а также в конце фрагмента об исчезнувшей нации *«в срединной земле счастливой»* (с.44). В последнем примере они выступают в наиболее совершенном виде и оказываются способными гибко соединяться с предыдущими фрагментами. В оригинале также изменяет последнюю строку стиха, как бы замыкая, четко завершая фрагмент в тираде. Но у переводчика это лишь единичный случай. В основном его четырехстишия имеют урегулированную ритмическую организацию, с равносложным слоговым объемом:

Иэхэйдээн-чуохайдаан	5	Окает–акает–бьется	8
Иирэн-битийэн	5	Пляшет – облюет – хохочет	7
Этэ дьизэһийэн	5	Неистовствует в порчах	7
Эрэн аххан эбит.	6	Песню свою заводит.	7

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.213) (Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд. хр. 22, д. 269, 54 л. С.23.)

Весьма редко длинные строки встречаются в начале четверостиший, что бывает, мотивирована содержанием авторского текста. Своеобразие ритма стихотворных строк создается равными по длительности ритмическими структурами. Так, строфическая организация А. Ольхона в каждом конкретном случае образует стихотворную строку, усиливающая индивидуально-эмоциональную окраску поэмы своей выразительностью. Заметно активизируют строфическую композицию и визуальные эффекты, созданные с помощью введения в текст авторских знаков препинания для обозначения пауз разной длины: пробела, «эквивалентнов строки» в виде одного или нескольких рядов точек, многоточий в начале и концах строф и зачинов, различных сочетаний знаков «тире», «запятая» в том числе и вместе с пробелом строки, использования знаков восклицательных, вопросительных, дефисов, точек с запятой и др. В зависимости от своей переводческой стратегии, А. Ольхон может графически организовать стихи как

вполне традиционно, так, и подчеркнуто оригинально. Заметно активизируют строфическую композицию и визуальные эффекты, созданные с помощью введения в текст авторских знаков для обозначения пауз разной длины: пробела, «эквивалентов строки» в виде одного или нескольких рядов точек, многоточий в начале и концах строф и зачинов, различных сочетаний знаков «тире», «запятая» в том числе и вместе с пробелом строки, использования знаков восклицательных, вопросительных, дефисов, точек с запятой и др.

Вот несколько характерных примеров:

Бу өһөгөйдөөх өс-саас	Слушайте!
Тугунан эрэ толуйар,	Ждите!
Ханныгынан эрэ хайыһар	Верьте!
Киминэн эрэ сирэйдэнэр буолла....	Что покажет завтра?

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.213) Скоро ли будет буря?

Судьба куда повернется?...

Исход борьбы не виден.

(Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л. с.29)

Действительно, фрагмент подчеркнуто эмоционален и в смысловом плане, шаман не может предвидеть будущее, он лишь предполагает. Эффект стихотворной «лесенки» усиливает ритмико-интонационное движение стиха, повышает его эмоциональное воздействие, создавая своеобразную паузу внутри стиха. А. Ольхон специально усложняет форму оригинала, чтобы скрыть истинные намерения шамана, который не может выразить то, что хотел, нивелировать, и в то же время подчеркнуть его озабоченность судьбой малых народов, его душевное волнение. Употребление 6-стиший мотивируется, прежде всего тем, что они у А. Ольхона охватывают несколько идущих друг за другом строф (обычно от 2 до 5), которые выстраиваясь в один длинный ряд, при «метрическом» произнесении воспринимаются как одна целая, самостоятельная мысль, не создавая у реципиента необходимой инерции метрического восприятия и не будучи подкрепленными следующими строчками, совершенно теряют свой «тирадный» смысл. Их использование носит, таким образом, «мгновенный» характер. Как видим, повествовательные строки А. Ольхона имеют разные размеры, причем начальные,

обычно короче, чем последующие. Тем самым в строках встречается мало звукового оформления, переводчик стремится влиять на читателя через зрение, причудливо располагая свой текст. Таким образом задается особая, отличная от традиционной строфической организации оригинала, паузировка, закладывается однозначное авторское смысловое выделение тех или иных фрагментов. 8-стишия, также как и 5-стишия зачастую варьируются с длинными строфами, с одной стороны выражая единую мысль, а с другой, помогая тонко передавать их смысловую структуру, ритмически выделяя и подчеркивая авторскую позицию. Кроме основных тенденций можно говорить и о частных, индивидуальных особенностях строфики А. Ольхона. Индивидуальный характер строфической организации перевода достаточно рельефно проявляется на уровне 2 части (изображение орла и описание его действий), 4 части (в изображении Европы, Германии и Японии), 5 части (классовые противостояния), 8 части (угроза переселения), 10 части (описание партии большевиков). В отличие от оригинала эпические формулы переводчик передает часто с помощью четырехстиший, что подтверждается индивидуальным переводческим употреблением изобразительно-выразительных средств Кулаковского, специфичных для развития его поэтической и философской мысли, что в тексте перевода становится достаточно точным способом передачи формульного фонда. Они, как правило, обладают смысловой и интонационной законченностью и функционально соответствуют классическим формулам-клише. Также, необходимо отметить, что каждая ольхоновская формула имеет строгую форму ритмической организации.

У С. Поделкова стихи состоят в основном из двустишия (88,9%), трехстишия (76,5%), четырехстишия (43,7%), 5-стишия (28,8%), 6-стишия (14,3%), 7-стишия (12,5%), в то время как объемные строфы встречается лишь в 9 местах, количество строк в которых достигает от 8 до 38. Как нам кажется, единое целое произведение, разбитое на разные по виду и количеству строфы связано, с одной стороны, с прагматикой переводчика, учитывающего эстетическое восприятие русскоязычного читателя, не привыкшего к большим по объему строфам (случай с Ольхоном), а с

другой, акцентированием поэтической мысли автора. По большей части используются наиболее распространённые формы катренов (АБАБ, АБАБ, аБаБ), нечастые пятистишия (ААБВВБ) и единичные семистишия (ААБВГГБВ). На протяжении всего своего перевода, С. Поделков довольно редко обращается к тирадной форме, нежели А. Ольхон. Четверостишия, выделенные в отдельные прозаические строфы, обретают большую логическую и художественную значимость. Чаще всего встречаются в эпических формулах и афористических выражениях (особенно, в пословицах), в которых прослеживается влияние традиций и эстетики фольклора, характерное для творчества поэта. Прежде всего, это проявляется в образах вершителей человеческих судеб по мифологическим мировоззрениям якутов. С. Поделков эквивалентно сумел создать сложный ассоциативный образ и передать ритмико-интонационный строй формулы. Минимальная строфа – двустишие, является для переводчика своеобразным выразительным средством, передающим образно-описательный характер изображаемого действия. Поэтому она нередко бывает или началом или концом целого повествования (наибольшее количество двустиший встречается в первом, пятом и шестом периодах поэмы). При этом поделковские двустишия, напоминающие собой восточные бейты, иногда играют роль самостоятельных стихов:

Заводов, фабрик станки	$3 + 2 + 2 = 7$
Заброшенные – молчат.	$5 + 2 = 7$

(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.230)

Трехстишия свойственны описывать внешнее проявления образа или переживания героя (шамана), чаще бывает с вольной рифмовкой:

И сколько было	И вслед за этим войска,
Истреблено –	Многих-многих царей,
Исчислить никому не дано (с.231).	Стаями собрались (с.223).

(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.231) (Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.223)

В оригинале же трехстишия мотивированы особенностями самой формы и авторской идеей (особенно в той части поэмы, где говорится о классовых противостояниях и начале мировых войн). Поэтому вольная рифмовка

С. Поделкова придает конкретной строфической модели запоминающуюся ритмико-мелодическую окраску, соотносимую с тем или иным тематическим единством. Объемные строфы представляют собой комплекс фрагментов со стихами разной длины и постоянно возникающими метрическими отрезками, иногда длиной в строку, иногда – в пол строки. В тексте перевода она встречается при описании народов Востока и Запада, Европы, наступления мировых войн, партии большевиков и переселенцев. Весьма интересно, что подобная графичность строфики встречается в тексте перевода лишь один раз, в изображении переселенцев. В этом случае, каждая из стихов имеет сугубо индивидуальный ритмический характер, что еще более усиливает ее самостоятельность:

Бу долгун ортотуттан ыла	9	Еще в разгаре зарев войны	10
Кэлин тihэсин диэки	7	И на исходе ее	7
Дохсун үгүс дьон	5	Из родимых мест	5
Үөскээбит үгүс утүө дойдуларыттан	12	Изгонялись тысячи тысяч людей,	11
утуруллэн	4	и они <i>ушли</i>	5
Иитиллибит ийэ сирдэриттэн	10	Из селений, где пестовали их <i>отцы</i> ,	9
тэлэһийэн	4	с милой <i>земли</i>	3
Айыллыбыт аҕа дайдыларыттан	11	Согнанные землепашцы несметно вдаль,	11
арахсан	3	в край чужой	3
Салан элбэх	4	Выбиваясь из сил,	6
Сай-күдьүө дьон	4	Вереницами –	5
Саха диэки салаллан	7	Вкривь и вкось –	3
Дьокуускай диэки туһулаан	8	В сторону якутов ехали, <i>шли</i> ,	10
Биһиги диэки бэрэһэлиэннээн эрэллэр	13	В самый Якутск их пути <i>вели</i> ,	10
(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.224)		В край наш начали переселяться <i>они...</i>	13

(Кулаковский А.Е. Песня якута: стихи и поэмы, 1977. С.142)

Как видно из примера, при использовании «лесенки» стиховой ряд нарушается внутрисклочным членением, в результате которого стих разделяется на ступени, полустишия. Строка как бы обрывается в одном месте, а продолжается – в другом. Как правило, каждая «лесенка» начинается с прописной буквы, и граница внутрисклочного графического членения совпадает с синтаксическим. С другой стороны, это дает переводчику возможность создавать сложную игру смыслов, как бы вуалируя их истинность. Тому способствуют всевозможные переносы, знаки

препинания, которые усложняют смысл фрагмента путем актуализации ритма. При этом строфическая организация оригинала иногда имеет своеобразные отступы, состоящих из строк, размером от 2 до 8-стиший, органично объединяющих продолжение тирад.

По сравнению с русскими переводчиками, Е. Сидоров эквивалентно передает как малые, так и весьма объемные строки:

Ол ийин онно	5	Поэтому-то там	6
<u>Олуйсар-моһуйсар</u> одурууннаа5а	11	<u>Передряг-притяжений</u> взаимных угар	12
<u>Күөттэхэр-курэстэхэр</u> кучумэ5эйэ	12	<u>Противоборств-перебранок</u> яростный накал	14
<u>Албастаһар-адьырыһар</u> амырыннаа5а	13	<u>Хитрых дел и хищных схваток</u> страсть	9
Кинилэргэ эбит ... (с.30)	6	Разгорается сильнее...(с.72)	7

Незначительные расхождения мы замечаем лишь в третьей строке, где 13-сложник заменен в переводе 9-сложным размером. Как видно из примера, тому способствовало расхождение якутского и русского языков в ассоциативном плане. Тем не менее, весьма интересным представляется тот факт, что практически любое слово, выбранное Е. Сидоровым в качестве коннотата, приобретает особую стилистическую и поэтическую выразительность. Даже при передаче таких парных слов как «олуйсар-моһуйар», буквально означающие «*всячески донимать*» и «*күөттэхэр-курэстэхэр*», нашли свое отражение путем объединения современных поэтических приемов с художественными традициями устно-поэтического творчества: «*передряг-притяжений*», «*противоборств-перебранок*». В переводе объемные строфы охватывают 62,5%, что почти единично с оригиналом (у Кулаковского – 64%). Но в анализируемом нами тексте основной упор сделан на смысловой стороне фрагмента, в котором главная роль отведена стремлению переводчика эквивалентному воспроизведению оригинала в плане концептуального содержания.

Умса сылдьааччы,	Глубинные мины
Уолумардык эстээччи,	Глушат со дна вдруг
Уу миинэлэрэ	Громадные корабли.
Улуу ааллары умсардылар.	Взрываясь внезапно
Сэрэппэккэ эстэр	Боевые мины
Сир анныгар	В земле спрятанные,

Сирэлиһэ сытар

Войска сокрушают.

Сир миинэлэрэ

Сэрии бөһөнү

Синнэртэлээтилэр

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.216)

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.80)

Благодаря нейтрализации стилистических особенностей текста и завышению тона повествования, переводчик создает новый образ повествователя – корректного и сдержанного человека, говорящего на строго нормативном языке, тогда как в оригинале мы замечаем, в последних трех строках, как выразительную речь автора характеризуют резкие перепады от высокого стиля до низкого. Когда же он пишет многосложными стихами, то добивается их внутренней напряженности четкой, несколько утяжеленной ритмики разделением строк на ритмические структуры. Также многозначны по своему содержанию и психологическим оттенкам строфы, изложенные в форме диалогов. В тексте оригинала он представляет собой краткое изложение мыслей автора, речевая характеристика персонажа не имеет разговорного стиля. Если переводчик передал бы содержание оригинала подобной прозаизацией, так как в переводе нет соответствующего оборота, то возможно был бы сдвиг в эмоционально-экспрессивном плане. Между тем, текст перевода легко поддается прозаическому произнесению, здесь единообразные члены отделены друг от друга запятыми, причем каждый из членов выделен в отдельную строку. Кроме чисто выразительной функции выделения особо значимых фрагментов текста этот прием позволяет создать напряженность речи за счет особой насыщенности ее паузами и ненормативного характера расстановки этих пауз, замедляющего чтение.

В плане строфической организации можно отметить эволюцию строфики интерпретации А. Шапошниковой, демонстрирующей максимальное овладение искусством прозы и выработку собственного ритмического рисунка. Мастерство переводчика характеризует постепенное овладение контрастности, уход от больших строф к малым, облегченным строфам, потом опять все к большим, местами чередующимся с малыми и сверхмалыми. Итак, посмотрим на конкретных примерах:

Онтон баара

4

Затем посмотрел

5

Ордук томороон долгуннаах	8	На южный окоем	6
Оруһуолаах уулаах	6	Сурового моря Охотского	10
Охуоскай муора	5	Где снуют грядами	6
Соһуруу уһугун диэки	8	Соленые волны	6
Одуулаан көрбүтүм	6	Оказалось, ребята	7
Уу арыылара дойдулаах	8	Обособленно живущие	9
Олуона кирчим олохтоох	8	Островитяне –	5
Чоролоспут быһыылаах	7	Осмотрительные и рачительные	12
Чоруун бэйэлээх	5	Мастеровитые и умелые	11
Дьоһус унуохтаах	5	Малорослые	5
Дьобурдаах идэлээх	6	Жесткие, двужилые	7
Дьоппуон омук (с.28)	4	Японцы –	3

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.204)

(Кулаковский А.Е. Сновидение шамана. Якутск, 1999. С.78)

Примеры показывают, как она создала особый ритм – строфа с длинной тирадой, переходящей из строки в строку, с переносом, выступающим в основном в интонационно-выразительном плане (*оказалось, ребята / обособленно живущие / островитяне*). Слово у переводчика, оказавшись в позиции переноса, может осознаваться по отдельности и вместе со строкой. При этом заметно, что для того, чтобы достичь эквивалентности в смысловом плане, переводчик меняет местами строки, использует многосложные слова (*островитяне / малорослые*), при этом прибегает к описательному переводу.

Второй случай говорит о том, что в плане строфической организации можно отметить эволюцию строфики интерпретации А. Шапошниковой, демонстрирующей максимальное овладение искусством прозы и выработку собственного ритмического рисунка, в том числе и прозометрии – особенно в повествовательных периодах.

Кылбаһар дьүһүннээх	6	А когда оглянулся	7
Кынтаһар быһыылаах	6	В края, куда улетаёт до лета	12
Кынкынас саналаах	6	Спасая себя	5
Кыталык кыылым	5	От студеных объятий	7
Кыырай манан халлааны	7	Снежной зимы-госпожи	7
Кырсынан кылбаарыйан	7	Курлыкая на прощанье	8
Кыыдааннаах кыһын хатын	7	Крылами белыми маша	8
Кыдыгыттан кыраһыйан	8	Красавей гордый – стерх –	6
Кырбадабыннаан көрбүтүм	8	Любимец наш	4

(А.Е. Кулаковский, т.1. Поэтические произведения. с.203)

(Кулаковский А.Е. Сон шамана. Якутск, 1994. С.69)

Подобная замена строки оригинала графическим стихом кардинально меняет природу строфы, делая ее художественно полноценной и контрастной, за счет цельных и интонационно завершенных строф (3-стишия и 5-стиший). Надо сказать, что начальная аллитерация оригинала не отражается в переводе, а лишь обозначена в трех последних строках, В то же время трудно не заметить своеобразный, индивидуальный рисунок строфики переводчика.

Выводы по четвертой главе:

Исходя из проделанного сравнительно-сопоставительного анализа, мы приходим к выводу, что свободный стих (верлибр) А.Е. Кулаковского воспринимался переводчиками как изменение в технике версификации. Семантика стиха стала пониматься как важнейшая составляющая эстетики поэтического текста. Исходя из этого, русскоязычные переводчики стремились создать некую новую реальность: насыщая оригинал логически не связанными между собой понятиями, деформирующими смыслы произведения. Поэтому в их переводах постоянно присутствует тенденция к разрушению привычных оборотов языка, к нарушению порядка слов (инверсии), а в некоторых случаях даже демонстративный слом грамматики якутского языка. Так, например, не всегда удавалось сохранить начальную аллитерацию (случай с А. Ольхоном), трудной оказалась передача внутристриховой аллитерации, а также глагольной рифмы (у А. Ольхона). Сложно было осуществить полное соответствие строк перевода и оригинала, т.к. конструкция предложений якутского и русского языков весьма различны. Чтобы не поступиться русским звучанием перевода, приходилось менять строки местами, соответственно с русской конструкцией. Но при этом, они наполнили свой перевод богатой по смыслу и форме звуковой информацией, создающей целостность произведения и выражающей его тематическое развитие. При анализе расхождений между якутским верлибром и русской силлабикой, были выделены сознательно произведенные переводчиками изменения, возникающие вследствие интерференции между двумя разными языками. Расхождения связаны с необходимостью пожертвовать каким-либо из параметров стиховой организации (ритмика, метрика,

аллитерация) с целью адаптации текста перевода для русскоязычного читателя. Возможность эквивалентного воспроизведения какой-либо одной характеристики стиховой организации оригинала на протяжении всего текста перевода представляется маловероятной.

В своих интерпретациях А. Ольхон наиболее часто обращается к двусложным ямбам. В его переводе преобладают 7-сложные (33,5%) и 8-сложные (39,2%) стихи, при этом переводчик часто употребляет распространенную в тюркоязычной, в частности в якутской поэзии схему семисложника: 2-2-3 (88), 3-2-2 (76), 4-3 (54), или 3-4 (32). При всей своей склонности к концепции нормативно-содержательного соответствия, А. Ольхон изредка делает добавления, развивая те мысли оригинала, которые кажутся ему особенно актуальными.

Для другого переводчика – С. Поделкова, характерна активное использование системы выразительных средств сочетания с стиховыми элементами силлабики. Переводчик сочетает стихи разной длины, в которых не наблюдается правильности (от 2 до 14 слогов). В основном он использует следующие размеры: 7-сложные – 232, 8-сложные – 315, 9-сложные – 273, а также 10-сложные – 186. В зависимости от концептуального содержания оригинала, избранный С. Поделковым размер заставляет растягивать укороченную строку Кулаковского почти вдвое. Для того, чтобы воссоздать эстетическую атмосферу архаического, переводчик разрушает правильное чередование коротких стихов оригинала и производит впечатление свободной, разговорной речи, мелодика, которая меняется под влиянием того, что в них говорится.

В тексте перевода Е. Сидорова преобладающими являются 5-ти (10%), 6-ти (19,8%) и 7-сложные (22,5%) слова, как и в оригинале, свободный стих переводчика насчитывает от 2 до 17 слогов. Согласно замечаниям Н.Н. Тобурокова, подобный подбор слов в основном бывает использован в якутском фольклорном стихе. Поэтому стиховой формой переводчик выбрал верлибр, свободный стих без деления на стопы.

Весьма интересна интерпретация поэмы, выполненная якутской переводчицей А. Шапошниковой. В ее тексте не всегда характерна ритмическая структура и стихотворная форма оригинала. Основной ритмической характеристикой перевода можно считать – 6-ти (15,4%), 7-ми (16,9%) и 8-ми (17,9%) сложные строки. Слоговым объемом строк, использование многосложных слов (11-ти, 14-ти и 16-ти сложных), которые имеют песенный характер, близкой к эпической интонации, придают тексту перевода плавность и масштабность поэтической речи. Верлибр приближен к «языковой» («прозаической») норме. Склонность к гиперболизации строк (связанная также с особенностями ее переводческой манерой) придает ее переводу стихам силу и размах, которые необходимы для эпической поэмы. При этом, несмотря на полный набор слоговых вариаций (от 1 до 17 слогов), половина фрагментов имеет тон разговорной речи и чаще всего состоит из одного слова, представляющее собой единое смысловое целое.

В плане звуковой организации следует заметить, что, несмотря на установку русских переводчиков, на силлабическую систему стихосложения, в переводе С. Поделкова без потерь воспроизведена такая особенность звуковой организации поэмы как начальная аллитерация (87,6%), которая увеличила ритмико-интонационный рисунок текста перевода в целом. По сравнению с ним, у А. Ольхона доля аллитерируемых строк несколько ниже (21,8%), намного выше оказались и незарифмованные стихи (95,6%) что позволяет утверждать, что переводчик с помощью чередования звуковых повторов (10,8%), которые взаимодействуя с поэтическими образами увеличили содержательность стихотворной формы произведения.

Сравнительно-сопоставительный анализ дает основание на примере русских переводов поэмы охарактеризовать интерпретации русских переводчиков (А. Ольхона, С. Поделкова) как приблизительно равный по длительности, что является отражением их относительной равносложности. Однако из этого не следует вывод об однородности ритма в их переводах. По нашим наблюдениям, например, комплекс систем выделения слога в русском языке, следовательно, и в переводах,

значительно отличается от интонационной характеристики якутского языка. В свете сказанного об относительной равнотелжности русских переводов, с определенной уверенностью можно предположить, что неравнотелжность в переводах русских интерпретаторов, не всегда означает разность слогов по длительности произношения. Весьма интересно, что у А. Ольхона соотношение 2-3 сложных слов почти одинаково, а во второй части перевода резко сокращается доля односложных и увеличивается число двусложных слов. В отличие от Ольхона, С. Поделков при создании перевода делает отбор в одном направлении: уменьшает число односложных, двусложных слов, значительно увеличив процент трехсложных слов.

Сравнительный анализ переводов Е. Сидорова и А. Шапошниковой позволил делать вывод о том, что в плане ритмико-метрической организации, наибольшую эквивалентность якутские переводчики достигают путем чередования различных (или сходных) по слоговому объему строк, так как именно эта характеристика в первую очередь привлекает к себе внимание при чтении произведения. Лексический, грамматический и синтаксический виды повтора и параллелизма в целом, верно отражены в их интерпретациях. Даже утрачиваясь в одних местах, они восстанавливались в других. Разумеется, при передаче в русском переводе лексических повторов, как правило, использовались иные звуки, чем в оригинале. Но главное в данном случае – соответствие функциональное. Между тем использование силлабики вперемешку с неравнотелпным стихом, создает в тексте перевода Е. Сидорова и А. Шапошниковой дополнительную эстетическую и смысловую нагруженность высказывания. Исходя из этого, следует, что Е. Сидоров сделал поэтический перевод, более эквивалентный оригиналу, как в плане содержания, так и формы. В целом его вариант свидетельствует о большой профессиональности и опытности поэта-переводчика: слог – гибкий, отточенный, звуковая выразительность стиха совершенна.

Заключение

В истории художественного перевода со времен античности существуют 5 концепций (формального, нормативно-содержательного и эстетического соответствия, адекватного и эквивалентного переводов), каждая из которых имеет свои особенности, положительные и слабые стороны. Сторонники данных концепций пытались преодолеть наиболее явные недостатки буквальных и вольных подходов к переводу, которые затрудняли восприятие оригинала и делали их непонятными для иноязычных реципиентов. Поэтому со временем появились

альтернативные направления в переводе: герменевтическая, теория «скопос» и др., которые основное свое внимание уделяли стратегии перевода, когда для осуществления эквивалентного перевода нужно обратить внимание на средства плана выражения, а для передачи смысловой стороны оригинала необходимо использовать как лингвистические, так и ментальные факторы. Исходя из сказанного, преимуществом герменевтической модели перевода является способ понимания и интерпретации текстов исходя из трех аспектов: автора, переводчика и реципиента. Учитывая, что смысл любого художественного текста никогда не носит полностью ясный и понятный характер на языке перевода, герменевтическое прочтение оригинала представляет собой не точную передачу авторской идеи, а создание эквивалентного эстетического эффекта на целевую аудиторию средствами другого языка.

Суммируя вышесказанное, история вариантов издания канонического текста и переводческих интерпретаций поэмы подтверждает ту мысль, что принципы и методы перевода русских и якутских переводчиков, как и их восприятие, определяются, кроме всего прочего, эстетическими нормами, преобладающими на каждом данном этапе развития литературного и переводческого процесса. Значительную роль в осмыслении и сохранении канонического текста сыграли работы Г.П. Башарина, Е.Е. Алексеева, В.Н. Протодияконова, Н.Н. Тобурокова и др., которые позволяют объективно оценить происшедшие события в жизни А. Кулаковского и поэмы в целом, помогая внести необходимые поправки в истории написания и издания произведения. Благодаря этим исследованиям происходит объективная оценка и новый этап осмысления переводов поэмы «Сновидение шамана» на разных исторических этапах литературного процесса.

Следовательно, становится ясно, почему в своих интерпретациях якутские переводчики (Е. Сидоров, А. Шапошникова) стремились, прежде всего, максимально близко осуществить в переводе особенности авторского стиля, а также по возможности сохранить плавность и торжественность звучания эпического стиха. Они не делали композиционных перестановок в тексте, т.к. сам прекрасно владел

языком автора, т.е. оригинала, перевод велся последовательно и зачастую с учетом правил якутского синтаксиса (сказуемое в якутском языке всегда стоит в конце предложения), с сохранением всех нюансов ментального мировоззрения якутского народа.

Что касается русскоязычных переводчиков (А. Ольхон, С. Поделков), то для достижения наибольшей смысловой близости, им нередко приходилось опускать целые строки или переделывать на русский манер авторское видение, его стиль. При разборе способов передачи концептуального содержания поэмы «Сновидение шамана» и анализе ее переводов с языка оригинала и подстрочника на русский язык были выявлены категории «непереводимых» контекстов: индивидуально-авторское словотворчество (употребление низкой лексики, русизмов, авторские неологизмы), эпические формулы, афористические выражения (пословицы и поговорки), эпитеты. Соответственно, была сделана попытка ответить на вопрос, возможно ли вообще эквивалентный перевод эпической поэмы А.Е. Кулаковского, настолько богатого фольклорными, в частности сакрально-мифологическими отсылками, или же требуется подробный литературоведческий и культурологический комментарий (по принципу комментариев Е.С. Сидорова).

В результате данного исследования были также решены некоторые переводческие задачи: были предложены версии ранее не опубликованных переводов произведения, выполненные носителями языка оригинала (И. Чагылган, Г.М. Васильев, Н.А. Семенов), которые послужили вспомогательной базой для ответа на ряд теоретических вопросов в области передачи авторского стиля Кулаковского.

Подобное встречалось и в интерпретации формального содержания т.е. звуковой организации произведения, когда с целью наиболее близкой передачи эмоционально-экспрессивной силы стиховых особенностей оригинала русскоязычные переводчики (А. Ольхон, С. Поделков) прибегали к силлабической системе стихосложения. Переводы якутских же переводчиков (Е. Сидоров и А. Шапошникова) обладают особой мелодичностью за счет применения начальной

аллитерации и внутристроочных ритмических структур, т.е. особенностей якутского стиха, усиливающие эмоциональное воздействие перевода, которые играют определенную роль в интонационно-ритмическом движении стиха в целом. Простота и логичность передачи делают их переводы более легким для восприятия, по возможности приближенно передавая интонационное звучание произведения в целом.

Таким образом, вольная интерпретация отдельных моментов «Сновидения шамана» (в плане содержания и формы) ни при каких обстоятельствах не может быть удачной переводческой стратегией. Тем не менее, оказывается, что при таком подходе, целый ряд содержательно значимых элементов авторского текста обречен на полное непонимание русскоязычным читателем. Очевидно, что в таком случае, наиболее приемлемым решением является умелая комбинация обеих стратегий перевода (и на форму и на содержание), а неизбежные потери смысловой части произведения должны выполняться культурологическим и литературоведческим комментарием.

Использованная литература

1. Айрапетян, В. Герменевтические подступы к русскому слову / Вардан Айрапетян. – М.: Лабиринт, 1992. – 302 с.
2. Александрова, Л. Н. Калькирование и неопределенность перевода / Л. Н. Александрова // Перевод и интерпретация текста. – М., 1988. – С. 76-78.
3. Алексеева, И. С. Введение в переводоведение / И. С. Алексеева. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ ; М.: Издат. центр «Академия», 2004. – 269 с.

4. Алиев, Г. Ю. Темы и сюжеты Низами в литературах народов Востока / Г. Ю. Алиев. – М.: Наука, 1985. – 329 с.
5. Антокольский, П. Художественные переводы литератур народов СССР / П. Антокольский, М. Ауэзов, М. Рыльский // Вопросы художественного перевода. – М.: Сов. писатель, 1955. – С. 5-44.
6. Асланов, В. И. Проблемы тюркоязычного стихосложения в отечественной литературе последних лет / В. И. Асланов // Вопросы языкознания. – 1968. – №1. – С. 118-125.
7. Ахметов, З. А. Казахское стихосложение / З. А. Ахметов. – Алма-Ата: Наука, 1964. – 469 с.
8. Баевский, В. С. Статистические модели в теории и истории стиха / В. С. Баевский // Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика. – М., 1998. – С. 17-34.
9. Бархударов, Л. С. Курс лекций по теории перевода / Л. С. Бархударов, Я. И. Рецкер. – М., 1968. – 263 с.
10. Бархударов, Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. – М.: Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
11. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
12. Башарин, Г. П. Три якутских реалиста-просветителя : (из истории обществ. мысли дорев. Якутии) / Георгий Башарин. – Якутск, 1944. – 141 с.
13. Башарин, Г. П. Жизнь и творчество А. Е. Кулаковского / Георгий Башарин // Кулаковский : сб. докл. к 85-летию со дня рождения А. Е. Кулаковского. – Якутск, 1964. – С. 4-45.
14. Башарина, З. К. Содружество / З. К. Башарина // Полярная звезда. – 1985 – №2. – С. 123-125.
15. Башарина, З. К. Значение перевода романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в развитии якутской литературы / З. К. Башарина // Художественное наследие национальных литератур XX века в общероссийском культурном

- пространстве : проблемы взаимодействия (г. Якутск, 4-6 октября 2006 г.): материалы Всерос. науч. конф. – Якутск: ИГИ АН РС(Я), 2007. – С. 389-395.
16. Белоногова, А. А. Синонимия «текстов-компактов» как фактор адекватности понимания текста в условиях межкультурной коммуникации : дис. ... канд. филол. наук (10.02.19) / А. А. Белоногова. – Ульяновск, 2003. – 122 с.
17. Богин, Г. И. Понимание текста как предмет филологической герменевтики / Г. И. Богин // Текст. Versus. Дискурс: проблемы понимания и интерпретации. – Тверь: Тверск. гос. ун-т, 2001. – С. 47-62.
18. Брандес, М. П. Стиль и перевод / М. П. Брандес. – М.: Высш. шк., 1988. – 127 с.
19. Бурцев А.А., Максимова П.В. На крылатом коне: Якутская поэзия от А.Кулаковского до С.Тарасова / А.А. Бурцев, П.В. Максимова. – Якутск: Сахаполиграфиздат, 1995. 222 с.
20. Бурцев, А. А. Наследие А. Е. Кулаковского в контексте мировой литературы / А. А. Бурцев. – Якутск, 2002. – 30 с.
21. Бурцев А.А., Бурцева М.А. Там, где пасется пегас.: (Современная якутская поэзия) / А.А. Бурцев, М.А. Бурцева. – Якутск: Бичик, 2009. – 216 с.
22. Васильев, Г. М. Якутское стихосложение / Г. М. Васильев. – Якутск: Якуткнигоиздат, 1965. – 126 с.
23. Васильева Д.Е. Национальное и общечеловеческое в якутской литературе / Д.Е. Васильева. – Якутск: Изд-во ЯНЦ СОР АН, 1995. – 180 с.
24. Введение в литературоведение. – М., 2007. – 394 с.
25. Виноградов, В. С. Введение в переводоведение / В. С. Виноградов. – М., 2001. – 224 с.
26. Виноградов, В. С. Перевод: общие и лексические вопросы / В. С. Виноградов. – М., 2006. – 192 с.
27. Вишневский, К. Д. Экспрессивный ореол пятистопного хорея / К. Д. Вишневский // Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. – М.: Наука, 1985. – 112 с.

28. Влахов, С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М., 1980. – 416 с.
29. Вопросы художественного перевода. – М.: Сов. писатель, 1955. – 311 с.
30. Галеева, Н. Л. Параметры художественного текста и перевод / Н. Л. Галеева. – Тверь, 1996. – 154 с.
31. Галь, Н. Слово живое и мертвое : из опыта переводчика и редактора / Г. Галь. – М.: Книга, 1987. – 272 с.
32. Гарбовский, Н. К. Теория перевода : учеб. / Н. К. Гарбовский. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 544 с.
33. Гаспаров, М. Л. Современный русский стих : метрика и ритмика / М. Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1974. – 488 с.
34. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха : метрика, ритмика, рифма, строфика / М. Л. Гаспаров. – М., 1984. – 319 с.
35. Гаспаров, М. Л. Брюсов-переводчик / М. Л. Гаспаров // Избранные труды. – М., 1997. – Т. 2. – С. 121-129.
36. Гаспаров, М. Л. Метр и смысл : об одном механизме культурной памяти / М. Л. Гаспаров. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. – 289 с.
37. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха : метрика, ритмика, рифма, строфика. – 2-е изд., доп. – М.: Фортуна Лимитед, 2002. – 352 с.
38. Гачечиладзе, Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Гачечиладзе. – М.: Сов. писатель, 1972. – 264 с.
39. Гачечиладзе, Г. Введение в теорию художественного перевода / Г. Гачечиладзе. – Тбилиси, 1970. – 149 с.
40. Гачечиладзе, Г. Стихосложение и поэтический перевод / Г. Гачечиладзе // Поэтика перевода : сб. пер с разных яз. / сост. Е. Гончаренко. – М.: Радуга, 1988. – С. 98.
41. Гинзбург, Л. Над строкой перевода / Л. Гинзбург. – М.: Сов. Россия, 1981. – 144 с.

42. Гиривенко, А. Н. Из истории русского художественного перевода первой половины XIX века : эпоха романтизма / А. Н. Гиривенко. – М.: Флинта, 2002. – 280 с.
43. Гиривенко, А. Н. Русский поэтический перевод в культурном контексте эпохи романтизма / А. Н. Гиривенко. – М., 2000. – 234 с.
44. Гиршман, М. М. Принцип единства филологии в стиховедении / М. М. Гиршман // Русское стихосложение : традиции и проблемы развития. – М.: Наука, 1985. – С. 60-68.
45. Гитович, А. Мысли и заметки об искусстве поэтического перевода / А. Гитович // Мастерство перевода : сб. – М.: Сов. писатель, 1970. – С. 364-385.
46. Гнедич, Т. Коллективный перевод сборника стихов / Т. Гнедич // Мастерство перевода : сб. – М., 1964. – С. 257-280.
47. Гумбольдт фон В. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 400 с.
48. Гумилев, Н. С. Переводы стихотворные / Н. С. Гумилев // Принципы художественного перевода. – 2-е изд., доп. – Петербург: Гос. изд-во, 1920. – С. 54-59.
49. Дьячковская, М. Н. Аллитерация и рифма в якутской поэзии : проблемы эволюции и классификации / М. Н. Дьячковская. – Новосибирск: Наука, 1998. – 152 с.
50. Жирмунский, В. М. Стих и перевод : из истории романтической поэмы / В. М. Жирмунский // Русско-европейские литературные связи : сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П.Алексеева. – М. ; Л.: Наука, 1966. – С. 423-433.
51. Жирмунский, В. М. О национальных формах ямбического стиха / В. М. Жирмунский // Теория стиха. – Л., 1968. – С. 7-23.
52. Жирмунский, В. М. О тюркском народном стихе : некоторые проблемы теории / В. М. Жирмунский // Тюркский героический эпос. – Л., 1974. – С. 54-61.

53. Жирмунский, В. М. Теория стиха / В. М. Жирмунский. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 664 с.
54. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 405 с.
55. Жовтис, А. Л. У истоков русского верлибра : стих «Северного моря» Гейне в переводах М. Л. Михайлова / А. Л. Жовтис // Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1970. – С. 386-404.
56. Залевская, А. А. Некоторые вопросы теории текста и его понимания / А. А. Залевская // Текст. Versus. Дискурс : проблемы понимания и интерпретации. – Тверь: Тверской ин-т экономики, 2001. – С. 36-46.
57. История якутской литературы / Н. Н. Тобуроков, Г. С. Сыромятников, М. Г. Михайлова [и др.]. – Якутск, 1993. – 195 с.
58. Кашкин, И. А. В борьбе за реалистический перевод / И. А. Кашкин // Для читателя-современника : ст. и исследования. – М.: Сов. писатель, 1968. – С. 464-502.
59. К характеристике письменно-художественного наследия дооктябрьского периода / Н. Н. Тобуроков, Т. С. Сыромятников // Взаимодействие литератур народов Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск, 1983. – С. 202-209.
60. Казагачева, З. С. Из истории перевода алтайских сказаний / З. С. Казагачева // Перевод тюркских литератур Сибири. – Горно-Алтайск, 2005. – С. 22.
61. Казакова, Т. А. Аспекты теории письменного перевода : учеб. пособие / Т. А. Казакова. – Свердловск, 1988. – 481 с.
62. Казакова, Т. А. Художественный перевод / Т. А. Казакова. – СПб.: Знание, 2002. – 112 с.
63. Киприна, С. В. Художественный перевод в контексте идеологической борьбы : (к истории переводов прозы Б. Окуджавы на нем. яз.) / С. В. Киприна // Идеи, гипотезы, поиск : сб. эссе к XI науч. конф. аспирантов и молодых исследователей Сев. междунар. ун-та. – Магадан: Кордис, 2004. – Вып. XI. – С. 22-26.

64. Комиссаров, В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. – М., 1973. – 211 с.
65. Комиссаров, В. Н. Общая теория перевода : учеб. пособие / В. Н. Комиссаров. – М., 2000. – 136 с.
66. Комиссаров, В. Н. Современное переводоведение : учеб. пособие / В. Н. Комиссаров. – М., 2002. – 424 с.
67. Комиссаров, В. Н. Лингвистическое переводоведение в России : учеб. пособие / В. Н. Комиссаров. – М., 2002. – 184 с.
68. Копанев, П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода / П. Копанев. – Минск: Изд-во БГУ, 1972. – 294 с.
69. Кормилов, С. И. Маргинальные системы русского стихосложения: дисс. ... д-ра филол. наук / С. И. Кормилов. – М., 1991. – 157 с.
70. Крупнов, В. Н. В творческой лаборатории переводчика / В. Н. Крупнов. – М.: Междунар. отношения, 1976. – 232 с.
71. Крюков, А. Н. Теория перевода : курс лекций / А. Н. Крюков. – М., 1989. – 176 с.
72. Коломиец, Л. В. Герменевтическое направление в западном переводоведении / Л. В. Коломиец // Университетское переводоведение : материалы II междунар. конф. по переводоведению (23-25 окт. 2001 г., Санкт-Петербург). – СПб, 2001. – Вып. 2. – С. 159-169.
73. Алексеев, Е. Е. К некоторым вопросам биографии и творчества А. Е. Кулаковского / Е. Е. Алексеев, Н. П. Канаев, Н. Н. Тобуроков // Полярная звезда. – 1975. – №3. – С. 115-131.
74. Коптилов, В. Этапы работы переводчика / В. Коптилов // Вопросы теории художественного перевода. – М.: Худож. лит., 1971. – С. 148-166.
75. Кузнецов, В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В. Г. Кузнецов. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 191 с.
76. Кулаковской, А. Е. Ырыа-хоһоон / А. Е. Кулаковской ; аан тылы суруйдулар : В. Н. Чемезов, Н. М. Заболоцкай. – Якутскай: Госиздат ЯАССР, 1946. – 320 с.

77. Кулаковский, А. Е. Песня якута : стихи и поэмы / А. Е. Кулаковский ; вступ. ст. М. Пархоменко, Г. Сыромятникова ; сост. Сем. Данилов. – М.: Сов. Россия, 1977. – 303 с.
78. Кулаковский, А. Е. Научные труды / А. Е. Кулаковский. – Якутск, 1979. – 483 с.
79. Кулаковский, А. Е. Наступление лета : стихи и проза / А. Е. Кулаковский ; пер. с як. яз. В. Солоухина и С. Поделкова. – М.: Современник, 1986. – 382 с.
80. Кулаковский, А. Е. Сон шамана / А. Е. Кулаковский ; пер., коммент. Е. С. Сидорова – Якутск: Бичик, 1994. – 128 с.
81. Кулаковский, А. Е. Сновидение шамана / Вступ. ст. В.Окороковой, Пер. на рус. А.Шапошниковой, Пер. на англ. Р.Скрыбкина, Худож. Б.Ф.Неустроев-Мандар. – Якутск : Кудук, 1999. - 144 с.
82. Кулаковский, А. Е. Полное собрание сочинений. В 9 т. Т. 1. Поэтические произведения. / А. Е. Кулаковский; сост. Л. Р. Кулаковская. – Новосибирск: Наука, 2009. – 631 с.
83. Кухаренко, В. А. О возможности сохранения индивидуального стиля автора оригинала в переводе / В. А. Кухаренко // Перевод и коммуникация. – М., 1997. – С. 160-169.
84. Кухаренко, В. А. Экспликация содержания текста в процессе перевода / В. А. Кухаренко // Текст и перевод. – М.: Наука, 1988. – С. 40-51.
85. Кухаренко, В. А. Письмо как текст : письма Э. Хемингуэя в оригинале и переводе / В. А. Кухаренко, Л. В. Нижникова // Перевод и интерпретация текста. – М., 1988. – С. 203-212.
86. Латышев, Л. К. Технология перевода : учеб. пособие / Л. К. Латышев. – М., 2000. – 280 с.
87. Латышев, Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания / Л. К. Латышев. – М.: Просвещение, 1988. – 160 с.
88. Латышев, Л. К. Курс перевода : (эквивалентность перевода и способы ее достижения) / Л. К. Латышев. – М.: Междунар. отношения, 1981. – 246 с.

89. Левин, Ю. Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю. Д. Левин. – Л.: Наука, 1985. – 299 с.
90. Левицкая, Т. Р. Проблемы перевода / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М.: Междунар. отношения, 1976. – 208 с.
91. Левый, И. Искусство перевода / Иржи Левый. – М.: Прогресс, 1974. – 394 с.
92. Леонтьев, А. А. К современному состоянию вопроса об аллитерации в тюркской народной поэзии : коммент. к ст. Е. Д. Поливанова «О приеме аллитерации...» / А. А. Леонтьев // Проблемы восточного стихосложения. – М.: Наука, 1973. – С. 107-110.
93. Лилова, А. Введение в общую теорию перевода / Анна Лилова. – М.: Высш. шк., 1985. – 256 с.
94. Львовская, З. Д. Теоретические проблемы перевода / З. Д. Львовская. – М.: Высш. шк., 1985. – 232 с.
95. Любимов, Н. М. Перевод – искусство / Н. Любимов. – М.: Сов. Россия, 1982. – 132 с.
96. Левин, Ю. Д. Об историзме в подходе к истории перевода / Ю. Д. Левин // Мастерство перевода-1962 : сб. – М., 1963. – С. 373-392.
97. Левин, Ю. Д. Русские переводы Шекспира/ Ю. Д. Левин // Мастерство перевода-1966 : сб. – М.: 1968. – С. 5-25.
98. Лингвистические проблемы перевода : сб. ст. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 78 с.
99. Литература и перевод – проблемы теории : междунар. встреча ученых и писателей, 27 февр. – 1 марта 1991 г., Москва. – М.: Прогресс, 1992. – 395 с.
100. Лингвистика. Межкультурная коммуникация. Перевод : сб. науч. трудов. – Курск, 1997.
101. Лозинский, М. Л. Искусство стихотворного перевода / М. Л. Лозинский. – М.: Просвещение, 1987. – 92 с.
102. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М., 1970. – 384 с.

103. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
104. Майногашев, С. А. Становление и развитие системы хакасского стихосложения / С. А. Майногашев. – Абакан, 2003. – 128 с.
105. Максимова, П.В. Якутская поэма: история и типология жанра / П.В. Максимова. – Якутск : Изд-во ЯГУ, 1993. – 150 с.
106. Максимова, П.В. Жанровая типология якутской поэзии: Вопросы эволюции и классификации форм / П.В. Максимова. – Новосибирск : Наука, 2002. – 255 с.
107. Максимова П.В., Околокова В.Б. Литература народов Якутии. XX век: своеобразие и основные итоги / П.В. Максимова, В.Б. Околокова. – Якутск : Бичик, 2001. – 48 с.
108. Максимова П.В., Григорьева Л.П. Композиционный анализ поэмы (на материале якутской литературы) / П.В. Максимова, Л.П. Григорьева. – Якутск : Изд-во ЯГУ, 2009. – 128 с.
109. Маршак, С. Я. Искусство поэтического портрета / С. Я. Маршак // Собр. соч.: В 4 т. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т. 4. – С. 335-346.
110. Маслова, В. А. Введение в когнитивную лингвистику : учеб. пособие / В. А. Маслова. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта : Наука, 2007. – 296 с.
111. Матюшина, И. Г. Становление и эволюция канона рифм в древнеисландском стихе / И. Г. Матюшина // Эпос Северной Европы. Пути эволюции. – М., 1989. – С.69-95.
112. Микушевич, В. Б. К вопросу о романтическом переводе : актуальные проблемы теории художественного перевода. В 2 т. – М.: Сов. писатель, 1967. – Т. 1. – С. 69-79.
113. Миньяр-Белоручев, Р. К. Общая теория перевода и устный перевод / Р. К. Миньяр-Белоручев. – М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
114. Миньяр-Белоручев, Р. К. Теория и методы перевода / Р. К. Миньяр-Белоручев. – М., 1996. – 207 с.

115. Морозов, М. М. Роберт Бернс в переводах С. Маршака / М. М. Морозов. – М.: Гослитиздат, 1950. – 231 с.
116. Неклюдов, С. Ю. Героический эпос монгольских народов : устные и литературные традиции / С. Ю. Неклюдов. – М.: Наука, 1984. – 309 с.
117. Нелюбин, Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – М.: Флинта-Наука, 2003. – 320 с.
118. Нелюбин, Л. Л. Переводоведческий словарь : учеб. пособие / Л. Л. Нелюбин. – М.: СигналЪ, 1999. – 137 с.
119. Нелюбин, Л. Л. История и теория зарубежного перевода / Л. Л. Нелюбин, Г. Т. Хухуни. – М.: СигналЪ, 1999. – 144 с.
120. Оболенская, Ю. Л. Диалог культур и диалектика перевода / Ю. Л. Оболенская. – М., 1998. – 315 с.
121. Оболенская, Ю. Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация : учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 2006. – 335 с.
122. Окорокова, В. Б. Өксөкүлээх Өлөксөй – саха Нострадамуһа / В. Б. Окорокова // Саха литературата үйэлэр кирбиилэригэр. – Дьокуускай, 2000. – с.
123. Ольшанский, Д. А. Адекватность и насилие: проблема авторства перевода / Д. А. Ольшанский // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности : сб. науч. тр. / редкол. : Т. Г. Струкова [и др.]. – Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2002. – С. 153-161.
124. Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. – М., 2002. – 685 с.
125. Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр. / отв. ред. В. А. Кухаренко. – М.: ИЯЗ, 1988. – 226 с.
126. Перевод и межкультурная коммуникация : материалы междунар. науч. конф., 15-16 нояб. 2001 г. Курск / редкол. В. И. Провоторов. – Курск: Курск. гос. пед. ун-т, 2001. – 215 с.
127. Петрова, Т. И. Требования перевода и современная ситуация русско-якутского перевода / Т. И. Петрова // Актуальные проблемы перевода в свете

- языковой политики : материалы науч.-практ. конф. «Практика перевода в Республике Саха (Якутия): проблемы и перспективы» / Акад. наук РС(Я), Ин-т гуманитар. исслед. – Якутск, 2006. – С.22-28.
128. Понимание и интерпретация текста : сб. науч. тр. / отв. ред. Г. И. Богин. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 1994. – 169 с.
129. Покатилова, Н. В. Якутская аллитерационная поэзия : (генезис литературного текста) / Н. В. Покатилова. – М.: Изд-во «Айыына», 1999. – 163 с.
130. Поливанов, Е. Д. О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми факторами других «алтайских» народностей / Е. Д. Поливанов // Проблемы восточного стихосложения. – М.: Наука, 1973. – С. 100-106.
131. Попович, А. Проблемы художественного перевода / А. Попович. – М.: Высш. шк., 1980. – 199 с.
132. Пospelов, А. Д. Уровни понимания / А. Д. Пospelов // Искусственный интеллект : справочник. – М.: РиС, 1990. – Кн. 2. Модели и методы. – 304 с.
133. Потebня, А. А. Мысль и язык / А. А. Потebня. – М.: Лабиринт, 1999. – 300 с.
134. Раюшкина, И. В. Язык поэтического перевода в аспекте лингвистической прагматики : на материале стихотворений Эмили Дикинсон : дисс. ... канд. филол. наук : (10.02.20) / И. В. Раюшкина. – Краснодар, 2004. – 185 с.
135. Рецкер, Я. И. Теория перевода и переводческая практика : очерки лингвистической теории перевода / Я. И. Рецкер. – М.: Междунар. отношения, 1974. – 214 с.
136. Родионов, В. Г. Чувашское и тюркское стихосложение : учеб. пособие / В. Г. Родионов. – Чебоксары, 1986. – 80 с.
137. Родионов, В. Г. Чувашский стих: проблемы становления и развития / В. Г. Родионов. – Чебоксары. 1992. – 224 с.
138. Романова, Л. Н. Кулаковский и его окружение / Л. Н. Романова. – Новосибирск: Наука, 2002. – 119 с.

139. Рысалиев, К. Киргизское стихосложение : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук / К. Рысалиев. – Фрунзе, 1965. – 112 с.
140. Сабарайкина, Л. М. Художественный перевод с якутского языка на французский язык как проблема / Л. М. Сабарайкина // Актуальные проблемы перевода в свете языковой политики : материалы науч.-практ. конф. «Практика перевода в Республике Саха (Якутия): проблемы и перспективы» / Акад.наук РС(Я), Ин-т гуманитар.исслед. – Якутск, 2006. – С. 96-98.
141. Саха тылын быһаарылаах кылгас тылдьыта : (краткий словарь якутского языка). – Дьокуускай, 1994. – С.115.
142. Слепцов, П. А. Якутский литературный язык : истоки, становления норм / П. А. Слепцов. – Новосибирск, 1986. – С. 76.
143. Слепцов, П. А. Ступени и проблемы якутского языкознания : сб. науч. ст. / П. А. Слепцов. – Якутск, 2008. – С. 337.
144. Соколовский, Я. В. Соотношение оригинала и перевода художественного текста : изоморфно-когнитивный подход : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Я. В. Соколовский. – Иркутск, 2009. – 24 с.
145. Сорокин, Ю. А. Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры / Ю. А. Сорокин. – М.: Гнозис, 2003. – 160 с.
146. Стеблева, И. В. Некоторые особенности тюркского стиха / И. В. Стеблева // Советская тюркология. – 1970. – № 5. – С. 98-104.
147. Суяргулов, Н. А. Особенности языка и стиля башкирского перевода Корана / Н. А. Суяргулов. – Уфа, 2004. – 243 с.
148. Телия, В. Н. Русская фразеология : семантический прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М.: Школа «Языки рус. культуры», 1996. – 288 с.
149. Тобуроков, Н. Н. Саха поэзиятыгар ритмика туһунан = О ритмике якутской поэзии / Н. Н. Тобуроков // Хотугу сулус. – 1964. – №5. – С. 127-137.

150. Тобуроков, Н. Н. Проблемы традиций и новаторства в якутской поэзии / Н. Н. Тобуроков // Тюркоязычные литературы: история и современный литературный процесс : тезисы докл. и сообщений Всесоюзн. тюрк. конф. – Алма-Ата, 1976. – С. 70-71.
151. Тобуроков, Н. Н. Якутский стих / Н. Н. Тобуроков. – Якутск: Кн.изд-во, 1985. – 160 с.
152. Тобуроков, Н. Н. Современная поэзия народов Сибири / Н. Н. Тобуроков. – М.: Изд-во «Знание», 1986. – 62 с.
153. Тобуроков, Н. Н. Национальные особенности стихосложения тюркоязычных народов Сибири : тезисы / Н. Н. Тобуроков // Тюркология-88. – Фрунзе, 1988. – С. 374.
154. Тобуроков, Н. Н. Проблемы сравнительного стиховедения : (на материале советской поэзии тюркоязычных народов Севера) / Н. Н. Тобуроков. – Якутск, 199. – 176 с.
155. Тобуроков, Н. Н. Хакаский стих / Н. Н. Тобуроков. – Абакан, 1991. – 104 с.
156. Тобуроков, Н. Н. Некоторые вопросы алтайского стихосложения в контексте систем стихосложения тюркоязычных народов Сибири / Н. Н. Тобуроков // Актуальные проблемы современной алтайской литературы. – Горно-Алтайск, 1995. – С. 86-105.
157. Тобуроков, Н. Н. Ритмико-интонационная структура олонхо / Н. Н. Тобуроков // Олонхо – духовное наследие народа саха. – Якутск, 2000. – С. 144-149.
158. Тобуроков, Н. Н. Саха литературатын историята : XIX уйэ иккис анара = История якутской литературы : вторая половина XIX века : учеб. пособие / Н. Н. Тобуроков. – Якутск: Изд-во ЯГУ, 2001. – 78 с.
159. Тобуроков, Н. Н. Өксөкүлээх Өлөксөй олобун уонна айар үлэтин үрдүк үөрэх кыһатыгар үөрэтии = Изучение жизни и творчества А.Е. Кулаковского в Высшем учебном заведении / Н. Н. Тобуроков. – Дьокуускай: Кудук, 2001.

160. Тобуроков, Н. Н. Өксөкүлээх Сеймчаннаабы дневнигэ / Н. Н. Тобуроков // Өксөкүлээх Өлөксөй: сүүрбэ биирис үйэ саҕаланыыта = Өксөкүлээх Алексей: начало двадцать первого века / Н.Н. Тобуроков. – Якутск, 2002. – С. 118-114.
161. Тобуроков, Н. Н. Сеймчанский период в жизни Алексея Кулаковского / Н. Н. Тобуроков // Полярная звезда. – 2002. – № 5. – С. 65-68.
162. Тобуроков, Н. Н. Предназначение : о А. Е. Кулаковском / Н. Н. Тобуроков // Полярная звезда. – 2002. – № 3. – С. 20-21.
163. Тобуроков, Н. Н. «Ойуун түүлэ» хаһан суруллубутай? = Когда была создана поэма «Сновидение шамана»? / Н. Н. Тобуроков // Чолбон. – 2002. – № 6. – С. 73-74.
164. Тобуроков, Н. Н. Стих А. Е. Кулаковского / Н. Н. Тобуроков // Проблемы формирования культурного пространства Якутии на рубеже третьего тысячелетия. – Якутск, 2003. – С. 87-88.
165. Тобуроков, Н. Н. Изучение тюркского стиха Сибири : современное состояние и задачи / Н. Н. Тобуроков // Письменное наследие тюрков. – Кызыл, 2003. – С. 17-19.
166. Алексеев, Н. А. Фольклор и традиционные обряды якутов / Н. А. Алексеев, Е. Н. Кузьмина, Н. Н. Тобуроков // Обрядовая поэзия народа саха = якутов. – Новосибирск, 2003. – С. 12-44.
167. Томашевский, Б. В. Стилистика и стихосложение / Б. В. Томашевский. – Л., 1959. – 535 с.
168. Топер, П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер. – М.: Наследие, 2001. – 253 с.
169. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров. – М.: Издат. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.
170. Топоров, В. Н. Числа / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энцикл. – М.: Наука, 1988. – Т. 2. – С. 630.

171. Тынянов, Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 52-77.
172. Фёдоров, А. В. Введение в теорию перевода / А. В. Фёдоров. – М., 1953. – 336 с.
173. Фёдоров, А. В. Искусство перевода и жизнь литературы / А. В. Фёдоров. – Л., 1983. – 352 с.
174. Фёдоров, А. В. Основы общей теории перевода : лингвистический очерк. – 3-е изд., перераб. и доп. / А. В. Фёдоров. – М.: Высш. шк., 1968. – 397 с.
175. Фёдоров, А. В. Основы общей теории перевода : (лингвистические проблемы) : учеб. пособие. – 5-е изд. / А. В. Фёдоров – СПб.: Филол. фак. СПбГУ ; М.: ООО «Издат. дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.
176. Федотов, О. И. Основы русского стихосложения. В 2 кн. Кн. 1. Метрика и ритмика / О. И. Федотов. – М., 2002. — 360 с.
177. Федотов, О. И. Основы русского стихосложения. В 2 кн. Кн. 2. Строфика. / О. И. Федотов. – М., 2002. — 488 с.
178. Федотов, О. И. Понятие строфы и ее типология / О. И. Федотов // Онтология стиха : сб. ст. памяти В. Е. Холшевникова. – СПб., 2000. – С. 63-78.
179. Филиппов, Г. Г. Задачи организации переводческой деятельности в Якутии. Связь якутского языка и русско-якутского перевода / Г. Г. Филиппов // Актуальные проблемы перевода в свете языковой политики : материалы науч.-практ. конф. «Практика перевода в Республике Саха (Якутия): проблемы и перспективы» / Акад. наук РС(Я), Ин-т гуманитар. исслед. – Якутск, 2006. – 31 с.
180. Хализев, В. Е. Теория литературы : учеб. для ВУЗов / В. Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 438 с.
181. Хайруллин, В. И. Перевод научного текста : лингвокультурный аспект / В. И. Хайруллин. – М., 1992. – 126 с.
182. Храпченко, М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – М.: Сов. писатель, 1975. – 408 с.

183. Хворостьянова, Е. В. «Русские сонеты» Пушкина : (к проблеме пушкинской строфики) / Е. В. Хворостьянова // Пушкин и его современники : сб. науч. тр. – СПб., 2002. – Вып. 3. – С. 9-29.
184. Холшевников, В. Е. Перебои ритма как средство выразительности / В. Е. Холшевников // Стихovedение и поэзия. – Л., 1991. – С. 209-224.
185. Чайковский, Р. Р. Реальности поэтического перевода : (типологические и социологические аспекты) / Р. Р. Чайковский. – Магадан, 1997. – 197 с.
186. Черкасский, А. Е. Русская литература на Востоке : (теория и практика перевода) / А. Е. Черкасский. – М.: Наука, 1987. – 184 с.
187. Черняховская, Л. А. Перевод и смысловая структура / Л. А. Черняховская. – М.: Междунар. отношения, 1976. – 264 с.
188. Чужакин, А. П. Мир перевода, или вечный поиск взаимопонимания / А. П. Чужакин, П. Палажченко. – М.: Валент, 1999. – 192 с.
189. Чуковский, К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – М.: Сов. писатель, 1988. – 355 с.
190. Шапир, М. И. Теория русского стиха : итоги и перспективы изучения / М. И. Шапир // Литературоведение на пороге XXI века : материалы Междунар. науч. конф. (МГУ, май 1987). – М., 1998.
191. Швейцер, А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – М., 1988. – 365 с.
192. Шлейермахер, Ф. О разных методах перевода : лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. / Ф. Шлейермахер // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2000. – № 2. – С. 127-145.
193. Щербак, А. М. Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении / А. М. Щербак // Народы Азии и Африки. – 1961. – №2. – С. 142-153.
194. Эко, У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с итал. А. Н. Ковалёва. – СПб: Симпозиум, 2006. – 574 с.

195. Эткинд, Е. Г. Поэзия и перевод / Е. Г. Эткинд. – М.: Сов. писатель, 1963. – 431 с.
196. Эткинд, Е. Г. Художественный перевод: искусство и наука / Е. Г. Эткинд // Вопросы языкознания. – 1970. – № 4. – С. 15-29.
197. Эткинд, Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина / Е. Г. Эткинд. – Л.: Наука, 1973. – 248 с.
198. Эткинд, Е. Г. Перевод и сопоставительная стилистика : (некоторые вопросы соотношения лексического состава рус. и фр. языков) // Е. Г. Эткинд / Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1959. – С. 71-86.
199. Якобсон, Р. О. О лингвистических аспектах перевода / Р. О. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике : сб. ст. / вступ. ст. и общ. ред. В. Н. Комиссарова. – М.: Междунар. отношения, 1978. – С. 16-24.
200. Якобсон, Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 462 с.
201. Архив ЯНЦ. Ф. 4. Оп. 26. Ед.хр. 22.
202. Архив ЯНЦ СО РАН, ф. 4, оп. 26, уд.хр. 22, д. 269, 54 л.
203. Архив ЯНЦ СО РАН. Ф.5, оп.13, ех.хр.188.
204. Catford J. S. Linguistic Theory of Translation / J. S. Catford. – L., 1965.
205. Dollerup, C. Tales and Translation : The Grimm Tales from Pan-Germanic Naratives to Shared International Fairytales / C. Dollerup. – Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1999.
206. Heilbron, J. Translation as a Cultural World System / J. Heilbron // Perspectives: Studies in Translatology. – 2000. – Vol.8 (1).
207. Nida E. Taber.Ch.R. The Theory and Practice of Translation. – Leiden. 1969.