

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**«Российский государственный гуманитарный университет»**  
(ФГБОУ ВО «РГГУ»)

*На правах рукописи*

**Акбарзадех Нахид**

**ПОЭТИКА ПЕРЕВОДА КАК КОМПАРАТИВНАЯ ПРОБЛЕМА  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ИРАНЕ)**

Специальность 5. 9. 3 – Теория литературы

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологического наук

Научный руководитель:  
доктор филол. наук, профессор  
Игорь Олегович Шайтанов

Москва – 2023

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I. Теоретические основы исследования</b>	
а) Перевод как компаративная проблема.....	16
1.1.1. Становление и развитие компаративистики в Иране.....	28
1.2. История перевода с европейских языков в Иране.....	38
1.2.1. Развитие перевода русской литературы.....	45
<b>Глава II. Специфические трудности перевода и восприятия русской поэзии XX века в иранской культуре</b>	
2.1. Понятие поэтического перевода и его понимание в иранской культурной традиции.....	61
2.1.1. Знакомство иранской публики с переводами поэзии В.В. Маяковского и Б.Л. Пастернака на персидский язык.....	68
2.1.2. Стратегии и приемы перевода поэтических текстов.....	74
2.1.3. Анализ перевода русской поэзии на персидский язык (на материале переводов стихотворений В.В. Маяковского и Б.Л. Пастернака).....	77
<b>Глава III. Специфические трудности восприятия сатирического языка советской прозы в иранской культуре</b>	
3.1. Рецепция и история перевода произведений М. А. Булгакова и И. А. Ильфа и Е. П. Петрова на персидский язык .....	100
3.2. Стратегии переводов «Мастера и Маргариты» и «Двенадцати стульев» на персидский язык.....	107
3.2.1. Анализ перевода романа «Мастер и Маргарита».....	109
3.2.2. Анализ перевода романа «Двенадцать стульев» .....	141
<b>Заключение</b> .....	163
<b>Библиография</b> .....	168

## Введение

Литература – это глобальное явление, а сравнительное литературоведение – изучение литературы за пределами национальных и языковых границ. Компаративист всегда находится на границе между литературами разных народов, он исследует ход каждой из них, чтобы обнаружить их взаимосвязь. Для этого требуется тщательное изучение письменного и устного творчества, сюжетов, чувств и мыслей их авторов, а также умение читать различные литературные тексты на языках оригинала. Помимо того, важно изучать перевод таких текстов и сравнивать их в литературах, которые связаны между собой.

Сравнительное изучение литературы является одним из продуктивных направлений литературного исследования, поскольку его объектом служит взаимодействие национальных культур в контексте всемирности. Прошло около двух столетий с момента появления сравнительного литературоведения, и за этот период учеными были разработаны разные методики и приемы исследования, касающиеся в том числе и самой концепции компаративистики, споры о которой ведутся до сих пор. В результате возникает более отчетливое понимание проблем мировой культуры и составляющих ее национальных культур.

И. Шеврель предлагает краткое определение для компаративистики: «Сравнительное исследование произведений, происходящих из различных культурных традиций» (Chevrel. С. 9), и работает по пяти основным направлениям: 1. Изучение влияния 2. История мысли 3. Изучение литературных типов 4. Темы 5. Новая критика (Souiller, Troubetzkoy. С. 33).

В компаративистике XX века сложились две основные школы:

1. Французская. Ее теоретики рассматривают сравнительное литературоведение как отрасль истории литературы, а задачей ее

исследователя является изучение литературных отношений между разными культурами, в основном между французской и другими. Эта школа настаивает на предоставлении исторических документов, по мнению Гайара, «Сравнительное литературоведение больше фокусируется на трансформациях, которые одна нация или один писатель привносят в произведения другой нации ... Сравнительное дитература – это история международных литературных отношений». (Guyard, С. 5) Представители французской школы: Мариус Франсуа Гайар, Жан-Мари Карре, Ван-Тигем.

2. Американская. Она возникла после Второй мировой войны, заявив о себе выступлением Рене Уэллека на 2-м Международном конгрессе сравнительной литературы в 1958 году. Помимо изучения литературного «общения» между разными культурами, представители этой школы ставят сравнительное литературоведение в ряд с другими гуманитарными науками.

До середины XX века французская школа рассматривалась как доминирующая, только после Второй мировой войны выдвигается требование признания других обществ в целях достижения большего взаимопонимания. В этом направлении и осуществлялись изменения, предложенные американской школой. Ее представители, подчеркивая целостность литературы, предложили включать в область исследования, помимо литературы Европы и Северной Америки, литературу Востока, в частности Китая, Индии, Японии и Исламских стран (Sherkat-Mogadam. С. 51–71).

В своих ранних исследованиях средневековой итальянской литературы А. Н. Веселовский обнаружил, что многие литературные сюжеты и отрасли промышленности пришли в Европу с Востока и через Византию. Ученый смотрел на появление литературных произведений с исторической точки зрения. Согласно его теории, литература

рассматривается как глобальное явление за пределами политических и языковых границ. Соответственно, мир – это собрание национальных литератур, исторически и лексически связанных друг с другом.

Компаративистика как метод изучения литературы (лат. *comparo* – «сравниваю», фр. *a litterature compare* – «литературная компаративистика») складывалась на протяжении XIX века, но ее элементы появились в литературно-критических трудах еще в эпоху античности (Аристотель. С. 679–680).

В XIX веке сравнительный метод рассматривается как в качестве академической дисциплины, так и в виде критического подхода. Вероятно, он был впервые представлен Сент-Бевом (1869–1804), одним из основоположников современной критики.

В первой статье, написанной о Жане-Жаке Ампере в 1840 году, Сент-Бев использует термин «история сравнительной литературы»; и в своей второй статье в 1868 году, которая была опубликована в «новых понедельниках», упоминает «сравнительную литературу». Однако вряд ли можно определить точную дату появления «сравнительной литературы». В XIX веке метод распространяется в большинстве европейских стран, используется при проведении критических разборов и исследований, составлении курсов лекций.

Но только в первые десятилетия XX века на Западе была написана первая всеобъемлющая научная книга по сравнительному литературоведению. Ее автор, Поль ван Тигем, был одним из крупнейших преподавателей сравнительного литературоведения во Франции и в мире.

Поскольку объектом применения сравнительного метода является мировая литература, он не ограничен отдельными зонами из двух-трех литератур. Д. Дюришин справедливо писал: «...последовательное

толкование смысла компаративистики не допускает полного исключения из нее каких бы то ни было генетических или типологических связей независимо от того, относятся они к межлитературной сфере или к одной национальной литературе. Различия между национально-литературными и межлитературными отношениями, разумеется, существуют, но не носят принципиального характера» (Дюришин. С. 61).

Взаимосвязь между сравнительной литературой и переводом была одной из тем, которая всегда рассматривалась исследователями. В настоящее время известные теоретики сравнительного литературоведения считают, что, поскольку невозможно знать все языки мира, следует использовать хорошие переводы мировой литературы, то есть переводы, сохраняющие культуру источника и передающие читателю правильное представление о литературной силе писателя и в значительной степени декультуризованные.

Существуют разные взгляды на отношения между сравнительной литературой и переводом. Одни призывали разделять их, другие, например Бассент и Лефевр, призывали к глубокому размышлению о маргинализации перевода в контексте сравнительного литературоведения. Есть ученые, которые считают, что перевод – второстепенное занятие, а литература – всепроникающая и цивилизационная сила. Другие исследователи считают, что связь между переводоведением и сравнительной литературой должна быть разорвана, потому что у них нет ничего общего. Их аргумент состоит в том, что сравнительная литература все еще находится в образе формализма и попадание в такую ситуацию бесполезно для молодой области переводоведения, основные проблемы которого связаны с историей и лингвистикой.

При всех этих взглядах нельзя игнорировать роль перевода в продвижении сравнительной литературы. Одна из обширных областей

исследований в компаративистике – это то, как одна культура соотносится с другой. Одним из элементов коммуникации является перевод. Хотя в старой сравнительной литературе упор делается на чтение текстов на языке оригинала, но роль перевода как посредника в культурных взаимодействиях неоспорима. «Перевод, несомненно, является одним из важнейших факторов формирования сравнительной литературы в ее современном понимании. Потому что, если бы тексты не были переведены, народы не смогли бы познакомиться с литературой и языком других народов. По сути, перевод – это один из способов передачи культуры и литературы одного народа другим народам» (Goyard. С. 189).

Одна из актуальных проблем современного переводоведения – поэтика перевода. Несмотря на интенсивное изучение данной проблематики в современном переводоведении, круг нерешенных вопросов в области переводимости и непереводимости остается достаточно обширным.

В процессе перевода переводчик должен пройти два этапа: уяснить содержание оригинала и выбрать вариант перевода. В результате осуществляется переход от текста оригинала к тексту перевода. При этом действия переводчика часто интуитивны<sup>1</sup>. Переводчик выступает на первом этапе переводческого процесса, поэтому для успешного перевода необходимо всестороннее знакомство с историей, культурой, литературой, обычаями, современной жизнью и прочими реалиями народа, к которым принадлежит текст-источник. Он должен устранить все препятствия, внося в текст перевода необходимые изменения (Комиссаров, 1990. С. 256). Проблема переводимости/непереводимости самого текста тоже играет важную роль в процессе перевода. В. Н. Комиссаров считал, что одна из

---

<sup>1</sup> . Цит. по: Паршин А. Теория и практика перевода. Режим доступа: [http://library.lgaki.info:404/2017/Паршин%20А\\_Теория%20и%20практика%20перевода.pdf](http://library.lgaki.info:404/2017/Паршин%20А_Теория%20и%20практика%20перевода.pdf) (дата обращения: 01.10.2023).

главных задач интерпретатора заключается в максимально полной передаче содержания оригинала и в стремлении к общности содержания оригинала и перевода. По мнению П. Рикера, для того чтобы перевести текст, необходимо предварительно понять его содержание<sup>2</sup>.

Исследователи, изучающие проблему непереводимости, рассматривают ее с разных точек зрения в зависимости от проблем, с которыми они сталкиваются при переводе. Большинство поддерживает позицию Д. Кэтфорда, который различает понятия «лингвистический» и «культурно непереводимый» (Catford. С. 77). При этом первый случай возникает из-за невозможности найти эквивалент на целевом языке, потому что формальные элементы двух языков различны. Культурная непереводимость связана с отсутствием конкретных понятий и явлений в языке перевода.

**Актуальность** данного исследования обусловлена расширением круга явлений мировой литературы, изучаемых в свете компаративистской проблематики и исторической поэтики, что дает новое представление о контактах русской литературы 20 века в Азии.

**Объектом** данного исследования являются тексты оригинала и перевода стихотворений Б.Л. Пастернака и В.В. Маяковского, романов М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев».

**Предмет** данного исследования составляют стратегии и приемы перевода на персидский язык произведений поэтов Б.Л. Пастернака и В.В. Маяковского и прозаиков М.А. Булгакова, И.А. Ильфа и Е.П. Петрова.

---

<sup>2</sup> Рикер П. Парадигма перевода / Пер. М. Эдельман. Режим доступа: <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/ricoeur.htm> (дата обращения: 01.10.2023).

**Целью** диссертационного исследования является изучение проблематики переводимости/непереводимости на материале русской литературы 20 века. Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Сопоставить поэтику оригиналов и переводов.
3. Описать специфику диалогического контакта двух культур при переводе с русского на персидский язык.
4. Выявить пути преодоления трудностей при переводе с русского языка на персидский.
5. Рассмотреть различные стратегии и приемы перевода поэтических текстов.
6. Выявить и обобщить характер переводческих проблем, обусловленных типологическими и лингвокультурными различиями персидского и русского языков.

### **Степень разработанности темы**

В российской науке существует много книг и статей, специально посвященные теме соотношения компаративистики и перевода. Монография «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского – это исторический анализ к изучению фольклора и литературы: народную поэзию он рассматривал в связи с развитием человеческого общества. Темы, сюжеты и образы фольклора, связанные с общественным состоянием человечества, утверждал он, предшествуют литературе и повторяются в ней. Основные теоретические открытия А. Н. Веселовского в сфере сравнительного литературоведения сделаны с помощью «синтезирующего», диалектического метода. Он связывал развитие литературы с историей народа, но возражал против перенесения законов

развития природы на развитие общества, как это делали позитивисты. В книге «Компаративистика и/или поэтика: английские сюжеты исторической поэтики» И. О. Шайтанов исследует взаимодействие русской и английской литературы. Ее главные герои – Шекспир и Пушкин. В работе «Перевод в системе сравнительного литературоведения» П. М. Топер рассматривает перевод с точки зрения его связующей роли в истории культуры и в современной жизни. Большое внимание уделяет проблеме традиций, специальная глава посвящена истории переводческой мысли в России. В центре внимания автора находятся споры о специфике художественного перевода в ряду других видов переводческой деятельности, о его функции в мировом литературном процессе, жанровых характеристиках как искусства слова, особенностях творческой индивидуальности переводчика, вопросах переводческой критики. Он пишет: «нет непередаваемых произведений; есть произведения, в силу объективных или субъективных причин еще не переведенные» (Топер. С. 3).

В англоязычном литературоведении знаменитые исследователи занимались изучением соотношения художественного перевода и сравнительного литературоведения. Сьюзан Бассент (1945 г.) – профессор Уорикского университета в Англии, основатель и вице-президент Центра переводоведения и сравнительных культурных исследований, автор более 20 книг. Ее самые известные работы: «Исследования переводов» (4-е изд., 2013); «Размышления о переводе» (2011); «Constructing Cultures» (1996), написанная в соавторстве с Андре Лефевеком, и «Post-Colonial Translation» (1999), выпущенная в соавторстве с Харишем Триведи.

В книге под названием «Сравнительная литература: критическое введение», опубликованной в 1993 году, особое внимание уделяется исследованиям в области постколониальной и феминистской литературы, а

также исследованиям переводов как трех основных стратегий эволюции и развития сравнительной литературы. Во введении к этой книге дается определение сравнительной литературы и того, что было названо ее кризисом. Приведены сомнения относительно природы сравнительного литературоведения как области, дисциплины или специальности. В первой главе «Как возникла сравнительная литература» прослеживается происхождение термина «сравнительная литература» и его наследие с середины XVIII века в Европе. Представлены школы сравнительной литературы Франции, Германии и Восточной Европы. Во второй главе «За границами Европы: альтернативные мысли в сравнительной литературе» описываются неевропейские школы сравнительной литературы. Говорится об американской школе, постколониальной литературе, особенно в Индии, и сравнительной литературе в Великобритании, а также делается краткий экскурс в культурологию. Третья глава «Адаптация литературы Британских островов» посвящена переводческой науке.

**Теоретико-методологические основания** диссертации: классическая «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского, «Сравнительное литературоведение» В.М. Жирмунского, а также продолжающие их труды И.О. Шайтанова.

**Научная новизна** исследования определяется как выбором материала, так и существенно новым для Ирана применением принципов исторической поэтики, позволяющих проанализировать языковую и жанровую природу литературного взаимодействия.

**Теоретическая значимость** диссертации: действительная проблема работы – компаративистская проблема межкультурного контакта и взаимоосвещения национальных поэтик (национальных идентичностей художественного письма). **Практическая значимость** данного исследования состоит в том, что ее результаты могут быть использованы в

курсах по компаративной поэтике и истории мировой литературы; они станут примером применения идей, характерных для русской филологической школы, в новой языковой и литературной реальности. Собранный автором материал (см Приложения) может послужить предметом литературоведческих исследований для специалистов и представлять практический интерес для переводчиков художественной литературы по данной теме.

**Положения выносимые на защиту:**

- 1) компаративистика в значительной мере есть *искусство понимания, сосредоточенное на событийности перевода и его трудностях*.  
Перевод всегда считался одной из главных форм межнационального и межкультурного общения, а следовательно и объектом сравнительного изучения. В процессе такого понимания перевода он становится средством формирования отношения сочувствия, солидарности, межкультурного диалога;
- 2) проблема непереводимости связана прежде всего с невозможностью воссоздания определенных языковых и культурных особенностей оригинальных текстов на целевом языке. Эффект непереводимости возникает тем отчетливее, чем более далекими в языковом, культурном, бытовом и идеологическом аспектах оказываются взаимодействующие культуры. Именно такого рода аспекты осложняли перевод как культурное явление между русской и иранской культурой, то ощущавшими взаимный интерес и демонстрировавшими сближение, то отдалявшимися в силу идеологических расхождений и различной культурной ориентации;

- 3) исходя из существования лингвистической и культурной непереводимости, рождаются такие противоположные теории, как концепция универсальной непереводимости и непереводимости относительной;
- 4) проблема непереводимости в качестве компаративной проблемы особенно отчетливо ощущается при переводе поэзии и иронической/сатирической прозы, широко использующей элементы языковой игры и национальную специфику бытового поведения: игру слов, реалий исходного языка, включение жаргона и т. д.:
- 5) при всей сложности перевода музыкальной природы текста (набор пропорций между согласными и гласными) в определенной степени она передаваема. В передаче особенностей рифмы и звуковой организации текста иранские переводчики использовали свободный и белый стих, позволяющие передавать изменения ритмики, звукописи и движение образа, что являлось ключом к обогащению, пониманию и взаимопроникновению разных культурных кодов. На поэтическом материале наибольшую сложность представляет собой даже не музыкальная составляющая поэтических образов, а ассоциативная глубина рефлексии, присущей поэтическому слову.
- 6) в качестве убедительно демонстрирующих проблему переводческой непереводимости были выбраны произведения наиболее популярные в Иране и неоднократно переводившиеся на основе разных переводческих принципов;
- 7) переводы стихов В. Маяковского и Б. Пастернака, прозы М. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова, выполненные иранскими поэтами и писателями, становятся самоценными литературными

произведениями на персидском, органично вписываясь в иранскую словесность и отвечая ее важнейшим потребностям. Работа с этими текстами подтверждает, что верное понимание проблемы непереводимости и ее решение позволяет установить культурный диалог и открыть путь к пониманию иной культуры средствами родного языка.

- 8) сталкиваясь с трудностями при передаче реалий советской эпохи, метафор, эпитетов, фразеологизмов, игры слов и т. п., переводчики прибегают к помощи поясняющих аналогий, компенсирующих неизбежные утраты; при этом качестве перевода напрямую зависит от качества исходного текста и языковой компетентности переводчика;
- 9) в процессе поиска переводческих путей к преодолению неизбежной культурной и языковой непереводимости возникает необходимое ощущение полифонической связи и культурного диалога;
- 10) взаимный интерес, сопутствующий диалогу русской и иранской литератур, способствовал освоению и восприятию русской литературы в Иране на протяжении XX века;

**Апробация результатов исследования.** Основные положения диссертационного исследования были изложены в ряде научных публикаций, а также обсуждались на конференциях, круглых столах и заседаниях межвузовского научного семинара под руководством И.О. Шайтанова:

Спецсеминар «Истории литературы страны основного изучаемого языка (литература Великобритании). Часть 1» (Москва, РГГУ, 18 декабря

2018 г.); XIV Межвузовская научно – практическая конференция «Перевод – мост между мирами» (Москва, РГГУ, 14-15 мая 2019 г.); Круглый стол на тему «Как писать компаративное эссе?» (Москва, РГГУ, 05 декабря 2019 г.); Спецсеминар «Визуальное в литературе» (Москва, РГГУ, 26 марта 2019 г.); Спецсеминар «Творческий диалог М. Цветаевой и Б. Пастернака» (Москва, РГГУ, 25 сентября, 2019 г.); Конференция научно-образовательный проект «Кирилло – Мефодиевский фестиваль – 2020» (Москва, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкин, 26–28 мая 2020 г.).

Поставленная цель и задачи определили следующую **структуру диссертации**: работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка источников примеров, списка использованной литературы, списка словарей и справочников.

## **Глава I. Теоретические основы исследования**

### **1.1. Перевод как компаративная проблема**

Сравнительное и сопоставительное изучение литератур – важнейшие направления современной филологии. Сравнительная литература по своей сути является транснациональной и межкультурной дисциплиной, поэтому это хорошая основа для создания, развития и расширения межкультурных отношений и взаимодействий. М. М. Бахтин писал, что «...текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» (Бахтин. С. 384).

Сравнительное литературоведение как историко-литературная дисциплина входит в состав более широкой науки. Оно соприкасается с историей литературы, критикой и теорией литературы, а также со всемирной литературой. Теория литературы носит философский характер, поскольку постоянно стремится повысить уровень своих обобщений, и в то же время сравнительное литературоведение добивается специального анализа взаимосвязанных явлений, поэтому точки соприкосновения двух дисциплин часто бывают случайными.

Широко распространено мнение, что компаративистика не просто сравнивает национальную литературу, но обеспечивает основу для развития отдельных литературных произведений. Это метод, с помощью которого можно наблюдать движение различных национальных культур и тенденции в них, видеть взаимосвязь между литературой и другими областями человеческого знания. Сравнительное литературоведение обеспечивает изучение любого литературного явления в контексте более широком, чем национальная литература, и дает повод увидеть его в свете междисциплинарности. Термины «сравнительное правоведение», «сравнительное языкознание» и «сравнительный фольклор» сопоставимы с

понятием «сравнительная литература». Самые ранние исследования в этой области в основном посвящены истории литературы и ее взаимоотношениям с обществом. К ним относятся две всемирно известные книги о литературных отношениях между народами «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800) и «О Германии» (1810), написанные мадам де Сталь, первым новатором в области сравнительного понимания культурных явлений.

В 1798 году Ф. Шлегель ввел понятие мировой поэзии в сферу сравнительной литературы – скорее всего, этот термин стоит рассматривать с эстетической точки зрения. По мнению исследователя, универсальность – это не один и тот же способ выражения эмоций и мыслей или применение привлекательного и популярного предмета ко всему, а нечто всеобъемлющее, которое охватывает практически каждый аспект человеческого опыта. Четверть века спустя Гете представил концепцию мировой литературы, которая включала в себя географические, психологические и эстетические характеристики. Согласно ему, духовные потребности всего населения должны удовлетворяться с помощью этой литературы. Он называет мировую литературу общим достоянием, которое является результатом усилий самых выдающихся поэтов и писателей всех народов. Таким образом, можно сказать, что сравнительная литература представляет собой комбинацию идей мировой поэзии Шлегеля и Гете.

Идея мировой литературы и, конечно же, сравнительной литературы в Европе XIX века была не только плодом трудов Гете, но и А. Н. Веселовского, который является автором множества работ в области литературы Средневековья, эпохи Возрождения и романтизма, сравнительных эпических исследований, литературных отношений Востока и Запада и исторической теории литературы. Он смотрел на появление литературных произведений с исторической точки зрения, то есть

литература должна рассматриваться как глобальное явление, выходящее за рамки политических и языковых границ, и объяснять генетическую природу поэзии. Результаты его исследований объединены в монографии «Историческая поэтика». Согласно теории Веселовского, только сравнительно-исторический анализ всей мировой литературы позволяет избежать произвольности теоретических построений и вывести из самого материала законы зарождения и развития изучаемого явления, а также выявить большие стадии литературного процесса, «повторяющиеся, при стечении одинаковых условий, у разных народов». Основные теоретические открытия А.Н. Веселовского в сфере сравнительного литературоведения сделаны на путях «синтезирующего», диалектического метода. А.Н. Веселовский связывал развитие литературы с историей народа, но возражал против перенесения законов развития природы на развитие общества, как это делали позитивисты. Понимание истории литературы «как истории общественной мысли в образно – поэтических формах», идея закономерности исторического процесса, акцентирование внимания на повторяемости явлений, которой придается признак закономерности, полемика с «европоцентристским» пониманием культуры. Сопоставляя «параллельные ряды сходных фактов» на самом широком литературном материале, А.Н. Веселовский ищет типологические соответствия в культуре разных «рас» и эпох.

И. О. Шайтанов в своей статье пишет, что «А. Н. Веселовский... ценит национальную самобытность, но он... с бóльшим доверием относится к способности национального, “своего” противостоять влиянию, не отвергнув “чужое”, а усвоив его, претворив себе на пользу. “Свое” – основа национальной культуры, но все основательное. “Чужое” способно обострить движение, взволновать воображение культуры». «Влияние чужого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с

уровнем той среды, на которую ему приходится действовать» (Шайтанов. С. 146).

По М. К. Азадовскому, у Веселовского во встрече сюжетов происходит «встреча разных культур» («Поэтика сюжетов»). Задача этой встречи состоит не в том, чтобы составить «описательную историю сюжетности», а в том, чтобы перевести разговор на уровень морфологии, определить ее структурные элементы в их функциональной связи (Шайтанов. С. 146).

Изучив концепцию сравнительного литературоведения и познакомившись с его выдающимися идеями, мы делаем вывод, что одной из широких областей исследования сравнительного литературоведения является изучение коммуникации и литературных влияний. Хотя традиционная сравнительная литература делает упор на чтении текстов на языке оригинала, значимость перевода как посредника в культурных взаимодействиях и обменах неоспорима. Перевод сыграл основную роль в передаче концепций, тем, движений (то есть побудил к внутренним, социальным и другим изменениям) и литературных типов из одной культуры в другую.

Взаимосвязь между сравнительной литературой и переводоведением – одна из тех тем, которая всегда интересовала исследователей. Существуют разные взгляды на отношения между этими областями. Одни ученые предлагают разделять сравнительную литературу и переводоведение: связь между ними должна быть разорвана, так как у них нет ничего общего. Аргумент этих исследователей состоит в том, что сравнительная литература все еще находится в ловушке циклов формализма и в конфликте со своим текущим критическим состоянием, поэтому нахождение в этой печальной ситуации молодой области переводоведения, чьи основные заботы исторические и лингвистические, только навредит ей. А другие, такие как

Баснет и Лефевр, призывают к более глубокому размышлению о маргинализации перевода в контексте сравнительного литературоведения.

Баснет следующим образом описывает эволюцию идей и теорий о переводе: «Отношения между сравнительной литературой и переводческими исследованиями были сложными и проблематичными. Принято считать, что перевод имеет мало общего со сравнительной литературой и является задачей, не требующей большого таланта и творчества. Это естественное обесценивание значимости перевода привело к снижению желаемого стандарта его качества и со временем так или иначе разрушило искусство перевода... С XVII века статус перевода медленно менялся. Конечно, в XIX веке перевод считался менее важным, чем исходный текст, и теоретики сравнительного литературоведения, несмотря на признание важности перевода в своей работе, подчеркивали приоритет чтения произведения на языке оригинала. Перевод часто помещался рядом с такими словами, как “адаптация” и “имитация”, и подразумевалось, что он имеет производный и второстепенный характер» (Bassnett. С. 71–90).

Таким образом, перевод является объектом исследования сравнительного литературоведения не только потому, что он сопоставляется с исходным текстом, но и по следующей причине: переводные произведения – неотъемлемая часть мирового литературного процесса. На протяжении всей истории лучшие образцы отечественной литературы процветали благодаря связи с чужой литературой. Перевод следует рассматривать не только с эстетической точки зрения, но и общественной и культурной, поскольку он способствует расширению межкультурных связей и становлению национальных культур.

Можно признать, что переводчики приложили большие усилия для определения литературных жанров и в дополнение к соблюдению литературного характера перевода и сохранению семантического сходства с

оригиналом предоставили вольный (концептуальный) перевод с изменениями на разных уровнях текста, иногда для общения с читателями они использовали «натурализацию» на лексическом, синтаксическом и стилистическом уровнях. Следовательно, перевод играет важную роль в литературе нации. Переводчики и плоды их работы были основными элементами в формировании сравнительной литературы в ее современном понимании.

А. С. Пушкин говорил о переводчиках как о «почтовых лошадях просвещения», благодаря их труду новые идеи распространялись быстрее. Ренессанс был расцветом перевода греческих и латинских классических произведений на европейские языки. Эти произведения были позже переведены с европейских языков на другие и оказали влияние на мировую литературу. Д. Дамрош также подчеркивает роль перевода в изучении сравнительной литературы и считает, что использование перевода в компаративистике неизбежно. По его мнению, хороший перевод – тот, который сохраняет культуру происхождения, поэтому при переводе необходимо хотя бы в общем познакомиться с этой культурой. Исследователь признает, что мы что-то теряем, когда переводим, но в то же время что-то и получаем. Перевод позволяет литературным произведениям распространяться в других культурах. Но какой перевод делает это возможным? Вероятно, слова Дамроша относятся к некоему «сбалансированному» переводу, то есть такому, который не является буквальным, но знакомит читателя с другой культурой. Чтобы сделать такой перевод, нужно учесть многие факторы: специфику языка оригинала, его уникальную структуру, особенности грамматического строя и словарный состав – то, что отличает именно этот язык от других и тем самым составляет его национальный дух. В. Бенъямин в своей важной и влиятельной статье под названием «Обязанности переводчика» утверждает,

что существует дополнительный процесс между переведенным текстом (целевым языком) и исходным текстом (исходным языком).

Переводимы/непереводимы те или иные тексты и возможно ли переводить поэтические произведения – главные вопросы, которые интересуют ученых. Исследователи рассматривают эту проблему с разных точек зрения. Иногда они говорят о принципиальной возможности перевода с одного языка на другой. В других случаях имеют в виду, что нужно найти эквивалент языковой единицы исходного языка в языке перевода. Эти определения переводимости обуславливаются трактовкой таких ключевых понятий переводоведения, как «эквивалентность», «адекватность», «сущность перевода» и др.

Еще в античности переводчики задумывались о степени близости перевода к оригиналу. Многие знаменитые деятели разных культур и эпох поддержали теорию непереводимости. Среди них можно выделить итальянского поэта Данте Алигьери (XIII век), испанского писателя Мигеля де Сервантеса Сааведра (XVI век) и немецкого лингвиста Вильгельма фон Гумбольдта (XIX век). Мнения ученых были обобщены в единую концепцию непереводимости. В Средневековье непереводимыми считали сакральные тексты. В эпоху Возрождения Данте утверждал: «Пусть каждый знает, что ничто, заключенное в целях гармонии в музыкальные основы стиха, не может быть переведено с одного языка на другой без нарушения всей его гармонии и прелести» (Федоров, 2002. С. 36). Гумбольдт имел резко отрицательную позицию в вопросе о переводимости: «Всякий перевод представляется мне безусловно попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбиться об один из двух подводных камней, слишком точно придерживаясь либо подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет подлинника. Нечто среднее

между тем и другим не только трудно достижимо, но и просто невозможно».<sup>3</sup>

Проблема возможности перевода является философской, методологической, она возникает из интерпретации темы соотношения языка и мысли. Из-за разницы в структурно-типологических особенностях, участвующих в процессе поэтической коммуникации языков, сохранение интонационно-ритмических свойств оригинала, единства формы и содержания, связи его звучания и значения в переводе далеко не всегда представляются осуществимыми.

Л. Вейсгербер подчеркивает детерминирующую роль языка, который образует «промежуточный мир», сквозь который человек воспринимает действительность. По мнению В. Коллера, непереводаемость обусловлена самой природой языка: «В самом деле, если исходить из того, что каждый конкретный язык содержит свою собственную картину мира, детерминирующую восприятие внеязыковой действительности его носителями, то непереводаемость приобретает статус общеязыковедческой аксиомы. Перевод по своей сути транспонирует языковое содержание одного родного языка в языковое содержание другого, в то время как каждый из этих языков конституирует собственный духовный промежуточный мир, благодаря которому реальный мир человека становится доступным для понимания и коммуникации» (Koller. С. 141 — 142). По мнению А. Д. Швейцера, переводаемость представляет собой не абсолютное, а относительное понятие (Швейцер, 1988. С. 110). О невозможности воспроизведения многих особенностей одного языка при переводе на другой писал и А. А. Потебня: «Если слово одного языка не покрывает слова другого, то тем менее могут покрывать друг друга

---

<sup>3</sup> . Цитируется по кн.: Cauer P. Die Kunst des Übersetzens. Berlin, 1914, S. 4.

комбинации слов, картины, чувства, возбуждаемые речью; <...> остроты *непереводимы...*» (Потебня. С. 263).

Таким образом, начиная с Возрождения многие ученые и писатели размышляли над вопросами о возможности перевода и о степени эквивалентности перевода и оригинала. Переводимость и непереводимость рассматриваются как практическая концепция. Понятие переводимости изменяется в разных дисциплинах и предметах. Значимость проблемы переводимости произведений может быть меньше или больше, чем в другие времена в зависимости от эпохи.

Когда речь заходит о непереводимости, то имеется в виду невозможность передать лишь те или иные аспекты оригинала? Каковы критерии признания положительных и негативных факторов, которые, естественно, приводят к их переводимости или непереводимости?

Отсутствие каких-либо элементов оригинального текста в переводе не означает, что текст непереводим. О. Каде отмечает, что даже в одноязыковой коммуникации между отправителем и получателем возникают *недопонимания* и если в двуязычной коммуникации обнаруживаются зоны *неполной переводимости*, то в этом нет ничего неожиданного. Эти моменты *пониженной переводимости* не дают основания для утверждения теории *невозможности перевода* (Kade. С. 71–73). Непереводимость возникает из-за использования элементов комического, игры слов, реалий исходного языка, включения своего рода жаргона и т. д. С. Влахов и С. Флорин в книге «Непереводимое в переводе» (1980) дали наиболее точное определение реалиям: «Это слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) других языках, а следовательно, не

поддаются переводу “на общих основаниях”, требуя особого подхода» (Влахов и Флорин. С. 47).

Непереводимость поэзии обсуждается больше, чем прозы. Она связана со стихотворной формой, мышлением автора, трудностью передачи поэтической речи. Морис Бланшо, французский писатель, считает, что невозможно передать поэтическое произведение на языке другой культуры: «Непереводимость поэзии, которая вовсе не в непосильном переложении с одного языка на другой, а в самом первородном языке, – то, что ускользает в нем именно тогда, когда дается в руки, не оставляя и только что оттиснутого следа, который всякий раз тут же стирается<sup>4</sup>».

Лингвистические и культурные элементы языка являются важным фактором, влияющим не только на саму возможность перевода того или иного текста на этом языке, но и на восприятие его другой культурой. Если исходить из существования лингвистической и культурной непереводимости, то появление противоположных концепций перевода, таких как концепция принципиальной непереводимости текстов и противоположные ей концепции универсальной и относительной переводимости, естественно.

Концепция универсальной переводимости была сформирована на основе теории трансформационной грамматики Н. Хомского. Во главе этого направления была мысль о том, что все сказанное на одном языке может быть сказано и на любом другом. Сторонники всепереводимости считают, что с помощью дословного перевода можно создавать точные копии отдельных предложений исходного текста в переводном, которые сохраняют лексический состав и синтаксическую структуру оригинала. Но надо отметить, что с помощью него перевести целый текст невозможно.

---

<sup>4</sup> . Бланшо М. Восходящее слово, или Достойны ли мы сегодня поэзии? Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/1999/5/voshodyashhee-slovo-ili-dostojny-li-my-segodnya-poezii.html> (дата обращения 02.08.2020).

Концепция же принципиальной непереводаемости основана на том, что перевод того или иного текста является невозможным в принципе как раз-таки из-за потери формы и содержания оригинального текста. Концепция относительной принципиальной переводаемости говорит о том, что благодаря сходству мышления людей и вне зависимости от их культурной принадлежности, а также вследствие универсальности самого мышления перевод является возможным, несмотря на некоторые неизбежные потери.

Таким образом, границы переводаемости текста зависят от того, насколько переводчик может умело балансировать между описанными выше крайностями. Когда речь идет о возможной переводаемости, это значит, что переводчик должен максимально точно передать слова одного языка средствами другого, при этом не потеряв идентичность чужого языка.

Комиссаров полагает, что «переводческая деятельность – это не только взаимодействие двух языков, но и контакт между двумя культурами... Кроме того, различные культуры всегда оказывали и продолжают оказывать влияние друг на друга» (Комиссаров, 2002. С. 70–71). А. Ю. Ивлева отмечает следующее: «В современном переводоведении общепризнанным является тот факт, что при переводе художественного текста наибольшую сложность представляют не языковые единицы текста, а его колорит и культурное пространство» (Ивлева, С. 210).

Современные литературоведческие исследования в области переводоведения нацелены на разработку вопросов истории, поэтики, эстетики перевода и их проявление в форме системных, типологических или стилистических сравнений в соответствующих текстах – основной области компаративных исследований, с учетом проблемы интертекстуальности (Zemanek, Nebrig. С. 125).

В процессе перевода художественных произведений создается новый текст, который является результатом синтеза и взаимопроникновения языков и культур. Получается, художественный перевод имеет собственную

теорию, и его проблемы обширно исследуются и в переводоведении, и в компаративистике. Феномен непереводимости в перспективе сравнительного изучения литературы также входит в компаративную проблематику (Шайтанов, 2010. С. 223).

И. О. Шайтанов обсуждает феномен непереводимости как компаративную проблему в контексте сравнительной поэтики: «Переводимость/непереводимость предполагает не отсутствие возможности перевести, а чувство ответственности переводчика, который должен помнить о том, что не все переводимо и не все должно быть переведено... Между возможностью и невозможностью ставится проблема перевода. Ее можно формулировать как “непереводимость”, но можно (отдавая должное Бенъямину, с поправкой по Бахтину) – как “переводимость”» (Шайтанов, 2009. С. 8). С другой стороны, исследователь отмечает, что надо рассмотреть различия, в какой степени, на каких условиях и в каких текстах возникает случай непереводимости: «...с текста в его соответствии оригиналу – на культурный контекст, с языка оригинала на целевой язык, то есть на языковую и культурную ситуацию, в которой выполнен перевод» (Шайтанов, 2009. С. 26).

В.М. Жирмунский, Н.И. Конрад, М.П. Алексеев, И.Г. Неупокоева и др. сформулировали и развили идеи А.Н. Веселовского.

Они рассмотрели формы соотношения между национальными литературами, творчеством писателей, их представляющих с двух позиций: контактные связи (влияния и заимствования) и типологические схождения (основной теоретический аспект компаративистики) и подчеркнули их взаимопроникновение и взаимообусловленность.

Из-за разницы в структурно – типологических особенностях, участвующих в процессе поэтической коммуникации языков, сохранение интонационно – ритмических свойств оригинала, единства формы и содержания, связи его звучания и значения в переводе далеко не всегда

представляются осуществимыми. Такие ученые, как Ю.М. Лотман, Я.И. Рецкер, В.М. Жирмунский, А.А. Потебня, Л.С. Бархударов, В.Н. Комиссаров, Н.В. Перцов, и многие другие обсуждали проблему перевода поэтических текстов, рассматривая ее не только в языковом, но и культурном аспекте.

Итак, проблема *непереводимого* связана прежде всего с невозможностью воссоздания определенных языковых и культурных особенностей оригинальных текстов на целевом языке. Так, при переводе возникает много проблем, связанных с передачей некоторых национальных концепций. Как сказано ранее, *непереводимое* появляется, когда между языками и культурами обнаруживается множество различий.

### **1.1.1. Становление и развитие компаративистики в Иране**

В Каджарский период (с 1781 по 1925 год) в условиях развивающихся взаимоотношений Ирана с европейскими странами традиционные школы и Мактабхане были заменены современными. Так было положено начало системе современного иранского образования. В 1851 году открылась академия Dar ul-Funun («Дом наук»), «здесь рождались первые переводы художественных произведений западноевропейской и русской литературы («История Петра Великого», «Карл XII», «Александр Македонский» и др.)» (Комиссаров, 1989. С. 699–702), а в 1855-м – Министерство науки Ирана. Французский, английский, русский язык были общими курсами независимо от выбора основной специализации. Мировая литература (сначала французская и русская) становится доступной в переводе с европейских языков с конца XIX века, а литература США – с начала XX века. В 1917 году был основан факультет литературы и гуманитарных наук. В 1932 году открылась специализация «Иностранный язык», где курс мировой литературы становится обязательным. Надо отметить, что в начале XX века

в городе Тебериз открылась русская школа, где преподавали русский язык. Учителя этой школы перевели некоторые рассказы Л. Н. Толстого, легенды «Ассирийский царь Ассархадон» и рассказ «Чем люди живы» в 1906 году.

С 1941 по 1951 год большинство художественных переводов в Иране было посвящено русской реалистической литературе. Еще в 1900 году появился перевод комедии Грибоедова «Горе от ума». По словам А. З. Розенфельда, «многие проблемы, оказавшиеся в центре внимания русской классики XIX–XX веков, нашли благоприятную почву в Иране и в той или иной форме легли в основу ряда оригинальных и самобытных произведений национальной литературы» (Розенфельд. С. 382).

Первым иранским профессором, специализировавшимся в области сравнительного литературоведения, была Фатеме Сайях (1902–1947). Она родилась и получила образование в Москве, окончила Московский университет и защитила диссертацию «Анатоль Франс во французской литературе». Сайях свободно говорила на русском и французском, знала английский, немецкий и итальянский языки. В 1933 году она вернулась в Иран и в 1938 году начала преподавать сравнительную литературу в Тегеранском университете (Sayah. С. 75). У себя на родине она стала первым профессором, преподававшим мировую литературу на основе современной теории, однако большинство написанных Сайях статей не относятся к области сравнительной литературы. После ее ранней смерти кафедра сравнительной и русской литературы в Тегеранском университете была закрыта. Сайях внимательно анализировала работы французских компаративистов и их методiku исследования сравнительной литературы. В центре ее собственных компаративных статей было влияние персидской литературы (особенно Фердоуси «Шахнаме») на средневековую европейскую, в частности французскую, словесность. Она рассматривала влияние на современную иранскую литературу V. Hugo, H. Taine, G. Lanson,

P. Hazard, А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. А. Шолохова.

В 1944 году «появилась первая книга в области сравнительного изучения литератур «Иранская культура и ее влияние на исламскую и арабскую цивилизацию» (Салехбек. Назари Моназам. С. 9–28). Ее автор – тогдашний заведующий кафедрой персидского языка и литературы в Бейрутском университете и заведующий теологическим факультетом в Тегеранском университете М. Мохаммади.

Одной из первых попыток систематического осмысления компаративных проблем явилась в 1953 году небольшая статья С. Ф. Шадмана о литературных отношениях и влияниях. Он предложил заменить термин «история международных литературных отношений», введенный Мари-Франсуа Гийяром, на «история литературных связей и взаимовлияния» (Shadman. С. 129–135). В том же году была обозначена важная веха в преподавании и изучении сравнительного литературоведения в Иране – книга Дж. Бехнама «Сравнительная литература», которая представляет собой краткое переложение монографии видного французского компаративиста Мари-Франсуа Гийяра (Marius-François Guyard «La Littérature comparée») (Alavizadeh. С.143–148). Эта книга, а точнее предисловие к ней дали повод для международной полемики, известной как «кризис компаративистики», но именно она будет переведена в Иране почти полвека спустя (перевод Ханмохамади, 1995 года). Самый большой недостаток иранской компаративистики тех лет заключался в том, что иранские литературоведы больше повторяли идеи европейцев, чем выражали собственные (Alavizadeh. С. 143–148).

В 1959 году увидел свет двухтомник «Литературная критика» А. Зарринкуба. Следуя прежней традиции французской компаративистики, автор полагает, что «компаратист интересуется не самим литературным

произведением, а скорее тем, каковы его истоки или аналогии для сравнения в другой национальной литературе» (Zarrinkoob, 1959. С. 125–128). Помимо книги, Зарринкуб был автором ряда статей. Его книга «Яддаштха ва андишеха» («Записи и мысли») (1972) включает в себя такие статьи, как «Саади в Европе», «Гете в персидской литературе», «Лермонтов, русский поэт». Статья «Гете в персидской литературе» посвящена изучению «западно-восточного дивана» Гете и влиянию на него персидской литературы, она «сыграла важную роль в росте и распространении этой науки в указанное десятилетие» (Bozorgchami. С.151).

Шафи Кадкани сделал заметки о современной иранской поэзии в своей книге «Ба Чераг о Айене («Со светом и зеркалом»)). «Книгу делает интересной с точки зрения сравнительной литературы то, что автор акцентирует внимание на роли и влиянии зарубежной поэзии на трансформацию современной иранской поэзии. Шафии ищет корни почти всех достижений иранской поэзии за последние сто лет во влиянии иностранной литературы и этих разработок на разных уровнях (от словаря до форм, стилей, образов и тем), вдохновленных знакомством с зарубежной поэзией, либо напрямую и на языке оригинала, либо через перевод. До сих пор обсуждение влияния персидской и зарубежной поэзии часто ограничивалось сравнительным изучением произведений конкретных поэтов или определенных литературных течений, но автор, рассматривая этот вопрос в таком широком масштабе, приходит к выводу, что все события современной иранской поэзии – это функция перевода иностранной поэзии на персидский язык» (Golkar, 2012. С. 151).

Французские научные связи оставались в данный период приоритетными для становления иранской компаративистики. Известный ученый Дж. Хадиди защитил в Сорбонне докторскую диссертацию «Ислам с точки зрения Вольтера» (1960). Этот труд, опубликованная во Франции в

1974 году, была удостоена в 1976 году награды Французской ассоциации писателей (Salehbeq, Nazari Monazam. С. 9–28). Работы Хадиди, такие как «Иран в литературе Франции» (1967), «От Саади до Арагона» (1994), остаются основополагающими для сравнительного литературоведения в Иране. Последняя посвящена тщательному анализу влияния, которое литература Ирана оказывала на литературу Франции, начиная с XVII века до 1982 года. В 1995 году эта книга стала книгой года в Иране (Salehbeq, Nazari Monazam. С. 9–28).

Преподавание сравнительной литературы спустя 20 лет после закрытия первой кафедры было возобновлено в 1967 году в Тегеранском университете и начато в университетах Исфахана и Мешхеда. Идеи компаративистики получают распространение, в этой области работают М. Минави, А. Наджаф, А. Самии, Х. Хонарманд, А. Зарринкуб, М. А. Ислами Нодушан, М. Р. Шафии Кадкани, Х. Фаршидвар, К. Саффари, Дж. Хадиди.

Франция продолжает превалировать в выборе контактов с западными культурами. Преподававший сравнительное литературоведение в Тагеранском университете (с 1968 года) Х. Хонарманди защищает в Сорбонне диссертацию по теме «Влияние персидской литературы на произведения Андре Жида». В предисловии к своему переводу на персидский язык романа Андре Жида «Земные явства» Хонарманди исследует иранские источники, послужившие французскому писателю. Другая его книга «Путешествие на стремени мысли, от Джами до Арагона» (1972).

Традиционный для компаративистики вопрос «Что такое сравнительное изучение литературы?», дающий повод для научной рефлексии, прозвучал в названии статьи А. Наджафи в 1972 году и имел большой резонанс. В духе времени автор сожалеет о преобладании фактографичности и недостатке теоретического осмысления проблем:

«Увлеченные практическим сравнением, особенно при изучении связей иранской литературы с европейской, авторы избегали теоретического описания принципов, так что можно сказать, что ни основания этой науки, ни сфера ее применения не были определены» (Najafi. С. 435).

Подводя итог этому периоду развития компаративистики в Иране, можно сделать вывод о преобладании интереса к контактам с Европой, в первую очередь с Францией, где получали образование большинство иранских ученых. Среди проблем развития самой компаративистики на первом месте было осмысление того, как она складывалась во Франции и США, а также и становление ее традиции в Иране, где каждый хотел обнаружить своих предшественников, отсылая к их работам.

Происшедшие в 1970-х годах политические события, известные как исламская революция, имели важные социокультурные последствия. За идеологическим отделением от Запада последовало исключение из университетских программ сравнительного литературоведения. Лишь с середины 1990-х годов в университет постепенно возвращаются лекционные курсы и магистерские спецкурсы; появляются журналы и ежеквартальные издания по компаративистике; проводятся международные конференции. В 2002 и 2006 годах прошли два международных конгресса по сравнительному литературоведению.

С начала XXI века активно заработала индустрия перевода, имевшая свои последствия и в области компаративистики. С европейских языков переводятся основные университетские пособия и монографии. С 2001 по 2014 в переводе были опубликованы следующие книги: «Theory of Literature» René Wellek, Austin Warren – в 1972 году, «La littérature comparée» Yves Chevrel – в 2007-м, «Comparative Literature: A Critical Introduction» Susan Bassnett – в 2008-м, «Outline of Comparative Literature: From Dante to Eugene O'Neill» Friedrich Werner, David Malone – в 2009-м,

«Littérature générale et littérature comparée» Simon Jeune – в 2011-м, статья «Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis» Henry H. H. Remak – в 2012-м, «The World Republic of Letters» Pascale Casanova – в 2014-м, «Introduction to comparative literature» François Jost – в 2018-м, «How to read world literature» David Damrosch – в 2018-м.

Ученые нового поколения активно работают в области компаративистики, расширяя круг тем. М. А. Ислами-Нодушан включает в сборник своих работ «Джаме джахан бин<sup>5</sup>» («Кубок видений мира») (2003) компаративные статьи: «Вейс и Изольда», «Судабе и Федра», «Ромео и Джульетта и Заль и Судабе», «Однородные мышления Ирана и Индии», «Влияние Европы на некоторые произведения литературы Ирана» и т. п. Рассматривая женские образы в «Шахнаме» Фердоуси, Нодушан находит черты сходства иранских женских образов с индийскими и европейскими, в том числе в статье «Ромео и Джульетта и Зал и Рудабе»<sup>6</sup>. Автор задается вопросом, почему, хотя трагедии «Отелло» и «Гамлет» были переведены еще раньше, именно эта пьеса привлекает внимание в Иране. По его мнению, сюжет пьесы «Ромео и Джульетта» в большей мере отвечает духу и традиции легендарной персидской литературы. Второй том работ Ислами-Нодушана вышел в 1973 году под названием «Авахп ва имаха» («Звуки и знаки»). В ней проводится сравнительный анализ эпических произведений Гомера и Фирдоуси.

Саджади Тахморс в книге «От сравнительной литературы до литературной критики» (2008) обсуждает историю литературы в свете проблем мировой литературы и компаративистики, обращая внимание на

---

<sup>5</sup> . Название одной из глав «Шахнаме» Фирдоуси.

<sup>6</sup> «Зал и Рудабе» – одна из любовных историй Шахнаме (поэма Шахнаме написана примерно в 976–1011 годах). Зал, король Забула, влюбляется в Рудабе, принцессу Кабола. Поскольку его отец Сам Нариман враждебен королю Кабола, их любовь знает немало взлетов и падений. История имеет счастливый конец как для влюбленных, так и для жителей Забола и Кабола: давняя вражда превращается в дружбу. Их сын Ростам – великий герой Шахнаме.

направления и школы. Однако организующий центр этой книги – фигура Ролана Барта, его место в постструктуралистской критике и влияние на нее.

Разработка конкретных компаративных сюжетов вовлекает классические произведения персидской литературы. Книгу Бахмана Намвара Мотлага «Миф о межкультурном тексте: присутствие Шахнаме в мировых культурах и языках» составляют восемь статей. Свою задачу ученый сформулировал в предисловии как изучение «Шахнаме» в качестве «текстового мифа», продуктивного на всем протяжении иранской литературы и искусства, а также в мировом культурном пространстве.

Все более настойчиво заявляет о себе обращение к связям с русской литературой. В библиографии магистерских работ защищенных в период 2006-2016 годов составители (А. Голкар, М. Р. Мохаммади, З. Садеги Сахлабад) в статье под названием «Тематический обзор магистерских работ иранских студентов по взаимоотношениям русской и персидской литератур» представляют достаточно широкий спектр имен русских писателей, разделяя исследования на две группы. Первая – объединяет темы, выявляющие влияние восточного, исламского мира на творчество русских писателей таких, как Л. Н. Толстой, И. А. Бунин, В. Я. Брюсов, Н. С. Гумилев и С. А. Есенин; вторая – «сравнение различных жанров фольклора <...> реже встречаются исследования, осуществленные на основе рецептивных теорий в компаративистике» (Golkar, Mohammadi, Sadeghi Sahlabad. С. 342–354).

М. А. Ислами-Нодушан принадлежит статья «Толстой, Мавляви новой эпохи», в которой сравнивается духовная эволюция Толстого и Мавляви: «Несмотря на невероятную разницу эпох и культур (600 лет), под

влиянием которых жили Толстой и Мавляви, внутренние переживания этих двух великих писателей очень схожи друг с другом и были однородными»<sup>7</sup>.

Привлекает внимание и проблема восприятия русской классики в современной иранской литературе, чему посвящена статья М. Хосейни «Сравнительный анализ: “Похоронен заживо” С. Хедаята, “Сетар” Дж. Але-Ахмада и “Шинель”, “Записки сумасшедшего” Гоголя». М. Хосейни объясняет влияние Гоголя на персидскую литературу, опираясь на теорию интертекстуальности. Ф. Тахмасби и М. С. Соджуди в статье «Сравнительный взгляд на писание Ф. М. Достоевского и Г. Х. Саеди» приходят к выводу, что современные иранские писатели больше внимания уделяли русским литературным произведениям в свете их политических и идеологических тенденций. Псиология и стилевая манера скорее свидетельствуют о различии национальных традиций.

В XXI веке иранские компаративистики уделяли внимание новейшей русской литературе. В начале 2012 года было образовано Иранское общество русского языка и литературы. Оно было создано в целях распространения и развития научного изучения русского языка и литературы, повышения уровня специалистов, а также оптимизации образовательных и исследовательских процессов в области русского языка и литературы.

Сравнительная мифология – одна из наиболее популярных сфер компаративного исследования. Детоубийство, отцеубийство и братоубийство, бой отца с сыном являются наиболее частыми мотивами для сравнения и поиска аналогий в персидской традиции. Восходящие к древности культурные отношения между Ираном, Индией, арабами и странами Центральной Азии привели к созданию общих мифологических

---

<sup>7</sup> . *Eslami-Nodushan M. Tolstoy, Mavlyavi of a new era // Bulletin Magma. N 2. 1974.*

сюжетов. Внимание привлекает и соотношение с европейской, в том числе русской, эпической традицией. Было выполнено сравнительное изучение героического образа в «Шахнаме» Фердоуси и в «Илиаде» Гомера (Ростам, Сохраб, Эсфандиар в сравнении с Ахиллом и Одиссеем). В персидском и греческом мифах главный герой, пуская стрелу, заканчивает длительную войну, ведущуюся на истощение сил (Khodayar. Emami. С. 61–86).

А. Голкар в статье «Противостояние храбреца и правителя в русских былинах и “Шахнаме” Фердоуси» представляет эпический жанр русской словесности. Исследуя былинку «Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром» и сюжеты противостояния в «Шахнаме», он следует теории архетипов, ссылаясь на Юнга, именно этим объясняя черты сходства, а не возможностью влияния. Аналогичным образом Дж. Халеки Мотлак сделал предметом сопоставления отношения Ростам и Сохраба в «Шахнаме» и «Бой Ильи Муромца с сыном». По его словам, «сходство между субъектом и мотивацией, а также структурой и деталями событий гораздо больше, чтобы считать его случайным» (Khaleghi Motlagh. С. 164–205).

Аналитические исследования истории литературоведческой компаративистики в Иране показывают, что на протяжении второй половины XX века по этой дисциплине вышло всего лишь 228 статей, в то время как за последние 30 лет – около 643. При этом большая часть из них рассматривают взаимодействие литературы Ирана и Запада, а второе место принадлежит сравнительному анализу поэзии Ирана и других народов и ее место в мире (Iranzadeh, Emami. С. 25– 45).

Несмотря на достаточно бурное развитие и применение сравнительного метода в современном Иране, в последние годы ощущается потребность в теоретических разработках в условиях «игнорирования как теоретических оснований, так и социокультурного контекста» (Anushiravani. С. 32–55). Понятие «мировая литература» в Иране, как и в

более общем контексте научного спора, вызывает полемическое противопоставление мирового и национального. Одни ученые рассматривают компаративистику как инструмент для развития национальной литературы, становления ее роли на мировой арене в атмосфере культурного многообразия и формирования уважения к каждой национальной культуре. Другие скорее видят в мировой литературе опасность культурного империализма, порождающего кризис идентичности и нелегитимности, к чему может привести европейская ориентация восточных культур. В этом плане судьбу литературы в Иране уже давно сравнивают с арабской.

## **1.2. История перевода с европейских языков в Иране**

Персидский язык, на котором говорят сегодня в Иране, Афганистане и некоторых частях Центральной Азии, является одной из индийских и арийских ветвей индоевропейской семьи языков и прямым продолжением древне- и среднеперсидского языков. До колониального правления он был официальным языком правительства, судебной системы и культуры на индийском субконтиненте. В разное время персидский был языком литературы в некоторых частях Кавказа и при османских дворах. Перевод на этот язык имеет долгую и авантюрную историю и сыграл важную роль в эволюции иранцев и иранской цивилизации по всей Западной Азии и за ее пределами.

В Средние века в Иране торговля между носителями арабского и персидского языков была главной и определяющей особенностью переводческой деятельности. После нашествия монголов и татар, с XIII по XV век, возникли, с одной стороны, новые персидские действия и реакции, а с другой – ряд индийских и турецких языков, что осложнило эту историю. Переводчикам потребовалось знать не только персидский или арабский, но и другие языки.

Империя Ахеменидов (330–550 годы) была многоязычной, и многие ее документы были написаны не только на различных имперских языках, но также на вавилонском и эламском. Со времени создания династии Сасанидов в Иране (224–651 годы) и появления среднеперсидского языка, известного как пехлеви, происходит культурный обмен между языковыми группами. В конце периода Сасанидов число таких переводов значительно возросло, что, возможно, стало одним из способов противодействия появлению девиантных тенденций в зороастризме. Многие из сохранившихся переводов с авестийского на среднеперсидский язык носят религиозный характер. Шахи Сасанидов поощряли перевод с греческого и латинского языков. С помощью этих переводов иранцы получили большую часть исторической информации, которую они потеряли из-за наступившего хаоса после завоевания их страны Александром Македонским (330-е годы до н.э.). Широкое распространение греческой философии и науки в Иране незадолго до появления ислама могло быть, по сути, результатом переводов, которые до нашего времени практически не дошли. Появление ислама в Иране (в XII веке) – поворотный момент в жизни иранцев не только в религиозном, но и в культурном и лингвистическом плане. Персидский язык является наиболее ощутимой связью между доисламской и постисламской культурами. В исламской цивилизации арабский язык являлся языком философии, медицины и науки, поэтому особое место в истории перевода занимает перевод с него.

В целом история перевода в Иране делится на три периода. Первый – относится к царствованию Сасанидов, ко времени правления шаха Хосрова Первого (531–579 гг.). По словам А. Масджед-Джами<sup>8</sup>, в Гондишапуре<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>. Ахмад Масджед-Джамей – иранский политик-реформатор и академик, с 2000 по 2005 гг. занимал пост министра культуры при президенте Мохаммаде Хатами.

<sup>9</sup>. Один из трех позднеантичных центров образования и наук в Сасанидской империи. Согласно «Кембриджской истории Ирана», это был важнейший медицинский центр древнего мира в VI–VII веках.

переводы осуществлялись с греческого и латыни на древнеперсидский и сирийский; последний был сакральным языком и языком культуры Западной Азии. Второй – наступает в эпоху расцвета исламской цивилизации (с середины II по IV–V века солнечной хиджры / 815–1106 годы). Третий – начинается в XIX веке, в эпоху правления Насер ад-Дин Шаха (1848–1896), этот период является подлинным взлетом переводческого движения: случились некоторые изменения в социальном, культурном и политическом измерениях, которые привели Иран к модернизму (Mohseni, Khachaturian. С. 787–797).

Перевод произведений западной литературы обусловил распространение драматургии, литературных жанров и литературной критики в современной персидской литературе. «Иранские драматурги раскритиковали социальную и политическую ситуацию в Иране, заимствовав западную драму, в том числе произведения Мольера и Шекспира» (Zarrinkoob. С. 189). Кроме того, понимание европейского театра наступило благодаря переводам европейских пьес в XIX веке. То, что привлекло внимание исследователя сравнительной литературы, – это появления драматургии в Иране, порожденной влиянием французских пьес. Первая европейская пьеса была переведена на персидский язык М. Х. Исфакхани в 1869–1870 годах. Фактически начало культурного иранского пути, относящегося к переводу, зародилось в эпоху Каджаров, и современные переводчики продолжают его.

События, происходившие в Иране в период Каджаров (с 1795 по 1925 год), всегда оцениваются по западным стандартам. «В исторических исследованиях этого периода роль восточных стран, особенно Индии, в жизни Ирана показана слабо. Однако появилось в Индии большое количество газет на персидском языке, печатников персидских текстов и даже на языках пехлеви и авеста, а также первых персидских словарей и создан первый колледж персидского языка в этой стране. Эти культурные

мероприятия создали иранскую атмосферу в некоторых частях Индии, которая привлекала иранцев, особенно во второй половине династии Каджаров, из разных религий и социальных слоев» (Iran newspaper. С. 10). По сравнению с Западом с точки зрения культуры Индия была более знакома иранцам, и многие из них познавали новый мир, в том числе западный, с ее помощью. Но знакомство правительства Каджаров с Индией и ее событиями, в отличие от иранской нации, в основном происходило благодаря переводам.

Перевод сборника апологических рассказов «Калила ва Димна» с арабского на персидский язык Абу'л-Маали Насраллом Монши в 1142–1145 годах оказал глубокое влияние на создание литературы и представление типичных и легких образцов для писателей, которые стремились найти замену традиционным литературным формам.

Конституционная революция<sup>10</sup> стала отправной точкой развития перевода и появления заимствований, и, по распространенному мнению, литературное возрождение, которое последовало в ее результате, знаменует переход от традиционного Ирана к современному. Хотя литературный стиль переводов, сделанных придворными, например М. Х. Сани уд-Довла, прогрессировал, эти тексты не были предназначены для широкой публики: они написаны для определенной среды. В ранних переводах западных произведений не уделялось пристального внимания литературной точности оригинальных текстов, поэтому в них для красоты добавляли персидские стихи. При всех этих интерпретациях переводы следовали их письменному стилю: «Если бы эти переводы были недоступны, современный литературный стиль, возможно, никогда бы не обнаружился, несмотря на

---

<sup>10</sup> . Конституционная революция в Персии 1905–1911 годов – буржуазно-демократическая революция, совпавшая с национально-освободительным движением. Она была вызвана засильем иностранцев в финансово-экономической сфере страны при попустительстве реакционной правящей верхушки.

его близость к народной речи, красоты европейской литературной прозы» (Aḡianpur. С. 311).

Вообще формированию культурного и переводческого движений в эпоху Каджаров послужило несколько факторов. Во-первых, демократические революции на Западе, такие как Великая французская революция. Во-вторых, военный конфликт между Россией и Персией. В-третьих, прогрессивные мысли А. Мирза<sup>11</sup> и других интеллектуалов.

Во времена Фетх Али-Шаха, второго шаха Ирана из династии Каджаров, правившего с 1797 по 1834 годы, были нужны устные переводчики для перевода писем, а не книг (Navabi. С. 29). Первая же книга «Письмо об инцидентах» была переведена с османского турецкого языка, она повествовала о ходе войны Наполеона с Австрией и Россией. Французский император вручил копию турецкого перевода этой книги А. Мирзе, и М. Рази в 1805 году перевел ее на персидский язык.

Расцвет перевода и издания книг связан с эпохой Насер ад-Дин Шаха, четвертого шаха Ирана из династии Каджаров. Ему способствовали несколько факторов: интерес шаха к европейским новостям, просветительская деятельность Амира Кабира<sup>12</sup>, создание академии Dar ul-Funun («Дома наук») в 1851 году, издание газет и т. п. К тому времени, когда академия начала свою работу, французский стал ее официальным языком. Английский язык не был полностью исключен из учебной программы, и уроки его всегда проводились (Curzon. С. 639). Французский как язык науки и литературы приобрел международное значение. «Отделение Франции от политических движений еще более усилило тягу к культуре и литературе

---

<sup>11</sup> . Аббас Мирза – государственный и военный деятель Ирана, с 1816 года — наследник престола.

<sup>12</sup> . Полное имя Мирза Таги-хан Амир-Незама, премьер-министра (визиря) Ирана при Насреддин-шахе, известного как Амир-Кабир («Великий министр»). Первым начал процесс модернизации Ирана.

этой страны в Иране, и французский стал официальным языком иностранного обучения, его изучали в иранских школах в течение почти 100 лет. Колониальные действия Англии и России в Иране были важным фактором не изучать их языки в период Каджаров» (Nategh. С. 17).

Мохаммад Али Джамальзаде, один из крупнейших иранских прозаиков, основоположник жанра новеллы в современной персидской литературе, был представителем нового поколения персидских писателей и поэтов конца XIX – начала XX века. В 1922 году в Берлине вышел первый сборник его рассказов «Yeke bud o yeke nabud» («Были и небылицы»). В предисловии к нему он не без отчаяния сообщил: «В области литературы Иран сегодня изрядно отстает от многих стран мира», но закончил оптимистически: «...пусть постепенно наша литература станет такой же сверкающей, как литература наших предков – гордостью каждого иранца... Пусть мой (автора) слабый голос уподобится крику утреннего петуха, пробуждавшего сонный караван, пусть он удивит наших литераторов и ученых, но заставит их прислушаться к зову времени... Есть надежда, что талантливые люди одобряют это изложение, и оно откроет новый путь для истинных писателей, что и станет вознаграждением моих трудов» (Jamalzadeh, 2000. С. 13, 27–28).

Джамальзаде высоко ценил достижения европейских прозаиков и считал, что именно с помощью переводной литературы иранские писатели смогут ознакомиться с наследием великих представителей мировой литературы. М. Мехрин в своей книге «Джамальзаде и его думы», излагая точку зрения писателя о переводческом деле, пишет, что Джамальзаде, имея в виду неосведомленность иранского читателя в области европейской литературы, выступал сторонником адаптации оригинала, то есть переложения или так называемого свободного перевода подлинника. При этом он выдвигал следующее концептуально особое мнение: иранский

переводчик вправе иногда заменять имена действующих лиц и географические названия персидскими. Джамальзаде сам именно так поступил при переводе рассказа А. Франса «Путуа» и пьесы Ж. Мольера «Скупой» (Mehrīn. С. 133–136.)

В 1934 году группа молодых писателей, обучающихся в Европе, сформировала модернистскую литературную группу «Раб'е» (Хедаят, Алави, Минови и Фарзад), выступающую против государственной традиционалистской группы «Саб'е» (Тагизаде, Хекмат, Рашид Ясеми, Казвини, Икбал Аштиани и Нафиси), целью первых было возродить современную иранскую литературу, это привело к появлению европейских литературных школ. Группа «Раб'е» выражала свои критические и политические мысли и теории с помощью аллегории и под влиянием школ реализма и символизма (Mir-Abedini. С. 120–189). Перевод реалистических рассказов (социальных, критических и магических) воздействовал на современную художественную литературу больше, чем перевод литературно-теоретических работ, поскольку первый отражал взгляды иранских писателей на угнетение, политическую, экономическую и культурную тиранию в Иране в 1960-х годах.

После Второй мировой войны расширилось влияние американской культуры и английского языка, перевод и преподавание которого стали рассматриваться как положительные ценности.

Конечно, тип отношения к переводу важен, некоторые интерпретируют перевод негативно – как фактор разрушения языка. Поскольку перевод всегда имеет дело с новыми концепциями, которых нет в целевом языке, возможно, что из-за неоднородности структуры целевого и исходного языков, конструкция целевого языка будет затрагиваться. Хотя на первый взгляд это влияние может показаться незначительным, его важность становится очевидной, учитывая фундаментальное значение,

которое построение языковых конструкторов имеет в словообразовании. Перевод может дополнительно активировать этот механизм, чтобы язык сгенерировал код, с помощью которого он будет передавать новые концепции. По этой причине перевод – это инструмент, роль которого в развитии языка нельзя игнорировать.

### **1.2.1. Развитие перевода русской литературы**

Взаимодействие Ирана со своим северным соседом имеет особую историю. Если мы посмотрим на подоплеку отношений Ирана и России, то увидим, что их объединяют крепкие связи еще из далекого прошлого. Одним из таких типов отношений, помимо экономических, политических и коммерческих, является культурная коммуникация. О переводе персидских произведений на русский язык и наоборот написано много в обеих странах. В этих статьях авторы пытались показать роль перевода литературных произведений в культурном взаимодействии Ирана и России и то, что язык и перевод создают прочную инфраструктуру для межкультурной коммуникации.

В течение трех веков (с XVII по XIX века) правительства обоих государств не помышляли ни о чем, кроме политических схваток. Лишь побывавшие в одной или другой стране художники, музыканты или путешественники иногда знакомили аристократию с новыми произведениями искусства или записывали свои наблюдения в путевых дневниках и делились ими. Однако все, что сделано в Иране в области русской культуры с начала XIX века до конституционной революции, носит случайный характер, определяется вкусовыми предпочтениями переводчика и не имеет системы.

Истоки отношений Ирана и России берут свое начало в Средние века, их можно обнаружить как в фольклоре двух стран, так и в памятниках древнерусской и древнеперсидской письменности. Например, произведение тверского купца XV века Афанасия Никитина «Хождение за три моря» является замечательным описанием жизни народа Востока (Ирана и Индии)<sup>13</sup>. Однако активные связи между Ираном и Россией начались только тогда, когда их интересы пересеклись на Кавказе и Каспии, соответственно при правлении Ага Моххамадхан Каджара и Екатерине II.

В течение XVIII столетия в России вышло несколько изданий Корана. Первый его перевод был осуществлен в 1716 году при Петре I, второй – в 1790-м. В 1787 году по указу Екатерины II был выпущен подлинный текст Корана арабским шрифтом. Это роскошное издание предназначалось для подношения знатым иностранным особам и переиздавалось шесть раз<sup>14</sup>. В конце этого века были впервые переведены произведения классической персидской поэзии. Первым в поле зрения переводчиков попадал великий поэт Саади (XIII века), прославленный на всем мусульманском Востоке умением «развлекать, наставляя, и наставлять, развлекая», как властителей, так и их подданных<sup>15</sup>.

Важную роль в расширении отношений между жителями Ирана и России сыграли соседство Ирана с Кавказом и исторические связи иранцев с кавказскими народами. Последнее оказало значительное влияние на конституционную революцию 1905–1911 годов. Одним из ключевых моментов в отношениях между иранскими и русскими революционерами

---

<sup>13</sup> . *Карими-Мотаххар Дж.* Наследие русских классиков в персидской литературе Ирана // Сборник материалов международного форума Москва – Тула // Современные направления, методы и приемы в практике обучения русскому языку как иностранному в персоязычной аудитории. 2014.

<sup>14</sup> . *Чалисова Н. Ю. Смирнов А. В.* Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабско-персидской поэтики // Сравнительная философия. М., 2000.

<sup>15</sup> . Там же.

является то, что в конце XIX – начале XX века обе страны находились в напряженной, кризисной ситуации.

Под влиянием новых идеологических веяний в иранской литературе появилось «пространство для дискуссий и критики, свободное от правительства, независимые критические публикации, общества и ассоциации, развивалась журналистика; и при этом значительно увеличилось количество переводов иностранных произведений на персидский язык» (Katouzian. С. 214–217).

Поскольку Октябрьская революция разделила историю России на две эпохи, то и влияние этой страны на иранскую литературу следует рассматривать в двух отдельных разделах. Хотя видные интеллектуалов Ирана, участвовавших в конституционной революции и способствовавших литературным преобразованиям в Иране, были связаны с кавказскими революционерами и русскими социал-демократами, на иранскую революцию 1905–1911 годов в большей степени оказали влияние мыслители Западной Европы. Кавказ и Россия же сыграли роль посредников.

В первом десятилетии XIX века начались реформы в области образования. «А. Мирза основал в Тебризе бюро переводов, чтобы переводить и разрабатывать военные правила и положения для продвижения иранской армии» (Abrahamian. С. 68), поэтому при его дворе были переводчики с английского, французского, хинди, латинского, русского и немецкого языков. По приказу А. Мирзы в 1815 году правительство Ирана отправило группу учиться в Англию через Азербайджан. Один из них, Мирза Салех, должен был выучить только английский язык (Minovi. С. 185).

В этой группе было пять человек, они пересекли Кавказ и прибыли в Москву и Санкт-Петербург, чтобы добраться до пункта назначения. Посетили московские научные, культурные и художественные центры. Мирза Салех обобщил увиденное в книге под названием «Путешествия», опубликованной в 1820 году. Участники группы познакомились с русской и западноевропейской литературой, узнали о великих изменениях, происшедших в Европе XVIII–XIX веках, и впоследствии внесли свой вклад в персидскую литературу. М. С. Ширази в 1812 году описал свое путешествие в Западную Европу и Россию и поделился наблюдениями по поводу экономики, культуры, устройства образовательной системы и истории России. Он побывал в Туле, Новгороде, Москве и Санкт-Петербурге (текст издан в 1868 году) (Рустамова, 2017. С. 15)

Интеллектуалы М. Ф. А. Ахундзаде, А. Р. Талбоф, М. Малком Хан, М. Ака Хан Кермани и З. Марагеи, уделяя особое внимание модернизму, создавали критическую и юмористическую литературу, которая способствовала идее прогресса и свободы. Поэты-просветители А. К. Ага-Бабаханов (1794–1848) и М. Ф. А. Ахундзаде (1812–1878) способствовали знакомству с русской литературой: переводили произведения А. С. Пушкина на персидский язык. Они явились проводниками русской культуры в странах Ближнего Востока, в том числе и в Иране<sup>16</sup>.

В творчестве Ахундзаде отчетливо прослеживаются следы западной и русской литературы, и они считаются предвестниками критического реализма, характерного для его статей и других произведений. «Он общался с кругом выдающихся русских писателей и имел тесные связи со свободолюбивым русским поэтом Лермонтовым (1814–1841)... Элегия на смерть Пушкина, сочиненная Ахундзаде в юности (в возрасте 25 лет),

---

<sup>16</sup> . Розенфельд А. З. Пушкин в персидских переводах // Вестник Ленинградского университета. 1949. № 6.

отражает его интерес к русской поэзии и литературе того времени» (Shafiei Kadkani, 2011. С. 249). По словам Ф. Адамият, «М. Ф. А. Ахундзаде, благодаря его полному знакомству с русским языком и жизнью в Тбилиси, который был одной из интеллектуальных баз в середине XIX века, с русскими интеллектуальными и литературными течениями, такими как Островский, Чернышевский, Грибоедов, Лермонтов, Марлинский, Пушкин, Гоголь и др. познакомился. Испытал влияние русских мыслителей и критиков, таких как Герцен, Добролюбов, Белинский и читал произведения Карамзина» (Adamiyat. С. 19).

Уместно напомнить, что персидский поэт Фазил-хан-Шайда, направлявшийся в свите Хосров-мирзы с так называемой извинительной миссией в связи с трагической гибелью А. С. Грибоедова в 1829 г., при встрече с Пушкиным на Кавказе сказал, что предполагал увидеть его в столице. Следовательно, иранцы тогда уже знали о творчестве Пушкина<sup>17</sup>.

Около 1900 года в Иране появился перевод комедии Грибоедова «Горе от ума», с 1907-го начали печататься рассказы Л. Н. Толстого, причем первыми были переведены на персидский язык легенда «Ассирийский царь Ассархадон» и рассказ «Чем люди живы» (Тебриз, 1907). В 1912 году на тегеранской сцене была поставлена пьеса Гоголя «Ревизор», и, по свидетельству корреспондента петербургской газеты «Рампа и жизнь», «она имела грандиозный успех у зрителей-персов»<sup>18</sup>. В начале 1930-х годов С. Хедаят первым переводит рассказ А. П. Чехова «Крыжовник», в то же время были изданы три повести Пушкина: «Пиковая дама», «Выстрел», «Капитанская дочка». Количество сделанных переводов, исследований и статей, связанных с русской литературой на протяжении 1941–1953 годов,

---

<sup>17</sup> . Розенфельд А. З. Проза Пушкина на персидском языке (переводы «Капитанской дочки»). М.: Наука, 1999.

<sup>18</sup> . Розенфельд А. З. Произведения Гоголя на персидском языке // Гоголь. Статьи и материалы. Л., 1954.

было так многочисленно, что многие иранские литературоведы и критики, такие как Х. Мирабедини и Х. Абдоллахиан, считали русскую литературу господствующим культурным интересом страны<sup>19</sup>.

М. Хамедани, М. Ахи и К. Ансари выступали переводчиками произведений русской литературы на персидский язык до исламской революции. М. Хамедани, свободно владевший тремя языками – французским, итальянским и английским, перевел «Братьев Карамазовых», «Униженных и оскорбленных», «Идиота» Достоевского и письма Толстого с французского на персидский в 1960-х годах. К. Ансари опубликовал перевод «Войны и мира» Толстого в 1956-м. В 1960-х М. Ахи выпустила перевод романа «Преступление и наказание» Достоевского. Она провела свое детство и юность в России и изучала русскую литературу в Московском университете имени Ломоносова, поскольку ее отец был послом Ирана в Советском Союзе.

В 1930–1970-е годы по причине идеологических разногласий Ирана и России иранцы читали переводы русской классики, сделанные не напрямую с языка оригинала. Большая часть литературы в Иране переводилась тогда с французского и английского языков. К примеру, существуют три перевода романа «Доктор Живаго» Бориса Пастернака: один – с французского и два – с английского.

По словам С. Нафиси<sup>20</sup>, на Втором съезде советских писателей (1954) говорилось, что на персидский язык до 1940 года были переведены 44 произведения Л. Толстого, 32 – Пушкина, 27 – Горького, 25 – Тургенева, 22 – Гоголя, 16 – Достоевского, 12 – Лермонтова, а также тексты Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Крылова, Белинского, Чернышевского, Добролюбова и Короленко. В 1941–1953 годах «было напечатано 260 переводных

---

<sup>19</sup> . *Moradi F.* History of Printing and Book Publishing in Iran. Tehran: Khane-ketab, 2015.

<sup>20</sup> . Саид Нафиси (1895–1966) – иранский историк, писатель, поэт, переводчик. Член Иранской академии литературы и языка (1935).

произведений, в том числе 94 произведения российских и советских авторов» (Khaligi, Khazai-farid, Nazemian-Fard, Shabani. С. 9).

Общество культурных связей Ирана с СССР<sup>21</sup> было создано 30 октября 1943 года. При его содействии были переведены «Евгений Онегин» Пушкина, «Война и мир» и «Воскресение» Толстого, «Тихий Дон» Шолохова, «Железный поток» Серафимовича и многое другое. Особое место заняли переводы произведений Горького – «Детство», «Мать», «Дело Артамоновых», «На дне», «Челкаш», «Песнь о Буревестнике», «Враги» (Кляшторина, Мазаев. С. 91). Так, это общество стало организатором Первого съезда иранских поэтов и писателей и Первой выставки изобразительного искусства Ирана (1946). В съезде писателей приняли участие более 100 иранских поэтов, прозаиков и исследователей, он проходил в присутствии делегации из СССР во главе с А. А. Сурковым. Ф. Сайях сделала доклад о социалистическом реализме. Она объявила реализм «сутью современной литературы, ее основным направлением и источником всех прогрессивных литературных течений» и назвала советский социалистический реализм «современной усовершенствованной модификацией европейского реализма XIX века» и «наиболее прогрессивной современной литературой в мире» (Sayah, 1946. С. 56–66).

В 60–70-е годы XX века распространение русской литературы в Иране было связано с деятельностью старейшей народной партии Ирана, или партией Туде. Она была крупнейшей и наиболее эффективной политической силой, поддерживающей идеи марксизма, и основным сторонником коммунистического движения между 1941 и 1953 годами в

---

<sup>21</sup> . Центральное отделение общества находилось в Тегеране, а филиалы – в других крупных городах Ирана (Тебризе, Мешхеде, Горгане и Исфахане). После государственного переворота 1953 года из-за изменений в советско-иранских отношениях и многочисленного присутствия членов партии Туде в составе общества члены Меджлиса стали активно выступать против деятельности этой организации, и она была на некоторое время приостановлена, а «Новый вестник» закрылся спустя год (возобновлен в 1963 году). Организация была воссоздана в начале 1960-х годов (об этом несколько подробнее будет сказано далее), однако уже больше никогда она не была такой же продуктивной, как в 1940-е годы (Arganrad, 2017).

Иране. О ее роли в распространении русской культуры в Иране говорит следующее: более 90 % того, что мы знаем о русской литературе, известно благодаря деятелям культуры, являвшимся сторонниками этой партии. «Время политического и идеологического доминирования Туде (1941–1953) признается продуктивным для иранской словесности: продолжает развиваться интерес к другим культурам, растет активность переводчиков» (Khojaste-Rahimi, Shabani. С. 49).

Социалистическая по своей идеологии партия Туде соответствующим образом подбирала и русскую литературу для перевода на персидский язык. Горького всегда анализировали чаще, чем Пушкина или Чехова, и даже если разговор шел о последнем, то внимание обращалось не на художественное своеобразие его прозы или драматургии, а на его оппозиционность царизму, возможно, мнимую, а также на критику социальных отношений. В принципе партия Туде не интересовалась произведениями великих русских писателей, таких как Достоевский, Толстой и Чехов, считая их буржуазными и в значительной степени отчаявшимися писателями. Напротив, Туде поощряла изучение официальной литературы партии, социалистического реализма и Горького, и Шолохова.

В XX веке русская культура проникала в Иран сложным путем и часто опосредованно, что и обусловило весьма субъективные и фрагментарные представления о ней. Тем не менее можно с уверенностью сказать, что именно М. Горького там воспринимали как самого известного писателя, ярчайшего представителя русской, прежде всего советской, литературы. В Иране переводились различные по тематике произведения М. Горького, создавались и литературно-критические работы о его прозе. Он был и остается единственным русским писателем, слово которого восприняли как нечто принципиально новое, значительное и решительное в литературе XX века. Известность Горького в Иране в течение всей его жизни, а особенно с

момента его путешествия в США в 1906 году и вплоть до смерти писателя в Москве в 1936-м сопоставима с популярностью самых великих классических писателей Европы. Однако его превращение в кумира в СССР (со всеми известными последствиями) так или иначе повредило его писательской репутации во всем мире, в том числе и в Иране. Таким образом, отношение к личности Горького постепенно отодвинуло на второй план изучение его произведений, как будто фигура писателя становится важнее его творчества. В итоге в забвении остались его важнейшие произведения.

В результате августовского переворота 1953 года ситуация поменялась. Туде подверглась преследованию. Крупные издания и советская литература контролировались САВАКом (Службой информации и безопасности Ирана). «Наличие книги М. Горького “Мать” могло стоить владельцу семи лет тюрьмы. В 1975 году члены одной театральной труппы из-за постановки пьесы М. Горького “На дне” были приговорены к лишению свободы сроком от 2 до 11 лет» (Деланова. С. 139). Тем не менее роман «Мать» оказал влияние на Ахмада Махмуда: в 1973 г. появился «роман А. Махмуда “Соседи” (Hamsayeha), разрабатывающий идеи социальной справедливости» (Mir-Abedini. С. 281). Ф. Моради, анализируя переводы, сделанные с 1950 по 1970-е годы, приходит к выводу о том, что после переворота 1953 года в результате политических изменений и распада партии Туде литература России в Иране утратила свое влияние, это было обусловлено «очищением» народного сознания от коммунистического влияния и переориентацией на американские идеологические ценности<sup>22</sup>.

Многие члены партии Туде эмигрировали в СССР и там продолжали свою политическую деятельность и занимались переводами. Они

---

<sup>22</sup> . *Moradi F.* Analysis of translations made from the 50s to the 70s in Iran based on the idea of P. Bordeaux) // Collection of language and literature. 2015.

переводили не только пропагандистские произведения, но классическую и современную литературу. В частности, «Джамиля», «Первый учитель», «Прощай, Гольсары!», «Белый пароход» и «Ранние журавли» Ч. Айтматова; «Золотая роза» К. Паустовского; «Живые и мертвые» и «Солдатами не рождаются» К. Симонова; «Спутники» и «Сережа» В. Пановой; «Дело, которому ты служишь» Ю. Германа; сборник «Чистые пруды» Ю. Нагибина; «Четыре тополя» М. Давыдова; «Рассказы о Сибири» В. Липатова; «Педагогическая поэма» А. Макаренко; «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого; «А зори здесь тихие» Б. Васильева; «Коллеги» В. Аксенова (Dehbashi, Azarang, 2003. С. 157).

Хотя политические проблемы привели к появлению русской литературы в Иране, они же и не позволяли переводить русские произведения на персидский в течение многих лет. «Иранцы всегда отрицательно реагировали и реагируют на социалистическую идеологию, господствовавшую при Советском Союзе, а также воспоминания об ирано-русских войнах явились сильной преградой для чтения русской литературы... Те люди, которые знали русский язык и читали русскую литературу были “удалены”... Антисоциалистические менталитет и антикоммунизм глубоко проникли в мышление иранского лингвокультурного социума. Данное социальное явление появилось в результате предписаний исламской религии и идеи капитализма, и оно всегда поддерживалось и до сих пор поддерживается государством» (Shafaghi. С. 98). В 1979 году исламская революция провозгласила новый идеологический лозунг: «Ни Запад, ни Восток, а ислам». Культурные связи Ирана с Советским Союзом стали более ограниченными, поэтому перевод и публикация русской литературы не были распространены. Но более или менее продолжалось влияние левых идей на интеллектуальную и политическую сферы жизни Ирана. По словам Г. Пируза, «в период своего расцвета, т. е. после переворота 1953 года и до исламской революции 1979-

го, иранская художественная литература и ее наиболее выдающиеся представители находились под влиянием партии “Туде” и марксистских доктрин. Подобное влияние имело место даже после исламской революции» (Javadi-Yegane, Tofangsazi, 2012. С. 17).

Несмотря на все эти проблемы, перевод русских произведений оказал значительное влияние на персидских поэтов и писателей, об этом существует достаточно много исследовательских работ, и, избегая повторов, мы здесь предлагаем лишь рассмотреть один конкретный пример: какое воздействие оказала русская литература на основоположника жанра новеллы в Иране М. А. Джамальзаде, который был большим ее почитателем. Для своей книги «Свобода и человеческое достоинство» (*Āzadi va heysiat-e ensani*) он отобрал и перевел на персидский язык отрывки из произведений Жуковского, Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Некрасова, Достоевского, Лермонтова, Блока и др. Кроме этого, он перевел на персидский фрагменты из первой части трилогии Горького «Детство» и рассказ Толстого «Много ли человеку земли надо?». Литературовед А. Дастгейб указал на то, что в формировании творческого метода Джамальзаде значительную роль сыграло его близкое «знакомство» с романами Толстого (Dastgheib. С. 46). Писатель сам утверждал: «...“Война и мир” лучший роман на свете. Дай Бог, произведение это будет переведено у нас на хороший персидский язык, чтобы одаренные молодые писатели (и в первую очередь я сам) поняли, как и каким языком должен быть написан роман» (Jamalzadeh, 2001. С. 313).

О влиянии Чехова на Джамальзаде написано много статей. В сборник «Наша сказка подошла к концу» (*Qesse-ye mā be sar resid*) он включил два произведения Чехова: рассказ «Хамелеон» и эссе «О драме» (Джамальзаде, 2001. С. 334–343, 344–353). Джамальзаде писал: «Каждый раз, когда читаю рассказы и пьесы (даже их французские и немецкие переводы) Чехова, мне

кажется, что глубже познаю его, словно беседую с кем-то близким о наших общих проблемах. Среда, созданная им, не только не чужда мне, но, наоборот, знакома и близка. Иногда настолько живо представляю его героев, что мне кажется, будто я давно знаю их, жил и общался с ними, даже был знаком с дедами и прадедами этих героев, будто они мои давние друзья, с которыми я расстался ненадолго и снова встретился. И может быть, потому мы, иранцы и люди Востока, с большим удовольствием читаем и наслаждаемся произведениями Чехова. Хотя и его персонажи наделены странными русскими именами, слова их близки и знакомы, как и образ жизни, не чужды даже мысли и взгляды. Уверен в следующем: если бы иранский переводчик владел искусством свободного перевода, который европейцы называют адаптацией, он бы смог перевести некоторые произведения Чехова так, что читатель никогда бы не догадался, что имеет дело с иностранным писателем» (Jamalzadeh, 2001. С. 327–328).

В конце 1980-х интерес к русской литературе был связан с ирано-иракской войной. «В этих условиях иранскому читателю оказались близки произведения о Великой Отечественной войне, особенно лирика; в иранской периодике печатались переведенные стихи Симонова и Твардовского, на фарси был издан, например, роман Ю. Бондарева «Горячий снег» (Кляшторина. С. 89).

На рубеже XX–XXI веков с развитием отношений между Ираном и Россией возрастал интерес к русской литературе, переведенной с языка оригинала. Русский язык – один из старейших иностранных языков, преподававшийся с 1934 года в Тегеранском университете, после распада Советского Союза, в 1991-м, его изучение возобновилось и в других высших учебных заведениях: кафедры русского языка появились в Мешхедском университете имени Фирдоуси, Мазендеранском, Гилянском, Горганском, Исфаханском университетах, университете Аль-Захра,

университете имени Алламе Табатабаи, университете имени Шахида Бехешти, Исламском университете Азад и в некоторых других.

Переводчики нового поколения отличаются от своих предшественников тем, что они работают напрямую с языком оригинала, не прибегают к использованию языка-посредника (английского или французского), как было раньше. Они свободно выбирают книги для перевода и отходят от идеологизации переводимого автора.

По сведениям тегеранского предприятия по переводу и изданию книг «Хане кетаб» («Дом книг»), 1,7 тыс. наименований книг переведены с русского на персидский и за два десятилетия (за период с 1984 по 2003 годы) в Иране произведения Л. Н. Толстого выходили в свет около сотни раз. Особой популярностью пользуются произведения А. П. Чехова, Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского.

В начале 2013 года было образовано Иранское общество русского языка и литературы в целях расширения и научного развития русского языка и литературы, а также качественного роста специализированных сил и улучшения образовательной и исследовательской деятельности в этой области. Министерством образования Исламской Республики Иран рекомендовано изучение русского языка как иностранного в школах страны. Поэтому с 2006–2007 учебного года русский в этих образовательных учреждениях можно выбрать в качестве второго иностранного языка наряду с английским, французским, немецким и итальянским<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> . Бабазаде Дж. Проблемы преподавания РКИ в Иране в новых условиях межкультурного общения и развития информационных технологий (на примере Тегеранского университета) // Слово. Грамматика. Речь. Вып. 7. М., 2005.

## **Выводы по первой главе**

В первой главе изложены основные теоретические положения поэтики перевода. Сравнительное литературоведение – современная теория в науке о литературе, предметом которой является признание литературы в ее эстетическом достоинстве в целях представить общность и различие национальных культур. Эта теория, утвердившись во Франции, быстро заняла видное место во всех престижных академических центрах мира. Одна из обширных областей сравнительного литературоведения – изучение литературных связей и влияний, а также перевод, сыгравший роль в трансфере литературных концепций, тем и типов из одной культуры в другую.

Существуют различные точки зрения по проблеме взаимосвязи между переводоведением и сравнительной литературой. Одни считают, что надо разделять сравнительную литературу и переводоведение, а другие (С. Баснет и Лефевр) призывают глубже поразмыслить над их взаимоотношениями, то есть так, чтобы сравнительная литература рассматривалась как способ изучения коммуникации и литературных влияний, а перевод – как инструмент этого исследования.

Непереводимость в качестве компаративной проблемы возникает в первую очередь в случаях использования элементов комического: игры слов, реалий исходного языка, включения своего рода жаргона и т. д. Естественно, что, исходя из существования лингвистической и культурной непереводимости, рождаются такие противоположные теории, как концепция принципиальной непереводимости и непереводимости универсальной и относительной. Одни настаивают на том, что все сказанное на одном языке может быть выражено и на любом другом; их

оппоненты полагают, что перевод художественного текста является в принципе невозможным.

Проведенный анализ современных концепций позволяет нам сделать вывод о том, что перевод все-таки возможен и в целом все языки могут быть сопоставимы, хотя, безусловно, при передаче формы оригинала особенно страдают художественные тексты, где форма так же важна, как и выражаемое ею содержание.

В заключительной части первой главы обсуждается появление сравнительной литературы в Иране и рассматривается история переводов с западноевропейских и русского языков на персидский. Влияние литературы на этих языках на современную иранскую поэзию началось два столетия назад и было тесно связано с социально-политической ситуацией в Иране в XIX – начале XX веков. При династии Каджаров стали возможны политические, экономические и культурные взаимоотношения с Европой, в результате чего европейцы и иранцы стали тесно общаться, зародилась иранская современная интеллигенция. Издавая газеты и журналы, иранские интеллектуалы способствовали пробуждению общества, так как в них они публиковали материалы о прогрессивных идеях Европы и литературные произведения европейских поэтов и писателей, которые подготовили почву для литературной революции. Многие иранские интеллектуалы владели европейскими языками, особенно был распространен французский, и диапазон их читательских интересов был весьма широк.

Что касается становления самой компаративистики, то на первом плане было осмысление того, как она складывалась во Франции и США и как зародились ее традиции в самом Иране, где каждый ученый хотел

обнаружить своих предшественников и делать отсылки к их работам. Как отмечал Ануширавани, несмотря на достаточно бурное развитие и применение сравнительного метода в современном Иране, в последние годы ощущается потребность в новых теоретических разработках из-за сложившегося противоречия, когда одни ученые рассматривают компаративистику как инструмент для развития национальной литературы, становления ее роли на мировой арене в атмосфере культурного многообразия и уважения к каждой национальной культуре. Другие – скорее, видят в мировой литературе опасность культурного империализма, порождающего кризис идентичности и нелегитимности, к чему может привести европейская ориентация восточных культур.

## **Глава II. Специфические трудности перевода и восприятия русской поэзии XX века в иранской культуре**

### **2.1. Понятие поэтического перевода и его понимание в иранской культурной традиции**

Поэзия как один из основных родов литературы всегда была в центре культурного внимания. Согласно Е. Эткинду, это «высшая форма бытия национального языка», так как она наиболее полно отражает дух народа, особенности его культурного и исторического развития, а также его глубинную психологию (Эткинд. С. 3). Цель поэзии во многом совпадает с задачей самой культуры. По словам Ю. М. Лотмана, она заключается в познании самого себя, мира и своего места в нем, осуществлении общения между людьми и построении человеческой личности в процессе познания и общественной коммуникации (Лотман. С. 131).

Поэтический текст представляет собой сложную систему, это «особым образом организованный язык» (Лотман. С. 131). Эткинд выделяет следующие компоненты, составляющие поэтическую форму: ритм, система рифмовки, звучание, словарь, синтаксис, соотношение фразы и строки, динамика образов и поэтическое содержание (Эткинд. С. 25). Он же определяет поэтическое произведение как единство идеи, образа, слова, ритма, интонации, звукописи и композиции (Эткинд. С. 10).

Можно сделать вывод о том, что главной особенностью поэтического текста является система связей, существующая между всеми его элементами. Такой текст «требует от читателя более внимательного прочтения и глубокой мыслительной деятельности, чтобы понять сложную систему смыслов, заключенную в нем и реализующуюся как в контексте самого лирического произведения, так и культуры в целом» (Касюк. С. 73–76.).

Следует отметить, что поэзию следует передавать как с помощью прямого перевода, так и косвенного. Под прямым переводом понимается дословный перевод, использование калькирования, заимствований, а под косвенным – поиск эквивалента.

«Тесная связь содержания поэтического текста с его формой в сочетании с расхождением языковых систем и уникальностью национального духа каждого народа, который находит отражение в стихотворных произведениях, породили теорию непереводаемости поэзии» (Задорнова. С. 20–21). К счастью, современная теория перевода признает принципиальную переводимость художественного целого вопреки невозможности подобрать эквивалент тому или иному элементу оригинального текста. (Бархударов. С. 38–48). По мнению Жуковского, переводчик поэзии как «соперник» автора оригинала, чья задача как можно ближе подойти к эстетическому идеалу подлинника. (Жуковский. С. 402–410).

Р. Якобсон считал, что «поэзия по определению является непереводаемой» (Якобсон. С. 637). По словам Найда Ю. и Тейбера, «каждое сообщение и предложение, которое можно выразить в одном языке возможно передать и словами другого языка, кроме случаев, когда форма слов и форма предложения считаются неотъемлемой частью этого сообщения» (Nida, Taber. С. 4).

Основные переводческие проблемы связаны с отношениями взаимозависимости между всеми элементами текста. Для того чтобы передать элементы оригинала с максимальной точностью, переводчик должен знать, какими деталями можно пожертвовать или пренебречь. Поэтому ему необходимо анализировать поэтическое произведение с учетом особенностей творчества автора и исторического контекста.

К числу формальных трудностей также относится сохранение формы, ритма, метра и рифмы и строчки. Эти элементы делают словесную поэзию уникальной и более сложной и сильной, чем проза. Каждый из них имеет особое значение. По словам О. А. Алякринского, в ритме материализуется мировоззрение автора (Алякринский. С. 20–33), и Н. С. Гумилев утверждает, что каждый метр имеет «душу» (Гумилев. С. 78–82); согласно Лотману, рифма способна создавать неожиданные смысловые связи между словами, не имеющими ничего общего вне данного текста (Лотман. С. 59–63). Перечисленные определения помогают сделать вывод, что звучание поэтического текста имеет коннотативную смысловую нагрузку (Мико. С. 124–136).

Б. Л. Пастернак настаивал на том, что поэта может переводить только поэт. «Вместе со многими я думаю, что дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости. Как сходство изображения и изображаемого, так и сходство перевода с подлинником достигается живостью и естественностью языка. Наравне с оригинальными писателями переводчик должен избегать словаря, не свойственного ему в обиходе, и литературного притворства, заключающегося в стилизации» (Пастернак. С. 394).

Вопросам поэтического перевода посвящены некоторые работы иранских литературоведов, в том числе П. Н. Ханлари<sup>24</sup>, бывшего главного редактора авторитетного литературно-социального журнала «Сохан». Впервые он перевел повесть Пушкина под названием «Дочь Султана» в 1931 году, впоследствии его перевод несколько раз переиздавался под авторским названием «Капитанская дочка».

---

<sup>24</sup> . Парвиз Нател Ханлари (1914–1990) – иранский литературовед, лингвист, писатель, исследователь, политик и профессор Тегеранского университета.

Ханлари, анализируя поэтический перевод, отмечает, что он существенно отличается от других. Литературовед считает, что для научного перевода характерна унифицированность, то есть при передаче информации используется шаблон, в то время как поэтический перевод имеет дело с текстом, где «слово приобретает неясный смысл, несвойственный ему, смысл, который не сможет понять никто. Но другого выхода нет. В дальнейшем это слово будет использовано и другими переводчиками, потому что они обычно торопятся и так же, как и первый переводчик, не находят времени лучше изучить чужую культуру» (Janzadeh. С. 33).

По мнению Шафии-Кадкани<sup>25</sup>, Аль-Джахиз<sup>26</sup> был первым человеком в иранской культуре, который подчеркнул невозможность переводной поэзии. «Аль-Джахиз в своей книге “Аль-Хаяван” указывал, что поэзия непереводаема, и недопустимо ее переводить с одного языка на другой, потому что при передаче на чужой язык она теряет целый ряд своих неповторимых особенностей: ритм, музыкальность, свойственные поэтическому стилю автора. Проза сама по себе является более красивой, чем проза, полученная в результате преобразования ритмической поэзии» (Shafiei Kadkani. С. 10–18).

Шафии-Кадкани сравнивает поэзию с архитектурой речи. Чтобы ее увидеть, необходимо обратиться к компонентам, музыке языка и ее «синтаксическим значениям», «риторике синтаксических структур» и намекам. По его мнению, слова в разных языках имеют различное культурное происхождение. «Подлинное и истинное художественное наслаждение – это наслаждение, являющееся результатом сознательного и

---

<sup>25</sup> . Мохаммад-Реза Шафии-Кадкани (род. 12 октября 1939 года) – современный иранский поэт, переводчик, литературный критик, профессор Тегеранского университета.

<sup>26</sup> . Аль-Джахиз (775–868) – арабский писатель, богослов, основоположник арабской литературной критики.

бессознательного разума. То есть, когда мы наслаждаемся музыкальным (ритмическим) произведением, стихотворением или картиной, активируется не только наше сознание, но и бессознательное» (Shafiei Kadkani, С. 10–18). Даже информация, дополняющая сноску к переводу поэзии, не может доставить публике художественного наслаждения и удовольствия.

А. Наджафи к этому вопросу относится по-другому. Он считает, что перевод тогда может быть успешным, когда переводчик хорошо образован, обладает чувством слова и необходимыми навыками и опытом. Переводить наследие мыслителей других народов на персидский язык необходимо так, как если бы они имели бы такие же возможности, какие имеет персидский язык, то есть «качественный перевод не тот, который сделан дословно или литературно, а тот, который осуществлен так, как если бы его написал писатель на родном языке переводчика» (Janzadeh. С. 61).

М. А. Ислами Нодушан считает, что «перевод стихов невозможен, если он не приносит читателям достаточного удовольствия, потому что поэзия – это не только концепция, но и музыка и композиция, которые при переводе исчезают. На самом деле если стихотворение легко переводится, то это уже не поэзия, и оказывается, что непереводимые элементы, то есть музыкальность и композиция стиха, были выражены в слабой степени... В то же время надо сказать, что стихи бывают разными. Например, “Шахнаме” легче перевести, потому что там поэзия – это повествование, рассказ. Конечно, кульминация речи Фирдоуси и “величие” его слов не передаются в переводе, но тема остается в некоторой степени доступной... Вообще от лирического стихотворения ожидать удачного перевода не стоит, потому что его суть улетучивается, понятие получить можно, но не то, что в нем скрыто. Скрытое – это то, что содержит душу поэзии» (Eslami Nodooshan. С. 20).

По мнению К. Эмами, «основными предпосылками появления поэтического перевода считаются наличие у переводчика грамотности и способности к литературному творчеству. Перевод поэзии не должен быть механическим действием, поскольку это эмоциональный акт. Хороший переводчик обязан понимать стихотворение, которое он намеревается перевести, и затем начинать его перевод на свой родной язык наиболее естественной формой. Он должен уметь восстанавливать точное значение и музыку слов в своем родном языке. Если переводчик в совершенстве не владеет исходным языком, то не способен полностью понять смысл стихотворения и, конечно, не может правильно перевести его» (Emami. С. 43).

Исследователь персидской литературы С. Хосейни высказал некоторые соображения по поводу трудностей при переводе классической поэзии. Он считает, что в большинстве случаев, когда необходимо переводить прозу как прозу, а поэзию как поэзию, к сожалению, персидское поэтическое наследие переложено на прозу. В своей статье он пытается найти корни этих проблем (Janzadeh. С. 275).

Полный перевод любого текста, будь то стихи или проза, не может быть предоставлен, потому что ни одно слово на одном языке не является в точности идентичным и синонимичным другому слову на другом языке (Naghani. С. 35). Возможно, эта точка зрения проистекает из перфекционизма в переводе. Очевидно, что каждый язык имеет свои собственные элементы, поэтому их перевод, включая слово, значение, изображение и, наконец, музыку, полученный в результате комбинации слов, будет невозможен.

Что касается перевода стихотворений, то мнения в основном сосредоточены на метре и рифме. З. Мовахед указывает на некоторые характеристики стихов, которые нельзя перевести. «Стихи, основанные не

на языке, а на изображениях, более переводимы. Стихи, которые невозможно перевести, в основном наполнены музыкой. Она может быть связана с системой стихосложения (аруз) или являться естественной. Как проза Голестана Саади. Поскольку эти прозаические произведения обладают поэтическими характеристиками и естественным метром, они теряют его при переводе на тот или иной язык. Другой вопрос – соразмерность слов; каждое слово требует ряда идей и слов. Этот способ требования слов также имеет типы и разновидности: каламбуры, редукция первых и последних звуков слова. Еще одна характерная черта текста Саади – рифма, которая тоже теряется в большинстве переводов...» (Movahed. С. 21). По словам М. Гобрай, есть стихи, которые не переведены и непередаваемы. Например, поэзию Хафиза, в которой используется обилие риторических фигур и аллюзий, невозможно перевести, так как она неотделима от языка. «Я предпочитаю, чтобы переводчиком стихотворений был сам поэт, он может перевести основную тему произведения или некоторые элементы языковой игры на целевой язык» (Ghobrai. С. 21).

А. Эфтехарирад, ссылаясь на слова П. Октавио о том, что поэзия непередаваема, но передать ее смысл возможно, считал следующее: переводы некоторых иностранных поэтов на персидский язык очень свободны, приближены к менталитету и реалиям Ирана. К ним относится и перевод стихотворения Маяковского «Облако в штанах», сделанный М. Кашигаром и в целом оцененный критиком очень высоко (Eftekharirad. С. 8).

Тем не менее многие переводчики пытались перевести стихотворение, но не смогли произвести на читателя такое же впечатление, как исходный текст: его метр не является необязательным с точки зрения поэта. Автор, естественно, черпает метр из *души* предмета; когда он вспоминает о предмете, метр становится с ним, и как говорят, его

определяет природа поэзии. По этой причине такие переводы представляют собой воссоздание поэзии и несут больше цвета и запаха, принадлежащих переводчику, чем поэту. «Когда мы переводим или описываем стихотворение, переводные фразы уже не принадлежат поэзии, поскольку это не новое творение. Когда язык поэзии удаляется, исчезают не только слова, но и музыка и изображения» (Rajaei, С. 60).

### **2.1.1. Знакомство иранской публики с переводами поэзии В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака на персидский язык**

Ранее говорилось, что переводы новой русской поэзии связаны с деятельностью партии Туде (1941) – главной левой организацией в современной истории Ирана, «наследницей» конституционной революции, социал-демократии и коммунистической партии Ирана 1920-х годов. Ее основателями были 53 иранских интеллектуала, левые и национальные активисты, в том числе Н. Юшидж, отец новой персидской поэзии, М. Т. Бахар, представитель классической поэзии, а также С. Хедаят, выдающийся деятель современной персидской литературы и известный переводчик. Очевидно, что русская литература была востребована иранскими писателями и читателями.

Переводчик и поэт Э. Табари<sup>27</sup> в 1945 году впервые перевел с французского языка поэму «Флейта-позвоночник» и опубликовал ее в «Журнале для народа» (*Majal-e mardom*). Качество и характер его перевода сыграл важную роль в ознакомлении иранской литературной общественности с таким поэтом, как В. В. Маяковский. Благодаря изучению произведений этого поэта Табари удалось достичь своей цели – адаптировать новую поэзию для иранского читателя, упростить,

---

<sup>27</sup> . Эхсан Табари (1917–1989) – иранский интеллектуал, один из основателей и теоретиков Туде.

очеловечить и демократизировать ее, что способствовало росту ее популярности в мире (Tabari, 1972. С. 382).

В 40-е годы XX века в Иране шла дискуссия об отказе от традиций и необходимости создания новой поэзии, и, может быть, поэтому иранцы воспринимали Маяковского как борца со старой литературой, культурой и пошлостью обыденной жизни вообще.

Творчество Маяковского повлияло на таких иранских поэтов, как Э. Табари, А. Шамлу. По словам Шамлу, Маяковский помог ему выразить ненависть к старому порядку и противникам новой поэзии в Иране (Shamlou. С. 11). Шафии-Кадкани в некоторых стихах сборника «Свежий воздух» (*Hava-ye taze*) Шамлу тоже замечает следы этого влияния: «А. Шамлу даже заимствовал слова, образы, язык и манеру речи В. В. Маяковского из переводов Э. Табари, не напрямую из стихов поэта на русском языке» (Shafiei Kadkani, 2011. С. 512).

В газетах и журналах партии Туде публиковались переводы произведений Маяковского, среди них и «Облако в штанах», его первый перевод был опубликован в одном из политических журналов до 28 августа 1953 года<sup>28</sup>, но переводчик неизвестен. В 1960-е<sup>29</sup> «Облако в штанах» Маяковского было опубликовано на персидском языке в возобновившем работу журнале «Новый вестник» (*Rayat-e novin*).

В начале 1990-х это стихотворение было заново переведено М. Кашигаром и опубликовано в издательстве «Шива» в Ширазе с особыми ограничениями, поскольку на этот момент Иран не являлся открытым политическим и культурным пространством. Это определялось условиями

---

<sup>28</sup> . Государственный переворот в Иране 1953 года, повлекший за собой свержение демократически избранного правительства Национального фронта Ирана.

<sup>29</sup> . С разных политических, социальных и экономических точек зрения эти годы имеют большое значение в истории развития Ирана.

войны, в которую была вовлечена страна (1980 год), а также тем, что поколение, которое было читателем этого произведения, оказалось более мятежным, и Маяковский, 20-летний бунтовщик, способствовал этому. В одной части поэмы он бросал вызов старым литературным традициям; в другой – восставал против несправедливости, угнетения и дискриминации правящего мира. «Это может служить объяснением, почему книгу так приветствовали в Иране в 1980-е»<sup>30</sup>.

Однако партия Туде и сторонники Советского Союза, «великого брата коммунистических партий мира», постепенно утратили свое положение и, естественно, стихи, в которых Маяковский воспевал советский режим, больше не привлекали внимания в Иране, в отличие от поэмы «Облако в штанах»: она посвящена любви – и нашла немало читателей-энтузиастов.

Первая причина, почему не было возможности напечатать перевод поэмы, – идеологическая, вторая – лингвистическая, связанная с отсутствием «лингвистического опыта». Сегодняшней иранской аудитории в трудно воспринимать опыт эпохи Маяковского, который был обыденностью в то время, но резко отличается от нашей сегодняшней ментальности.

Все-таки В. В. Маяковский является одним из самых известных русских поэтов в Иране. В 1973 г. издательство «Прогресс» опубликовало книгу Табари «Избранные стихи пятнадцати советских поэтов» (*Taraneha-ye gazin az panzdah šaer-e šouravi*). В ней автор представил блестящий перевод пяти стихотворений Маяковского на фарси, в том числе «А вы могли бы?», «Послушайте!», «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях

---

<sup>30</sup> . Interview with Kashigar. M. Rebellion against artificial order. // Iran newspaper, 2018. – № 6770.

Кузнецка», «Стихи о советском паспорте» и «Небоскреб в разрезе». В этой книге Табари так характеризует Маяковского: «Чудесное для мировой поэзии явление – сильный человек, поражающий своей громогласностью, блестяще подбирающий аргументы в спорах, артистично и крайне талантливо воплощающий различные образы, строго критикующий устаревшую литературу своей страны, поэтическое воплощение современной борьбы за революционные идеалы, патриот и глашатай революции. Поразительная новизна его оборотов речи, его метра, открытое стремление к демократии в его риторике, удивительное слияние его поэтического “я” со страстью к революции... В. В. Маяковский стал наиболее выдающимся поэтом этого периода, настоящим пионером новаторской поэзии XX века. Его произведения все еще остаются актуальными, а его популярность продолжает расти» (Табари, 1973. С. 172).

Поэма «Облако в штанах» остается одним из наиболее ценных произведений поэта у персидских любителей поэзии, она переиздавалась семь раз. Кроме М. Кашигара, в конце XX века ее переводил также Х. Фердоси с английского языка (переводы Фердоси выходили под названиями «Я сам» (1999) и «Облако» (2000)). Недавно перевод поэмы был осуществлен с языка оригинала Х. Аташбарабом.

Кашигар еще в 1977 году выпустил книгу «Маяковский, жизнь и работа», в которую вошли переведенные с французского языка отрывки из автобиографии «Я сам» и избранные стихи, а также рисунки Маяковского, биографический очерк и библиография.

Вообще над переводами произведений Маяковского работали разные переводчики. Пьеса «Клоп» и «Баня» была переведена А. Нурияном с английского и издана в составе сборника с добавлением биографии поэта, заметок переводчика к пьесе и статьи «Маяковский, русский поэт» Эльзы Триоле (2002 год, тираж 2200 экз.). Сборник любовной лирики В. В.

Маяковского в 2009 году выходил в переводе Шахаба под названием «Простое как мычание» (*Sade chon sedaye gav*) и включал в себя 30 стихотворений. Еще один сборник увидел свет под названием «Холодный огонь», его тоже перевел Шахаб. «Я влюблен» – сборник отрывков из лучших стихотворений поэта, выполнен Х. Р. Аташбарабом. В него вошли материалы, посвященные школе поэзии Маяковского и его жизни, мемуарам и всему, что помогает читателям лучше понять поэта и проследить эволюцию его творчества. В 2010–2013 годах три сборника переводов Маяковского, выполненных Ш. Аташкарком, выпустило издательство «Мир». Переводчик выбрал те стихи поэта, которые отражают революционную идеологию; в 2011 году С. Абуталеби опубликовала сборник, в который включены более 25 стихотворений, в том числе поэма «Во весь голос». В 1984 году В. Дарсахакян перевел «Мое открытие Америки» с армянского языка, используя перевод Е. Маликияна с русского.

В последние годы стихи Маяковского многократно переиздавались, им посвящено немалое количество сравнительных статей. «Как делать стихи?» (перевод Э. Аббаси), «Лиля и Маяковский» (перевод А. Шафии со шведского языка, 2004 год), автобиография поэта и несколько стихов также недавно переводились на персидский язык.

Б. Л. Пастернак – один из крупнейших поэтов XX века, лауреат Нобелевской премии по литературе за значительные достижения в современной лирической поэзии. Его творчество интересовало многих людей. И большое количество его произведений переведены на другие языки, в том числе и на персидский.

Иранским читателям Пастернак известен как автор романа «Доктор Живаго», но не как поэт. Этот роман сразу после выхода в свет получил много положительных отзывов в Иране. Некоторые исследователи говорят,

что если бы не было американского кинофильма «Доктор Живаго» и русской экранизации трагедии В. Шекспира «Гамлет» в переводе Пастернака, то персидский читатель, скорее всего, не воспринял бы всерьез этого писателя.

Партия Туде мало интересовалась произведениями Пастернака. Ее члены бойкотировали перевод и публикацию этого романа в Иране. Причиной негативного отношения левых было то, что, согласно исключенным документам из классификации в Лондоне, Англия и США во время холодной войны, чтобы заставить иранцев пессимистично относиться к коммунизму, не поддерживать коммунистов и не вступать в партию Туде, заплатили за публикацию антикоммунистических книг на персидском языке, которые в основном являлись переводами с других языков, даже не с русского. Согласно этим документам, британское правительство заплатило из секретного бюджета за публикацию перевода «Доктора Живаго» на персидском языке.

Впервые этот роман был переведен в 1958 году с английского языка. Согласно статистике Национальной библиотеки, до этого момента было опубликовано семь переводов «Доктор Живаго»: пять раз – с английского языка и два – с русского. Помимо этого романа, первой публикации в 1990 году была удостоена книга «Сестра моя – жизнь». Более половины ее содержания занимает анализ стихотворений Пастернака, выполненный русским поэтом и критиком Л. А. Озеровым, есть и переводы нескольких его стихов. Еще издавалась книга под названием «Искусство и Магия» – сборник стихотворений Пастернака, в котором также исследуется жизнь и творчество Пастернака («Зимняя ночь», «Плачущий сад», «Марбург» включены в этот сборник). Иногда редкие переводы выполнялись поэтами, такими как Ханлари, Шамлу и Ш. Ахмади, на высоком профессиональном уровне. Каждый из них перевел несколько стихотворений Пастернака на

персидский язык.

### **2.1.2 Стратегии и приемы перевода поэтических текстов**

Непростой сам по себе перевод художественных текстов становится еще труднее в случае, если нужно перевести тексты, входящие в другие тексты и являющиеся их частью. Переводчик должен передать не только замысел автора (точность), но и ритм оригинала, рифму, а также другие выразительные средства поэзии (красоту). Кроме этих проблем, переводчик обязан сохранить язык времени написания произведения. Например, перевод стихотворений Маяковского отличается от Пушкина, так как историческая эпоха оказывает сильное влияние на язык и стиль автора, поэтому переводчик должен учитывать ее особенности при работе. Кроме контекста, переводчик должен узнать культурные факторы каждого стихотворения, связанные с жизнью конкретного народа.

Существует много способов и приемов передачи оригинального поэтического текста на другом языке. Стратегия перевода может отличаться в зависимости от типа перевода. Некоторые исследователи разделяют поэтический перевод на стихотворный и филологический. Поэтический перевод должен быть точно таким же, как оригинал, с точки зрения концептуальной и эстетической информации. Стихотворный перевод характеризуется близостью лексики и стилистики оригинала и перевода. С точки зрения С. Гончаренко, такой перевод не участвует в живом литературном процессе и не может считаться поэтическим произведением (Гончаренко. С. 107–122).

Комиссаров также сформулировал теорию уровней эквивалентности, их пять, это – уровень цели коммуникации, уровень описания ситуации, уровень высказывания, уровень сообщения и уровень языковых знаков

(Комиссаров, 1990. С. 116–120). Согласно его теории, эквивалентность перевода заключается в максимальной идентичности всех уровней содержания текстов оригинала и перевода.

Л. С. Бархударов рассматривает четыре элементарных типа перевода поэзии: перестановки (изменение порядка расположения компонентов сложного предложения, а также изменение места слов и словосочетаний), замены (компенсация, синтаксические замены в структуре сложного предложения, замена частей речи, компонентов предложения и словоформ, конкретизация и генерализация, членение и объединение предложений, замена причины следствием и наоборот, антонимический перевод), добавления, опущения (Бархударов. 1975. С. 190–230). При этом переводчик может комбинировать данные трансформации, чтобы добиться единства формы и содержания, соотносящегося с оригиналом, и сохранить эстетическое воздействие.

Андре Лефевр определяет семь стратегий перевода поэтических текстов:

1. Фонемный перевод – попытка воспроизвести звучание исходного текста при передаче смысла.
2. Дословный (или буквальный) перевод, при котором искажаются смысл и синтаксис оригинала.
3. Метрический перевод, где главную роль играет воспроизведение размера текста на исходном языке.
4. Изложение поэзии прозой, при котором текст утратит смысл и коммуникативную ценность.
5. Рифмованный перевод, когда переводчик делает акцент на размер и рифму оригинала.
6. Перевод белым стихом, где переводчик ограничен в выборе

структуры текста.

7. Интерпретация, которая позволяет переводчику сохранить суть оригинального текста, но меняет его форму.

В соответствии с замечаниями этого бельгийского лингвиста Хазаифар заявляет: рифма и метр не считаются основными инструментами, но важно то, что мы принимаем их существование в той мере, в какой они служат стихотворению, а не навязывают себя ему (Khazaifar. С. 52). Также он разделяет перевод поэзии на два способа – научный и поэтический и считает существующие дискуссии о переводе поэзии субъективистскими (Khazaifar, 2004. С. 73).

Иранский теоретик Сафави К. утверждает, что «в любом языке есть необходимые средства для передачи смысла художественного произведения. Каждый переводчик может обеспечить определенный уровень эквивалентности» (Safavi. С. 17).

По мнению Ханлари: «Если переводчик хочет передать поэзию со всеми особенностями на другой язык, что неизбежно, он должен искать на переводном языке рамку. Если эта рамка или форма не имеет соответствий с исходной поэзией, но очень близка к ней, то переводчику здесь необходимо самому быть поэтом» (Nateel-Khanlari. С. 39).

Таким образом, в каждом конкретном случае разные переводчики выбирают разнообразные приемы. Они решают, какие стилевые и авторские особенности оригинала необходимо сохранить или что можно опустить: стихотворные характеристики (размер, рифмы), поэтическую традицию исходного языка, национальную специфику, а также содержательную сторону оригинального текста.

### **2.1.3 Анализ перевода русской поэзии на персидский язык (на материале переводов стихотворений В. В. Маяковского и Б. Л. Пастернака)**

Персидский и русский стих относятся к разным системам, но их различие не является абсолютным, поскольку персидский язык поэтичен, и в нем есть много возможностей для сотворения художественного текста. К тому же не возникает особых сложностей при переводе русской поэзии на персидский язык на уровне семантики, но отсутствие таких грамматических структур, как причастие, деепричастие, вид глагола и т. п., в персидском осложняет задачу переводчика. Трудности перевода русской поэзии в первую очередь носят культурный характер (Mohammadi. С. 3).

Самая важная проблема в переводе поэзии Маяковского – сохранить и передать особенности авторской речи, стиля и интонации. Иными словами, в поэзии содержание и форма неразделимы, и каждое слово в ней является частью целого. Возможно, точный перевод стихов – прозаический, но тогда произведение теряет художественную ценность и поэтическую красоту. Получается, мы должны передавать стихи стихами, но вынуждены жертвовать либо содержанием ради формы, либо наоборот, а иногда и вовсе прибегать к свободному переводу. Для решения этой проблемы переводчик учитывает влияние европейского стиля на стиль иранских поэтов своего времени, таких как А. Шамлу<sup>31</sup>.

Поэзия XX века, особенно футуристическая, сложна для поэтического перевода на персидский язык. Шагом к ее освоению в 1950-х годах стало новое персидское стихосложение, ознаменованное сборником стихов А. Шамлу, которые написаны в традиции «французского верлибра»

---

<sup>31</sup> . Ахмад Шамлу – выдающийся иранский поэт, писатель, литературный критик и переводчик, является автором нескольких сборников поэзии, как классической, так и современной. Его стиль – белый стих.

(Mojabi, 1998. С. 74–98). Он позволяет сократить интонационные потери подлинника и приблизиться к стилю русского поэта. Общей тенденцией при переводе поэзии этих поэтов и вообще русской поэзии прошлого века стало использование поэтического стиля *ше'ре ноу* («новой поэзии»), предложенного Нимой Юшиджем в начале XX века. Изменяя длину ритмических волн, он сохранил общий музыкальный фон классического размера. «Нима понял ту истину, что за один день невозможно освободить поэзию от крепких тысячелетних оков и цепей аруза<sup>32</sup>, поэтому не отошел от него полностью. Он сохранил метр и рифму, но дал поэту свободу в их применении и после многочисленных попыток и поэтических опытов создал такие произведения, как поэмы “Легенда” (*Afsāne*) и “Феникс” (*Qoqnus*), совершенно новые для персидской поэзии – в них строки не равны друг другу и не следуют традиционному порядку рифмы» (Falaki. С. 70–71). Это новаторство получило название «свободного аруза» (*арузе азад*), или новой поэзии (*ше'ре ноу*). В новой поэзии к 1960-м годам утвердились следующие формальные особенности: свободный стих (*ше'ре азад*), имеющий рифму, белый стих (*ше'ре сефид*), не имеющий ее, и, наконец, силлабический стих (*ше'ре хеджаи*). Этот поэтический опыт подготовил аудиторию к восприятию русской поэзии XX века в переводе на персидский язык (Natel-Khanlari, 1962. С. 654–657). Особенностью современной персидской поэзии является белый стих (*англ.* blank verse). Он сближает поэзию и прозу, нарушая рифму, но обязательно имеет ритм.

Широко известно, что для стихов Маяковского характерно богатство словаря и озвученных ритмов. Для его русских современников он был новатором в поэзии. Ритмические переходы в его стихе основаны на их

---

<sup>32</sup>. Аруз (аруд) (*араб.*) – система стихосложения, возникшая в классической поэзии, была распространена вплоть до XX века в ряде стран Ближнего и Среднего Востока. Ритмообразующий элемент стиха в арузе – варьирующееся чередование долгих и кратких слогов.

своеобразном расположении «лесенкой», что очень трудно передать при переводе, поэтому не всем переводчикам удастся приблизиться к ритму русского текста. Каждое слово и троп имеют особое значение. Поэма «Облако в штанах» насыщена разговорной лексикой, которую переводчик интерпретирует, прибегая к разнообразной синонимии, но грамматический строй стиха труден для передачи на персидский язык, что заставляет обращаться в переводе (вместо русского дольника) к верлибру, чтобы передать смысл и строй футуристической поэзии.

С другой стороны, и перевод стихов Пастернака связан с огромными сложностями, так как проблема перевода заключается не только в языковом барьере, но и в несовпадении национальных стереотипов, менталитете русского народа. А. К. Жолковский определял центральную тему лирики поэта как «общенье восторга с обиходом» (Жолковский. С. 11). Для языка лирики Пастернака характерны жесткий консонантизм, трудные скопления согласных, употребление множественного числа неисчисляемых существительных, также он нередко в стихах обращается к однородным синтаксическим конструкциям.

Все это представляет трудность при переводе стихотворений на другой язык. Особые сложности у переводчиков вызывал перевод неологизмов и ритмики Маяковского. Основная проблема передачи неологизмов на персидский язык заключается в отсутствии их эквивалентов в языке перевода, что можно объяснить разницей между исходным и переводящим языками, а также различиями культур. При переводе неологизма главную роль играет определение значения слова в контексте и его уяснение. Вот почему переводчики в большей степени использовали буквальный и описательный перевод, а также калькирование. Переводчики не могут полностью передать звукоизобразительную сторону стихотворений Маяковского: им «часто приходится жертвовать

звукописью ради других важных средств оформления поэтического текста» (Кулемина. 2006). Для примера нами выбраны отрывки из четырех стихотворений Маяковского: «Облако в штанах» и «Послушайте!»<sup>33</sup>, написанных в 1914 году, «Стихов о советском паспорте» (1929) и «Лиличка! Вместо письма» (1916). Переводчики стихотворений Маяковского следующие: М. Кашигар, М. Холле, Б. Шахаб, Х. Р. Аташбараб, Ш. Аташкар, Ш. Канатир. Также в данной работе мы рассмотрим особенности переводов стихотворений «Зимняя ночь», «Душная ночь», «Февраль. Достать чернил и плакать!...» Пастернака, выполненные П. Нател-Ханлари, Ф. Сари, Х. Р. Аташбарабом, Ш. Ахмади, М. Сафарзаде и др.

Переводы поэзии Маяковского на персидский язык мы будем анализировать с точки зрения их особенностей, приемов и способов, которые переводчики использовали в своей работе. Маяковский часто употреблял неологизмы – слова, созданные им самим. Продуктивной моделью при словообразовании у Маяковского часто служат глагольные приставки **из-**, **раз-**, **вы-** и увеличительные и уменьшительные слова и сложные прилагательные. Поэт использует такие неологизмы, чтобы усиливать значение слов, глаголов и прилагательных. См. в «Облаке в штанах»<sup>34</sup>: «... Пока **выкипячивают**, рифмами пиликаая, / из любвей и соловьев / какое-то варево, / улица корчится безъязыкая – / ей нечем кричать и разговаривать ...», глагол с префиксом **-вы** указывает направление движения вовне предмета и значение его легко раскрывается из контекста. По толковому словарю Ушакова, *выкипятить* – значит подвергнуть продолжительному кипячению, прокипятить, выпарить.

Переводчик лишен возможности воспользоваться префиксом так же и ищет адекватные прилагательные или простую форму глагола в своем

---

<sup>33</sup> . Маяковский В. В. Послушайте! // Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1–2. С. 4.

<sup>34</sup> . Маяковский 1973 – Маяковский В. В. Стихотворения. Поэмы. М., 1973.

языке. Здесь М. Кашигар перевел этот глагол как «*кипятить*». См. в другом отрывке: «... Каждое слово, / даже шутка, / которые **изрыгает** обгорающим / ртом он, / **выбрасывается**, как голая проститутка / из горящего публичного дома ...», он верно перевел глагол изрыгает, но с помощью конструкции «глагол + наречие места» и *выбрасывается*, который обозначает «прыжком броситься вниз откуда-л., из чего-л.»<sup>35</sup>, передал как страдательное причастие *отклонено*. «... *Every word / He spurt out/ From his burnt mouth/ dismissed and...*».

В отрывке «...смирный любеночек. / Она шарахается автомобильных гудков. / Любит звоночки коночек» Маяковский подчеркивает отрицательную окраску слов, в которых содержался суффикс *-е*. Окказионализмы *любеночек* и *коночки* – наиболее сложные для переводчика: «*е*» здесь передает немного издевательское значение. «Любеночек» переведено как *маленькая любовь и каприз*. Хотя переводчик мог бы использовать аффиксацию. «В персидском языке тоже есть уменьшительно-ласкательные суффиксы как: ак, каг, изе, же, че и т. д.» (Пейсиков. С. 191–198), но здесь он прямо транслировал исходное слово.

Мы видим эту проблему в переводе отрывка из стихотворения «Послушайте». Оно состоит из трех четверостиший, имеет перекрестную рифму, было переведено и с русского, и с французского языков. Словосочетание «**Плевочки жемчужиной**» Холе перевела как «*великолепные дырки*». «**Жемчужина**» была заменена на прилагательное «*magnificent*», что свидетельствует о незнании переводчицы языка поэта. Кашигар в этом случае использовал слово «*мокроты*». И Холе, и Кашигар, которые перевели «Послушайте» с французского языка, не обратили внимание на окказионализм *плевочки*. Данное сравнение было сохранено в переводе Шахаба, он верно и точно передал значение

---

<sup>35</sup> . <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/03/ma124524.htm?cmd=0&istext=1>

уменьшительно-ласкательного суффикса «тоф+че+ха», то есть «плево+чк+и» (Shahab, С. 163).

Переводчики перевели заголовок стихотворения «Лиличка! Вместо письма» тоже способом дословного перевода: «*Lilichka* / لیلیچکا». Они смогли использовать уменьшительно-ласкательные суффикс «Лили+ ак».

Неологизмами в поэзии Маяковского становились и существительные, также посредством аффиксации: **божище** в «Облаке в штанах». Поэт иронически снижает образ всемогущего Бога. «<...> Я думал – ты всеильный **божище**, а ты недоучка, крохотный **божик** <...>». Такого слова («божище») в словарях ни русского, ни персидского языков нет, и переводчику необходимо самому определить его значение, проанализировать структуру и изучить причины появления таких неологизмов. При переводе он употребляет слово «*отца*» и прилагательное «*Всемогущий*», но слово «отец» не дает ироническое значение. Бóльшая часть проблем, которые возникают при переводе неологизмов, связана с тем, что таких слов нет в словарях и переводчику приходится проводить дополнительную работу. Ему нужно сделать анализ неологизм, определить, как он образовался, изучить контекст и постараться найти примеры употребления этого слова, если возможно<sup>36</sup>.

Дальше в строфе «Вот и вечер / в ночную жуть / ушел от окон, / хмурый, / **декабрь**» поэт использует авторский окказионализм **декабрь**, который напоминает слово «декабрист», и таким образом выражает свою бунтарскую сущность. Это слово было переведено Кашигаром на персидский язык как *холодная зимняя ночь* – сочетание фактически не отражает эмоции, заложенной поэтом.

---

<sup>36</sup> . Казакова Т. А. Практические основы перевода. СПб., 2004.

Рассмотрим еще один фрагмент из Маяковского и его перевод: «...В стеклах дождевки серые / свылись / громаду громадили/ как будто воют химеры / Собора Парижской Богоматери...». Ср. подстрочник: «Серые капли дождя / как будто / водосток Святого Собора Нотр-Дам в Париже / с криком и вздохом...» – Кашигар не мог как прибегнуть к дословному переводу неологизма, так и выразить эмоциональность отрывка, поэтому передал его смысл по-своему.

Продолжаем анализ: «Скоро криком издерется рот» переводится как *рот закричал*. Слово «поцелуишко» в отрывке «На лице обгорающем / из трещины губ / обугленный **поцелуишко** броситься вырос» звучит как *поцелуй* и не содержит в себе той издевки, какая есть у Маяковского. К сожалению, в переводе нередки случаи утери интонации подлинника, а также при дословном переводе переводчик упускает смысл.

В другом отрывке этой поэмы: «...Гримируют городу Крупы и /грозящих бровей морщ, / а во рту / умерших слов разлагаются трупики, / только два живут, жиря – / «сволочь» / и еще какое /кажется, «**борщ...**» переводчик заменил незнакомое иранскому читателю слово «борщ» на «*шурба*», популярное иранское блюдо, что-то среднее между супом и тушеными овощами с мясом и рисом. Можно сказать, что ему нужно было искать аналог борщу: в 1960-е годы, когда была переведена поэма, немногие иранские переводчики достаточно хорошо знали русскую культуру, чтобы суметь объяснить это понятие.

Б. Л. Пастернак в своих стихах также употреблял слова и выражения с архаичным оттенком. Например, слово «башмак» в стихотворении «Зимняя ночь»: «И падали два башмачка / Со стуком на пол...». Сафарзаде для передачи слова «*башмачок*» предложила слово «*slippers*» (домашние тапочки): «Two slippers fell on to the floor with light sound...». Аташбараб

переводит его как «пара маленьких туфель». Кажется, Аташбараб свободнее переводит стихотворения и добавляет свои слова в текст.

В последние годы жизни В. В. Маяковский много путешествовал. «Стихи о советском паспорте» написаны в начале июля 1929 года и сданы поэтом в журнал «Огонек». Они наполнены презрением к внешней политике и обличают бюрократическую систему СССР. Поэт с помощью сатиры и юмора выражает свое чувство к родине. Это стихотворение переведено Ш. Аташкар. Он переводил разные стихи Маяковского, сохраняя языковую свободу по отношению к оригиналу. Заглавие «Стихи о советском паспорте» передано дословно, но во втором предложении ощущается вновь неполное понимание реалий и неумение обнаружить адекватные предметные соответствия. Ш. Аташкар перевел **мандат** как «*традиция, обычай*» и слово бумажка – «*бумага*», которая не имеет значения исходной лексемы.

Здесь следует заметить, что перевод рода существительных – одна из переводческих трудностей. Так, передавая сочетание слов «*но эту...*», относящееся к **бумажке** (как существительному женского рода), поскольку в персидском языке категории рода нет, переводчик уточняет по тексту персидского посредника «ин йеки/ this one», что дает подходящий эквивалент (Atashkar. С. 88).

Особую трудность при переводе вызывают глаголы движения с префиксами, или приставками. Переводчики неоднократно не обращают внимание на префиксы глаголов движения. См. в отрывке: «... Двери вдруг заляскали, / будто у гостиницы / не попадает зуб на зуб. / Вошла ты, / резкая, как «нате!», / муча перчатки замш, ...». Двери здесь олицетворяют внутреннее состояние героя, чья любимая выходит замуж за другого. При переводе данная деталь упускается – и мы видим лишь дословный перевод. Здесь тоже переводчик передал глагол **вошла** как *идешь*. Это наглядный

пример недостаточного владения русским языком. А слово **нате!** вообще не переведено! Это слово в русском языке имеет значение то же, что «на», но при обращении к нескольким, многим лицам или при вежливом обращении к одному лицу в значении: возьмите, берите, получите. (Евгеньева. 1999). Форма глагола действительно предполагает обращение на «**ВЫ**», но само слово звучит крайне невежливо, резко.

Кроме проблемы, связанной с переводом глаголов движения, иногда переводчикам трудно разобрать категорию времени. Рассмотрев переводы стихотворения Пастернака «Зимняя ночь», мы обнаружили различия в употреблении глагольных времен, артиклей и использовании синонимов.

Так, например, при переводе строк «Свеча горела на столе, Свеча горела» М. Сафарзаде использует неопределенный артикль «а», который употребляется с неизвестными говорящему предметами: «A candle burned upon the disk, A candle burned». Х. Р. Аташбараб – «*On my desk/ mostly/ was the burning candle / the burning candle*». Он добавил местоимение «*мой*» и наречие «*часто*».

Стихотворение «Зимняя ночь» написано Пастернаком в прошедшем времени. Персидский язык отличается развитой системой времен, в нем существует шесть видов прошедшего времени. В анализируемых нами переводах авторы отдают предпочтение таким прошедшим временам, как Past Continuous и Past Perfect.

Перевод Аташбараба представлен в полном прошедшем времени Past Perfect: «*Across the earth / And all winter / It was cry of a storm / was cry of a storm*» («По всей земле / И всю зиму / Был крик шторма / был крик шторма»). Сафарзаде в свою очередь останавливается на прошедшем длительном времени Past Continuous, и благодаря использованию этой

формы времени она смогла передать точность действия: «*Blizzarv was blowing everywhere, throughout the land*».

Продолжаем анализ перевода глаголов на другом примере. В отрывке из стихотворения «Послушайте»: «Ведь, если звезды зажигают / – значит – это кому-нибудь нужно?» *кто-то (Бог)* зажигает(-ют) *звезды*, а в переводе Холе мы сталкиваемся с возвратным глаголом «*Рошан-шодан*»<sup>37</sup> – то есть звезды зажигаются сами, и в варианте Кашигара обнаруживаем другой вид возвратного глагола: «*Если звезды становятся яркими*» (Kashigar. С. 45). Шахаб же дословно перевел этот отрывок с русского языка.

Так как перевод Холе выполнен с французского, то слово *ведь* в нем передано по французской модели: «*Écoutez! Puisqu'on allume les étoiles...*». Во французском языке *puisque* обозначает и *ведь*, и *если*, то есть и причину, и условие. Кроме того, на первый взгляд кажется, что в персидских переводах отсутствуют риторическое восклицание и вопросы, а это меняет интонацию автора и ослабляет сильную эмоцию. Эти фразы – вопросы, которые поэт задает людям и самому себе и ищет на них ответ.

Рассмотрим трудности перевода на персидский язык метафор и эпитетов в стихотворениях обоих поэтов. Ньюмарк утверждает, что метафора – это любой образный язык, который демонстрирует сходство (Newmark. С. 104). Она передает значение объекта, сравнивая его с другим объектом, но они обязательно должны иметь сходство. Это показывает, что метафора играет важную роль для общения, объяснения и передачи сообщения, более творческим и интересным путем (Knowles. С. 3). Она тесно связана с культурой. Универсальную метафору легче перевести, но культурная в этом отношении сложнее (Newmark, 2008. С. 106)

---

<sup>37</sup> . [Электронный ресурс]. URL:<https://forum.persiantools.com/threads/%D9%87%D8%B1-%D8%B1%D9%88%D8%B2-%D9%8A%D9%83-%D8%B4%D8%B9%D8%B1-%D8%AA%D8%A7%D8%B2%D9%87.31940/page-53> (дата обращения: 13.02.2019).

В каждой строчке стихотворения «Лиличка! Вместо письма» содержатся эпитеты и метафоры – и это показывает стиль Маяковского. Это одно из сильнейших лирических произведений поэта посвящено Лилии Брик. Данное стихотворение было написано 26 мая 1916 года и занимает особое место в творчестве Маяковского и вообще во всей футуристической литературе XX века. Оно подвергалось жесткой цензуре и поэтому в печать вышло только в 1934 году. «Лиличка! Вместо письма» переведено Аташбарабом и Канатиром на персидский язык с русского и английского языков. Сравнительный анализ этого стихотворения тоже представляет для нас интерес с лингвистической точки зрения.

В первом отрывке есть метафора «дым табачный воздух выел...». Аташбараб путем дословного перевода сохранил ее. Здесь переводчик использует форму времени Past Perfect для глагола «**выел**». Канатир изменил метафору «*табачный дым сдавит воздух*»<sup>38</sup>.

Первая строфа «Комната – глава в крученыховском аде» является отсылкой к поэме поэта-футуриста А.Е. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду». Не ссылаясь на эту поэму в сноске, Аташбараб перевел: «*досл. И комната / как часть крученыховского ада*» (Atashbarab. С. 297). Изучающие русскую литературу и язык знают эти имена, но бóльшей части представителей иранской аудитории они неизвестны, и переводчик мог бы в сноске коротко указать, кто эти люди. Мы встречаем такое же упущение и в переводе одного отрывка поэмы «Облако в штанах». Маяковский указывает на героиню стихотворения Игоря Северянина «Мария! / Поэт сонеты поет Тиане...», а Кашигар перевел это имя как «*Тиан*», не прокомментировав, что это аллюзия на известные стихи и что это имя указывает на вычурный эстетский стиль упомянутого поэта.

---

<sup>38</sup> . [Электронный ресурс]. URL: <https://piadero.ir/post/> (дата обращения: 07.03.2021)

Для перевода поэтического тропа «сердце в железе» Аташбараб использует прием добавления: «*досл. Железным сердцем / как холодная броня*» (Atashbarab. С. 297). Канатир перевел так: «*сердце в железном чехле*». Эпитет «мутная прихожая» Аташбараб передал на персидский язык посредством словосочетания «*сумрачная прихожая / anteroom*», но надо отметить, что прилагательное «мутный» употреблено в своем прямом значении «мутный / грязный» и утратило переносный смысл, заложенный в оригинале. Канатир не сохранил метафору и перевел отрывок так: «*в конце этого зала / hall*».

В предпоследнем отрывке присутствует метафора «любовь моя – тяжкая гиря». Аташбараб верно сохранил конкретное понятие гири, присутствующее в оригинале, но при этом заменил авторский эпитет «тяжкий» на «огромный». Это можно объяснить так: данный прием не в полной мере передает смысл Маяковского, что любовь – это тяжкая доля для лирического героя. Переводчик использовал выражение «словно огромная гиря». Кроме того, в переводе метафора превращается в сравнение, поскольку появляется слово «словно / как». Канатир заменил выражение так: «*памятник / как огромная гиря / на тебе моя любовь*».

Дальше авторское слово «вырветь» было заменено на глагол «*cry out loud*». И строчка «а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых» переводилась так: «*и в твоей любви тоже / из-за стона / нет возможности прощения / даже для дыхания*» – вместо «плач» использовано слово «стон». Так, начало строфы «Захочет покоя уставший слон...» Аташбараб перевел так: «*Захочет дыхание / этот уставший слон / на минуточку ляжет / на песках, которые / от солнечного тепла / опожаренные*». Как видно, слово «покой» переведено как «*танафос: дыхание*», прилагательное «царственный» опущено, а лексический окказионализм «*опожаренный*» представляет собой страдательное причастие прошедшего времени и

передается с помощью союза «который»: *«на песках, которые / от солнечного тепла / опожаренные и раскаленные»*. Канатир тоже опустил прилагательное «опожаренный» и перевел так: *«этот глупый слон / хочет мира / надо ложиться / на песке / королевски»*. В следующей строфе переводчики точно передали метафору «Кроме любви твоей, мне нету солнца», но Аташбараб добавил свое предложение: *«Кроме любви твоей / мне нету солнца / и, увы, в моем мозгу / воображения даже нет...»* (Atashbarab. С. 300).

Слово «деньги» в оригинале переводчики трансформируют в слово «зар: золото», чтобы указать на богатство. В строках «Завтра забудешь, что тебя короновал...» Аташбараб при переводе делает акцент на того, кто совершает действие: *«Я как корона положил тебя на голову, то есть я короновал тебя...»*.

В конце письма Маяковский просит: *«Дай хоть / последней нежностью выстелить / твой уходящий шаг»* – Аташбараб смог передать этот смысл, но при этом добавил свои слова – *«Дай хоть / под твоим уходящим шагом / последним нежным взглядом / расправить коврик»*.

Трудность перевода обнаружена и в стилистической конструкции этого стихотворения. В отрывке «тело в улицу брошу...» конструкция сохранена в переводе, но Аташбараб добавляет кое-что от себя: *«Выбегу / это тело в улицу брошу я / с пазом в груди»* (Atashbarab. С. 298). Далее – авторский неологизм «иссечась, означающий «замучить себя, сойти с ума», Аташбараб перевел его как «досл. *В бреду от отчаяния»*, а Канатир – *«да вообще сумасшедший / взбитое отчаяние / да вообще дикая»*.

Эпитеты в поэме «Облако в штанах»: **окровавленный сердца лоскут, выжиревший лакей, засаленная кушетка, размягченный мозг, мрачные**, отражающие восприятие русского быта, даются в переводе описательно с тем, чтобы одновременно служить и пояснением. Причастие

*мечтающую* передано глаголом настоящего времени. А для перевода глагола **дразнить** использованы два глагола со значением «*успокоить*» и «*возбудить*».

Трудность перевода сложного, построенного на противоречиях образа видим также в стихотворении «Послушайте»: «надрываясь в метелях полуденной пыли». Эта метафора была почти дословно переведена на персидский язык. Деепричастие «надрываясь» Холле трансформировала в наречие «*дерзко*». Хотя в персидском языке есть точный эквивалент деепричастию «надрываясь». Данный пример выявляет непрофессиональный подход переводчицы к переводу данного стихотворения. Здесь Шахаб заменил деепричастие «надрываясь» на «*с трудом*», а Кашигар опустил его. В следующей же фразе видим гиперболу «*врывается к богу*». В создании гиперболического значения Маяковский использует прием «развития и оживления метафоры» (Кацис. С. 101), Кашигар перевел ее так: «*он скачет к Богу*» (Kashigar. С. 45), Шахаб – дословно и добавил слово «*суд*»: «*себя бросает в суд Божий*» (Shahab, С. 163), а Холле неверно – «*взрывается на Боге*».

Рассмотрим фразу «*боится, что опоздал*», видим, как переводчица, работая с английским языком, перевела фразу, меняя наклонение: «*боится, как будто бы опоздал*». Но другие переводчики также приняли это во внимание, представили человека, который, робея перед богом, просит его о чем-то, и сохранили эту ситуацию в переводе.

Эпитет «*жилистая рука*» указывает на образ Бога (Бог похож на человека), в переводе Шахаба и Холле данный эпитет был сохранен дословно, а Кашигар перевел его как «*мозолистые руки*».

В теории перевода принято использовать термин «*семантическая эквивалентность*», понимаемый как «*соотнесенность с одной и той же предметной ситуацией*» (Бреус. С. 56). Есть два вида семантической

эквивалентности: компонентная и денотативная. Когда говорится о компонентной эквивалентности, имеется в виду, что состав перевода совпадает с составом оригинала, но в определенных обстоятельствах (нормы переводящего языка, рифма, метр и т. п.). Например, в отрывке данного стихотворения: «...клянется / не перенесет эту беззвездную муку!..» глагол «перенесет» удачно передан с помощью другого глагола «выдержать» в переводе Шахаба и Холе, метафора *беззвездную муку* показывает, что для героя важно: звезды зажигают и без них жизнь мучительна. Холе перевела почти дословно как *сложное беззвездное испытание*, слово «беззвездный» переводилось абсолютно эквивалентным *би сетареги / беззвездное*. Но она вообще неправильно поняла смысл текста и перевела этот отрывок так: «просит его / чтобы обещал ей / обязательно он/а станет там звездой». Кашигар также изменил смысл исходного текста: «он умоляет / что хочет звезду / не сможет вынести эту муку без звезды» (Kashigar. С. 46) – он использует компонентный эквивалент *би сетаре* («без звезды»), т. е. прилагательное *беззвездный* переводилось им существительным с предлогом. Шахаб верно перевел отрывок, но и добавил наречие времени «*просит, чтоб обязательно стал сегодня вечером звездой!*» (Shahab. С. 164). В отрывке «Говорит кому-то: / Ведь теперь тебе ничего? / Нестрашно? / Да?!» двойная пунктуация в переводе Шахаба была сохранена, но в переводе Кашигара и Холе восклицательный знак после вопросительного был утерян, вследствие чего фраза звучит менее эмоционально.

В последних строках стихотворения снова встречаются риторические восклицания и вопросы. В своем переводе Кашигар также сохранил вопросительную структуру предложения, но в других переводах последние предложения являются утвердительными (после них стоит точка).

Б. Л. Пастернак тоже использует метафору как способ выразить свои чувства. «С помощью переносных значений вещи сдвигаются со своих насиженных мест и приходят в бурное хаотическое движение, призванное запечатлеть действительность в ее естественном беспорядке» (Синявский. С. 14).

Обратимся к метафорам в стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать!..»<sup>39</sup>. Этим стихотворением Б. Л. Пастернак открывал свои поэтические сборники. Оно датировано 1912 годом, и в нем образ времени играет важную роль. Х. Р. Аташбараб и Ф. Сари перевели его с русского языка.

В первой строфе персидского перевода, выполненного Х. Р. Аташбарабом: «*Как (сколько) мне хочется чернил и плакать*», слово «чернила» повторяется во второй строфе, оно усиливает ощущение темноты. На февраль, как правило, приходится начало Великого поста, и *черный* является преобладающим цветом этого месяца, символизирует смирение, покаяние, отрешение от мира. Таким образом, поэт показывает внутреннее состояние своей души. Здесь Аташбараб не передает такой атмосферы, и перед читателем рисуется просто красивый пейзаж в темных тонах. Сари перевела похоже, но с той лишь разницей, что она передала стихотворение ритмично и рифмованно, в то время как Аташбараб перевел стихотворение свободно. Кроме этого, в переводе Сари столько же строф, как и у Пастернака, то есть четыре. Однако при переводе его поэзии на персидский язык нельзя говорить о сохранении стихотворного размера. Ударение в структуре ритма и рифмы русской поэзии играет определенную роль, а в персидском языке не имеет решающего значения: метр и ритм

---

<sup>39</sup> . Пастернак Б. Л. Избр.: в 2 т. СПб., 1998. Т. 2.

персидской поэзии были и остаются слоговыми. Поэтому сохранить эту особенность в переводе трудно.

Метафору «клик колес» Аташбараб передал сочетанием «лязгающие колеса» (С. 414), а Сари – «эхо колес и колоколов» (Sari. С. 8). Слово «благовест», которое обозначает «звон в один колокол» (Даль, 1956. т. 1, С. 91) – звуковой символ великопостного времени, указывает на пространство церковной службы, заменяется гиперонимически обобщающей аналитической конструкцией. Оба переводчика использовали словосочетание «звон церковных колоколов», которое не передает временное пространство и глубинную семантику лексемы *благовест*.

Лексема *пролетка* переводилась словосочетанием «извозчик», этого значения нет у глагола «лететь». Глагол «перенестись», который показывает путешествие во времени, неудачно заменен глаголом «убегать».

Словосочетание «сухая грусть» Аташбараб перевел как «чистая / абсолютная печаль», а Сари – «холодная печаль». Оба переводчика почти удачно перевели это стихотворение, но не смогли передать христианское мировосприятие поэта. Не можем назвать их переводы дословными, так как оба переводчика попытались адаптировать некоторые реалии русской культуры к иранскому менталитету.

Сопоставим языковые метафоры в стихотворении «Зимняя ночь». Основной идеей этого произведения является противостояние человека бурям как внешнего, так и внутреннего мира. Использование рядом противоположных по смыслу слов и метафор позволяет поэту показать смятение души героя.

В отрывке «И воск слезами с ночника / На платье капал» мы находим метафору, которую рассматриваем в переводах Аташбараба и Сафарзаде. В

переводах Аташбараба (досл. «*И капли воска / Из ночной огней коттеджа / Как капли слезы / поскальзывались на платье*») (Atashbarab. С. 426) и Сафарзаде (досл. «*И восковые слезы свечей / Капали на длинной рубашке*») видим избыточные глаголы, такие как как «*поскальзывались*» и «*капали*» соответственно, которые относятся к метафоре. Поэт сочетал глагол «*капал*» с каплями слез и воска, Аташбараб использует сравнительный союз *как*, трансформирует метафору в сравнение, что помогает сочетать капли со слезами и воском, в переводе Сафарзаде сходство *слез* и *капель* преобразовано в существительное с эпитетом *восковые слезы*, перевод осуществлен методом перефразирования.

Рассматриваем перевод метафор жар соблазна и вздымал два крыла в отрывке: «*На свечку дуло из угла, / И жар соблазна / Вздымал, как ангел, два крыла / Крестообразно*». Перевод Аташбараба: досл. «*и страсть соблазна / вздымала / как ангел / два скрещенных крыла*» (Atashbarab. С. 427). По нашему мнению, переводчик полностью понял метафору исходного языка. Сафарзаде заменила слово соблазна на обман. Ее перевод: досл. «*жар обмана / открыл два крыла посередине / как ангел*». Здесь переводчица утрачивает оригинальную метафору, поскольку у Пастернака соблазн – это не обман, и, кроме этого, она использует глагол открыть, который является нейтральным.

Проанализируем изменения наречий и разговорных выражений при переводе. К примеру, Маяковский употребил в «*Стихах о советском паспорте*» просторечное слово «*нету*», стилистический оттенок которого в переводе выражается «*совсем!*» (по контексту, может иметь значение «*никогда*»). Поэт преобразовал разговорное выражение «*катись к чертовой матери*» в «*к любым чертям с матерями катись*», и переводчик аналогичным образом использует «*беравад бе джаханам / go to hell*». Это сочетание точно передает смысл оригинала. «*К одним паспортам – улыбка у рта. / К*

другим – /отношение плевое. / С почтеньем / берут, например, /паспорта / с двухспальным / английским левою» – лаконичность и емкость первых четырех строк Маяковского в персидском варианте превратились в два полноценных предложения. В данном примере *с почтеньем берут* переводчик точно передал как «особое почтение оказывается». Маяковский очень верно подмечает отношение чиновников к представителям различных стран, и переводчик, в свою очередь, старается передать легкую сатиру, но не замечает переносное и ироническое прозвище «доброе дядю» (имел в виду *дядюшка Сэм*) и прямо указывает на название страны и переводит как «гордый американец». Последняя строчка стихотворения «Дубликатом бесценного груза сравнением...» переведена так: «*Это маленький документ для меня очень дорогой*» – переводчик пропускает целое предложение оригинала «*Достаю из широких штанин*».

Он более или менее сохранил образность в отрывке: «По длинному фронту / купе / и кают... пурпурную книжицу». Что касается «длинного фронта», то здесь нужно отметить следующее: переводчик не понял смысла исходного текста, в нем передавался образ вагонного коридора с закрытыми дверями (в переводе строка противоречит оригиналу и имеет переносное значение – враждебными, как линия фронта).

Предложение «Сдают паспорта», которое означает «люди вручают свои паспорта», переведено как «*чиновник получает паспорта*». «Пурпурный» цвет, действительно обозначается «красным» (цвет тогдашнего советского паспорта), но с дополнительными значениями торжественности (пурпур – цвет власти и знамени).

Стихотворение «Душная ночь» переведено почти дословно. Оно написано в 1915 году и является образцом пейзажной лирики Пастернака. В нем он пишет о чувствах к природе родной земли. Первая строфа: «Накрапывало, – но не гнулись / И травы в грозовом мешке, / Лишь пыль

глотала дождь в пилюлях, / Железо в тихом порошке»<sup>40</sup> – в переводе А. Шамлу идеально передана. Вторая – передает изначальный смысл, но предложение «И в лихорадке бредил бог» опущено, и переводчик с помощью аналогического эквивалента перевел слово «рожь» как «*черная пшеница*». В третьей строфе он еще раз опустил прилагательное *осиротевшей*. Дальше в строфе: «За ними в бегстве слепли следом / Косые капли. У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным. / Шел спор. Я замер. Про меня!» – переводчик буквально передал смысл поэта, правда, превратил «плетня» в «*hedge*», но не нарушил смысла стихотворения, последняя строчка переведена им так: «*Мое сердце внезапно рухнуло, / ссора была из-за меня*»<sup>41</sup>. Переводчик сумел прочувствовать смысл стихотворения и показать то, как воспринимал природу Б. Л. Пастернак.

Таким образом, большое количество метафор в данных стихотворениях, несомненно, оказались непереуведенными и непереуводимыми, хотя сохранить все авторские тропы и метафоры без ущерба не представляется возможным, тем не менее основная их часть не была утрачена. Переводчики использовали свежие и оригинальные рифмы для передачи особенностей текстов, с их помощью перевод становится наиболее близок к оригиналу, но при этом редко могли воссоздать выразительное средство, часто используемое поэтами, из-за незнания как русского языка, так и системы футуристической поэзии.

Подведем итог по проанализированному выше материалу. Необходимо сказать, что, когда переводчик намерен передать подробное объяснение образа, он вводит дополнительные описательные конструкции, которых нет в оригинале. В переводе встречаются разнообразные переводческие приемы, направленные на передачу смысла произведения,

---

<sup>40</sup> . Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т. Т. 1. М., 2005.

<sup>41</sup> . <http://peyman-stalker.blogfa.com/post/1363> (дата обращения: 07.03.2021).

однако создание эквивалентного во всех отношениях художественного текста на другом языке невозможно. По мнению М. М. Бахтина, «полностью переводимы лишь изолированные языковые единицы, ибо существует “общая логика знаковых систем”, “потенциальный единый язык языков”. Что же касается текстов, то они никогда не могут быть переведены до конца, так как нет потенциального единого текста текстов» (Бахтин. С. 424).

Получается, при переводе важно понимать авторский смысл и додумывать то, что сказал поэт, и потом использовать различные способы выражения мысли на переводящем языке. В целом хотелось бы отметить, что переводчики путем добавления, опущения, изменения предложений по составу, грамматически и лексически и т. д. выполнили перевод и сохранили довольно точно большинство тропов оригинала.

На основе проведенного анализа некоторых отрывков стихов Маяковского и Пастернака сделаны следующие выводы:

1. Авторский стиль не всегда возможно сохранить, структура данных стихотворений достаточно необычна, а передача русских рифм (особенно неточных, каламбурных) на другой язык довольно трудна. Иранские переводчики использовали свободный стих и белый стих, позволяющие передать изменения ритмики в пределах одного произведения.

2. Языковое новаторство и внимание к каждому отдельному слову не всегда передаются переводчиками. Это связано с культурным и функциональными различиями в системе русского и персидского языков. При создании неологизмов переводчики используют собственные возможности персидского языка, приходя к функциональной эквивалентности, передают поэтическое содержание в переводе.

Переводчикам не всегда удавалось донести специфику словотворчества Маяковского.

3. Неологизмы Маяковского переведены на персидский язык при помощи объяснения и калькирования, то есть переводчики находят аналогичные или эквивалентные выражения в персидском языке или переводят их дословно.

4. Недостатки при переводе произведений Маяковского и Пастернака объясняются, во-первых, трудностями передачи на другой язык особенностей их поэтики. Донести смысл произведений футуристов – вообще трудная задача. Во-вторых, недостаточностью внимания к форме оригинала. Несмотря на эти недостатки, роль получившихся переводов в литературной ситуации, особенно в новой персидской поэзии, несомненна, как и влияние Маяковского на поэзию А. Шамлу. Последнего никогда не впечатляли французские символисты, его интересовали Ф. Г. Лорка и В. В. Маяковский.

### **Выводы по второй главе**

Отмечаются особенности литературного стиля поэтов и принципы, которыми должен руководствоваться переводчик при переводе поэзии. К сожалению, не существует стандарта, по которому переводчик мог бы чувствовать себя свободно в своей работе. Успех переводов стихов, как и других текстов, относителен, поэтому идеально перевести их невозможно.

Что касается перевода стихотворений, то мысли исследователей вращаются в основном вокруг их ритма и рифмы. По этой причине одни считают стихотворения непереводаемыми, а другие – переводимым, но ставят их переводчикам особые условия. Среди элементов поэзии слово, значение и воображение переводимы, но музыка и эмоции нет.

Переводчику необходимо определять цель перевода. Если он хочет сохранить верность смыслу, мягкость и красоту поэзии на языке оригинала, то его работа достойна похвалы. Переводчик поэзии, пользуясь свободой перевода, должен иметь литературный вкус или по крайней мере быть знакомым с правилами и критериями поэзии, чтобы переводить ее грамотно. Свобода в переводе – не означает, что можно дистанцироваться от оригинала и вообще создать новое произведение, которое не имеет никаких признаков исходного текста. Переводчик должен понять смысл и цель поэта и выразить их в самой красивой форме, то есть поэтично, на целевом языке.

В передаче особенностей рифмы иранские переводчики использовали свободный стих и белый стих, позволяющие передать изменения ритмики в пределах одного произведения. Таким образом, мы можем считать, что стихотворения Пастернака и Маяковского в переводе способны в той или иной мере дать носителю персидского языка представление об оригинале. И несмотря на то что оригинальная поэзия и перевод – два разных аспекта литературоведения, их можно назвать ключом к обогащению, пониманию и взаимопроникновению разных культур.

## **Глава III. Специфические трудности восприятия сатирического языка советской прозы в иранской культуре**

### **3.1. Рецепция и история перевода произведений М. А. Булгакова и И. А. Ильфа и Е. П. Петрова на персидский язык**

М. А. Булгаков заслуженно занимает одно из самых почетных мест в галерее русских писателей XX века. Его творчество достаточно широко представлено в Иране, почти все рассказы, романы и пьесы Булгакова переведены на персидский язык и опубликованы. Некоторые иранские критики сравнивают писателя с Ф. Кафкой, находя определенные черты сходства между «Собачьим сердцем» и «Превращением». Острый интерес местного читателя к творчеству Булгакова возник в 1983 году благодаря изданию романа «Мастер и Маргарита».

«Мастер и Маргарита» – одно из самых своеобразных и сложных произведений русской литературы, что подтверждает огромное количество исследований российских и зарубежных литературоведов. Первые упоминания об этом произведении биографы Булгакова относят к концу 1928 года, а начало написания – к зиме-весне 1929-го. Созданная через год первая черновая редакция всего романа, носившая название «Копыто инженера», была уничтожена автором в марте 1930 года. В 1931 году он вернулся к роману и сделал черновые наброски новой редакции (1931–1936 годов). В 1932–1933 годах писатель начал создавать фабульно завершённый текст этой редакции, оконченной в 1934 году, но до лета 1936 года в него добавлялись обширные вставки со сплошной перепиской отдельных глав. Вторая редакция имела подзаголовок «Фантастический роман» и много вариантов названия: «Великий канцлер», «Сатана», «Вот и я», «Шляпа с пером», «Чёрный богослов», «Подкова иностранца», «Он появился», «Пришествие», «Чёрный маг», «Копыто консультанта» и другие, но ни на

одном из них Булгаков не остановился. Третья по счету и последняя прижизненная редакция романа создавалась в 1936–1938 годах. В ней и появилось известное название романа, состоял этот вариант редакции из 30 глав. С конца мая и до июня 1938 года третья редакция перепечатывалась также с переделкой текста. После смерти мужа Е. С. Булгакова неоднократно перенабирала этот роман, руководствуясь позднейшими указаниями автора, его устными замечаниями и правкой (Мягков. С. 93–94). М. А. Булгаков скончался 10 марта 1940 года, так и не увидев своего шедевра. Поддержанная К. Симоновым попытка Вулиса опубликовать «Мастера и Маргариту» в одном из приложений к журналу «Огонек» не удалась, но прибавила произведению известности в литературных кругах. В 1966-м этот роман был напечатан в журнале «Москва» (№ 11 за 1966 год и № 1 за 1967 год), но в сокращенном виде: из него было вырезано порядка 14 000 слов, а это 12 % текста, публикацию снабдили одобрительным предисловием К. Симонова. В 1966–1967 годах «Мастер и Маргарита» вышел в Париже в полном объеме и затем был переведен на основные европейские языки. В России в таком виде он был издан только в 1973 году.

В Иране этот переведенный роман тоже привлек внимание многих читателей, они заинтересовались Булгаковым и его произведениями. Согласно статистике сайта Национальной библиотеки, вслед за «Мастером и Маргаритой» для иранских читателей стали доступны другие булгаковские тексты. В 1989 году было переведено «Собачье сердце», впоследствии оно было издано еще четырежды (2001, 2003, 2010, 2013). Три раза переиздавались пьесы «Зойкина квартира» (2009, 2010, 2019) и «Иван Васильевич» (2013, 2014, 2015). Дважды выходили в свет «Роковые яйца» (2003, 2016), «Белая гвардия» (2006, 2007), были переведены и опубликованы другие повести и пьесы.

Лидерами по числу изданий и по читательскому вниманию остаются «Мастер и Маргарита» и «Собачье сердце». Последнее произведение,

переведенное с английского языка в 1989 году М. Габрай, было встречено публикой неоднозначно, особенно был непонят поставленный по этой повести спектакль. В 2011 году М. Ягуби написал пьесу «Собачье сердце», свободно интерпретировав оригинальный текст, она была поставлена в городском театре и вызвала резкую реакцию газеты «Исламской Республики»<sup>42</sup>, материал подписали так: «Убийство “революции” и “революционеров” в Театре Ираншахра. “Собачье сердце” – контрреволюционная пьеса» (см. публикацию от 4 марта 2016 года).

Сайед Али Хаменеи, лидер Исламской Республики Иран, на встрече с художниками 26 сентября 1991 года обсуждал революционное искусство и сравнил эту повесть с другими произведениями о советской революции, причем не в пользу первой. Причину неудачи он увидел в противостоянии самой душе революции: «Я прочитал роман под названием “Собачье сердце”, написанный русским автором. Это научно-фантастическое произведение <...> Небольшое по объему, но высокохудожественное. Роман был переведен и опубликован в Иране, но вы еще не слышали его название. Это контрреволюционный роман, написанный примерно в 1925–1926 годах, то есть в начале русской революции. И его автор опротестовал революцию и издевался над ней; что мы здесь и видим. Это произведение вовсе не часть русской литературы. Роман мог бы стать всемирно известным, но не стал. Случилось ли это из-за железного занавеса во времена Сталина? Нет, так почему же он не стал всемирно известным? Почему роман не стал в мире знаковым произведением таким, как “Тихий Дон”, который является выдающимся произведением не только в России, но и будучи переведенным на все существующие языки мира...»<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup>(Электронный ресурс) URL: [https://web.archive.org/web/20140723230926/http://www.jomhourieslami.com/1393/13930429/13930429\\_11\\_jomhori\\_islami\\_honar\\_va\\_adabiat\\_0010.html](https://web.archive.org/web/20140723230926/http://www.jomhourieslami.com/1393/13930429/13930429_11_jomhori_islami_honar_va_adabiat_0010.html) (дата обращения: 15.08.2020).

<sup>43</sup>. <http://farsi.khamenei.ir/speech-content?id=29858>

Первый перевод самого известного произведения М. Булгакова в Иране «Мастер и Маргарита» на персидский язык был осуществлен А. Милани<sup>44</sup> с английского языка в 1983 году. Книга была выпущена издательством «Фарханге Нашре Ноу» и с тех пор регулярно переиздается, пользуясь популярностью у читателей. С самого начала роман был хорошо воспринят публикой и критиками, о чем свидетельствуют массовость тиражей издания и восторженные отзывы о нем, а Булгаков превратился в одного из самых популярных в Иране зарубежных авторов.

В качестве доказательства можно привести тот факт, что с 1983 по 2011 годы роман переиздавался 14 раз – это, бесспорно, рекорд для Ирана. Новая волна популярности настигла этот роман, когда его в 2019 году перевел с языка оригинала Х. Р. Аташбараб. Согласно упомянутой ранее статистике, до этого момента существовало восемь переводов «Мастера и Маргариты» с английского языка и один – с французского (П. Шахди, 2015).

Этот роман оказал значительное влияние на несколько поколений представителей иранской интеллигенции, и его актуальность в персидской культуре очевидна. В 2002 году К. Табризи снял фильм «Иногда смотри на небо» по мотивам этого произведения. Хотя фильм художественно не может соперничать с романом, но он способствовал его еще большей популярности.

Несмотря на немалое количество переводов, по крайней мере, в одном аспекте первый из них остается лучшим. Хотя А. Милани переводил с английского языка, он нашел наиболее удачные эквиваленты слов, описывающих русские, советские реалии, однако избежать неточностей ему не удалось.

В отличие от Булгакова, который, как мы убедились, очень известен в Иране, И. Ильф и Е. Петров не были там особо популярны. Переводчики

---

<sup>44</sup> <http://abbasmilani.stanford.edu/>

часто обращаются к повторному переводу наиболее известных, громких произведений русской литературы, поэтому другие не менее выдающиеся ее тексты оказываются вне сферы их внимания.

По мнению А. Голкара, это объясняется следующими причинами: «первая заключается в том, что классика выдержала натиск времени, а критики и читатели давно подтвердили ценность произведений, относящихся к ней. Пока нельзя с уверенностью сказать, что книги какого-нибудь современного и известного автора будут столь же популярны еще лет сто, пятьдесят или даже десять. Опыт иранских книготорговцев и издателей подтверждает это, так как классическая литература стабильно хорошо продается. Вторая причина – в том, что мы в принципе гораздо меньше знаем о произведениях современных писателей. Чтобы получить такие знания, нужно следить за русскими литературными публикациями, результатами престижных российских литературных премий, публикуемыми отзывами. Только так можно выбрать подходящее произведение для перевода. Но немногие переводчики готовы тратить свое время на его поиск, поэтому те или иные произведения современных писателей, которые сейчас переводятся и выпускаются, выбраны случайно, без тщательной подготовки и методического отбора<sup>45</sup>».

Ильф и Петров – знаменитые советские писатели, совместно создали несколько романов. «Двенадцать стульев» – их первое произведение. Оно написано в 1927 году, а опубликовано в 1928 году в журнале «30 дней» (№ 1–7) и в издательстве «Земля и фабрика». В основе сюжета – поиски бриллиантов, спрятанных в одном из двенадцати стульев мадам Петуховой. В романе отражены быт и культура России 1920-х годов. По мнению исследователей, это произведение стало «глобальным образом эпохи» (Щеглов. С. 11).

---

<sup>45</sup> Патология перевода литературных произведений с русского на персидский. Режим доступа: <http://www.iras.ir/fa/doc/interview/1420/> (дата обращения: 13.08.2020).

Прямой перевод этого романа с русского языка на персидский в 2019 году выполнен А. Голкаром и недавно опубликован в Иране, спустя более чем 90 лет после написания романа. Несмотря на доступность полной версии книги, переводчик взял цензурированную версию. По его мнению, «цензурированный текст более привлекателен для сегодняшнего читателя. В предыдущем тексте многие ссылки, сарказм и намеки были знакомы и понятны читателю его времени, но сегодняшнему читателю, особенно иностранному читателю, это нужно было объяснить, и, вероятно, количество сносок к персидскому тексту должно было увеличиться. «Двенадцать стульев» после цензуры вышли из некоторой зависимости от пространства и времени 1920-х годов и стали трудом, который все еще читается и может быть обобщен на разные времена и страны. Можно было бы утверждать, что эта обобщаемость позволяла цензуру<sup>46</sup>». Кроме краткого и полезного введения переводчика, в этом издании публикуются воспоминания Е. Петрова о его сотрудничестве с И. Ильфом, написанные после смерти последнего, этот материал дает понятное описание отношений соавторов и того, как была устроена их работа. После «Двенадцати стульев» Голкар перевел роман «Золотой теленок». Оба переведенных произведения позволили иранской аудитории познакомиться с этими известными русскими авторами, причем первый тираж «Двенадцати стульев» был быстро раскуплен и уже вышел второй.

В 2011 году иранский режиссер И. Барари снял фильм под названием «Двенадцать стульев» по мотивам романа И. Ильфа и Е. Петрова. Д. Райат написал его сценарий. В основе сюжета фильма – часть истории жизни Амира Аббаса Ховеиды<sup>47</sup>: «Ни один мудрый человек не прячет самое ценное

---

<sup>46</sup> . (Электронный ресурс) Режим доступа: <https://www.hamshahrionline.ir/news/462822/> (дата обращения: 13.03.2021). *Пер. Акбарзадех Н.*

<sup>47</sup> . Политический и государственный деятель Ирана, премьер-министр во время правления шаха Мохаммеда Резы Пехлеви с 1965 по 1977 год.

имущество на заднем сиденье своей машины, поэтому очевидно, что Ховейда, премьер-министр режима Пехлеви, никогда не был мудрым. И начинается жестокое и захватывающее соревнование – кто первым найдет машину Ховеиды».

В том же году экранизировать этот фильм запретили. И. Барари по этому поводу сказал: «“Двенадцать стульев” – классическая сатира. В кино благодаря использованию юмористических элементов создается плодородная почва для размышления о сущности человека, и фильм “Двенадцать стульев” заставляет задуматься над тем же самым<sup>48</sup>». Он указывает на важность создания фильмов в комедийной традиции: «К сожалению, в иранском кино к комедиям не относятся всерьез, хотя в других странах их воспринимают иначе. Надо заметить, что многие классические произведения мирового кинематографа именно юмористические. Мы попытались переложить этот роман в наши реалии, а также хотели обсудить важные национальные проблемы<sup>49</sup>».

Кинокритик Дж. Азин прокомментировал запрет на экранизацию следующим образом: «Говорят, что в этом фильме было что-то, что нанесло вред Исламской республике. Хотя это не только не нанесло вреда ей, но и является одним из тех типов фильмов, которые, как мы надеемся, увидят больше зрителей. Этот фильм – социально-политическая комедия, отражающая тему революции, но мы не нашли в нем чего-то странного, что могло стать причиной его запрета<sup>50</sup>». Наконец, в 2016 году фильм был показан.

Можно ли назвать удачным перевод «Двенадцати стульев» на персидский язык и какие приемы использует переводчик для достижения

---

<sup>48</sup> . (Электронный ресурс) Режим доступа:

<https://www.salamcinama.ir/news/5148> (дата обращения: 13.08.2020).

<sup>49</sup> . (Электронный ресурс) Режим доступа: <https://cinematicket.org/news/3770> (дата обращения: 13.08.2020).

<sup>50</sup> . То же.

комического эффекта, задуманного авторами? Предлагаем обсудить это в следующем параграфе.

### **3.2. Стратегии переводов «Мастера и Маргариты» и «Двенадцати стульев» на персидский язык**

В этом параграфе рассматриваются функции и приемы создания отдельных художественных образов и выявляются наиболее рациональные подходы к их адаптации в инокультурной среде. Решаются вопросы, которые касаются стратегии перевода романов «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова и «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова и подготовки справочных материалов к ним, а также обращается внимание на проблемы, возникающие в процессе перевода художественного произведения на персидский язык: как передать особенности индивидуального стиля автора и специфику языка того времени, когда были созданы эти произведения. Поскольку иранскому читателю не знакомы реалии русского быта и особенности менталитета героев этих романов, то при переводе, комментировании и анализе указанных текстов основная задача специалиста – подобрать семантические аналоги. Переводчики должны не только давать верное представление о предмете, но и создавать необходимый круг связанных с ним ассоциаций.

Для анализа были выбраны два варианта перевода романа М. А. Булгакова на персидский язык: первый выполнен А. Милани, второй – Х. Р. Аташбараб<sup>51</sup>. Милани работал по английскому переводу М. Гленни, опубликованному в Лондоне: *The Master And Margarita. Translated From the Russian by Michael Glenny, 1967*. Аташбараб перевел этот роман напрямую

---

<sup>51</sup> Хамидреза Аташбараб – иранский переводчик и исследователь русского языка и литературы. Он выпускник МГУ и преподаватель кафедры русского языка Гилянского университета.

с русского языка, и издательство «Ketabe Parseh» публикует роман в его переводе уже в пятый раз<sup>52</sup>.

Также рассматривается перевод романа «Двенадцать стульев», выполненный А. Голкаром<sup>53</sup> с русского языка. В 2019 году книгу в его переводе опубликовало издательство «Махи»<sup>54</sup>.

Языковые особенности и своеобразие сюжета обоих романов позволили переводчикам выявить определенные тенденции и закономерности передачи их сложных аспектов на персидский язык, иначе говоря, изобрели «прием перевода». В. Н. Комиссаров подразделяет переводческие трансформации в зависимости от характера преобразований на лексические (транслитерация и транскрипция, калькирование, конкретизация, генерализация, модуляция), грамматические (дословный перевод, членение предложений, объединение предложений, грамматические замены) и лексико-грамматические (антонимический перевод, описательный перевод, компенсация), принимая за основу различение уровней языковой системы (Комиссаров, 1990. С. 172–173). С. Влахов и С. Флорин предлагают следующую классификацию переводческих приемов:

- 1) транскрипция (транслитерация);
- 2) контекстуальный перевод;
- 3) создание неологизмы (калька, полукалька, освоение, семантический неологизм);
- 4) замена реалий;
- 5) приблизительный перевод (родовидовая замена, функциональный аналог и описание, объяснение, толкования) (Влахов, С. 93).

---

<sup>52</sup> . Этот перевод публиковался пять раз с 2019 по 2020 год.

<sup>53</sup> . [https://www.modares.ac.ir/en-pro/academic\\_staff/golkar](https://www.modares.ac.ir/en-pro/academic_staff/golkar)

<sup>54</sup> . Этот перевод публиковался четыре раза с 2019 по 2021 год.

Для сопоставительного анализа выбраны фрагменты произведений, содержащие комический компонент. «В основе комического всегда лежит противоречие между мнимо значительной, “важной” формой и пустым, ничтожным содержанием того или иного явления» (Зись. С. 333). Цель анализа – определить степень эквивалентности/неэквивалентности передачи комического в тексте перевода по отношению к оригиналу. Сравнение перевода этих произведениях с русского и английского языков позволяет нам определить степень переводимости и непереводимости произведения и его понятности для читателя. Как уже было сказано, юмор тоже создает особые трудности при переводе. С одной стороны, он связан с культурологическим характером и национальным менталитетом. С другой – с лингвистическим аспектом и чаще всего встерчается в разговорной и сниженной лексике. «Комическое как эстетическая установка общественного мирозерцания, как особый модус видения мира остается до настоящего времени одной из сложнейших и недостаточно изученных проблем» (Кулинич. С. 9).

### **3.2.1. Анализ перевода романа «Мастер и Маргарита»**

Комическое в романе «Мастер и Маргарита» играет очень важную роль, и элементы, содержащие такой компонент, должны быть адекватно переданы в тексте перевода. Рассмотрим эти элементы подробнее и определим степень их соответствия оригиналу. Далее представлены примеры слов, неверный перевод которых разрушает комический эффект, заложенный авторов оригинального произведения.

В главе 1 под названием «Никогда не разговаривайте с неизвестными» находим такую фразу Воланда: «– Я – историк, – подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: – Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!» (Булгаков, 2011. С. 21). Булгаков

использует в данном отрывке однокоренные слова «историк», «история». Он хотел привлечь внимание читателя к следующим событиям романа и сделал это с помощью повтора слова. В персидском языке Аташбараб выбрал прямые соответствия для данных единиц, а именно «интересное событие» (Булгаков, 2020. С. 30). Милани удачно перевел их как «historian и historic event» (досл. «историческое событие») (Булгаков, 2011; Милани. С. 25), сумел сохранить авторский повтор, встречающихся в оригинальном тексте, и адекватно передать значение исходного слова «история». Кроме того, в данном примере прагмема включает в себя и устойчивое разговорное словосочетание «ни к селу, ни к городу», которое как бы дополняет комический эффект игры слов. В переводе Милани ему соответствует нейтральное слово «пренебрежение» и в переводе Аташбараб «сразу / без преамбулы».

Литература по проблеме перевода реалий достаточно обширна и становилась объектом изучения для многих лингвистов: Е. М. Верещагина, В. Г. Костомарова, В. С. Виноградова, Г. Д. Томахина, Н. А. Фененко, С. И. Влахова и С. П. Флорина, В. Коллера, Б. Бедкера, Г. Нильша, Э. Маркштайна, С. Шуберта-Кройтцера и др. В научной литературе рассматриваются такие термины, как: «безэквивалентная лексика», «реалии», «экзотизмы», «пробелы», «варваризмы», «этнокультурная лексика», «этнолексемы», «этнографизм», «ксенизм», «алиенизм». По своему содержанию понятие «безэквивалентная лексика» является наиболее широким. Верещагин и Костомаров определяют ее так: «Безэквивалентная лексика – это слова, служащие для выражения понятий, отсутствующих в иной культуре и в ином языке, слова, относящиеся к частным культурным элементам, характерным только для культуры А и отсутствующих в культуре Б, а также слова, не имеющие эквивалентов за пределами языка, к которому они принадлежат» (Верещагин, Костомаров, 1978. С. 53). Реалии входят в этот состав. Реалии – это «единицы

национального языка, обозначающие уникальные референты, свойственные данной лингвокультуре и отсутствующие в сопоставляемой лингвокультурной общности» (Швейцер, 1973. С. 251). При передаче реалий в переводе возникают следующие трудности: в языке перевода нет соответствия (эквивалента) из-за отсутствия обозначаемого реалией объекта (референта) у носителей этого языка и необходимость вместе с предметным значением (семантикой) реалии передать ее колорит (коннотацию) – историческую и национальную (Влахов, Флорин. С. 200).

Исследовали по-разному классифицируют реалии. Например, Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров выделили семь групп слов, обладающих национально-культурной семантикой:

1) советизмы, то есть слова, выражающие понятия, появившиеся в результате перестройки общества в России после Октябрьской революции (Верховный Совет, депутат);

2) слова нового быта, примыкающие к советизмам (парк культуры, загс, зачетка);

3) предметы и явления традиционного быта (щи, валенки, гармошка);

4) историзмы, то есть слова, обозначающие предметы и явления из прошлых исторических периодов (сажень, верста, уезд);

5) лексика фольклора (добрый молодец, чудо-юдо, жар-птица);

6) лексика нерусского происхождения, так называемые тюркизмы, украинизмы и так далее (тайга, аркан, халат, плов)

7) лексика фразеологических единиц и афоризмов (коломенская верста, бить челом, посмотрит - рублём подарит и т.д. );

(Верещагин, Костомаров, 1980. С.25).

По мнению В. С. Виноградова, к фоновой информации относятся прежде всего специфические исторические факты и государственное устройства национальной общности, предметы материальной культуры

прошлого и настоящего, этнографические и фольклорные понятия – то есть все то, что в теории перевода именуется реалиями (Виноградов. С. 134).

Рассмотрим некоторые реалии и явления советской действительности в данных романах.

«Не надо, товарищи, завидовать. Дач всего двадцать две, и строится еще только семь, а нас в МАССОЛИТе три тысячи» – Милани для приближения иранского читателя к реалиям советской действительности использовал слово «вила/дача», но в сноске упоминает: «*dacha* – то же самое русское вилла, которое иногда называют словом Даха» (Булгаков, 2005, Милани. С. 73).

«Теперь следствию по этому странному делу, отдающему совершенно явственной чертовщиной, да еще с примесью каких-то гипнотических фокусов и совершенно отчетливой уголовщины, надлежало все разносторонние и путанные события, происшедшие в разных частях Москвы, слепить в единый ком» (Булгаков, 2011. С. 378). Разговорное слово «чертовщина» в персидском варианте заменено неверно на «хитрость». Слово «уголовщина» – также разговорное, в тексте перевода ему соответствует нейтральное слово «преступление». «Слепить в единый ком» в обоих переводах «связать что-либо с чем-либо», нейтральное. И Аташбараб добавляет: «связать что-либо с чем-либо и достигнуть единого результата» (Аташбараб. С. 454). Таким образом, снятие противопоставления «официальный – разговорный» также ведет к утрате комического компонента.

В главе 9 есть предложение, где Никанор Иванович спрашивал удостоверение у сотрудников правоохранительных органов: «А в чем дело? – тихо спросил Никанор Иванович, – ... А у вас документики... я извиняюсь.» (Булгаков, 2011. С. 317). Здесь Булгаков использует клишированную разговорную фразу и специально использует слово «документики». В персидских переводах видим разные варианты. Милани

передал его с помощью нейтрального сочетания «идентификационная карта», а Аташбараб – «разрешение».

Дальше разговорная форма «о чем разговор» в романе усиливается еще более просторечной предлогом «о», в переводе Аташбараба этой фразе соответствует сочетание «не за что!», в переводе Милани и Гленни – «But of course!». Очевидно, что нейтральные выражения не способствуют передаче комического оттенка, заложенного в этом фрагменте. Нелегко перевести игру слов, клише и просторечия, носящие яркую национальную окраску, так как иногда они не имеют прямых эквивалентов в другом языке. Анализ примеров показывает, что в каждом конкретном случае переводчик может найти выход, пользуясь средствами своего языка, хотя не всегда это выполнимо.

Для воссоздания более полной картины исторической эпохи М. Булгаков прибегает к использованию общественно-политических реалий Советской России 20–30-х годов XX века. На персидский язык они чаще всего передаются при помощи транскрипции, то есть «передачи средствами переводящего языка звучания исходного слова» (Казакова, 2006. С. 134), и транслитерации, активно происходит совмещение элементов калькирования и транслитерации. Реалии, с одной стороны, воспроизводят атмосферу времени, а с другой – часто нуждаются в дополнительной расшифровке. Поэтому переводчику надо быть хорошим знатоком истории указанного периода времени и добавлять в сносках реальный комментарий.

Любой язык является продуктом культуры страны, на нем говорят представители того или иного народа. Тот факт, что каждое слово имеет определенный культурный контекст, отражает связь между культурой и языком. По этой причине при переводе мы видим, что значения слов имеют глубокие корни в культурных факторах. При переводе текст «транспонируется не только в другую языковую систему, но и в систему другой культуры» (Швейцер, 1988. С. 16.)

Специфическим культурным элементом романа можно назвать советизмы – «слова и фразеологические обороты, которые являются выражением и наименованием понятий, явлений и предметов, представляющих собой специфическую особенность социалистической действительности» (Шанский. С. 269). Они «прямо или косвенно отражают сконструированные в советский период развития страны характерологические свойства (политики, экономики, морали, философии, эстетики, быта, трудовой деятельности)» (Купина. С. 35–40). По словам А. А. Пихуровой, советизмы представляют собой «вербальные и невербальные знаки любой сложности как факт советской культуры» (Пихурова. С. 144).

Язык Булгакова неразрывно связан с общественно-политической и бытовой жизнью Советской России 20–30-х годов XX века. Он переполнен реалиями того времени, причем часто имеющими исключительно российский характер. Для адекватного перевода иноязычному переводчику надо быть хорошим знатоком истории того времени. Именно эта группа слов составляет одну из самых важных стилистических особенностей текста М. Булгакова. Анализируя ее, видим, что в большинстве случаев передача денотативного смысла советизмов достаточно точна и то, какие основные способы переводчики используют при передаче советских реалий на персидский язык. В этом романе существует несоответствие между традиционной семантикой слова, используемого до революции, и «семантикой новой преобладающей лингвистической модели» (Шанский. С. 138–139)

Переводчики иногда используют прием контекстуального перевода для передачи общественно-политических реалий – советизмов (званий и обращений), но чаще всего прибегают к способу калькирования.

Интересен в этом ключе пример слова «кулачок», которое приобрело коннотацию ругательства во времена Сталина, оно вышло из обихода в

1930-х годах. В главе 6 Иван Николаевич сказал: «Типичный кулачок по своей психологии», – и Милани при переводе этой фразы использовал транслитерацию: «Его умонастроение похоже на кулака» (Булгаков, 2005; Милани. С. 84). Аташбараб также включает слово «кулак» и с помощью внетекстового комментария в сноске к данной реалии указывает, что кулак – это зажиточный крестьянин, как класс он был ликвидирован в 1930 году по указу Сталина (С. 101). Хотя переводчики смогли добавить, что этот термин «был введен во времена Советского Союза для обозначения противников режима и для обоснования массового террора» (Доброноженко. С. 114–115), но тем не менее они передают советизм с помощью транслитерации основной формы кулак и не уделяют внимания уменьшительному суффиксу кулачок. Последнее нужно было бы отразить, поскольку эта форма несет в себе очень четкое уничижительное значение и в советском разговорном контексте кулак приобрел новый смысл – враг. Оба переводчика не указали на уменьшительную форму, но здесь Аташбараб для описания этого советизма использовал прилагательное «хорде па», которое, по словарю Деххода, обозначает «того, у кого мало капитала, бедного, мало зарабатывающего, небогатого»<sup>55</sup>. Подобные стилистические нюансы, в том числе использование тех или иных суффиксов, важны в контексте булгаковской иронии.

При переводе выражения из главы 4: «Эй, **гражданин**, помогите задержать преступника!» Милани использует личное местоимение «ты» – «Эй, ты!...» (Булгаков, 2005; Милани. С. 61), таким образом, ему удастся сохранить сниженную стилистическую окраску высказывания. Аташбараб правильно перевел: «Эй, гражданин», но слово гражданин в персидском

---

<sup>55</sup> .Электронный ресурс) URL: <https://dekhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary?DictionarySearch%5Bword%5D=&DictionarySearch%5Bdefinition%5D=%D8%AE%D8%B1%D8%AF%D9%87+%D9%BE%D8%A7> (дата обращения: 11.03.2021).

языке не дает такое сниженное значение. Милани более точно перевел, хотя оба переводчика могли использовать и слово «йару /chap / guy / Эй, ты!».

Надо отметить, что более трудной в переводе является официальная форма обращения, которая встречается в переводах в виде выражения «товарищ дежурный». Отсутствие слова «товарищ» в переводах М. Гленни «Listen to me, all of you!» (Glenny. С. 34) и Милани «бук. офицер дежурный» (Булгаков, 2005; Милани. С. 86) означает потерю одной из самых характерных черт советской речи. Если при переводе советизм упускается, важная для понимания смысла произведения историческая эпоха исчезает. Дословный перевод Аташбараба «товарищ офицер» (Булгаков, 2020. С. 104) хорошо передает этот смысл.

Среди реалий романа «Мастер и Маргарита» преобладают имена собственные, которые подразделяются на антропонимы и топонимы. С помощью транскрипции в переводе переданы в основном антропонимы, например: Михаил Александрович Берлиоз – Mikhail Alexandrovich Berlioz. Но надо отметить некоторые исключения. Так, прозвище одного из героев романа переведено как Бездомный. Это прозвище является говорящим именем и обладает собственным содержанием. Псевдоним Бездомный был призван подчеркнуть пролетарское происхождение поэта, нередко писатели и поэты 1920-х годов брали в качестве своих творческих псевдонимов слова со значением угнетенности и униженности (Демьян Бедный, Михаил Голодный и др.), они указывали на свою принадлежность к необеспеченным слоям общества (Гарбовский. С. 478). В переводе Милани форма фамилии (Bezdomny) сохранена, использован прием транслитерации, но иранский читатель не имеет возможности проникнуться советской атмосферой, столь важной в романе или восстановить для себя ее культурный смысл. Аташбараб перевел фамилию Бездомного на персидский как «homeless», с одной стороны, корректно передать такие имена и фамилии невозможно, а понять их неуклюжесть может только русский читатель. Но, с другой

стороны, в данном случае перевод значения фамилии уместнее, чем транслитерация, так как первый отражает суть проблемы Бездомного. Если попытаться передать семантику таких имен и фамилий, необходимо будет сохранить и их национальную окраску.

Рассмотрим другой пример лексической переводческой трансформации: «Достоевский умер, – сказала гражданка, но как-то не очень уверенно. – Протестую, – горячо воскликнул Бегемот. – Достоевский бессмертен! – Ваши удостоверения, граждане, – сказала гражданка» (Булгаков. С. 403). Булгаков иронически показывает бюрократизированное писательское сообщество времен раннего СССР и использует слово «удостоверение». Милани, используя приемлогической синонимии, более или менее отразил суть понятия удостоверения – «Membership cards». Для передачи фамилии Достоевский был применен метод транслитерации – Dostoyevsky. Слово «гражданка» им заменено на «женщину», что оборачивается потерей культурной реалии. Милани, как Гленни, добавил местоимение «я» во фразу протестую и наречие горячо заменил на «hotly», а Аташбараб использовал наречие «сердечно».

В конце главы 4 находим предложение: «...и на всем его трудном пути невыразимо почему-то мучил вездесущий оркестр, под аккомпанемент которого тяжелый бас пел о своей любви к Татьяне» (Булгаков. С. 62). Гленни и Милани опустили этот отрывок. Аташбараб методом транслитерации перевел «Татьяна», но иранский читатель, незнакомый с романом «Евгений Онегин» Пушкина, не поймет, что это за Татьяна и не найдет пояснения в сноске. Некоторые реалии также были переданы с помощью этого метода, например: самовар – samovar.

Следует обратить внимание и на перевод имен собственных с точки зрения грамматики. По словам М. Шоджаи, «персидский язык лишен падежной системы, и поэтому иранские студенты часто не обращают внимания на падежные окончания слов и особенно на падежные окончания

имен собственных <...> часто переводятся студентами без необходимых изменений, в то время как в персидском языке русские имена употребляются только в их исходной форме, т. е. в И. п.» (Shojai. С. 374).

Рассмотрим некоторые реалии в предложении: «– Осетрину прислали второй свежести, – сообщил буфетчик. – Голубчик, это вздор! – Чего вздор? – Вторая свежестъ — вот что вздор!» (Булгаков. С. 236). *Буфетчик* – реалия советской жизни «1. Служащий при буфете. 2. Содержатель буфета» (Ушаков. 1935 – 1940). Здесь оба переводчика теряют суть таких важных советских реалий, как «буфетчик» и «буфет». Они заменили «буфетчика» на «barman», что отрицательно повлияло на передачу реалий романа. Выражение «вторая свежестъ» также отражает экономическое состояние СССР. Переводчики заменили его на сложное прилагательное «second-degree-fresh». Кроме того, Милани и Гленни опустили обращение «голубчик» и для его компенсации добавили наречие «really». Но Аташбараб с помощью метода логической синонимии использовал разговорно-ласкательное обращение «дядюшка» (С. 285). Просторечное выражение чего вздор было заменено на «why»; при этом был потерян разговорный стиль.

Согласно словарю Ушакова, реалией «*вредитель*» (Ушаков. 1935 – 1940) называли контрреволюционера, наносящего советскому государству экономический и политический вред с целью подорвать его мощь и подготовить антисоветскую интервенцию<sup>56</sup>. Милани, как и Гленни, перевел это слово как «шарлатан», а Аташбараб – «саботажник».

«*Вытрезвитель*» в предложении «Ну, где ж ему быть, – ответил, криво ухмыльнувшись, администратор, – натурально, в вытрезвителе» (Булгаков. С. 177) обозначает камеру (в тюрьме), это учреждение существовало и при царском режиме<sup>57</sup>. Гленни и Милани перевели реалию так: «police cells», и

---

<sup>56</sup> . <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>

<sup>57</sup> . <http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>

Аташбараб дал аналог «клантари / police station». По словарю Деххода, калантари – это отделения полиции в разных частях города и полицейские участки за пределами города, которые обеспечивают порядок и безопасность в своем округе и окрестностях. В случае выявления очевидных преступлений сотрудники этих отделений обязаны непосредственно разбираться с преступниками и знакомить их с судебными органами. В ситуации, когда преступления не очевидны, они должны расследовать его в судебных органах, которые несут ответственность за эту задачу.

В главе 5 «Было дело в Грибоедове» есть следующий эпизод: «На дверях комнаты № 2 было написано что-то не совсем понятное: «Однодневная творческая путевка. Обращаться к М. В. Подложной» (Булгаков. С. 64), здесь тоже Милани описывает слово путевка как «купон на проживание», Аташбараб переводит так: «Однодневные творческие туры». В этом отрывке используется «говорящая» фамилия Подложная. В словаре Д. Н. Ушакова «подложный» означает поддельный, фальшивый, являющийся подлогом. В этом отрывке автор тоже описывает человека, который, видимо, поступает не совсем честно. Милани и Аташбараб дословно переводят эту фамилию и не дают комментария, а Гленни не разобрался в значении данной фамилии и предложил следующий вариант: «Writers' day-return rail warrants. Apply to M. V. Podlozhnaya» (Булгако. С. 30).

Милани путем доместикации при помощи перефразирования перевел фрагмент, выделенный курсивом: «Алло! Считаю долгом сообщить, что наш председатель жилтоварищества дома номер триста два-бис по Садовой, Никанор Иванович Босой, спекулирует валютой» (Булгаков, 2011. С. 116) так: «...Nikanor Ivanovitch Bosoi, is dealing in black-market foreign currency» (Булгаков, 2005; Милани. С. 121), который буквально значит «торгует на

черном рынке иностранной валютой». Можно сказать, переводчик верно распознал и выразил семитический смысл этой реалии советской жизни.

Не раз сталкиваемся с тем, что переводчики опускают некоторые реалии. К примеру: «– Вы знаете, что такое – застройщики? – спросил гость у Ивана и тут же пояснил: – Это немногочисленная группа жуликов». Такая реалия, как «застройщик», да и в целом и все предложение, опущена во английском варианте перевода и, следовательно, в переводе Милани на персидском языке, но Аташбараб перевел и это предложение, и указанную реалию – «государственный арендатор».

Методы транскрипция и транслитерация используются чаще всего для передачи общественно-политических реалий, таких как: МАССОЛИТ, драмлит, Госбанк, интурист, Моссельпром, Гостиница «Метрополь», Торгсин – всесоюзное объединение по торговле с иностранцами и т. п. И только «Универмаг на Арбате» переведено Милани как «какой-то магазин» (Булгаков, 2005; Милани, С. 389) и Аташбарабом – «магазин на Арбате» (Булгаков, 2020. С. 463). Рассмотрим некоторые из них подробнее.

*МАССОЛИТ* – это придуманное Булгаковым название Московской ассоциации литераторов. При его переводе МАССОЛИТ переводчики использует транслитерацию, все слово состоит из заглавных букв, в персидском языке заглавных букв нет, поэтому все символы строчные, без сноски. В романе «драмлит» расшифровывается как «дом драматурга и литератора». Милани указывает значение этого слова так «ханейе театр ва адабийат» (С. 272), а Аташбараб использовал прием транслитерации и перевел его как «Dramlit». «Прием калькирования применяется при передаче сложносокращенных слов, названий учреждений» (Казакова. С. 137). Этот метод более удобен, чем транскрипция, так как «калькирование – это дословный перевод без эквивалентного словосочетания», он является более предпочтительным (Комиссаров, 1990. С. 173). Госбанк переведен как «Государственный банк» (раскрытие характерных для советизмов

аббревиатур). И советская реалия «интурист» часто встречается в романе, переводчики, используя прием калькирования, перевели ее как «иностранный турист» (расшифровка аббревиатуры). В обоих вариантах перевода применяется калькирование, но коннотативный смысл составных слов теряется, поскольку важные лексические характеристики советской лингвокультуры исчезают.

Коммунальная квартира превратилась у Булгакова в некий символ советской повседневности (Орлов. С. 116). В главе 4 «Погоня» есть эпизод, который описывает такую квартиру: «Никому не известно, какая тут мысль овладела Иваном, но только, прежде чем выбежать *на черный ход*, он присвоил одну из этих свечей, а также и бумажную иконку», *на черный ход* переведено «*эвакуационная лестница за зданием*» (Булгаков, 2005; Милани, С. 391). Аташбараб перевел так же (Булгаков, 2020, С. 465). Переводчики постарались передать эквивалент, близкий к оригиналу, но так как они не добавили комментария, то читателю остается непонятной обстановка, характерная для советской коммунальной квартиры.

В этой же главе Иван Бездомный забегает на кухню и видит, что «на плите в полумраке стояло безмолвно около *десятка потухших примусов*». Переведено: «Около десяти примусов были расположены на мраморе» (Булгаков, 2005, Милани, С. 64). Прилагательное *потухший* упущено в переводах и Милани, и Аташбараба, кроме того, читатель без комментария или сносок не понимает, почему все соседи готовят еду на одной кухне. Переводчик должен объяснить, что в послереволюционных условиях соседи были вынуждены делить с чужими людьми одну кухню. Также важная ошибка: плита понята как «мраморная» (как на кладбище), а в действительности имеется в виду большая кухонная плита, которую больше не зажигали, а использовали как подставку для примусов.

В главе 21 «Полет» Маргарита застаёт ссору двух соседок по коммунальной квартире: «Свет надо тушить за собой в уборной, вот что я

вам скажу <...> – а *то мы на выселение на вас подадим!*». Этот фрагмент переведен так: «Если вы не слушаете, мы схватим вас за ухо и выселим» (Булгаков, 2005; Милани, С. 271). Иранскому читателю трудно понять, почему соседка грозит выселением. Милани не изложил ситуацию и не добавил комментарий для разъяснения особенностей *коммунального проживания*. Аташбараб вообще не перевел это предложение.

Милани советскую реалию «жилтоварищество» с помощью метода освоения переводит как «жилищный союз», а Аташбараб – как «строительное управление» (Булгаков, 2020. С. 143). Переводчики также используют прием описательного перевода для передачи общественно-политических реалий – советизмов. Например, в предложении: «Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кож или, из бумаги ли, из бронзы или из золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их... – и громко приказал: – Наденьте голову» (С. 143) слово легкомысленный переведено «бездумный / *thoughtless*», метафорическое выражение «стучится в их сердца» передано Аташбарабом с помощью метода калькирования: «милосердие иногда стучит в их сердца» (С. 184), и в переводе Милани метафора заменена ее объяснением: «иногда почувствуют сострадание» (С. 150).

Реалия «*председатель жилищного товарищества*» была переведена Милани слово в слово «*руководитель кооперативного объединения*», а Аташбараб передал ее так: «*руководитель здания*». Таким же способом была переведена реалия «домка» (домовой комитет – «это общественное добровольное объединение граждан по месту их жительства в

многоквартирном доме (домах) в целях совместного решения проблем в жилищной сфере<sup>58</sup>»).

Реалия «жилплощадь» тоже была переведена переводчиками дословно «помещение для жилья». Сочетание «квартирный вопрос» отражает проблему нехватки жилья советское время. Эта реалия понятна не только для советских, но и для российских граждан, и калькируется: «проблема нехватки жилья», хотя и не совсем правильно, но все-таки отражает суть вопроса.

«...он, будем говорить прямо... с нечистой силой знается... и так его не поймашь.» (С. 80). У Аташбараба встречаем прямое калькирование «Unclean Power» (С. 103), значение получившегося выражения непонятно, Милани использует логическую синонимию «Злой дух / Evil spirit» (С. 85), этот вариант кажется более удачным.

При переводе слова «финдиректор» Аташбараб последовал за оригинальным текстом и воспользовался методом транслитерации – «финансовый директор» (Аташбараб, 2020. С. 463), как и Милани, – «бухгалтер» (Милани. С. 389), Гленни перевел его дословно «*treasurer / казначей*» (С. 177). При переводе термина «сверхмолния», имеющего ироническое толкование, иранские переводчики использовали модифицированную кальку «суперсрочная телеграмма». М. Гленни адаптировал термин – «приоритетная телеграмма»: «*Priority telegram*» (Bulgakov, 1967. С. 56), он передал денотативный смысл, но пожертвовал ироническим.

Кондуктор – работник транспорта, сопровождающий поезда на железной дороге или продающий билеты и следящий за порядком в трамвае, троллейбусе, автобусе<sup>59</sup>. Переводчики описывают кондуктора как водителя

---

<sup>58</sup>. (Электронный ресурс) URL:<https://matushkino.mos.ru/housing-and-communal-services-and-accomplishment-of/the-council> (дата обращения: 13.03.2021).

<sup>59</sup> . <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>

поезда, хотя в персидском языке есть точный эквивалент этого слова «белитчи / контролчи» – так называют человека, следящего за порядком в автобусе или поезде.

В другом примере в корне слова «*комсомолки*» заключено смысловое содержание, в переводе это значение передано методом транскрипции «*komsomol*», а принадлежность к женскому роду. «Комсомолка» переведена как «русская женщина» (Милани, в отличие от Аташбараба, в сноске указывает на соответствующую организацию). Гленни перевел эту реалию дословно: «“No,” replied their companion, “by a Russian woman, a member of the Komsomol”» (Bulgakov, 1967; Glenny. С. 8).

Транслитерация (от *лат. trans* – «сквозь», «через»; *littera* – «буква»), перевод одной графической системы алфавита в другую (то есть передача букв одной письменности буквами другой<sup>60</sup>), по мнению Казаковой, как прием употребляется при передаче простых слов-советизмов, личных имен, аббревиатур–советизмов, сложносокращенных слов (Казакова. С. 134). Но не всегда успешно. Например, понятие «пилатчина», которое произносит один из критиков по отношению к работе Мастера, обозначает «совершение поступков, противных совести человека». В главе 13 этот термин был полутранслитерирован переводчиком как «пилатизм и религиозность» (Булгаков, 2005; Милани, С. 170; Аташбараб. С. 210), Гленни так перевел его на английский «...all this pilatism and religiosity which I was trying to drag (that damned word again!) into print» (Bulgakov; Glenny. С. 75). И ни в одном из переводов нет сноски и комментария. В Советском Союзе суффикс «-чин» обычно придавал отрицательный оттенок слову, а английский суффикс «-изм» подразумевает систему доктрин, но не несет в себе негативного значения.

---

<sup>60</sup> . Реформатский А. А. Транслитерация русских текстов латинскими буквами // Вопросы языкознания. 1960. № 5.

При переводе выражения «Бюро иностранцев» Гленни прибегает к калькированию «Aliens' Bureau» (Bulgakov, 1967. С. 97), а переводчики на иранский находят лексическое соответствие – «Управление иностранных граждан», но при этом теряется синонимическое значение лексической единицы.

Слово «контрамарочка» (уменьшительно-ласкательное от «контрамарка» – квитанция, талон, дающий право на бесплатное посещение театра, кино и т. п.<sup>61</sup>) в предложении: «Пересчитав деньги, председатель получил от Коровьва паспорт иностранца для временной прописки, уложил его, и контракт, и деньги в портфель, и, как-то не удержавшись, стыдливо попросил контрамарочку...» (С. 114) переводчики методом описания перевели так: «почетный билет / бесплатный билет».

При передаче слова «мещанин» в предложении: «...Деспот и мещанин, не ломайте мне руку!» (Булгаков. С. 146) переводчики использовали метод описания. Милани перевел так: «презренный хулиган с узким кругозором» (С. 153), Аташбараб – «безкультурный злодей/хулиган» (С. 188), Гленни – «*narrow-minded little tyrant!*» (С. 67)

Географические названия (топонимы) являются многочисленной группой реалий, которые доставляют переводчикам значительные трудности. В названии улицы или переулка в романе «Мастер и Маргарита» они всегда используют слово «улица», даже если в исходном тексте оно опущено или его там вовсе нет: «*улица* Малая Бронная», Кудринская *улица* вместо «Кудринская площадь». Порой сказывается влияние английского посредника: в переводе Милани словосочетание «*Никитские ворота*» переведено на английский язык и транскрибировано на персидский так: «Никита Гейт», Аташбараб с помощью дословного приема/полукальки

---

<sup>61</sup> (Электронный ресурс) URL:

<https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0> (дата обращения: 13.03.2021).

перевел этот антропоним как «Ворота Никитски / дарвазэе Никитски» (С. 75). Здесь переводчик не опускает окончание прилагательного в переводе.

Название Патриарших прудов в первой главе Милани дословно перевел «Patriarch's Ponds» и в сноске коротко объяснил, что значат оба слова, а Аташбараб использовал прилагательное «*патриарший*» в единственном числе. Надо отметить, что «понятие множественности/единичности в персидском языке отчасти отличается от подобного понятия в русском языке. Нередко встречаются случаи, где эквивалентом формы мн. ч. русского слова в персидском языке является форма ед. ч. и наоборот» (Shojai. С. 375).

Оба переводчика по-разному переводили заглавие первой главы «Никогда не разговаривайте с неизвестными». Милани перевел их по английской версии «Never Talk to Strangers» так: «Никогда не разговаривай с иностранцами», а Аташбараб следующим образом: «Не разговаривайте с неизвестными», пропустив наречие никогда.

С помощью функционального аналога переводчики заменили исходное содержание реалий близким по значению. Такой метод используются для передачи различного рода названий одежды, напитков, блюдо. Например, для передачи названия лекарства «пирамидон» переводчики использовали приближенный эквивалент «*aspirin*», а «брынза» заменена ими на «*сыр*» с расширением следующей фразы — «ей полагается быть белой» (Булгаков, 2005. С. 231).

Милани заменил незнакомое иранскому читателю слово «борщ» на «*шурба*», популярное иранское блюдо, что-то среднее между супом и тушеными овощами с мясом и рисом.

Стратегия транслитерации применяется Аташбарабом при переводе названия напитка «Абрау-Дюрсо» (известное советское шампанское), но Милани использует прием адаптации: «...увидел, что там больше нет десятков, а три старых этикетки для бутылок *шампанского*» (Булгаков, 2005,

Милани, С.246) и опустил название шампанского. В романе «Мастер и Маргарита» достаточно большое количество подобных деталей. Так, например, в первой главе Берлиоз и Бездомный подходят к «будочке с надписью “Пиво и воды”» (Булгаков, 2011. С. 9), Гленни, Милани и Аташбараб переводят фразу как «киоск “Пиво и минеральные воды”» (Булгаков, 2005. С. 12). В этом предложении «воды» включает в себя разного рода напитки, то есть минеральную и фруктовую воду. Название «нарзан» и «Ай-Даниля» в английском и персидском (перевод Милани, с. 13) тексте передано путем гипонимического перевода: «Дайте лимонад» (Булгаков, 2005. С. 13), «A glass of lemonade» (Bulgakov, Glenny. С. 4). «Ай-Даниля» переведено как: *белое вино*. Здесь Аташбараб путем транслитерации переводит его «*минеральная вода нарзан*» и «*белое вино Ай-Даниль*».

Слово «лафитник» заменило исходное содержание. Вообще оно обозначает особый вид рюмки, однако в переводе имеет значение содержимого: *газированные жидкости, газированные вина*.

В послереволюционной России одежда имела знаковый характер и идеологический смысл, определяла место человека в общественной иерархии, обозначая его принадлежность к какой-либо социальной группе (Белобровцева. С. 145). В романе «Мастер и Маргарита» председатель объединения литераторов М. Берлиоз появляется со своей «приличной шляпой пирожком» в руке. Автор сделал акцент на форме шляпы, которая имела сверху довольно глубокую продолговатую впадину. Милани не обращает на это внимания и переводит «*свою новую шляпу нес в руке*». Для перевода «папахи» (кавказская меховая шапка) переводчики использовали описательный перевод как способ передачи безэквивалентной лексики и передали это название так: «*кожаная шапка*».

Одним из наиболее распространенных приемов эквивалентной замены служит описательный метод. Слово «*рогожа*» в словаре Ожегова

определяется так: «грубый плетеный из мочала материал для упаковки<sup>62</sup>» перевод сочетания «рогожные брюки» (английский описательный эквивалент достаточно точен: «white straw-cloth trousers» – Bulgakov M; Glenny. С. 32) как «кружевные» совершенно абсурден. А вот «полосатые кальсоны» превращены в «клетчатые штаны» уже английским переводчиком (Bulgakov M.; Glenny. С. 29), за которым ошибочно последовал Милани.

Метод подбора эквивалента также встречается в переводе *стопки*: «Единственно, что вернет вас к жизни, это две *стопки* водки с острой и горячей закуской» (Булгаков, С. 91). В этом примере «стопка» – жаргонное выражение для обозначения обычной емкости 50–100 мл. С ней связана древнерусская мера объема «стопа». Народная этимология производит название от слова «сто» (грамм), что неверно: метрическая система введена в России гораздо позже задокументированного использования термина. Немногие переводчики обращают внимание на эту народную реалию: вместо «стопки» Гленни пишет просто «measures» (С. 42), Милани заменяет на слово «toast» (С. 96), а Аташбараб использует эквивалент «glasses» (С. 116)

В романе упоминается традиционное название валюты: «Он лихорадочно схватил со стола гипнотизерские червонцы, спрятал их в портфель и кашлянул, чтобы хоть чуточку подбодрить себя». В начале XX века в обиходе червонцами принято называть банкноты номиналом в десять единиц (рублей, гривен и т. д.). Это связано с тем, что в 1922–1927 годах Госбанк СССР в ходе денежной реформы выпускал банковские билеты достоинством в 1, 2, 3, 5, 10, 25 и 50 червонцев, при этом золотое содержание одного червонца соответствовало количеству золота, которое содержалось в 10-рублевой монете эпохи правления императора Николая II.

---

<sup>62</sup> . <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>

После денежной реформы 1947 года червонцы были заменены новыми банковскими билетами, выраженными в рублях (Белобровцева. С. 278). Гленни и Милани прибегают к методу описательного перевода «*magic roubles*». Аташбараб заменяет на «волшебные бумажные деньги», также переводчики прибегают к транскрибированию в отношении лексемы: «*Трешки есть?*» – «Got a three-rouble note?»).

В другом случае вполне возможно заменить исходное содержание реалии близким по значению. В первой главе при описании коробки сигарет: «Он был громадных размеров, **червонного золота**, и на крышке его при открывании сверкнул синим и белым огнем бриллиантовый треугольник». Во всех переводах «*червонное золото*» переведено как «*pure gold*», которое означает «*чистое золото*». Данный перевод не совсем точен, однако уместен, так как червонным называют золото высокой пробы. В оригинале тоже подчеркивается его ценность, поэтому перевод «*pure gold*» подходит.

Ассоциативные реалии – самая сложная категория, для понимания этих реалий чаще всего необходим развернутый комментарий. Сюда входят в том числе фразеологизмы. «Фразеологический слой языка в наибольшей степени обладает культурно-национальным своеобразием, хранит в себе культурно-маркированные смыслы» (Телия. С. 23). Перевод фразеологизмов нуждается в особом подходе: требуется передать не только значение и смысл высказывания, но и сохранить его колорит и настроение, которое оно придает произведению. Замена слов при переводе текста с одного языка на другой не всегда проста, особенно когда термины одного языка не имеют эквивалента в другом, то же самое и с фразеологиями. По словам А. М. Эмировой, качество фразеологической единицы «обусловлено тем, что основная масса идиом формировалась в коммуникативных актах в качестве элемента пропозитивной основы высказывания, что отложилось в их виртуальном содержании» (Эмирова. С. 30–40).

Наиболее распространенные методы перевода фразеологий: метод фразеологического аналога, дословный перевод фразеологизмов, описательный перевод фразеологизмов, метод фразеологического эквивалента. Рассмотрим приемы перевода фразеологизмов в этом романе. Персидский переводчик перевел русский фразеологизм «**Здравствуйте, я ваша тетя!**» с оглядкой на английский вариант: «**Thanks—and I'm a Dutchman!**» (Bulgakov, 1967. С. 56) – «**Если так, то я голландец!**» (Булгаков, 2005; Милани. С. 126). Аташбараб же дословно перевел предложение. Персидский читатель не знает, о чем речь идет и должен просто догадаться, что здесь имеет место какой-то фразеологизм или шутка. На той же странице переводчики по-разному перевели словосочетание «поморгал глазами». По толковому словарю Ушакова, «поморгать» значит «сделать несколько моргающих движений»<sup>63</sup>. Милани и Гленни передали этот глагол так: «*blinked*», а Аташбараб – «*удивился*». Дальше Милани в сноске коротко пишет о «Лжедмитрии», Аташбараб не дает объяснений, вообще в его переводе мы редко их встречаем.

В начале главы 14 находим фразеологический оборот: «ум финдиректора заходил за разум» (Булгаков, 2011, С. 173). Аташбараб верно перевел его с помощью метода фразеологического эквивалента следующим образом: «рад дадан / сходил с ума», который наиболее полно отражает смысл русского фразеологизма, а Милани – так: «больше ничего не понимал» (Булгаков, 2005; Милани. С. 177), этот вариант неправильный.

Переводчики, не обладающие лингвострановедческими и фоновыми знаниями, не воспринимают фразеологизмы русского языка. Они буквально понимают слово «заяц» в предложении «**ехать зайцем**», считая, что это выражение описывает скорость движения, и дословно переводят его так: «*ехать, как заяц*». В случаях, когда фразеологическая единица не имеет ни

---

<sup>63</sup> . <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/957742>

фразеологического эквивалента, ни аналога в языке перевода, переводчики используют дословный перевод или калькирование. Например, оба переводчика для перевода «*на все сто*» использовали метод аналогии.

Фразу «*Да черт их возьми, олухов!*» Аташбараб перевел так: «take them to hell», Милани – «Бог знает!». Оба переводчики использовали метод дословного перевода, что является уместным, так как передает значение фразеологизма и эмоциональную окраску.

Другой пример. Чтобы перевести фразеологический оборот «*мертвым сном*» в предложении: «Увидели спящего на крыльце, и, по-видимому, спящего *мертвым сном*...», переводчики прибегли к дословному переводу «*уснул крепким сном*». Хотя они смогли использовать метод калькирования, так как в персидском языке тоже есть такой фразеологический оборот.

Таким образом, фразеологизму оригинала может соответствовать фразеологизм, свободное словосочетание (описательный оборот) или слово, обладающее эквивалентным объемом информации.

Как говорилось ранее, при переводе художественного произведения необходимо уделять большое внимание передаче устойчивых выражений, в частности пословиц, поговорок, афоризмов, словосочетаний, которые понятны носителю языка и требуют пояснения для человека другой культуры.

Словосочетание «**Очки втирал начальству!** – орала девица» (Булгаков, 2011. С. 221) в главе 17 «Беспокойный день» – одно из самых сложных выражений для перевода. Оно появилось в СССР после Октябрьской революции 1917 года и означает «*обманывать кого-то, вводить в заблуждение*». Это словосочетание довольно широко использовалось в советское время, что нельзя забывать при переводе. Гленни выбрал довольно нейтральный вариант «*he does it all without permission from head office*», который не передает колорита и истинного

значения исходной единицы. Милани и Аташбараб предложили заменить его синонимом на персидском «*барайе ходширини*» (Булгаков, 2005; Милани. С. 222, 268), это слово означает «*льстить / he was trying to butter up his superiors*» и не соответствует значению оригинального выражения «*втирать очки*».

Следующий пример: «Я нарочно прибрала, чтобы кто не поднял, а то потом *поминай как звали!*» (Булгаков. С. 338). Эта русская поговорка обозначает бесследное исчезновение кого-либо или чего-либо. Когда отсутствует эквивалент в персидском языке, переводчики прибегают к описательному переводу. Аташбараб: «чтобы не попал в чужие руки» (С. 409), Милани: «чтобы кто не поднял, а потом и ушел» (Булгаков, 2005; Милани. С. 341).

Таким образом, проанализировав выбранные переводы, видим, что в большинстве случаев их авторы использовали разнообразные методы для перевода фразеологизмов, поговорок, словосочетаний и им в основном удалось сохранить настроение и эмоциональную окраску фразеологических единиц.

Проблема перевода метафор в художественном тексте является одной из наиболее сложных и важных. «Метафора – это передача свойств одного объекта другому, которая употребляется в переносном смысле» (Galperin. С. 139). Она тесно связана с теми «образами, которые создал автор и которые должны быть сохранены и переданы в переводе» (Морозов. С. 31).

М. Л. Ларсон в своей работе предлагает пять способов для перевода метафор: «во-первых, метафора может быть сохранена, если язык перевода ее допускает (т.е., если это звучит естественно и правильно понято читателями); во-вторых, метафора может быть переведена как сравнение; далее, замена метафоры метафорой языка перевода, которая имеет тот же смысл; кроме того, метафора может быть сохранена и смысл может быть

объяснен, и, наконец, смысл метафоры может быть переведен без сохранения метафорического образа» (Larson. С. 279).

П. Ньюмарк же различает несколько видов метафор, среди которых есть и оригинальные метафоры, и предлагает свою точку зрения на их перевод. По нему, авторские метафоры следует передавать как можно ближе к оригиналу, поскольку: а) они отражают индивидуальный стиль, личность автора, взгляд автора на жизнь и т. п. и б) способствуют обогащению словарного запаса языка перевода. В силу этого исследователь рекомендует переводить авторские метафоры почти дословно (Newmark. С. 112). Н. К. Рябцева тоже убедительно подчеркивает, что «чем более язык художественного произведения насыщен эмоционально, тем более точно и близко к тексту его следует переводить. И важнейшим принципом передачи особенностей авторского стиля выступает запрет на нормализацию, стандартизацию и унификацию не только лексики, но и синтаксиса, пунктуации, графического оформления и т. д. оригинала, и даже фактов» (Рябцева. С. 173). Получается, переводчик должен использовать разные средства для улучшения понимания оригинального текста.

Рассмотрим перевод некоторых метафор. Анализируя произведение М. А. Булгакова, мы обнаруживаем, что в нем многократно говорится о значении глаз. В первой главе: «было, – он попытался усмехнуться, *но в глазах его еще прыгала тревога*, и руки дрожали», в переводе Милани «его глаза прыгают от страха / *his eyes were still blinking with fear*» (С. 14), то есть обнаруживается замена одной метафоры другой. Аташбараб тоже заменил эту метафору на персидскую и использовал глагол «*додо офтадан*», который, по словарю Деххода, обозначает «последовательные движения глаз от слабости и худобы. Ослабляя их. Из-за плохого настроения,

постоянных и ненормальных движений глаз»<sup>64</sup>. Судя по всему, перевод Аташбараба ближе к оригиналу по сравнению с другими вариантам.

Возьмем другую метафору: «В глазах его плавал и метался страх и ярость.» (Булгаков, С. 169). В переводе Милани: «его глаза от страха и ненависти мерцали» (С. 175), но лексема *мерцать* не показывает образа плавания и не полностью отражает семантику глагола *метаться*, который обозначает «быстро и беспорядочно устремляться то в одну, то в другую сторону» (Кузнецова, 1998). Перевод Аташбараба соответствует семантике глагола «*плавать*», досл. «в глазах его плавал страх и гнев» (С. 215). Метафору «*радость загорелась в глазах*» переводчики перевели верно. В их переводах лексема *радость* стала словосочетанием *радостная искра* или *радостный блеск*. Также оба переводчика передали выражение «колючие глаза Римского через стол врезались в лицо администратора» (Булгаков. С. 177) вольно, а именно – «*острые глаза уставились в лицо*». Метафорическое высказывание «волосы на голове Ивана стали ездить от напряжения.» (С. 73) Милани и Аташбараб переводят, выбирая общепонятное и общеупотребительное выражение как для персидского, так и русского языка: «*волосы встали дыбом*».

Индивидуально-авторская метафора «столбом загорелась пыль» характерна для христианской и исламской культуры. В оригинале с помощью описания того, что пыль под солнцем представляется столбом, говорящий намерен наделить святостью Иешуа. Для соответствия замыслу говорящего и выявления его особой манеры эта метафора переводилась буквально. В следующем примере: «Желаете, – промычал он, – землю буду есть, что не брал» (С. 184) метафора «*землю буду есть*» – своеобразный

---

<sup>64</sup> (Электронный ресурс).

URL:<https://dekhoda.ut.ac.ir/fa/dictionary?DictionarySearch%5Bword%5D=&DictionarySearch%5Bdefinition%5D=%D8%AF%D9%88%D8%AF%D9%88+%D8%B2%D8%AF%D9%86>  
(дата обращения: 09.03.2021).

символ религиозного покаяния «клянусь богом»<sup>65</sup> (Словарь русских синонимов). Милани с помощью приема деметафоризации объяснил метафору так: «I'll do anything you like, he groaned» (С. 187). Аташбараб использовал калькирование при ее передаче: «Если я укушу эту землю, мне поверите» (С. 229), все-таки иранскому читателю нелегко понимать церковнославянское покаяние.

Название главы 13 «*Явление героя*» имеет скрытый смысл. Милани, как Глинни, перевел его «Enter the Hero», но Аташбараб сохранил религиозный смысл и перевел название как «Apparition».

В начале романа приводится цитата из Гете: «*Так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо. Гете, «Фауст»*». Аташбараб в своем переводе утверждает, что диалог ведется между Фаустом и Мефистофелем. Милани ничего не поясняет.

Грамматическая метафора способна ярко выражать специфику менталитета нации, особенностей эпохи. Она рассматривается в современной лингвистике как перенос грамматической формы с одного вида отношений на другой «в нетипичном ее основном значении окружении» (Федорова. С. 1). Метафора в грамматике может вызывать трудности при ее восприятии носителем другого языка и «нарушать грамматическую узуальность так же, как лексическая метафора порывает с привычными валентными связями» (Шендельс, 1972. С. 51).

Рассмотрим примеры реализации грамматической метафоры в тексте романа Булгакова и особенности перевода указанных примеров. «– *Они, они!* – козлиным голосом запел длинный клетчатый, во множественном числе говоря о Степе, – вообще они в последнее время жутко свинячат. Пьянствуют, вступают в связи с женщинами» (Булгаков, С. 96). В этом примере форма множественного числа «они» употребляется в значении

---

<sup>65</sup> . (Электронный ресурс) URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_synonims/51436](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/51436) (дата обращения: 12.03.2021).

единственного числа, что подчеркивает всеобщее уважение, то есть местоимение «они» играет роль местоимения «вы» в переносном значении. Данное переносное значение формы «они» является узуальным. Переводчики верно поняли смысл текста и правильно его перевели. В персидском языке есть два местоимения для указания на «третье» лицо множественного числа – «анха/ишан». Местоимение «ишан» используется при обращении к человеку, которого мы уважаем, таким образом, в переводах грамматическая метафора как средство создания экспрессивности присутствует.

Другой пример: «– *Неужели вы скажете, что это он сам собою управил так? Не правильнее ли думать, что управился с ним кто-то другой?* – и здесь незнакомец рассмеялся странным смеешком» (Булгаков. С. 17). Здесь используется окказиональная форма глагола «управиться» без постфикса «-ся». Присутствует игра слов – *управил и управился*. В первом предложении человек – субъект, а во втором – объект, то есть указывается на тонкую грань между магическим и реальным. В переводе текста романа на персидский язык данная фраза Воланда похожа на английскую версию и звучит так: «*Are you going to say it was he who governed himself that way? Would it not be more correct to think that he was governed by someone else entirely?*» (Милани. С. 4; Аташбараб. С. 24). Для персидского носителя конструкция «управлял сам себя» является нормативной, передача более или менее удачна, потому что переводчики смогли подчеркнуть то, что человек не сам собою управляет, а управляет им кто-то другой, так утрачивается смысл булгаковской метафоры и игра слов.

Перевод слов с суффиксами субъективной оценки является особо сложной задачей. Чтобы выбрать подходящий перевод, следует проанализировать контекст и рассмотреть роль определенного суффикса в слове, а затем соотнести эту роль с соответствующей формой в языке перевода. Переводчик сталкивается с проблемой непереводимости значения

уменьшительно-ласкательных суффиксов. Как передать разницу между словами «вода», «водичка»? В зависимости от контекста суффикс приобретает то или иное значение. При переводе нужно учитывать менталитет народа и не допускать избыточности или существенных потерь (Вартаньян. С. 67).

Рассмотрим некоторые примеры использования суффиксов субъективной оценки в «Мастере и Маргарите» и то, каким образом они передаются в текстах их переводов на персидский язык. Достаточно часто в этом романе фигурируют слова с уменьшительными суффиксами «-очк-», «-чк-», «-чик-», «-ек-» или «-к-», такие как «водочка», «будочка», «графинчик».

Слово «водочка» нередко возникает на страницах произведения, например, в главе 5 «водочки и закусил» дословно переведено: «*выпил глоток водки, и съел кусок*» (Булгаков, 2005; Милани. С. 76). В этой фразе переводчики представили количество с помощью глоток и кусок. В другом примере: «– Арчибальд Арчибальдович, *водочки* бы мне» (Булгаков, 2011. С. 85) обращение высказывает желательную модальность. Милани для сближения говорящего и слушающего при переводе вводил наречие «возможно, может быть»: «букв. возможно дать мне немножко водки» (Булгаков, 2005; Милани. С. 90). Гленни перевел так: «Archibald Archibaldovich, could I possibly have a glass of vodka?» (Гленни. С. 40), и Аташбараб использовал слово «капли»: «Дорогой Арчибальд Арчибальдович передайте ли нам *каплю водки*» (Аташбараб. С. 110).

Обратим внимание на другие диминутивы: «Сквозь редкие и еще слабо покрытые зеленью ветки клена он увидел луну, бегущую в *прозрачном облачке*» (Булгаков, 2011. С. 174). Милани, равно как и Гленни, перевел так: «*просвечивающее облако/ a translucent cloud*», и Аташбараб тоже не замечает эту «размерную» лексику, его вариант перевода – «*светлые облака*».

«Помощник мага... внезапно вытащил из-за уха у кота собственные Римского золотые *часы* с цепочкой... – Ваши *часики*? Прошу получить, – развязно улыбаясь, сказал клетчатый.» (Булгаков. С. 137). Перевод Гленни и Милани не передает нужно игриво-иронической тональности, оба перевели «*gold watch/ Your watch*» и, кроме этого, использовали в своих переводах вежливое обращение «*sir*», которое не соответствует словам автора. Аташбараб воспользовался прилагательным, выражающим размер «*маленькие/small*».

Другая реплика: «– Ах так?!.... Раздался удар, но небьющиеся *стекла* за шторой выдержали его, и через мгновение Иван забился в руках у санитаров... – Так вот вы какие *стеклышки* у себя заве-и!.. Пусти! Пусти, говорю!» (Булгаков. С. 81). Слово «*стеклышки*» в английской версии получает компенсацию с помощью оценочного прилагательного «*fine*»: «*Fine sort of glass*» (Bulgakov. С. 38), так это слово перевел и Милани, но Аташбараб использовал «*окна*». Можно сказать, что Гленни и Милани достаточно чувствительны к семантике диминутивов и бережно относятся к их переводу, наоборот, Аташбараб свободнее переводил такую лексику.

Булгаков широко использует обширные ресурсы культурной памяти, создает уникальный культурный код художественных текстов. Образы персонажей несут большую информационную нагрузку, что предполагает трудность в раскрытии их символического смысла. Так, кот Бегемот является одним из самых inferнальных персонажей романа. Его образ представлен в тексте подробно, детально, ему присущи реальные человеческие черты и речевые характеристики. По демонологической традиции этот кот считается демоном, и Булгаков наделяет его именем Бегемот, которое несет негативную информацию (животное бегемот ассоциируется с таким грехом, как чревоугодие), понятную даже читателю, незнакомому с Ветхим Заветом. Милани перевел это имя как *Behemoth* и в сноске отметил: некоторые считают, что «Бегемот» на иврите – это

множественное число от *бехимэ*<sup>66</sup> / *четвероногий*, и древние египтяне называли бегемота речной коровой. Мы не видим подобной сноски в переводе Аташбараба.

В передаче ономастических реалий – антропонимов – переводчики в большей степени путем транслитерации переводят имена собственные. Например, Понтий Пилат – *Pontius Pilats* (английский перевод – *Pontius Pilate*), Азазелло – *Азазил* (английский перевод – *Azazello*) – Милани в сноске указывает на еврейский корень и объясняет различные значения слова в Библии, Гелла – *Hella* (такое же написание на английском). Аташбараб не добавляет комментарии.

Выражения Бегемота в предложении: *«Не шалю, никого не трогаю, починяю примус, – недружелюбно насупившись, проговорил кот, – и еще считаю долгом предупредить, что кот древнее и неприкосновенное животное»* (С. 390) Милани заменил ироничное «не шалю» на серьезное *«Я никого не беспокоил»* (С. 392), и Аташбараб – *«Что я с кем-то делал?»* (С. 466). Можно назвать эти варианты неудачными примерами логической синонимии. *«Никого не трогаю»* преобразовано Гленни и Милани в *«I'm not playing games»*. В обоих переводах отрывок *«считаю долгом предупредить»* передано приемом логической синонимии: *«я лучше вас предупрежу / I'd better warn you»*.

В конце главы 6 Рюхин увидел себя в Москве, а также *«что близехонько от него стоит на постаменте металлический человек»*. Переводчик передает выделенную реалию с помощью кальки *«metalsman»* и в сноске добавляет такой комментарий: *«отрывок стихотворения Пушкина, и, видимо, статуя также принадлежит Пушкину»* (Булгаков, 2005; Милани. С. 90), Аташбарабу просто переводит *«metalsman»*.

---

<sup>66</sup> . На персидском языке «бехимэ» обозначает «бахайем», то есть четвероногий.

Эмоционально-оценочная лексика широко употребляется в художественном тексте Булгакова. Далее рассмотрим особенности ее перевода на персидский. «Да, мы – атеисты, – улыбаясь, ответил Берлиоз,.. Вот прицепился, *заграничный гусь!*» (Булгаков, 2011. С. 14). Милани переводит словосочетание, выделенное курсивом, как «*проклятый иностранец!*» (Булгаков, 2005; Милани. С.18), а Аташбараб – как «*дурный иностранец!*» (Булгаков, 2020. С. 20). Оба варианта передают негативное значение этого выражения.

Прилагательное «кривой» в предложении: «...Рот какой-то кривой...» (Булгаков, 2011. С. 13) Милани переводит дословно «*crooked*», как в английском варианте, однако в нем не заложен оттенок чего-то странного, немного неприятного. Другой пример: «Ты, Иван, – говорил Берлиоз, – очень хорошо и *сатирически* изобразил, например, рождение Иисуса, сына божия...» (Булгаков, 201., С. 13). Судя по малому академическому словарю русского языка, словосочетание «сатирически изобразил» имеет негативную эмоциональную окраску (Малый академический). Персидский перевод дословно означает «дал изумительно сатирическое описание».

Таким образом, чтобы передать эмоционально-оценочную лексику, переводчики должны углубиться в текстовое пространство произведения, разрушить языковой и межкультурный барьер между автором и читателем.

Стоит задуматься над ситуацией, которая произошла при переводе на английский. Глини почти не перевел текст на страницах 164–165 (глава 13 «*Явление героя*»), вместе этого он написал: «'the visitor went on, ' the appalling failure of my novel seemed to have withered part of my soul. In fact I no longer had anything to do and I only lived for my meetings with her. Then something began to happen to me. God knows what it was; I expect Stravinsky has unravelled it long ago. I began to suffer from depression and strange forebodings» (Bulgakov. С. 76). Этих предложений нет в исходном тексте. Милани

ошибочно последовал за Глини и пропустил эти страницы, но Аташбараб перевел все верно.

Если оценивать перевод, выполненный Аббасом Милани, в целом, то можно сказать, что переводчик достаточно чувствителен к семантике диминутивов и бережно относится к их переводу, но находит способы компенсировать оценочные смыслы, которые могли бы быть потеряны при переводе. Милани перевел роман с английской версии, и это отчасти является причиной смысловых потерь. Он не переводил некоторые части романа, потому что следил за переводом Гленни. Напротив, перевод Аташбараба, сделанный прямо с русского, более точен и понятен. Конечно, не следует забывать, что в его переводе есть ошибки. Но в целом, сравнивая эти два перевода, иранский читатель осознает важность перевода непосредственно с языка оригинала.

### **3.2.2. Анализ перевода романа «Двенадцать стульев»**

Одной из сложностей для переводчика романа «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова является передача стилистических приемов, таких как каламбуры, переносное употребление слов, фразеологизмы, нагнетание синонимов и образование комических собственных имен, смешение стилей, на персидский язык. «Особенное юмористическое и сатирическое звучание романа создается различными приемами, характеризующими индивидуальный стиль двух авторов – пародия, ироническое словоупотребление, стилевые контрасты, индивидуально-авторские метафоры (Климова. С. 6). Следовательно, передача комического становится важнейшей составляющей переводческой стратегии романа.

По этому поводу А. Голкар, переводчик романа «Двенадцать стульев», дал интервью газету «Hamshahri Online», в котором он подробно рассказал об этой книге: об ее авторах, атмосфере, царившей в обществе в

то время, об использованных в тексте метафорах и причинах их употребления и в целом о русской литературе. По его мнению, при переводе романа вызывают трудности юмористические термины и анекдоты, которые следовало бы передавать на персидском языке наилучшим образом: «Один из инструментов юмора этих двух авторов, который, к счастью, относительно легко передать при переводе, заключается в использовании элемента лингвистического удивления, то есть объединении слов, интерпретаций и описаний, которые надуманы или не имеют отношения друг к другу. Такие разнородные комбинации и множества, которые, казалось бы, а, может, внутренне не имеют логической и четкой смысловой связи друг с другом, сохраняют свою неоднородность и юмористическую нагрузку даже в дословных переводах на большинство языков. Это инструмент, который Гоголь широко использовал в XIX веке, до сих пор сохраняется в переводе, и по этой причине юмор этого писателя понятен большинству стран. Конечно, в тексте “Двенадцати стульев” есть шутки и иронии, которые может понять только советский человек или тот, кто хорошо знает, какой была атмосфера времени произведения, сегодня даже россияне не всегда могут распознать этот юмор. Я не мог найти никакого другого способа объяснить значение некоторых шуток, кроме сноски. Конечно, при переводе сатиры и особенно этой книги я позволяю себе больше вмешиваться в исходный текст, вносить изменения, которые я не считаю допустимыми в других произведениях, чтобы подшутить без объяснений и сносок<sup>67</sup>».

Ильф и Петров для создания комического эффекта не раз использовали прием пародии. Перевод такого эффекта пародирования в «Двенадцати стульях» является сложным, например: «С Октябрьского

---

<sup>67</sup> (Электронный ресурс) Режим доступа: <https://www.hamshahrionline.ir/news/462822/> (дата обращения: 13.03.2021). Пер. Акбарзадех Н.

вокзала выскакивает *полуответственный работник* с портфелем из дивной свиной кожи» (С. 98) – Голкар понял русскую реалию «ответственный работник», относящуюся к Советской России 1930-х годов и верно перевел ее. Разговорное переносное значение эпитета «голубой» и уменьшительный суффикс «-шка» в словосочетании «голубой воришка» удачно передается персидскими эквивалентами «дале дозд шармгин» (С. 75).

Передача юмористического эффекта на уровне *фонемы* также вызывает трудности при переводе этого произведения: например, «– *Хо-хо!* – раздавалось в ночной тиши. – Знаменито, Эрнестуля! *Кр-р-расота!*» (С. 224). Междометие «*Ha-ha!*» в персидском языке тоже имеется, хотя в переводе мы видим «*ho-ho*». Переводчик верно поставил подходящий эквивалент «мааареке» вместо слова «Кр-р-расот»а. Перевод «О, Баядерка, ти-ри-рим, ти-ри-ра!» свидетельствуют о стремлении переводчика адаптировать ономотопеические особенности русского языка к ономотопею персидского.

Имена собственные как реалии переводчик передал общепринятым методом транслитерации, а также сохранил лексическое значение сокращений: «т. Калинин» – «*товарищ Калинин*» или «– вылитый Милюков, и он отдал очки дворнику...» (Ильф, Петров, С.6). Голкар перевел фамилию «*Milyukov*» и написал в сноске: «Российский политический деятель и министр иностранных дел Временного правительства в 1917 г.» (Golkar. С.15). Также реалия «*большевик*» является интернациональной и сохраняющей свой советский колорит, поэтому переводчик транскрибировал ее.

Слова *работникам* нарпита в отрывке «– Будьте добры! – зывал он к пролетавшим мимо *работникам нарпита*» (Ильф, Петров. С. 123) заменены на «*официанты / waiters*». Для перевода выделенных полужирным курсивом слов во фрагменте: «...штраф ли это за разбитое при разговоре в трамвае стекло, *повестка ли в нарсуд*, иди прием подписки на журнал для

слепых» Голкар также воспользовался приемом замены, и у него получилось так: «*повестка за неуплату арендной платы*». (С. 296) В *зимних шлемах* замены на «*зимние шапки*». Переводчик не указывает на вид головного убора советских солдат, который «представляет собой шапку с наушниками на пуговицах» (Мокиенко, Никитина. 1998). Слово «дворник», встречающееся в предложении: «Очки с первого раза ему понравились, но жена (это было незадолго до ее смерти) нашла, что в очках он – вылитый Милюков, и он отдал очки *дворнику*» (Ильф, Петров. С. 6), переводчик заменил на схожее по значению «*janitor / caretaker*», то есть человек, ответственный за поддержание порядка в здании, следовательно, Голкару удалось передать лексическое значение.

Для перевода выделенного в следующем фрагменте слова: «На окнах колыхались темные коричневые занавеси *с блямбами*» (Ильф, Петров, С. 58) переводчик использовал прием лексической замены. По историческому словарю, слово «*блямба*» обозначает «кружочек, шарик из свинца, которые служили грузиками для натяжения одежды и занавесей». (Епишкин. 2010). Голкар перевел это слово так: «*с приподнятыми пятнами*», тем самым исказив его смысл.

В следующих примерах из романа также находим использование описательного перевода для передачи советской реалии: «Девушки, осыпанные лиловой пудрой, циркулировали между *храмом МСПО* и кооперативом “Коммунар”» (С. 182). «*МСПО, Московский союз потребительских обществ*» (Кожина, Баженова, Котюрова, Сквородников. 2011) был переведен как «*Московский союз потребителей*» (Golkar, С. 334).

В предложении: «Грузовики *Старкомхоза и Мельстроя* развозили детей. Самые маленькие стояли у бортов грузовика, а ростом побольше – в середине. <...> Стучали пионерские барабаны. *Допризывники* выгибали груди и старались идти в ногу» (С. 78) выделенные полужирным начертанием слова «*Старкомхоз и Мельстрой*» Голкар передал так: «букв. *Организация*

коммунальных домов Старгорода» и «мельнично-строительная фабрика», для слова «допризывники» нашел замену: «школьники, получившие военную подготовку во время учебы» (Golkar. С. 142)

Рассмотрим примеры использования метода калькирования при переводе реалии романа «Двенадцать стульев»: «*Какие теперь магазины! Теперь только очереди, а магазинов нет. И названия у этих магазинов самые ужасные. Старгико!..*» (Ильф, Петров. С. 59). Голкар перевел выделенное слово как «*кооперативное общество инвалидов*». Такую же ситуацию можно наблюдать при переводе предложения: «Церкви у нас замечательные. Тут уже из *Главнауки* приезжали, собираются реставрировать». Здесь переводчик использовал такой же прием калькирования: «*Главное Управление науки и культуры*» (С. 209)

Обратимся и к другим примерам. «Добившись так быстро своей цели, гость проворно спустился в *дворницкую*, снял апельсиновые *штиблеты* и растянулся на скамейке, обдумывая план действий на завтра» (Ильф, Петров, С. 36). Для перевода слова «*дворницкая*» Голкар применил способ калькирования – «*caretaker's room*», а для «*штиблеты*» – способ уподобления, то есть «*ботинки*» (С. 55).

«*Пролетарий умственного труда! Работник метлы!* – воскликнул Остап, завидя согнутого в колесо дворника» (Ильф, Петров. С. 42). Голкар по-разному переводил это словосочетание. Сначала способом частичного транскрибирования как «интеллектуальный пролетарий» (С. 67), а в другой главе, применив способ частичного калькирования, представил такое написание «*пролетарий умственного труда*» (С. 167).

В следующих примерах переводчик использовал метод «транслитерация + словосочетание, объясняющее семантику реалии»: Госдумы – «*меджлес Дума*»; Новоросцемент – «*Цементный завод Новороссийск*»; Секретариат «Станка» – «*the office of the Lathe*». Эти

транслитерации помогают сохранить национальный колорит реалии и вместе с тем соблюсти краткость перевода при ее передаче, что очень важно.

Во фрагменте предложения: «...в *соцстрах* можете за меня не платить» (Ильф, Петров. С. 40) слово «соцстрах» – сокращение из двух основ, обозначает *социальное страхование*. Переводчик использовал слово «*social insurance*», которое дает точное представление о том, что имел в виду автор в оригинале. «А можно было завтра же пойти в *Стардеткомиссию* и предложить им взять на себя распространение еще не написанной, но гениально задуманной картины: *Большевики* пишут письмо Чемберлену», по популярной картине художника Репина: «*Запорожцы* пишут письмо султану». При переводе реалии «*Большевики*» переводчик использовал метод транслитерации, дальше имя собственное «*Запорожье*» этим же способом перевел «*казаки Запорожья*» и передал значение сокращения «*Стардеткомиссия*» с помощью развернутого калькирования перевода так: «*Старгоградская детская комиссия*» (С. 56). «Удобно ли будет рисовать т. *Калинина* в *папах* и белой *бурке*, а т. *Чичерина* – голым по пояс?» (Ильф, Петров, С. 36). При переводе «*папхой и буркой*» Голкар использовал способ генерализации и так передал их: «*шерстный архалук*» и «*кавказская кожаная шапка*». Таким образом, переводчик нашел подходящий образ.

В некоторых случаях применение описательного перевода обусловлено отсутствием какой-либо традиции в принимающей культуре. Например: «Ипполит Матвеевич снова сидел на заветном стуле. В продолжение всего свадебного ужина он подпрыгивал на нем, чтобы почувствовать твердое. Иногда ему это удавалось. Тогда все присутствовавшие нравились ему, и он неистово начинал кричать *горько!*». (Ильф, Петров, С. 92). «*Горько!* – приговаривают за свадебным столом о вине, подсластить надо, и молодые должны поцеловаться» (Даль. 1956. т. 1.). Переводчик заменил непонятный элемент «*горько*» добавочной информацией: «*Они кричали, что жених и невеста должны поцеловать друг друга*» (С. 172).

Или: «Старгородское отделение эфемерного «Меча и орала» вместе с молодцами из «Быстроупака» выстроилось в длиннейшую очередь у лабаза «Хлебопродукт» (Ильф, Петроф. С. 158). Переводчик при передаче выделенных полужирным реалий воспользовался методом описательного перевода и перевел их следующим образом: «Быстрая повязка / *Fastpack*», «Склад пшеницы», так он пытался раскрыть семантику реалий. Еще пример: «А Кислярский, выставив вперед свой яйцевидный животик, опоясанный широким дачным поясом с накладным карманчиком для часов, неторопливо пошел в *губпрокуратуру*» (Ильф, Петроф, С.159). В данном случае переводчик не расшифровывает реалию и передает ее так: «*прокуратура*» (С. 303). «В магазинах Авессалом Владимирович производил такой сумбур, так быстро появлялся и исчезал на глазах пораженных *приказчиков*, так экспансивно покупал...» (Ильф, Петроф, С.155). В данном примере реалия «*приказчик*», являющаяся также историзмом, передана как «*продавцы / торговцы*». Описательный перевод такого рода ведет к потере исторической окраски реалии. Аналогичную ситуацию можно проследить в следующем примере: «...курьеры, входящие и исходящие барышни, сменные телефонистки, юные помощники счетоводов и *бронеподростки*.» (Ильф, Петроф. С. 169). Переводчик переводит последнее слово как «*несовершеннолетние дети*». Однако в таком примере: «...а даже подвергся нападению со стороны *комсомольца* Авдотьева.» (Ильф, Петроф. С. 148) переводчик, для того чтобы сделать более понятной реалию «комсомолец» читателям и раскрыть ее семантику, уместно использовал описательный способ перевода «*a member of the Young Communist League*» (С. 283).

Реалия «*моссельпромщицы*» в предложении: «...будто бы вся Москва с ее памятниками, трамваями, моссельпромщицами, церковками, вокзалами и афишными тумбами собралась к нему на раут» (Ильф, Петроф. С. 151) на персидский язык была передана как «*прилавки с фруктами*», ее историческая коннотация не передана, так как получившийся вариант более

нейтральный. Надо понимать, что «*моссельпромищцами*» в Советской России 1920-30-х годов называли женщин, торговавших сельскохозяйственной продукцией с лотков. По толковому словарю русского языка, «это название произошло от Моссельпрома, треста по переработке сельхоз продукции» (Ушаков. 1935 – 1940).

При передаче денежных знаков и мер веса, которые относятся к этнографическим реалиям, переводчик тоже использовал транскрипцию и описательный метод. Примеры: «...каждая общественная *копейка* должна быть учтена» (Ильф, Петров. С. 223) – и его перевод: «*Every copeck of public money must be properly accounted for*» (С. 408). «Имущество прятали, зашивали *керенки* в подушку», реалия «керенка» – «это историзм, обозначающий денежный знак, выпущенный в 1917 году в России» (Ушаков. 1935–1940). Переводчик использовал метод замены и перевел это слово как «деньги»,

Другой пример показывает различие в бытовой культуре: «– Пойди! Купи *рубль* и *скалку!*». Переводчик заменил данную выделенную реалию на «*доска для стирки*», при этом упустив исторический колорит реалии. «Слушайте, гражданин, вместо того чтобы плакать, вы, может быть, пошли бы в *баню?*» (С. 151). В данном примере «*баня*» была заменена на «*хамам*», которая считается подходящим эквивалентом. Другой пример: «Только в камере, переменяв белье и растянувшись на *допровской корзинке*, председатель биржевого комитета почувствовал себя легко и спокойно» (С. 160). Здесь реалия была заменена на «*тюремная корзинка*». Данная аббревиатура очень часто употреблялась в России на протяжении 1920-х (Жуков, 1961–1976)

Описательный перевод также применяется для передачи реалий быта: «В дворницкой стоял запах гниющего навоза, распространяемый новыми *валенками* Тихона». Голкар с помощью описательного перевода перевел так: «*in the room from the porter's new felt boots*» (С. 113), слово «валенки» теряет

свой национальный колорит и становится безликим. Таким образом, во всех случаях, упомянутых выше, теряется историческая коннотация.

Голкар в переводе часто прибегает к приему замены реалии. Рассмотрим следующий пример: «*В красном уголке примусов не разводили, временных печей не было...*». (Ильф, Петров. С. 52). По толковому словарю языка Совдепии (Мокиенко, Никитина. 1998), понятие «*красный уголок*» обозначает «помещение на предприятии, отводимое для проведения культурно-просветительной работы в 1920-х годах», может быть, переводчик не нашел подходящего эквивалента для словосочетания «красный уголок» и заменил его на более понятным – «*букв. уголок перед каменкой*». (С. 85)

Архаизмы – это слова, которые стали устаревшими только с течением времени под влиянием экстралингвистических факторов и перешли из активного запаса языка в пассивный (Кожина, Баженова, Котюрова, Сквородников, 2011. С. 562). Для современного читателя эти слова стали устаревшими и часто вызывают трудности при переводе. Примеры таких слов встречаются и в романе «Двенадцать стульев».

«Голова ее была в чепце интенсивно абрикосового цвета, который был в какой-то моде в каком-то году, когда дамы носили “шантеклер” и только начинали танцевать» (Ильф, Петров. С. 12). Переводчик, применяя транскрипцию, прибегает к добавлению «*Chanticler s mall hats*» (С. 26). Слово «чепец» переведено приемом генерализации «*колпак / шапка, которую носят в постели*». «Уже вырвала она отца Федора из тихой уездной обители и бросила невесть в какую губернию. Уже и бывший предводитель дворянства, а ныне делопроизводитель загса Ипполит Матвеевич Воробьянинов потревожен в самом нутре своем и задумал черт знает что такое (Ильф, Петров. С. 23). Слово «губерния» переведено как «провинция» и потеряло свой исторический архаизм. В дореволюционное время предводители дворянства были выборными представителями высшего привилегированного сословия, они заведовали делами дворян и

занимали должности в органах местного самоуправления<sup>68</sup>. Голкар с помощью метода калькирования перевел этот архаизм как «*бывший представитель дворянства*» (С. 47).

Рассмотрим пример с употреблением советизмов: «до такой степени была влюблена в *секретаришу месткома коммунальщиков...*» (Ильф, Петров. С. 6). Переводчик перевел советизм «местком» методом калькирования, а «коммунальник» с использованием описательного перевода, у него получилось так: «*secretary of the communal-service workers' local committee*» (С. 13), в другом предложении («член союза совторгслужащих») он тоже применил прием описания («*The member of the shop assistants' trade union*»). Для следующего предложения: «*Совработники*, вышедшие на службу в ватных пальто, задыхались, распахивались, чувствуя тяжесть весны» Голкар использовал подобный способ: «*работники Советского Союза*» (С. 127). «Почему это у вас все наряды серого цвета, да и *кисейка* такая, что ею только окна вытирать?» (Ильф, Петров С. 49). *Кисейка* – жен. кисейка, тонкая, редкая ткань, начальна из индейской крапивы, ныне из хлопка; бумажная рединка<sup>69</sup>. Переводчик заменил это слово на широкое понятие «*ткань*». Архаизм «*ступень*», обозначающий степень развития, разряд, в предложении: «За ним выбежали дети, *школьники первой ступени*, с книжками в ремешках» (С. 54) Голкар передал при помощи словосочетания «*elementary-school children*»; «*сени*» («Ипполит Матвеевич быстрее обыкновенного взбежал на крыльцо, раздраженно соскреб о ступеньку грязь и, испытывая сильнейшие приступы аппетита, вошел в *сени*») (Ильф, Петров, С. 11)) – функционального аналога «*hashti / айван / свод / вестибюль*».

---

<sup>68</sup> . <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov>

<sup>69</sup> . <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/255366>

Иногда устаревшие глаголы, особенно употребленные в архаичном форме, очень передать на другом языке. Например: «Вопросы любви и смерти не волновали Ипполита Матвеевича Воробьянинова, хотя этими вопросами по роду своей службы он *ведал* с девяти утра до пяти вечера ежедневно с получасовым перерывом для завтрака» (Ильф, Петров. С. 6). Глагол «*ведать*» – управлять, заведывать чем-нибудь, наблюдать за чем-нибудь (офиц.)<sup>70</sup> переведен в первом случае совершенно нейтральным глагольным сочетанием «иметь дело» (С. 13). В другом случае авторы использовали устаревшую форму глагола «лежать»: «Справа за маленькими, с обвалившейся замазкой окнами угрюмо *возлежали* дубовые пыльные и скучные гробы гробовых дел мастера Безенчука» (Ильф, Петров. С. 6). Голкар применил для данного случая нейтральный глагол «*лежать*».

Таким образом, при передаче архаизмов переводчик использовал приемы функционального аналога, приблизительного перевода и калькирования. Они помогли ему сохранить семантическое содержание архаизмов.

В романе встречаются слова, имеющие функционально-стилистическую маркированность, например: «Вы с ума сошли! – воскликнул Остап и сейчас же сомкнул свои сонные *вежды*». Здесь существительное *вежды* (устар., то же что и «веки») заменяется стилистически нейтральным «*веки*» (Golkar. С. 70). Переводчик передает смысл фразы комического компонента. В предложении: «Остап не баловал своих противников разнообразием дебютов. На остальных двадцати девяти досках он проделал ту же операцию: **перетащил** королевскую пешку с e2 на e4...» (Ильф Петроф. С. 212) выделенный полужирным глагол, относящийся к пласту разговорной лексики, в переводе передается стилистически нейтральным глаголом «играть». На первый взгляд кажется,

---

<sup>70</sup> . <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov>

что есть соответствие по содержанию, однако выбранный глагол не имеет просторечного оттенка.

Сравним также следующие примеры: «Возмущение было так велико, что фотографа даже *выперли* из помещения» (Ильф, Петров, С.212). Просторечный глагол «*выпереть*» («вытеснить напором, удалить силой» (Ожегов, 1994)) Голкар заменил на нейтральный общеупотребительный «выгнать» (С. 388).

Анализируя вышеуказанные примеры, можно сказать, что способ транскрибирования (транслитерации) в большинстве случаев помогает переводчику сохранить колорит реалии.

Рассмотрим приемы перевода фразеологизмов в романах. «Дело помощи утопающим – дело рук самих утопающих» – одна из сознательных дефразеологизаций Ильфа и Петрова. Голкар, отмечая оригинальное изречение Маркса («Освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих») в сноске, так перевел лозунг: «*Ключ к спасению утопающих находится в руках самих утопающих*» (С. 385). Перевод можно признать удачным Голкара, так как в нем сохранена лексема «руки». В другом фрагменте главы встречаем: «Товарищи! – сказал он прекрасным голосом. *Товарищи и братья по шахматам...* Дебют, товарищи, – это «*Quasi una fantasia*». Слово «братья» переведено синонимичным словом «brothers», и иностранная фраза была оставлена без изменения, но переводчик в сноске указывает на значение предложения «почти как фантазия» (С. 385). Дальше в конце этой фразы слово «блондинчик» («Например, вон тот *блондинчик* в третьем ряду») переведено как «светловолосый», суффикс «-чик» имеет презрительно-уничижительное значение, в переводе его не существует, здесь Голкар смог использовать персидское уничижительное слово.

Другие примеры без эквивалентной лексики на фразеологическом уровне: «Учитесь *жить широко!*» (Ильф и Петров. С. 43) – это словосочетание переведено так «*жить щедро!*». «Кислярский был на

*седьмом небе*». Согласно словарю, этот фразеологизм обозначает «безгранично счастливым, глубоко удовлетворенным (быть, чувствовать себя)» (Молотков, 1986. С. 270). Переводчик использовал слово с одинаковым значением, то есть полный эквивалент оригинала. «Это тоже была *одна видимость*» (С. 58). Во фразеологических словарях русского языка находим следующее значение: одна видимость – «обманчивое впечатление» (Молотков, 1986. С. 81). Здесь фразеологизм переводится путем описательного перевода («*Но это была только внешность истории*» (С.100)), хотя не имеет соответствия. «Это от отсутствия технических навыков. Не будьте *божьей коровой*» (Ильф и Петров, С. 64). *Божья корова* – трансформированный фразеологизм божья коровка – «тихий, безобидный, не умеющий постоять за себя человек» (Молотков, 1986. С. 208). Голкар описывает фразеологизм («вы, как божья коровка, невинны»), при этом утрачивается игра слов. Переводчик мог бы использовать самый подходящий эквивалент «*невинная баранина*». «Через пять минут стул был обглодан. От него остались *рожки да ножки*» (Ильф и Петров, С. 56). Данная фразеологическая единица имеет значение: «ничего, почти ничего, совсем ничего не оставлять от кого-либо или чего-либо» (Молоткова, 1986. С. 197). В персидском словаре такая единица отсутствует, поэтому переводчик написал ее значение: «*совсем ничего не оставял от него*». Во фрагменте: «*Ничего еще не евший* с утра Воробьянинов злобно ругал все парфюмерные заводы» (Ильф и Петров, С. 45) выделенный причастный оборот переведен устойчивым сочетанием: «*Он ничего не ел с утра...*». «Но Остап Бендер, длинный благородный нос которого явственно чуял *запах жареного*, не дал дворнику и пикнуть» (Ильф и Петров, С. 37). *Запах жаренного* – трансформированный русский фразеологизм: *пахнет жареным* – «о чем-нибудь выгодном, заманчивом, пикантном» (Евгеньева, 1981–1984. С. 472). Голкар слово «*жареный*» заменил сравнительным оборотом «*запах шашлыка*».

В другом примере тоже фразеологизм был передан при помощи сравнительного оборота: «Полесов *вытянулся в струну*» (Ильф и Петров, С. 87) – «*стоять навывтяжку*».

При переводе выделенного фрагмента из предложения: «Что ж вы на меня смотрите, *как солдат на вошь*» (Ильф и Петров, С. 44) переводчик использовал метод калькирования – «*бук. как солдат, смотревший вшей*» (С. 71). Так же он поступил и в другом случае: «*скоро только кошки родятся*» (С. 73).

Для высказывания «...*стулья нужно ковать, пока они горячи*» Голкар сумел подобрать аналогический эквивалент «*бук. хлеб следует клеить, пока духовка горячая / Куй железо, пока горячо*» (С. 263).

Рассмотрим примеры перевода метафор на конкретных примерах из романа «Двенадцать стульев», в которых переводчик прибегал к полному переводу с сохранением образа метафоры. В первой главе, когда описывается образ города («Весенние вечера были упоительны, *грязь под луною сверкала, как антрацит*» (Ильф и Петров, С. 6)), переводчик, сохраняя метафорический образ, предлагает следующий вариант перевода: «грязь под лунным светом сияла антрацитом» (С. 13) и в сноске упоминает значение слова «*антрацит*». «Ипполит Матвеевич леопардовым скоком приблизился к возмутительному незнакомцу и молча дернул стул к себе» (Ильф и Петров, С. 55). Голкар с помощью словосложения «*леопардовым прыжком*» передает соответствующее значение.

Приемом буквальной передачи переводчик сохраняет образ: «По левую руку за волнистыми зеленоватыми стеклами *серебрились гробы* похоронного бюро «Нимфа» (С. 6).

Авторскую метафору «горькое чувство» в предложении: «Мало кто уходил из аукционного зала *с таким горьким чувством*» (Ильф и Петров, С. 128) передает так – «*с таким грустным лицом*» (С. 244).

Выражение «*все надежды рухнули*» переводчик передает через глагол со значением «*разбивать, разрушать*», что полностью соответствует исходному тексту (С. 430).

В последней главе состояние Ипполита Матвеевича описано следующим образом: «*Холод камня передался в самое его сердце*» (Ильф и Петров. С. 248). Переводчик находит близкий эквивалент: «*Холод камня проник глубоко в его сердце*» (С. 463).

Метафора «лед тронулся» («*Лед тронулся, господа присяжные заседатели!..*» (Ильф и Петров. С. 40)) в переводе тоже сохраняется: «*Айсберг тронулся*».

В большинстве примеров А. Голкар использовал прием словосложение, которое свойственно иранской культуре. В романе Ильфа и Петрова есть случаи, когда из-за невозможности сохранить метафорический образ используется только его смысловое содержание. Например: «*Контора пишет, – сказал Остап*» (Ильф и Петров. С. 213). Переводчик прибегал к замене этой метафоры предложением, которое передает сущность конторы: «*букв. писать – принадлежит скриптории*». В персидском языке *скрипторий* обозначает место для бюрократий.

«Но Ипполит Матвеевич, *снова потонул в ослепительных мечтах*, ничего не ответил и двинулся вперед» (Ильф и Петров. С. 15). Голкар прилагательное «*блестящий*» заменяет выражением: «*снова утонул в свои блестящие мечты и сны*» (С. 33) – изменилась структура, а деепричастие превратилось в глагол.

Другой пример: «*Паровоз закричал полным голосом, и поезд тронулся...*» (Ильф и Петров, С. 22) – «*Локомотив кричал изо всех сил...*» (С. 44). Переводчик изменяет синтаксическую структуру предложения: «*В груди Ипполита Матвеевича кипел восторг*» и, используя глагол «*пылать*»,

так переводит фрагмент: «букв. *В его груди пылала огонь восторга и радости*» (С.130).

Метафору «*Любовь сушит человека*» Голкар передает с помощью глагола «ослеплять»: «*Любовь ослепляет человека*». (С. 226), предложение с другой метафорой «*Во влажном субтропическом воздухе звук быстро замирал*» –переводит так: «бук. *Его голос не разносился далеко во влажном субтропическом*» (С. 415)

Для перевода предложения: «*Девушка... теплая от стыда, стала медленно подвигаться к Ипполиту Матвеевичу*» (Ильф и Петров. С. 8), содержащего метафору «теплая от стыда», переводчик для описания эмоции «стыд» использует действительное причастие «*пылающая от стыла*», которое более распространено.

В предложении «*Безенчук предупредительно рванул дверь, пропустил Ипполита Матвеевича вперед...*», глагол *рванул*, по словарю русского языка, – «перех. или за что. резко, сильно дернуть» (Евгеньева. 1999). Переводчик заменил его на нейтральный «*открывать*».

Таким образом, переводчик в вышеуказанных примерах передал метафоры на персидский язык посредством трансформации образа.

Роман богат индивидуально-авторскими метафорами, которые очень трудно передать при переводе на персидский язык. Однако Голкару удастся это делать разными способами, как с помощью полного перевода метафоры, так и посредством трансформации исходного образа.

Как мы видим, в примерах ранее грамматическая метафора выполняет крайне важную функцию в художественном тексте, поэтому переводчик должен стремиться максимально полно сохранить реалии, особенности той культуры, в рамках которой создано произведение. Несмотря на малое количество примеров, перевод авторских и языковых метафор иногда

представляет большую трудность. Анализ показывает, что, благодаря наличию аналогичных выражений в русском и персидском языках, адекватно перевести метафоры с одного языка на другой возможно.

Языковая игра тоже вызывает трудности при переводах. Этот многогранный феномен не имеет общепринятое определение. «В лингвистике существует действительно немного таких языковых явлений, которые анализировались бы так часто и в то же время оставались такими же нечеткими и спорными, как языковая игра» (Витгенштейн. С. 51).

Рассмотрим некоторые примеры языковой игры, используемые в романе: «Очевидно, я Чемберлена *испужался*, – ответил Степан, почесывая шкуру» (Ильф, Петров, С. 185). Глагол *испужаться* – просторечная форма глагола *испугаться*. Голкар перевел его с помощью семантически подходящего выражения «я боялся», которое не имеет просторечного оттенка. Другой пример на синтаксическом уровне: «– *Не меньше. Только вы, дорогой товарищ из Парижа, плюньте на все это. – Как плюнуть? – Слюной*». В этом разговоре Остап Бендер так предлагает Ипполиту Матвеевичу перестать думать об определенном деле. При переводе на персидский язык языковая игра сохранена: «– *Как я могу мечтать? – Закроем глаз*» (Ильф, Петров. С. 64)

Слово категории состояния в русском языке – самостоятельная часть речи, которая обозначает состояние живых существ, природы, окружающей среды и сближаются с наречиями, например: «*Мне плохо*» (слово категории состояния) и «*Он плохо читает*» (наречие). В персидском языке наречие же никак не заменяет глагол.

Обратим внимание на два примера безэквивалентной лексики в романе «Двенадцать стульев» – «картуз» и «ходики» («Он ревел, двигаясь по комнате, то бессознательно ныряя под стол, то ударяясь *картузом* о

медную цилиндрическую гирию «ходиков», то становясь на одно колено» (Ильф, Петров. С. 42)). Голкар с помощью приема генерализации сохранил головной убор, а при переводе «ходиков» добавил характеристику, описывающую часы, и выразил их словосочетанием «настенные часы» (С. 67).

Трудность перевода романов И. Ильфа и Е. Петрова заключается в том, что в них содержится большое количество слов, выражений, обозначающих ситуации, которым иногда трудно найти аналоги в иранской культуре. Русский читатель хорошо понимает их романы, потому что ему все в них хорошо известно. Задача переводчика состоит в том, чтобы найти языковые средства, с помощью которых можно было бы преодолеть языковой барьер и познакомить иранского читателя с образом жизни в Советской России. А. Голкару удалось показать национальное своеобразие, сохранить культурные коннотации и передать некоторые стилистические особенности произведения. Он переводил реалии чаще всего описательным переводом, способом транслитерации и методом калькирования.

### **Выводы по третьей главе**

Проведенный анализ двух текстов показал, что способы перевода реалий зависят от той категории, к которой они относятся: советизмы, имена собственные и т. д. Романы «Мастер и Маргарита» и «Двенадцать стульев» представляют особую сложность для переводчика в силу своего полифонического характера, многослойности дискурса.

М. А. Булгаков, как мало кто из писателей советской эпохи, детально описал бытовые стороны жизни людей в 1920-30-х годы. С одной стороны, советские реалии становятся у него предметом языковой игры, имеют особую эмоциональную окраску, используются в пародийном ключе, с

другой – роман включает в себя многочисленные элементы библейского интертекста.

Хотя социалистическая революция тоже повлияла на Иран и интеллектуалы того времени были более или менее знакомы с советскими терминами, для иранских читателей советизмы как сатирический инструмент Булгакова слишком сложны для понимания, здесь требуется более детальное знакомство с советской эпохой, и можно сказать, что группа этих слов теряет смысл при переводе. В этом случае единственная возможность для переводчика сохранить чувство времени – использовать сноски, внутри- и внетекстовые комментарии и пояснения. Воссоздание художественного образа в переводе крайне сложный аналитико-синтетический процесс, тем более когда перевод выполняется с языка посредника.

Рассмотренные примеры свидетельствуют о том, что смысл прекрасно передается в обоих переводах. Тем не менее именно первый перевод романа «Мастера и Маргариты», выполненный А. Милани, остается примером достижения наибольшей близости к оригиналу при передаче российских национально-специфических реалий. Для этого переводчик использовал широкий арсенал доступных средств, таких как транскрипция и транслитерация, калькирование, конкретизация и генерализация, перевод с помощью аналога, модуляция, описательный перевод, добавление и опущение как самостоятельно, так и в сочетании друг с другом. Однако следует отметить, что перевод с языка посредника в некоторой степени нарушил передачу концепций исходного текста. Мы замечали, что Милани опускал некоторые параграфы, предложения, словосочетания просто из-за того, что переводил через посредника (т.е. текста в переводе Гленни). Х. Р. Аташбараб в интервью информационному агентству Mehr подчеркивает, что перевод с языков-посредников подрывает наше понимание русской литературы. «В Иране всегда была

нехватка русских переводчиков. Перевод русских литературных произведений с языков-посредников, таких как английский, немецкий и французский, стал настолько популярным, что иногда становится грустно, и расстояние между произведением, переведенным с языка посредника, и оригиналом имеет забавные различия, это оказало прямое, причем негативное, влияние на представление иранского читателя о русской литературе... Правда в том, что русский язык, и особенно особая русская поэзия, которая сильно переплетается с контекстом этого языка и его музыки, не может быть переведена со второго языка, и в этой встрече она теряет многие аспекты. Особенность русского языка в его музыкальности, и многие прозаики в России используют язык своей прозы в качестве поэзии, и очень маловероятно, что это поэтическое состояние сохранится при переводе на язык-посредник... Когда мы читаем произведение Булгакова, и оно переводится с языка посредника, это может сильно ударить по смыслу и вызвать недоразумения. Например, магический реализм Булгакова иногда называют искусственным сюрреализмом<sup>71</sup>».

Перевод романа «Мастер и Маргарита», выполненный Х. Р. Аташбарабом, более свободный, чем текст Милани. Первый использовал меньше сносок и предпочитал прибегать к описаниям и дополнениям.

В текстах романов И. А. Ильфа и Е. П. Петрова полно отрывается образ советской реальности. По словам Ю. К. Щеглова: «Картина советской реальности отражена в романах во всем ее многообразии, и поэтому произведения И. Ильфа и Е. Петрова, несмотря на свою карикатурную и фарсовую поэтику, воссоздают глобальный образ своей эпохи, более полный и эпически объективный, чем множество других произведений серьезной литературы 20-30-х годов» (Щеглов, 1991. С. 7). Таким образом, для передачи культурно-исторического фона произведения, переводчику

---

<sup>71</sup> (Электронный ресурс) URL: <https://www.mehrnews.com/news/1153140/> (дата обращения: 23.05.2020).

необходимо адекватно переносить в текст реалии советской культуры. Как можно заметить, при переводе таких аспектов культурно-исторический фон исходного текста зачастую теряется – и это является неизбежным фактом.

Проведенный сопоставительный анализ оригинального текста романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и текста его переводов на персидский язык позволил выявить некоторые особенности последних. Персидский перевод данного романа довольно правильный и интересный, так как многие явления и факты русской культуры, представленные в произведении, отражены в нем.

В ходе исследования было выявлено, что в тексте романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» содержится большое количество слов и выражений, характеризующих особую эпоху, и их перевод не может прояснить картину происходящего, хотя А. Голкар и в большинстве случаев сумел найти соответствующий эквивалент. Он объяснял значения этих слов либо в тексте перевода, либо в сносках, либо посредством других способов перевода реалий (транскрипция, транслитерация, калькирование, описательный перевод, замена реалии), но все равно стремился оставаться близким к оригинальному тексту. Перевод сатиры и юмора действительно является одним из самых сложных занятий прежде всего из-за индивидуально-авторского стиля произведения и языковых средств, которые применяет автор. В этом романе писатели используют большое количество индивидуально-авторских метафор, передающих атмосферу, в которой существуют персонажи, а также их юмор, характер и настроение. При переводе этого романа с русского языка на персидский А. Голкар и старался избегать искажения авторского замысла, передать дух той эпохи, в которой происходят события романа.

Таким образом, мы приходим к выводу, что основными условиями творческих удач переводчиков являются сохранение соответствующего стилистического и прагматического регистра и использование адекватного

образа в качестве переводческой компенсации. Нельзя сказать, что один из указанных способов перевода лучше, а другой хуже, важно, какой путь приведет к наилучшему результату в каждом конкретном случае. Дальнейшие перспективы исследования мы видим в проведении аксиологического анализа имеющихся переводов романа.

## Заключение

В диссертации в сопоставительном ключе были проанализированы оригинальные тексты художественных произведений на русском языке и их переводы на персидский.

В первой главе определено основное теоретическое понятие исследования – поэтика перевода, рассмотрены некоторые идеи и концепции теории перевода, а также становление и развитие перевода и сравнительного литературоведения в Иране. В этом разделе было упомянуто, что потребность в сравнительном литературоведении связана с умением читать художественные тексты на языках оригинала. Задача компаративистики – доказать связь между двумя влиятельными средами; поэтому в данном случае важно изучить переводы и найти причину их популярности. Письменный перевод – это разновидность устного перевода, поэтому он связан с компаративистикой. Как уже было сказано, вопрос возможности перевода – вопрос философский, методологический, производный от трактовки проблематики соотношения языка и мышления. Рассмотрены разные позиции знаменитых исследователей и теоретиков переводоведения по поводу этого вопроса – от резко отрицательной до положительной. Сделан вывод о том, что непереводаемость текста обусловлена самой природой языка. Отмечены основные вехи истории перевода произведений русской литературы в Иране, ее развитие, а также представлены актуальные статистические данные о русских произведениях, переведенных на персидский язык.

Во второй главе исследована история рецепции поэзии Б. Л. Пастернака и В. В. Маяковского в контексте персидской культуры. Особое внимание было уделено аспектам непереводаемости языковых и культурных реалий и их восприятия в Иране в XX веке. На основе рассмотренных теоретических положений и различных подходов к переводу поэтического

текста выделены следующие особенности перевода поэзии на персидский язык:

1) переводчик поэзии, пользуясь большей свободой перевода, чем переводчики других текстов, должен обладать литературным вкусом или, по крайней мере, испытывать поэтическое чувство. Он должен найти тему и изложить ее в беглой литературной форме на целевом языке. По сути, удачный перевод поэтического произведения – это своего рода воспроизведение исходного текста, а не его перевод;

2) в поэтическом переводе невозможно восстановить круг ассоциаций языка оригинала, хотя его передача и входит в круг задач переводчика, чем и определяется смысл проблемы непереводимости;

3) поэтические образы и эмоциональный строй передаваемы, но музыка языка чаще всего ускользает или передается отдаленным подобием;

4) переводчик должен полностью осознавать пространство, определяющее текст и его предмет, чтобы суметь соответственно им выбрать подходящие эквиваленты и стиль перевода;

5) при переводе реалий описательный перевод и калькирование в значительной мере уступают генерализации;

6) эквивалентность и выбор слов при переводе поэзии должны быть более деликатны, чем при переводе прозы;

7) при отсутствии прямых соответствий стилистически и эмоционально окрашенная лексика передается средствами языка перевода, имеющими ту же функцию или относящимися к тому же функционально-стилевому слою, часто имеет место компенсация;

8) в аспекте стихосложения и передачи ритма основой для перевода оправдано служит свободный стих.

Если кратко сформулировать основные трудности передачи значения с одного языка на другой, то можно констатировать следующее:

характеристики языка, его уникальная структура, характеристики его грамматической структуры и словарный состав отличают его от других языков. Выделенные особенности наблюдаются в рамках разных подходов к поэтическому переводу. Первый – адаптировать его для иностранного читателя, чтобы сохранить прагматический аспект принципа. Такая стратегия ориентирована на включение перевода в живой литературный процесс в качестве полноценного художественного произведения. Второй – сохранить национальную специфику оригинальной версии. Подобный перевод призван привнести что-то новое в принимающую культуру, обогатив ее различными формами поэзии, темами и содержанием.

Дефекты переводов появляются в основном из-за несоблюдения переводчиками особенностей формы оригиналов. Некоторые стиховые элементы не воссозданы ими, во-первых, из-за трудности их передачи на другой язык. Во-вторых, из-за недостаточного внимания к форме исходного текста. Переводчики должны соблюдать основные свойства стихотворной речи; им необходимо еще сохранить характерные особенности стиха поэтов. Несмотря на все эти препятствия, переводчики доказали, что способны передать оригинальность произведений поэтов, используя богатство родного языка.

В третьей главе дается обзор всех имеющихся на данный момент переводов произведений М. А. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова на персидский язык. В этой главе был сделан анализ «Мастера и Маргарита» и «Двенадцати стульев» с точки зрения переводческих трудностей, а также подробно разбирались советские реалии, библейские аллюзии, цитаты из русской, советской и мировой литературы, а также идиомы, пословицы, авторские метафоры, игра слов – наиболее сложные для перевода явления. Одна из причин, по которой эти два произведения были выбраны в качестве материала исследования, заключена в следующем: оба текста особенно

сложны с точки зрения перевода, а также очень популярны в Иране. Поскольку комическое как эстетическая установка представляет собой одну из самых трудных проблем для сравнительного изучения, сопоставительный анализ текста оригинала и текста перевода сатирической прозы могут послужить продуктивным способом обнаружения национальной специфики восприятия в контексте разных культур.

Рассмотренные нами примеры свидетельствуют о том, что переводчик очень часто сталкивается с трудностями при переводе реалий советской эпохи, метафор, эпитетов, фразеологий, игры слов и т. п. Перевод советизмов на персидский язык особенно сложен для переводчика, незнакомого с советской эпохой. Особенно роман *Мастер и Маргарита*, столь плотно насыщенный культурными ассоциациями, реминисценциями, аллюзиями, историко-культурными и бытовыми реалиями. И для успешного перенесения последних на иную культурную почву от переводчика требуется глубокое, практически профессиональное погружение в контекст воссоздаваемой эпохи, владение обширной внелитературной страноведческой, социокультурной, этнографической информацией об СССР и Москве времени создания романа, умение свободно ориентироваться в пространстве мировой и русской литературы, а также знание человеческой и литературной биографии русского писателя. Если предмет, факт или явление, присутствующее в романе, не имеет аналогов в иной культуре и слова или выражения, то перевод необходимо дополнить внутритекстовым пояснением или «переводческим» комментарием, объясняющим или уточняющим эти реалии или разъясняющим значение непонятных слов.

Следует отметить, что прямой перевод с исходного языка оказывает большое влияние на передачу культурных понятий на целевой язык.

В результате проделанного исследования подтвердилась гипотеза о принципиальной переводимости поэзии и прозы и возможности

адекватного воспроизведения ее эстетической функции при сохранении художественной ценности оригинала. Это описательное сопоставительное сравнение позволяет нам осознать, что лишь в некоторых литературных отраслях переводчик не может найти эквивалентов. В процессе написания работы была достигнута основная цель, а также выполнены все поставленные задачи.

## Библиография

### А) научная литература

1. Алякринский О. А. Поэтический текст и поэтический смысл // Тетради переводчика. – М.: Высшая школа, 1982. – Вып. 19. – С. 20–33.
2. Аристотел. Поэтика. Риторика. Политика. // Собр. соч.: в 4 – х т. – М.: Мысль, 1983. - Т. 4. – 832 с.
3. Бархударов Л.С. Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык // Тетради переводчика / под ред. Л. С. Бархударова. – М.: Высшая школа, 1984. – Вып. 21. – С. 38 – 48.
4. Бархударов Л. С. Язык и перевод / Л. С. Бархударов. – М.: Международные отношения, 1975. – Гл. 5 : Переводческие трансформации. – С. 190 – 230.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
6. Белобровцева И. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий / И. З. Белобровцева, С. К. Кульюс. – М.: Книжный клуб 36.6, 2007. — 496 с.
7. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский: Учебное пособие. – М.: УРАО, 2000. – 159 с.
8. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
9. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Высшая школа, 1986. – 416 с.
10. Гарбовский Н. К. Теория перевода: учеб. пособие для студентов филол. и лингвист. фак. вузов / Н. К. Гарбовский. – М.: МГУ, 2007. – 542 с.
11. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика / под ред. Л. С. Бархударова. – М., 1999. – Вып. 24. – С. 107–122.

12. Гумилев Н. С. Переводы стихотворные // Перевод – средство взаимного сближения народов / сост. А. А. Клышко – М., 1987. – С. 78 – 82.
13. Деланова К. САВАК в переводе Ник- Гохара А. – Тегеран:Тархе Ноу. 2013.
14. Дубинко С. А. Категория качества перевода: адекватность и буквализм // Актуальные вопросы филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков: сборник научных трудов. 2013. Вып. 1. – С. 45–53.
15. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. - М., 1979.
16. Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 608 с.
17. Жуковский В. А. О басне и баснях Крылова // Собрание сочинений : в 4 т. / В. А. Жуковский. – М.; Л.: ГИХЛ, 1960. – Т. 4. – С. 402 – 418.
18. Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста / В. Я. Задорнова. – М.: Высшая школа, 1984. – 152 с.
19. Ивлева А.Ю. Роль переводчика в передаче культурного пространства текста оригинала // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия / Научный журнал, 2010. – № 1 (29). – С. 210-215.
20. Казакова Т.А. Художественный перевод. Теория и практика: учебное пособие / Т.А. Казакова. – СПб.: ООО «ИнЪязиздат», 2006. – 544 с.
21. Касюк Н. С. Филологический анализ поэтического текста: специфика работы // Текстоллингвистика: проблемы идиостиля и анализа коммуникативно значимых элементов. – Минск, 2011. – С. 73–76.
22. Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский: поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Изд-е 2-е. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. – 830 с.
23. Климова О.С. Язык и стиль романа “12 стульев” / О.С. Климова // Роман И. Ильфа и Е. Петрова “12 стульев” – (<http://fio.samara.ru/works/71/12/iaz.htm>).

24. Кляшторина В.Б., Мазаев А.И. Иран 60-80-х годов от культурного плюрализма к исламизации духовных ценностей: идеология, политика, литература. – М.: Наука, 1990.
25. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. – М.: ЭТС, 2002. – 424 с.
26. Комиссаров В.Н. Теория перевода. Лингвистические аспекты. – М.: Высшая школа, 1990. – 253 с.
27. Комиссаров Д. С. Персидская литература [первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 6. — 1989. — С. 699—702. <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl6/vl6-6992.htm>
28. Кулемина К. В. Эквивалентность и адекватность в переводах поэтических текстов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2006.
29. Литвинов, А.В. Научный дискурс в свете межкультурной коммуникации / Филология в системе современного университетского образования [Текст] / А.В. Литвинов: Материалы научной конференции 22 — 23 июня 2004 года. Выпуск 7. – М.: УРЛО. 2004. С. 283 —289.
30. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста : Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.
31. Мико Ф. Передача звучания при переводе лирической поэзии // Поэтика перевода: Сборник/Составл. С.Ф. Гончаренко Текст./ Ф. Мико. – М.: Радуга, 1988. – С. 124–136.
32. Морозов М. М. Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. –М.: Р.Валент, 2009. –336 с.
33. Мягков Б.С. Булгаковская Москва /Б.С. Мягков. – М. : Моск. рабочий, 1993. – 222 с

34. Орлов, И. Б. Советская повседневность. Исторический и социологический аспекты становления [Текст] / И. Б. Орлов. – М.: Изд. дом Гос. Ун-та – Высшей школы экономики, 2010. – 317 с.
35. Панджикидзе, Д. А. Вопросы теории художественного перевода. – Тбилиси: Изд. ТГУ, 2005. – 390 с.
36. Паршин А. Теория и практика перевода. Режим доступа: [http://library.lgaki.info:404/2017/Паршин%20А\\_Теория%20и%20практика%20перевода.pdf](http://library.lgaki.info:404/2017/Паршин%20А_Теория%20и%20практика%20перевода.pdf) (дата обращения: 01.10.2023).
37. Пейсиков Л.С. Лексикология современного персидского языка. Изд. Московского ун-та, 1975. – С. 191–198.
38. Пихурова, А. А. Судьба советизмов в русском языке конца XX – начале XXI века (на материале словарей и текстов) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Пихурова Анна Анатольевна. – Саратов, 2006. – 214 с.
39. Рикер П. Парадигма перевода / Пер. М. Эдельман. Режим доступа: <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/ricoeur.htm> (дата обращения: 01.10.2023).
40. Розенфельд А. З. Проза Пушкина на персидском языке (переводы «Капитанской дочки») / А. З. Розенфельд // Чельшева, Е. П. Пушкин и мир Востока / Е. П. Чельшева. – М.: Наука, 1999.
41. Розенфельд А. З. Пушкин в персидских переводах // Вестник Ленинградского университета. 1949. № 6.
42. Розенфельд А. З. Произведения Гоголя на персидском языке // Гоголь. Статьи и материалы. Л., 1954.
43. Рустамова Г.Р. Русско-таджикские литературные связи в XX веке (в контексте творчества Льва Толстого. Дисс. канд. фил. наук: 10.01.03 / Рустамова Гуландом Рустамовна; Таджикский национальный университет, 2017.
44. Синявский А. Д. Поэзия Пастернака // Стихотворения и поэмы / Б. Л. Пастернак. – М.; Л.: Советский писатель, 1965. – С. 9-62.

45. Телия В.Н. Роль образных средств языка в культурно-национальной окраске миропонимания // В.Н. Телия Этнопсихолингвистические аспекты преподавания иностранных языков. – М.: ММА им. И. М. Сеченова; Ин-т языкознания РАН, 1996. – С. 82 - 237.
46. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения / П. М. Топер. – М.: Наследие, 2000. – 254 с.
47. Федорова М.А. Грамматическая метафора, <http://frgf.utmn.ru>.
48. Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика. – М.: РГГУ. 2010. – С. 223.
49. Шайтанов И. О. Переводим ли Пушкин? Перевод как компаративная проблема // Вопросы литературы. 2009. – № 2. – С. 8.
50. Шайтанов И. О. «Историческая поэтика»: опыт реконструкции ненаписанного // Вопросы литературы. — 2010. — № 3. — С. 141—181.
51. Шанский, Н. М. Лексикология современного русского языка / Н. М. Шанский. – М.: Просвещение, 1972. — 327 с.
52. Шендельс, Е.И. «Грамматическая метафора». // Филологические науки. – 1972. – № 3. – С. 48 – 57.
53. Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. – Санкт-Петербург: ИД Ивана Лимбаха, 2009. – 656 с.
54. Эткинд Е. Поэзия и перевод / Е. Эткинд. – М. : Советский писатель, 1963. – 431 с.
55. Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода. Избранные работы по лингвистике. Изд. Благовещ. Гуманит. Колледжа им. Бодуэна Де Куртенэ. Благовещенск 1998. – С. 367.
56. Abrahamian E. Iran Between Two Revolutions, translated by A. Gol Mohammadi and M. E. Fatahi. – Tehran: Ney, 2008. – 728 p.
57. Adamiyat F. Thoughts of Mirza Fath Ali Akhondzadeh. – Tehran: Kharazmi, 1970. – 290 p.

58. Alavizadeh F. Representation and criticism of Comparative Literature by J. Behnam // Academy of Persian Literature and Language, 2013. – № 8. – P.143 – 148.
59. Anushiravani A. Pathology of Comparative Literature in Iran // Academy of Persian Literature and Language (Special edition on Comparative Literature), 2010. – № 2. – P. 32 – 55.
60. Arianpur Y, From Nima to our time. –Tehran: Zavar, 1999. – 696 p.
61. Aryanrad A. A short analysis of the Society for Cultural Relations of Iran and the USSR. // Quarterly Journal of Foreign Relations History, Tehran, 2017. – № 70. – P. 62 – 43.
62. Bassnett S. From Comparative Literature to Translation Studies. Translated by S. Hoseini // Journal of Comparative Literature. 2011. – № 1. P. 71 – 90.
63. Bozorgchami V. All Comparative Literature // Quarterly Journal of the Association. 2008. – № 30. – P. 141-156.
64. Catford J.C. A Linguistic Theory of Translation. – London: Oxford University Press, 1965. – 103 p.
65. Curzon G.N. Persia and the Persian Question (1892), Translated by Gh. A. Vahid Mazandarani. – Tehran: Scientific and Cultural, 1930. – 843 p.
66. Chevrel Y. Comparative Literature. Translated by Tahmours Sajedi. – Tehran: Amirkabir, 2007. – 204 p.
67. Cauer P. Die Kunst des Übersetzens. Berlin, 1914.
68. Dastgheib, A. A. Critique of Jamalzadeh works (Naqd-e āsār-e Jamāl-Zāde). – Tehran: Navid-e Shiraz. – P. 200.
69. Dehbashi A., Azarang A. Oral history of the press in Iran. – Tehran: Ghoghhus, 2003. – 488 p.
70. Eftekharirad A. Mayakovsky in the words of Kashigar // Shargh newspaper, 2017. – № 2932. – P. 9. – URL: [magiran.com/n3607385](http://magiran.com/n3607385)

71. Emami, K. Translation Workshop (20), A look at the translation of poetry 1 // Translation Quarterly, 2002. – № 37.
72. Eslami Nodooshan, M.A. Hafez untranslatability // Hafez Research Yearbook, 2006. – № 9. – P. 19 – 26.
73. Eslami-Nodushan M. Tolstoy, Mavlyavi of a new era // Bulletin Magma. N 2. 1974.
74. Falaki M. Music in Persian Free verse. – Tehran: Digar, 2006. – 140 p.
75. Ghobrai M. Note on "Poetry Translation" // Newspaper Sharg (East), 2011. – № 1294. – P. 21.
76. Golkar A. Mohammadi M. Sadeghi Sahlabad Z. Thematic review of master's theses of Iranian students on the topic of the relationship between Russian and Persian literature // Journal of Scientific Diaotn. 2018. – № 9. – P. 342-354.
77. Golkar A. With light and mirror (Ba Cheragh-o-Ayene): the origins of the development of modern Iranian poetry (Mohammad Reza Shafiei Kadkani) // Name Farhangestan. Tehran. 2012. – № 4. – P. 151-156.
78. Guyard, M. F. Comparative Literature. Translated by Ali Akbar Khan Mohammadi. – Tehran: Pajang, 1997. – 200 p.
79. Haghani N. Comments and Theories of Translation. – Tehran: Amir Kabir, 2007. – 256 p.
80. Iranzadeh N., Emami M. Thematic analysis of comparative studies in the field of literature from the 50s of the twentieth century to 2010 // Quarterly Journal of Comparative Literature, 2016. – № 1.
81. Javadi-Yegane M., Tofangsazi B. The Influence of the Tudeh Party in the Prose Literature of Iran (1932-1978). // Sociology of Art and Literature, 2012. – № 2. – P. 1 – 120.
82. Kade. Die Sprachmittlung als gesellschaftliche Erscheinung und Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung. – Leipzig: Verl. Enzyklopädie, 1980. – 285 p.

83. Kashigar M. *The Life and Works of Vladimir Mayakovsky*. – Tehran: Mina, 2001. – 93 p.
84. Janzadeh A. *Translation Art: From the Perspective of Translation Experts and Masters*. – Tehran: Janzadeh, 2006. – 668 p.
85. Khaligi Y., Khazai-farid A., Nazemian-Fard A. Influence of left ideology on the content of fiction: on the example of the literary activity of the Tudeh party in 1941-1953. // *Quarterly Journal of Language Studies and Translation*, 2015. – № 3. – P. 1 – 28.
86. Khazaifar A. A look at the style of translation by A. Pouri. // *Translator Quarterly*, 2020. – № 51-52. –P. 48 – 53.
87. Khazaifar A. Scientific method and poetic method in translating poetry. // *Translator Quarterly*, 2004. – № 39. – P. 73 – 76.
88. Khodayar I, Emami S. 2010. "The Last Arrow: Comparative Study of Myths about Arash and Philoctetes". // *Quarterly Journal of Comparative Linguistic and Literary Studies*, 1982. – № 3. – P. 61 – 86.
89. Khojaste-Rahimi R., Shabani M. *The Turning Point - Franklin Publishing, Not the Constitutional Revolution: An Overview of the Iranian Translation Process*. // *Interdisciplinary studies in the humanities*, 2012. – № 3. – P. 147 – 169.
90. Knowles M., Moon R. *Introducing Metaphor*. – London; New York: Routledge, 2008. – 192 p.
91. Larson M. L. *Meaning-Based translation: a Guide to Cross-Language Equivalence*. – Lanham, MD: University Press of America and Summer Institute of Linguistics, 1998. – 586 p.
92. Mehrin M. *Jamalzadeh and his thoughts (Jamālzāde va afkār-e u)*. – Tehran: Asia, 1964. – P. 166.
93. Mohseni A., Khachaturian A. Translation movement in the Qajar era // *Вестник Baharestan*, 2011. – № 11. – P. 787 – 797.

94. Minovi M. The First Caravan of Knowledge. // Yaghma, 1953. № 7. – P. 274 – 278.
95. Mir-Abedini, H. One Hundred Years of Iranian Fiction. – Tehran: Cheshmeh, 1998. – 372 p.
96. Mohammadi Z. — "The Death of a Poet" by Lermontov in Persian: extralinguistic difficulties of translation and the level of equivalence with the original // Litera. – 2019. – № 6. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.6.31318 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=31318](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31318)
97. Moradi F. History of Printing and Book Publishing in Iran. – Tehran: Khane-ketab, 2015. – 974 p.
98. Moradi F. Analysis of translations made from the 50s to the 70s in Iran based on the idea of P. Bordeaux) // Collection of language and literature. 2015.
99. Movahed Z. Note on "Poetry Translation" // Sharg (East), 2011. – № 1294. – P. 21.
100. Najafi A. What is Comparative Literature? // Monthly journal of education, 1972. – № 7. – P. 435 – 448.
101. Nategh H. Foreign Cultural Reports in Iran. – Tehran: Nazar. 2001. – 400 p.
102. Natel-Khanlari P. Falls and Ups of New Poetry (“Pasti va bolandi she’re now”). // Sokhan, 1962. – № 2 – 4.
103. Natel-Khanlari P. Translation of poetry (Tarjomey-e she’r). – Tehran: Khanzadeh, 2007.
104. Navabi D. History of the translation of the French language to Persian in Iran from the beginning to the present. – Tehran: University of Kerman, 2009. – 216 p.
105. Newmark P. A Textbook of Translation. – Harlow: Pearson Education Limited, 2008. – 292 p.
106. Newmark P. Approach to Translation. – Englewood : Prentice Hall Regents, 1988. XII. – 200 p.

107. Nida E.A, Taber C. R. The theory and practice of translation. Leiden, Brill publisher, 1969. – P. 4.
108. Rajae N. The Myth of Liberation: Psychological analysis of myth in contemporary Arabic poetry. – Mashhad: Ferdowsi University, 2002. –172 p.
109. Remak H. Comparative Literature, Its Definition and Function. In: Stallknecht, N.P. and Frenz, H., Eds., Comparative Literature: Method and Perspective, Southern Illinois University Press, Carbondale, . (1961) 3.
110. Safavi K. Seven essays on rewriting. – Tehran: Markaz, 2003. – 80 p.
111. Salehbeq M., Nazari Monazam H. Comparative literature in Iran: genesis and problems // Quarterly journal of Persian literature and language, 2008. – № 38. – P. 9 – 8.
112. Sayah F. Criticism and Travel: Review of Iranian and European Literature with a Collection of Works (Naghd o Siyahat). Scientific editor: Golbon M. – Tehran: Tus, 1975. – 540 p.
113. Sayah F. Mikhail Sholokhov // Payam-e now, 1946. – № 11. – P. 56 – 66.
114. Shadman S. F. History of literary relations and influences. // Yaghma, 1953. – P 129-135.
115. Shafaghi M. On linguistic and socio-ideological obstacles in the translation of Russian literature of its past and its current state into Persian. // Chelyabinsk Humanitarian, 2016. – № 2 (35). – P. 98 - 104.
116. Shafiei Kadkani M. R. The Untranslatability of Poetry // Quarterly journal Hasti, 2002. – № 11. P. 10 – 18.
117. Shafiei Kadkani M. R. With light and mirror (Ba Cheragh-o-Ayene): the origins of the development of modern Iranian poetry. – Tehran: Sokhan, 2011. – 770 p.
118. Sherkat Mogadam S. Study of comparative literature. // Comparative literature studies, 2009. – № 12. – P. 51 – 71.
119. Shojai M. Teaching translation from Russian in an Iranian audience: Eight practical rules. M. WORLDS OF LITERARY TRANSLATION IV. //

International Congress of Translators of Fiction Literature ANO INSTITUTE OF TRANSLATION, 2018. – P. 373 – 378.

120. Souiller D. Troubetzkoy W. Littérature comparée. – Paris: PUF, 1997. – 659 p.

121. Tabari E. Philosophical and sociological notes. – Berlin: Hezbe Tude Iran, 1968. – 553 p.

122. Zarrinkoob A. Iranian Literary Past: A Review of Persian Prose - A Perspective on Persian Poetry from the Perspective of Contemporary Literature. – Tehran: Al-Hoda, 1996. – 604 p.

123. Zarrinkoob A. Literary criticism. – Tehran: Amir Kabir, 1959. – 404 p.

124. Zemanek E, Nebrig A. Komparatistik. – Berlin: Akademie Verlag, 2012. – 259 p.

#### **Б) список использованных словарей**

1. БЕС – Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С.А. Кузнецова; Рос. акад. наук, ин-т лингвистич. исслед. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.

2. Даль 1880 – 1882 – Толковый словарь живого великорусского языка / В.И. Даль; в 4-х т.; набрано и напечатано со второго издания 1880 – 1882 гг. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1956.

3. ИСГ – Исторический словарь галлицизмов русского языка / Под ред. Н.И. Епишкин. – М.: ЭТС., 2010. – 5140 с.

4. СЭС – Стилистический энциклопедический словарь / Под ред. М. Н. Кожина, Е. А. Баженова, М. П. Котюрова, А. П. Сковородников. – 2-е изд., стереотип. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 696 с.

5. ТСЯС – Толковый словарь языка Совдепии / Под ред. В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. – СПб.: Фолио-Пресс, 1998. – 704 с.

6. ОЖШ – Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / Под ред. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: АЗЪ, 1994. – 928 с.
7. СРЯ – Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. – М.: Русский язык, 1981–1984. – Т. 1 – 698 с., Т. 2 – 736 с., Т. 3 – 752 с., Т. 4 – 794 с.
8. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.
9. ТСУ – Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Д.Н. Ушакова; т. 4. – М.: Гос. ин-т "Сов. энцикл."; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935 – 1940.
10. ФСР – Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. – М.: Русский язык, 1986. – 543 с.
11. СИЭ - Советская историческая энциклопедия: [В 16 т.] / Гл. ред. Е. М. Жуков. – М.: Советская энциклопедия, 1961–1976. – 530 с.

### **В) художественная литература**

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – СПб.: Азбука, 2011. – 413 с.
2. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. – М., 1973
3. Маяковский В. В. Послушайте! // Первый журнал русских футуристов. 1914. – № 1-2. – С. 4.
4. Пастернак Б. Л. Избр. : в 2 т. – СПб., 1998. Т. 2.
5. Пастернак Б. Л. Замечания к переводам из Шекспира//Пастернак Б. Л. Воздушные пути. – М., 1982. – С. 394.
6. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 т. Том 1. – М., 2005.
7. Pif. I. and Petrov E. 12 chairs. Translated by Abtin Golkar. – Tehran: Mahi, 2019. – 480 p.

8. Atashbarab H.R. *She're Rus (Golden Age and Silver Age)*. – Tehran: Ney, 2010. – 487 p.
9. Bulgakov M.A. *Master and Margarita*. Translated by H.R. Atashbarab. – Tehran: Ketebe Rars, 2020 . – 537 p.
10. Bulgakov M.A. *Master and Margarita*. Translated by A. Milani. – Tehran: Farhang Nashre-no, 2005 . – 443 p.
11. Bulgakov M. *The Master and Margarita*. Translated by M. Glenny. – London: Collins and Harvill Press, 1967. – 205 p.
12. Jamalzadeh M.A. *Once Upon a Time (Yeki bud o yeki nabud, Dibač)*. – Tehran: Sokhan, 2000. – P. 256.
13. Jamalzadeh M. A. *Our Story is Finished (Qesse-ye mā be sar resid)*. – Tehran: Sokhan, 2001. – P. 422.
14. Khaleki Motlak J. *Yeki dastan ast por ab chas. // Iran-name, 1982. – № 2. – P. 164 – 205.*
15. Mojabi J. *Shenakhtnameh Ahmad Shamlou*. – Tehran: Qatreh, 1998. – 776 p.
16. Sari F. *"My sister is life" (excerpts from the poems of Boris Pasternak)*. – Tehran: Dibaiye, 2016. – 120 p.
17. Shahab B. *Russian poetry from yesterday to today (She're Rus az diruz Ta emruz)*. – Tehran: Sales, 2008 . – 290 p.
18. Shamlu A. *Like an endless alley: a collection of translations of several great poets of the world (Hamchon Kuchei bi enteha)*. – Tehran: Negah, 1973. – 482 p.
19. Tabari E. *Selected Poems of Fifteen Soviet Poets*. – M.: Progress, 1973. – 290 p.