

RU

Лирика М. Джалиля в переводах Р. Бухараева как явление русско-татарского пограничья (аспекты жанра)

Аmineва В. Р., Хабибуллина А. З.

Аннотация. Цель исследования – выявить жанровые трансформации лирических стихотворений М. Джалиля в переводах Р. Бухараева. Материалом статьи послужили лирические стихотворения М. Джалиля, в которых проявились как черты традиционных для татарской поэзии жанров (парча, нэсер), так и иные по происхождению жанровые формы (исповедь, лирическое завешание, элегия и элегизм). Показано, что парча утрачивает фрагментарность и медитативность, а нэсер – ритмическую организацию и открытость, уступая место лирико-исповедальным и элегическим моделям. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые вводится и обосновывается понятие «жанрового тоннеля», через призму которого феномен культурного пограничья рассматривается как фактор, затрудняющий воссоздание на русском языке жанра оригинала. С опорой на сравнительно-исторический и сопоставительный методы рассматриваются источники модификаций исходных жанров произведений классика татарской литературы. В процессе структурно-семиотического анализа устанавливается, что изменение субъектной сферы подчинено стремлению Р. Бухараева акцентировать идейно-нравственные смыслы, заключённые в произведениях о войне («Последняя обида», «Красная ромашка»), и трансформировать жанровую основу подлинников в лирико-исповедальное повествование. Установлено, что эта стратегия реализуется через психологизацию повествования, индивидуализацию субъектной перспективы и редукцию символической многозначности. Полученные результаты показали, что переводы Р. Бухараева лирики М. Джалиля демонстрируют интерпретационные подходы, в основе которых – «жанровый тоннель» как источник «размывания» жанровых структур татарской литературы и возникающей культурологической дистанции по отношению к ним.

EN

Musa Jalil's lyric poetry in Ravil Bukharaev's translations as a phenomenon of the Russian-Tatar borderland (genre aspects)

V. R. Amineva, A. Z. Khabibullina

Abstract. The study aims to identify the genre transformations of Musa Jalil's lyric poems in Ravil Bukharaev's Russian translations. The material of the article comprises lyric poems by Musa Jalil that exhibit features of genres traditional to Tatar poetry (parcha, näser) as well as genre forms of other origins (confession, lyrical testament, elegy, and elegism). The study demonstrates that parcha loses its fragmentary and meditative character, while näser loses its rhythmic organization and openness, giving way to lyrical-confessional and elegiac models. The scientific novelty lies in introducing and substantiating the concept of the "genre tunnel", through the prism of which the phenomenon of the cultural borderland is examined as a factor hindering the faithful recreation of the original genre in the Russian language. Relying on comparative-historical and contrastive methods, the paper explores the sources of modifications in the original genre structures of the classics of Tatar literature. Through a structural-semiotic analysis, it is established that the modification of the subject sphere is subordinated to Bukharaev's aspiration to emphasize the ideological and moral meanings embedded in war-themed poetry ("The Last Grievance", "The Red Daisy") and to transform the original genre basis into a lyrical-confessional narrative. The study establishes that this strategy is implemented through the psychologization of the narrative, the individualization of the subjective perspective, and the reduction of symbolic ambiguity. The results demonstrate that Bukharaev's translations of Jalil's lyric poetry reveal interpretive approaches grounded in the "genre tunnel" as a source of the "blurring" of Tatar literature's genre structures and the resulting culturological distance from them.

Введение

В настоящее время, когда усиливается интерес к феномену транскультурных литератур народов России, рассмотрение творчества Равиля Бухараева (1951-2012), известного русскоязычного поэта и переводчика татарской этничности, востребовано и актуально. Известно, что кризис идентичности, ставшей исходным началом творчества Р. Бухараева, определил его повышенное внимание к переводам татарской литературы, к которым он начал осуществлять еще в 70-80-е гг. XX века (Еникеев, 2021, с. 34). Обращение к произведениям татарских классиков – не случайное явление в творческой биографии Р. Бухараева. По мнению Л. Р. Газизовой, «для русскоязычных поэтов перевод становится одной из форм причастности к татарскому языку и татарской культуре» (2022, с. 14). Именно через восприятие и художественные переводы лирики Кутба, Г. Тукая, Дэрдменда (наст. имя поэта – Закир Рамиев), М. Джалиля Р. Бухараев возвращался к своим этническим истокам, к татарским корням, глубже погружался в стихию родного языка, ценность которого была для него неоспоримой.

В корпусе русских переводов татарской поэзии особое место принадлежит лирике Мусы Джалиля (1906-1944) – татарского поэта, удостоенного в 1956 году звания Героя Советского Союза.

Актуальность предпринятого исследования обусловлена возрастающим вниманием, которое в настоящее время вызывают русскоязычные версии произведений татарской классики, созданные Р. Бухараевым (Еникеев, 2017; Нагуманова, 2016; Газизова, 2022; Хабибуллина, 2026). В свете данной тенденции рассмотрение жанрового аспекта его переводческих интерпретаций позволяет полнее раскрыть черты транскультурного типа художественного сознания, сложившегося в контексте русско-татарского пограничья. Полагаем, что обращение к жанровым трансформациям лирики М. Джалиля в русскоязычных версиях Р. Бухараева не только восполняет существующий пробел, но и отвечает насущным задачам современной компаративистики и жанрологии. Литературоведческую и общечеловеческую значимость теме статьи придаёт также тот факт, что в феврале 2026 года прошёл 120-летний юбилей поэта-героя, выявивший необходимость обновления форм и методологических подходов к рассмотрению его творчества, в том числе в свете феномена культурного пограничья.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

- 1) определить основные стихотворные жанры лирики М. Джалиля, которые претерпевают трансформацию в художественных переводах Р. Бухараева на русский язык;
- 2) рассмотреть особенности модификации восточных жанров (парчи и нэсер) в русских переводах Р. Бухараева;
- 3) выявить стратегии переводов субъектной сферы стихотворений М. Джалиля (на примере «Моабитской тетради»).

Основными методами, использованными в статье, являются сравнительно-исторический метод, направленный на раскрытие *сходства* в разноязычных литературах (Шайтанов, 2011), и близкий к нему *сопоставительный метод*. В отличие от сравнительной методологии, в основе которой лежит выявление общего в несходных явлениях литератур, сопоставление «предполагает сохранение уникальности (самобытности) каждой из литератур, включаемых в круг исследования» (Сафиуллин, 2010, с. 98). В процессе формирования концепции работы мы также обращаемся к *структурно-семиотическому методу*, который позволяет полнее описать различия, возникшие между жанром оригинального произведения и его переводом на русский язык.

Материалом исследования являются стихотворения М. Джалиля 20-х гг. XX века, а также произведения, вошедшие в его более поздний лирический цикл «Моабит дэфтәре» («Моабитская тетрадь»), и их переводы на русский язык, которые выполнил Р. Бухараев. В работе также привлекаются отдельные произведения Г. Тукая («Утраченная надежда») и Ф. Амирхана («Принесите мне цветы!»).

Теоретической основой статьи стала концепция А. В. Федорова, посвященная теоретическим аспектам стихотворного перевода. В своем специальном исследовании А. В. Федоров (2021, с. 320) обосновывает двойственность и относительность понятия точного перевода, считая, что его невозможно построить в силу специфики самого материала – «словесной природы поэзии». Ученый вводит понятие «соотносительности рядов» как наиболее коррелирующего с многоликостью и изменчивостью феномена стихотворного перевода. А. В. Федоров пишет: «Попыткам прировнять друг другу системы оригинала и перевода, попыткам расценки перевода с точки зрения “точности” следует противопоставить утверждение принципа *соотносительности рядов*, не допускающей, однако, возможности установления между ними каких-либо знаков равенства» (выделено А. В. Федоровым) (2021, с. 320). Каждый перевод представляет собой результат соотнесения двух рядов: с одной стороны, «*непосредственного генезиса* (действия оригинала)», с другой – «*традиции* (влияние литературного окружения, условий родной литературы)» (Федоров, 2021, с. 322). Также концептуальное значение в анализе стихотворного перевода приобретает, по мнению А. В. Федорова, личность переводчика, которая «оказывается зачастую неподатливой по отношению к оригиналу, оставляя свой очень отчетливый знак на переводе» (2021, с. 322).

В рассмотрении жанровых трансформаций в стихотворных переводах произведений М. Джалиля мы также опираемся на работы, в которых рассматривается феномен транскультурной литературы, природа которого, согласно мнению Э. Ф. Шафранской, «зидается на билингвальности и поликультурности и потому острой проблеме самоидентификации своих корней» (Шафранская, Гарипова, Кешфидинов, 2024, с. 9). По мнению Ю. Я. Барабаша (2021, с. 27), этнокультурное пограничье как один из аспектов транскультурного творчества коррелирует с формулой «Чужое – Иное – Свое» и представляет собой сложное и неоднородное явление. Погружаясь

в инонациональную среду, «писатель, – пишет Ю. Я. Барабаш, – оказывается в противоречивой, не всегда для него комфортной атмосфере, определяемой совокупностью фронтальных, пограничных, переходных состояний, векторы динамики и трансформации которых могут быть <...> разнонаправленными, зигзагообразными, ведущими к далеко не всегда предсказуемым результатам» (2021, с. 25). Вслед за Ю. Я. Барабашем мы полагаем, что *этнокультурное пограничье*, свойственное писательской идентичности Р. Бухараева, можно рассматривать не только как фактор трансформации и возникновения «новых», дополнительных смыслов идейно-образного содержания стихотворений М. Джалиля, но и как источник *жанровых нарушений и «отклонения» от подлинника*.

Художественные переводы Р. Бухараева стихотворений М. Джалиля являются актом транскультурной интерпретации, в котором жанровая трансформация выступает главным механизмом репрезентации пограничного сознания переводчика. В условиях русско-татарского пограничья переводчик оказывается в ситуации «жанрового тоннеля»: он не просто переносит содержание подлинника с одного языка на другой, но пересоздает жанровую природу оригинала, адаптируя ее к восприятию русского читателя и одновременно репрезентируя собственную культурную идентичность.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут использоваться при подготовке курсов по литературе народов России, литературной компаративистике и татарской литературе XX века.

Обсуждение и результаты

Трансформация восточных жанров как стратегия культурной адаптации

В контексте исследования художественного перевода как феномена межкультурного пограничья возникает необходимость в понятии, фиксирующем специфику рецептивного акта, совершаемого переводчиком, чье сознание находится в состоянии транзитивности. Предлагаем ввести рабочий термин «*жанровый тоннель*» как особый модус восприятия иноязычного поэтического текста, при котором переводчик, в силу своего пребывания в ситуации культурного пограничья и обусловленной им «гибридной» идентичности, оказывается неспособным к целостному воспроизведению жанровой архитектоники оригинала. Жанровая система татарской литературы воспринимается переводчиком сквозь призму поэтической традиции русской литературы, которая также не является для него безусловно «своей»: она тоже проблематизируется, ставится под вопрос. В результате структурообразующие признаки оригинальных жанров татарской литературы (парча, китга, нэсер) не столько выпадают из поля зрения переводчика, сколько замещаются либо родовыми универсалиями, либо привычными для русского читателя жанровыми моделями.

Так, трансформация исходного жанра парчи, восходящего к традициям средневековой татарской поэзии, заметна в выполненном Р. Бухараевым переводе стихотворения М. Джалиля «**Беренче яңгыр**» («Первый дождь», 1924). Известно, что в самом начале своего творческого пути и вплоть до середины 20-х гг. Джалиль опирался на жанровые традиции, образы и формы стихосложения восточной поэзии: газель, касыда, рубаи, марсия, парча, насихат, а также на тех татарских поэтов, которые испытывали подобное воздействие (Урманчиев, 1995, с. 15-17; Курбатов, 2005, с. 61-74; Янмурзина, 2014, с. 135-137). Полагаем, что названное стихотворение, посвященное описанию первого дождя, который орошает уставшую от зимы землю, представляет собой открытое произведение, соответствующее поэтике жанра *парчи* («кусок», «отрывок»). В частности, в нем проявились такие черты этой художественной формы, как малый объем, фрагментарность, медитативность, открытость и смысловая незавершенность поэтического текста. В исследованиях, посвященных парче, она характеризуется следующим образом: «как архитектурная форма целого *парча* реализуется в миниатюрах, имеющих жанровый исток в *васф* с присущим ему созерцательно-пейзажным содержанием, выросшим на основе гармоничного жизнеотношения. В стихотворениях этого типа действуют центроостремительные тенденции, силы поэтической концентрации, обретает особый смысл то, что сопряжено с проблемой целостности и завершенности мировидения» (выделено автором. – В. А.) (Аминева, 2025, с. 144-145). Поэтика «Беренче яңгыр» также основана на фрагментарности, которая охватывает как описание мира природы, так и человеческих взаимоотношений. Образ дождя в произведении Джалиля не только воссоздает одну из значимых стихий природы, но и выступает знаком живой жизни, которая подобно человеку, стремится к полноте своего бытия. Используя метафорический язык, М. Джалиль создает образ земли, у которой есть сердце, как у человека. Антитеза же «жаждущего сердца» и стального плуга усиливает внутренний драматизм в мире природы, которая вступает в свое особое состояние – перехода от смерти к рождению новой жизни, нового урожая: «Яңгыр килә... / Корыч сабан белән / Ерткаланган жирнең сусаган / Йөрәгенә ялга яңгыр килә...» (Жәлил, 2004, с. 152). / «Дождь идет... / На жаждущее сердце земли, / Вспаханной стальным плугом, / На отдых спешит дождь...» (подстрочный перевод наш. – В. А., А. Х.). Полагаем, что образы земли и первого дождя, приносящего облегчение миру, имеют символическое значение. Они – воплощение невыразимой красоты, которую может чувствовать лишь человек, обладающий большим сердцем и любовью к родной земле.

Пейзажная картина пробуждения земли в стихотворении Джалиля не развивается далее, а сменяется образами семян, которые ждут «встречи» с землей: «Орлык эзер. / Чүптән бушанган / Амбардагы чәчү тубалын да / Күптән корып куйдык шикелле» (Жәлил, 2004, с. 152). / «Семена готовы. / Похоже, мы уже давно подготовили сеялку в амбаре, / Очищенную от сора». В своем единстве обе картины вбирают в себя свойства поэтики

васф, призванной создать ощущение тайны в природе и одновременно подготовить читателя к восприятию человеческих взаимоотношений. Так, пейзажное описание неожиданно прерывает диалог отца с сыном, впечатляющий своей краткостью и смысловой глубиной: «– Муса, эзерме? /– Эзер. /– Ындырга йөр! / Анда нинди матур, сөйкемле!..» (Жәлил, 2004, с. 152). / «– Муса, ты готов? – / Готов. – Иди на гумно! / Какая там красота и очарование!.. Эмоциональное высказывание, которое продолжает многоточие, – наивысшая точка созерцания красоты природы, тайна которой до конца не подвластна сознанию лирического героя. Отсюда использование многоточия и пробела как знаков открытости и смысловой незавершенности поэтического текста.

Полагаем, что архитектоника парчи, проявившаяся в фрагментарности и приеме движения «от общего к единичному и конкретному» (Аминева, 2025, с. 138), во многом обусловлена интересом Джалиля в ранний период своего творчества к восточной поэзии, а также к лирике татарского поэта Дәрдемнда (наст. имя – Закир Рамиев, 1859–1921), которую он хорошо знал (Урманчиев, 1995, с. 9). К примеру, схожие черты композиционной структуры парчи «Первого дождя» соотносятся с поэтикой таких стихотворений татарского классика, как «Әгәр барсаң, саба жил, безнең илгә...» («Ветер утренний, если летишь в нашу сторону...»), «Ятам кай чаклары монлап...» («В тоске я лежу порой») и других.

Оставляя в стороне подробный анализ стихотворения «Первый дождь» М. Джалиля, отметим, что перевод Р. Бухараева в целом соотносится с содержанием поэтического источника, однако расходится с ним в аспекте жанра. Особенностью перевода Р. Бухараева является то, что в нем «ослаблена» смысловая перспектива поэтического содержания, создающаяся прежде всего за счет фрагментарности художественного текста. Последняя проявилась как в пейзажном описании, в котором символическую многозначность приобретают восходящие к восточной поэзии образы ветра («яңгыр жиле өерә...»), пыли («тузан оча...»), сада («яңгыр килә – туклык бакчага!..»), так и в создании диалога лирических персонажей.

В отличие от татарского источника, графический облик русского перевода выглядит иным: Р. Бухараев «пропускает» два многоточия в первой строфе и нарушает стройную, «правильную» композицию переводимого источника; стихотворение Джалиля состоит из двух строф (10-8), совершенно идентичных по композиционной структуре между собой. Русский же перевод, напротив, нарушает равновесность татарской парчи. «Первый дождь» Р. Бухараева образуют преимущественно короткие разбалансированные строки, а две строфы по объему разнятся между собой (19-5). Полагаем, что такая структура переводного произведения – результат своеобразного погружения переводчика в «тоннель» пограничья, который приводит его не только к жанровым трансформациям, но и к изменению *медитативного тона* парчи. Теперь восточный жанр становится более звучным, «живым» с точки зрения интонации, с выраженным ритмом коротких предложений в диалогах.

Есть и другой аспект различия. Если стихотворение М. Джалиля создает ощущение радости и полноты жизни, которое приносит с собой долгожданный дождь, то перевод Р. Бухараева, адекватный этой интенции, тем не менее переносит сферу невыразимой красоты, возникшей в мире после дождя, в область *полезности* последнего для урожая.

М. Джалиль

Эти кулын куйган маңгаена,
Күккә карый, сөнә-шатлана:
– Улым, чәчү алды, күрәмсең, – ди, –
Яңгыр килә – туклык бакчага!..
(Жәлил, 2004, с. 152).

Подстрочный перевод

Отец приложил руку ко лбу,
Смотрит в небо, радуется, ликует:
– Сын мой, видишь, перед посевом, – говорит, –
Дождь идет – к изобилию в саду!..

Перевод Р. Бухараева

Отец из-под ладони смотрит в небо
И, улыбаясь, говорит:
«Гляди,
сын, примета добрая: жди хлеба,
коль перед севом пролетят дожди...» (Золотые ступени, 2007, с. 160).

Переводческую стратегию Р. Бухараева можно описать как *движение вглубь идейно-нравственного содержания* лирического произведения, которое приводит к тому, что в переводе выделяются его важнейшие идеи и общечеловеческие ценности. Такая стратегия в целом соотносится с художественной идентичностью и смысловой целостностью подлинника. Однако она также имеет свои «побочные» результаты: поэтика переводного произведения теперь направлена на то, чтобы *извлечь мораль, подчеркнуть смысл сказанного* и тем самым направить читательское восприятие на значимый, с точки зрения переводчика, потенциал стихотворения. Вместе с тем мы полагаем, что стихотворение «Первый дождь» – более сложное, объемное по содержанию, в нем дискурс парчи открывает смысловую перспективу образов, среди которых, например, образ сада («бакча»), возникающий в самом финале, символизирует не только богатство и изобилие будущего

урожае (перевод Р. Бухараева: «...жди хлеба / Коль перед севом пролетят дожди...»), но и рождает ассоциации с райским садом, воплощением божественной красоты, местом гармонии природного и человеческого. Последнее по-своему раскрывается с помощью параллелизма – основного поэтического приема в стихотворении М. Джалиля: в нем эмоциональное ликование отца, смотрящего на небо («Күккә карый, сөөнә-шатлана»), сопоставляется с образом сада – совершенным пространством, воплощающим наполненность и торжество жизни («Яңгыр килә – туклык бакчага») (Жәлил, 2004, с. 152).

Другим восточным жанром, который претерпевает изменения в стихотворном переводе, является **нэсер**. По мнению Д. Ф. Загидуллиной, формирование нового жанра активно развивалось в татарской литературе в самом начале XX века. Распространение нэсер «стало возможно благодаря взаимовлиянию средств и приемов эпики и лирики. Тот художественный потенциал, скрытый внутри каждого вида: масштабность изображения и воссоздание цельных характеров, присущие эпике; музыкальность и ритмические формы, использование повторов и открытый финал, эмоциональность лирики – обеспечивала органическое соединение в новую синтетическую единицу» (Загидуллина, 2013, с. 147). Одним из основных признаков нэсер литературоведы считают *«ритмическую организацию текста»*. Нэсер – это «переходная между поэзией и прозой форма речи», которая свободно коррелирует с стихотворением в прозе – жанром, предоставляющим «большие возможности для творческого самовыражения» (Аминева, Мижит, 2023, с. 24).

Стихотворение М. Джалиля **«Чәчәкләр»** («Цветы», сб. «Моабитская тетрадь», 1943), посвященное теме памяти о погибших во время войны, чья кровь пропитала «Святую мать-землю», тяготеет к поэтике этого восточного жанра. В нем ярко выражено ритмическое начало, образуемое с помощью повторов, есть элементы звукописи и риторические восклицания: «Барыгыз болынга, балалар!», «Жыегыз, балалар, сез жирнең», «Балалар, сез гөлләр үзегез...» (Жәлил, 2004, с. 426–427). Стихотворение «Цветы» проникнуто возвышенно-романтическим пафосом, передающим эмоциональную силу восторга лирического героя, которому открылась невыразимая красота душистых цветов, выросших на лугах боевых сражений. Стихотворение также содержит традиционные образы-символы восточной поэзии, подчеркивающие живописность природного мира, хранящего память об ушедших: «ветер», «солнечные лучи» («Жил көйләп тирбәтә аларны, / Иркәли кояшның нурлары»), «цветы» («Чәчәкләр, үсегез, чәчәкләр...»), «нарциссы, гиацинты, маки» («Нәркисләр, сөмбелләр һәм мәкләр / Нәкъ сезнең ирнегез төслеләр»), «алая заря» («Ал таңы алдагы дәвернең / Йөзегездә чагладыр шикелле») (Жәлил, 2004, с. 426–427).

Полагаем, что произведение М. Джалиля как по художественной форме, так и по содержанию соотносится с известным нэсер Ф. Амирхана **«Чәчәкләр китереgez миңа!»** («Принесите мне цветы», 1921), созданном в романтическом стиле. В нем также предметом восхищения становятся *цветы* – ландыши, жасмин, розы. Через образы цветов лирический герой выражает скрытые стороны своего внутреннего мира, свою глубокую печаль: «...пусть цветы дадут поэтический покой моему скорбному сердцу – оно всегда было беспокойным, всегда устремлялось куда-то вдаль, за горизонт, но никогда не могло обрести то, что искало, пусть цветы овеют мою грусть и тоску своим ароматом» (перевод Г. Хантемировой) (Амирхан, 1979, с. 95). Цветы – воплощение той гармонии, которую ищет герой нэсера, оказавшийся на перепутье в поисках смысла жизни, познав горе и потери гражданской войны. Последнее подчеркивает эпиграф к этой лирической миниатюре: «Посвящается товарищам, закончившим с победой гражданскую войну и вернувшимся на трудовой фронт» (Амирхан, 1979, с. 94).

Перевод Р. Бухараева близок к художественному источнику, он достаточно полно передает романтический пафос стихотворения М. Джалиля, созданного в духе традиции соцреалистического канона. Однако в переводе на русский язык возникают те элементы, которые исходят от самого переводчика и создают «новый» субъективный ряд образов. Именно они ведут к трансформации жанровой тональности произведения, граничащей с жанром нэсер.

Наиболее отчетливо такие различия проявляются на уровне субъектно-объектных отношений. Если в субъектной структуре стихотворения М. Джалиля центральное место занимает лирический герой – носитель внутренних переживаний, вносящих в романтически возвышенный текст мотивы тоски и светлой печали, – то в переводе эта субъектная доминанта утрачивается. Интерпретация Р. Бухараева, напротив, акцентирует в стихотворении аспекты, наделяющие оригинал неизменно возвышенной семантикой, и одновременно «заглушает» иные, более тонкие чувства лирического героя, значимые с точки зрения архитектоники нэсера. Так, стихотворение М. Джалиля раскрывает внутреннюю близость лирического героя к тем, кто потерял родных на войне. В нем передано глубокое сочувствие героя, который точно знает о «сердечных ранах» и о том, что может спасти раненую душу: «Сезнең дә, бәлки, бу сугышта / Үлгәндер атагыз, анагыз, / Хәтерләп сезне соң сулышта... / Һәм бардыр йөрәктә ярагыз» (Жәлил, 2004, с. 427). / «Возможно, и у вас на этой войне / Погибли отец или мать, / В последний свой миг вспоминая о вас... / И в сердце осталась рана». Перевод Р. Бухараева ослабляет это откровение и раскрывает иную интенцию, трансформирующую смысловую перспективу открытого текста, а именно стратегию «дофантазирования, доассоциирования» лирических образов, характерную для нэсера (Загидуллина, 2013, с. 47).

Сравните:

М. Джалиль

Барыгыз болынга, балалар!

Йөргегез, уйнагыз, көлегез!

Елмайсын күреп шат аналар,

Юансын боеккан күңлегез.<....>

Сез назлап үбегез гөлләрне,
 Хуш истән күңлегез ачылсын.
 Жир бирде сезгә шат көннәрне,
 Йотып тир, кан һәм яшь тамчысын (Жәлил, 2004, с. 426-427).

Подстрочный перевод

Все на луг, ребята!
 Бегайте, играйте, смейтесь!
 Пусть радуются, глядя на вас, матери,
 Пусть утешатся ваши печальные сердца <...>

Вы нежно целуйте цветы,
 Пусть их аромат радует душу.
 Земля подарила вам светлые дни,
 Впитав в себя пот, кровь и слезы (выделено нами. – В. А., А. Х.)

Перевод Р. Бухараева

Ребятишки, бегите играть!
 Луг распахнут для вас наконец!
 Мамы пусть улыбнуться опять
 Беззаботности детских сердец <...>

Прижимайте соцветья к груди,
 Рдеют пусть, вам сердца веселя,
 Только счастье Вас ждет впереди,
 Кровь и слезы впитала земля (Золотые ступени, 2007, с. 181-182).

Приведенные примеры также показывают, что значимые в стихотворении М. Джалиля образы *цветов, души, сердца, слез, алой зари*, истоки которых находятся как в области поэтики восточных литератур, так и в татарской народной лирике, не только передают сложность духовного мира лирического героя, размышляющего о будущем, о новом поколении, но и открывают возможность для разных интерпретаций этого многослойного текста. К примеру, в описании молодого поколения М. Джалиль обращается к образу «ал таң» («алая заря»), который имеет символическую природу, наиболее полно проявившуюся в татарских народных песнях, например, в известной песне «Ай, былбылым» («Ах, мой соловей»), в лирике Г. Тукая («Жәйге таң хатирәсе» – «Воспоминание о летнем рассвете», 1910), С. Рамиева («Таң вакыты» – «Заря», 1907), М. Гафури («Таң» – «Заря»). Образ зари в татарском рецептивном сознании объективно рождает ассоциации с новой жизнью, с красотой и величием, торжеством света и солнца над тьмой и злом. В русском же переводе возникает близкая к подлиннику, но тем не менее иная образная структура, основанная на метафоре («... Алый отблеск грядущих перемен / На румянце ребячьей щеки»). Исходящая от переводчика интерпретация символического образа лишь частично раскрывает его семантику и в целом упрощает его смысл.

М. Джалиль

... Ал таңы алдагы дәвернең
 Йөзегездә чагладыр шикелле (Жәлил, 2004, с. 427).

Подстрочный перевод

... Кажется, алая заря грядущих времен
 Отражается на ваших лицах.

Р. Бухараев

... Алый отблеск грядущих перемен
 На румянце ребячьей щеки (Золотые ступени, 2007, с. 182).

Таким образом, перевод Р. Бухараева соответствует подлиннику, сохраняет идейно-тематическое содержание стихотворения «Цветы», однако носит однонаправленный и редуцирующий характер. Русскоязычный поэт *сглаживает* богатую парадигму символических образов, передающих драматизм внутреннего мира лирического героя, что препятствует созданию разных интерпретаций лирического произведения, в том числе через призму архитектоники жанра нэсер. Можно утверждать, что Р. Бухараев «выпрямляет» восточную жанровую логику, подчиняя ее законам русского стихотворного перевода, но при этом неизбежно теряет ту смысловую многозначность, которая была заложена в оригинале.

Субъектные трансформации как репрезентация транскультурного сознания переводчика

В анализе конкретных переводческих решений мы опираемся на понятие жанрового инварианта – устойчивого комплекса формально-содержательных признаков, обеспечивающего узнаваемость жанра в разных культурных и языковых контекстах. Вслед за А. В. Федоровым перевод рассматривается как соотношение

двух рядов – исходного и принимающего, – однако в данном исследовании акцент делается на жанрообразующих параметрах: типе субъектной организации, доминирующей модальности, функции символики и композиционной организации текста. Изменение хотя бы двух из этих параметров при переводе свидетельствует о перестройке жанровой природы текста.

Свободной метафорической интерпретацией оригинала является выполненный Р. Бухараевым перевод стихотворения М. Джаилия **«Кызыл ромашка»** («Красная ромашка», 1942), который сохраняет общую канву сюжета, но вводит дополнительные образы и психологические нюансы, не мотивированные подлинником. В переводе жанровый инвариант героической баллады, заданный оригиналом, претерпевает существенную трансформацию: эпический нарратив о судьбе уступает место лирическому переживанию смерти как личной утраты, что сближает перевод с исповедально-романтической традицией русской поэзии.

Изменения, которые Р. Бухараев вносит в стихотворение «Кызыл ромашка», затрагивают *субъектную сферу*, тип повествования и финальную образную доминанту. В оригинале стихотворение строится как повествование от третьего лица, переходящее в диалог между ромашками. Р. Бухараев сохраняет эту структуру, однако добавляет психологические детали («плачет», «не пойму», «тоска») и метафоры, которые придают голосу красной ромашки большую субъективность и эмоциональную окрашенность, тогда как в стихотворении М. Джаилия он остается эпически сдержанным, почти бесстрастным в своей трагичности. В результате героико-балладный тип высказывания трансформируется в лирико-исповедальный. В кульминационной сцене у Р. Бухараева возникает сильный и динамичный образ: «Крови хлынула струя», – что усиливает эмоциональную экспрессию, неоправданную текстом подлинника.

Особого внимания заслуживает трансформация образа Чулпан-звезды. В оригинале ромашка говорит: «Минем кызыл күлмәгем / Бик охшады Чулпанга» (Жәлилов, 2006, с. 73). / «Мое красное платье / стало очень похожим на Чулпан»). Чулпан – утренняя звезда, элемент объективно-эпической картины мира. Его функция – объективировать чувство, вывести его за пределы личного. Конкретизируя этот образ, Р. Бухараев определяет Чулпан как «звезду любви» и тем самым вносит в повествование романтический модус художественности, отсутствующий в оригинале, – снимает жанровый код и встраивает образ в европейскую романтическую традицию. В результате возникает эмоционально окрашенная метафора, сужающая исходный смысл: свет, память и надежда отходят на второй план, уступая место личному, субъективному чувству. Аналогичный сдвиг происходит и в описании красных лепестков: сравнение с «отблесками костра» вместо простой констатации красного цвета также переводит описание из объективной плоскости в эмоционально-метафорическую. В финале просветленная тональность оригинала сменяется эмоционально-скорбной. Это проявляется в ряде лексических замен: вместо «сияю» – «горю»; вместо нейтрального «егет» (юноша) – «героя моего»; наконец, в добавлениях, отсутствующих в подлиннике: «кровью огненной» и «выходя встречать зарю». Последнее создает образ почти ритуального действия, тогда как в подлиннике сияние – это внутреннее состояние. Таким образом, в переводе Р. Бухараева повествование утрачивает объективно-эпический характер и приобретает психологическую углубленность.

Аналогичные изменения наблюдаются в переводе другого стихотворения из «Моабитской тетради» – «Соңгы үпкә» («Последняя обида», 1943), где стратегия психологической конкретизации приводит к еще более заметным изменениям жанрового инварианта. Перевод Р. Бухараева – пример свободной интерпретации стихотворения М. Джаилия **«Соңгы үпкә»** («Последняя обида», 1943).

Р. Бухараев вносит изменения в субъектную организацию оригинала. Лирический герой М. Джаилия говорит о любви к миру, уподобленной любви Меджнуна к Лейле: «Дөнъя, сине Ләйлә төсле күреп, / Мәжнүн гыйшыкы белән яраттым» (Жәлилов, 2006, с. 400). / «Мир, я, видя в тебе Лейлу, / Любил любовью Меджнуна», – Р. Бухараев передает: «Думал я с вдохновеньем Меджнуна: / Хрупок мир и красив, как Лейла...». В результате драматический контраст между активной, страстной любовью героя к жизни и жестокостью мира утрачивается. Введение субъективно-эмоциональных маркеров («заклинаю», «безумно», «кровинка») придает переводу черты *интимной исповеди*, тогда как в подлиннике доминирует обличительный пафос.

Элегическое начало в стихотворении Джаилия по-своему раскрывает субъектная сфера – лирический герой сосредоточен на своем внутреннем мире, который вмещает в себя сильную обиду за то, что приближающаяся смерть *навсегда* разлучит его с дочерью и родной землей: «Үләм, дидем, ярый, тик кайгырдым, / Күреп үлсәмче дип кызымны! / Анам кабре – туган туфрагыма / Күеп үлсәмче дип йөземне!» (Жәлил, 2004, с. 400). / «Умираю, ну и пусть, но я горевал: / Хоть бы увидеть дочь перед смертью! / Хоть бы прижаться лицом к родной земле – / К могиле моей матери!». Элегическая тональность в «Последней обиде» имеет особенные черты: стихотворение хранит «память» об одном из самых пронзительных произведений Г. Тукая «Өзелгән өмид» («Утраченная надежда», 1910), в котором лирический герой, находясь у могилы матери, размышляет о своей трагической судьбе. Стихотворение Тукая транслирует это состояние: погружение внутрь собственного мировосприятия приводит к внезапным открытиям, которые поражают своей трагичностью:

Бар күнәлләрдән жылы, йомшак синең кабрең ташы,
Шунда тамсын күз яшемнең иң ачы һәм татлысы! (Тукай, 2006, с. 196).

*Всех сердец теплей, мягче твой надмогильный камень.
Пусть каплют на него мои самые сладкие и горькие слезы!*
(перевод М. И. Ибрагимова).

Мотив слез в элегии М. Джалиля иной, чем у Тукая. Здесь он утрачивает глубоко личный, интимный характер и превращается в более «громкий» мотив рыдания, который тем не менее не заглушает элегическую тональность этого текста, но придает ей более выраженные черты. Элегический модус художественности в стихотворении М. Джалиля приближен к лирическому завещанию, в котором темы смерти и прощания с миром являются важнейшими для поэтики этого жанра.

Р. Бухараев сохраняет проблемно-тематическое поле философской элегии-завещания М. Джалиля, но модифицирует его жанровый инвариант и субъектную перспективу. Речь в данном случае идет о том, что русский перевод наделяет стихотворение **исповедальной рефлексией** и вносит в содержание соответствующие этому жанру особенности. Так, в переводе появляется близкий к исповеди мотив горьких и чистых слез, а также возникают лексические замены: вместо собирательного образа матери-Родины – «милый край», «родная земля» – «мир», «отчий край». Последняя замена заметно трансформирует устойчивое значение концепта «туган ил» («родная страна», «родная земля») – одного из значимых концептов в культуре татарского народа – и привносит в текст стихотворения не национальный дискурс, а общечеловеческие черты.

Сравните:

М. Джалиль

Аерып мине анам-Ватанымнан
Кай жирләргә китреп ташладың?
Еласам да үксеп, үз илемнең
Туфрагына таммый яшьләрем.

Туган илем, үксез улың булып
Үләм инде читтә тилмереп.
Яшем барсын сиңа елга булып,
Каным шытсын кызыл гөл булып
(Жәлил, 2004, с. 401).

Подстрочный перевод

Оторвав меня от матери-Родины,
В какие края ты меня забросил?
Даже если я буду рыдать навзрыд,
Мои слезы не упадут на землю родного края.

Родная земля, я умираю на чужбине,
Став твоим осиротевшим сыном.
Пусть мои слезы дойдут до тебя рекой,
А моя кровь прорастет алыми цветами.

Перевод Р. Бухараева

Мир жестокий, от милого края
Ты меня оторвал – как мне жить?
Даже горькой слезою, рыдая,
Почвы Родины не увлажнить...

Отчий край, сиротой умираю!
Пусть рекой мои слезы, чисты,
Добегут до тебя, заклиная –
Кровь моя пусть взойдет, как цветы!
(Золотые ступени, 2007, с. 173).

Как показывает сопоставление, драматическое начало философской элегии-завещания наиболее полно передано в финале, в котором возникает образ осиротевшего сына, умирающего на чужбине. Этот образ вызывает ассоциации не только с самим поэтом Мусой Джалилем, но и с его предшественником Г. Тукаем, рано осиротевшим. Выделим еще одно различие: в переводе Р. Бухараева образ осиротевшего сына значительно смягчен по сравнению с источником. Переводчик опускает слово «чужбина», чем нарушает драматическую напряженность финала «Последней обиды» – смерти героя-сироты на чужбине, а не на родной земле. В заключительной части перевода восклицательные предложения и эллипсис создают ритмическую подвижность стихотворения и возвышенную интонацию, придающую романтический ареол неизбежной смерти лирического героя. Полагаем, что такая переводческая стратегия, основанная на субъективном «домысливании» образов и лирического сюжета, на стремлении сохранить стихотворную форму и, напротив, на «ослаблении» драматического дискурса, модифицирует исходный жанр и расходится с элегически спокойной, глубокой медитацией, характерной для финальной, сильной позиции татарского текста.

Заключение

Проведенный анализ позволяет утверждать, что переводы Р. Бухараева стихотворений М. Джалиля представляют собой процесс культурной идентификации, в котором жанровая трансформация выступает главным

механизмом репрезентации пограничного сознания. В ходе исследования были определены основные жанры лирики М. Джалиля, претерпевающие трансформацию: восточные жанры парчи и нэсер, героическая баллада и философская элегия-завешание. Каждый из них модифицируется в соответствии с жанровыми ожиданиями русскоязычного читателя: парча утрачивает фрагментарность и медитативность, нэсер – ритмическую организацию и открытость, баллада трансформируется в лирико-исповедальное повествование, а элегия-завешание приобретает черты исповедальной рефлексии. Источником этих трансформаций является пребывание переводчика в «жанровом тоннеле»: находясь между татарской и русской поэтическими традициями и не имея возможности до конца идентифицироваться ни с одной из них, он не столько сознательно адаптирует оригинал, сколько неизбежно проецирует его на те жанровые модели, которые сохраняют для него узнаваемость и нормативную силу. Именно поэтому жанровая природа подлинника не воспроизводится, а пересоздаётся в соответствии с логикой принимающей традиции и внутренней раздвоенностью самого переводческого сознания.

Анализ модификации жанров парчи и нэсер в переводах стихотворений М. Джалиля «Первый дождь» и «Последняя обида» показал, что их жанровая идентичность не была отрефлексирована переводчиком и не осознавалась им как доминантная структура художественного целого. Полагаем, что одним из источников «несоизмеримости» жанровых свойств произведений М. Джалиля и их русских версий является транзитивность художественного сознания самого переводчика, его пребывание в «тоннеле» межкультурного пограничья, обуславливающее «размытость» и в целом нерепрезентативность жанровых свойств воспринимаемых текстов.

Анализ переводов «Красной ромашки» и «Последней обиды» из «Моабитской тетради» позволил выявить устойчивые тенденции трансформации субъектной сферы, последовательно реализуемые Р. Бухараевым. В эпически сдержанный голос персонажа или лирического героя входят внутренняя речь и эмоциональные маркеры, что придаёт высказыванию исповедальную окрашенность. Объективно-эпическое повествование от третьего лица уступает место лирическому переживанию смерти как личной утраты, а собирательный образ матери-Родины замещается индивидуализированными формулами. Образы, обладающие в оригинале объективно-космической семантикой, конкретизируются и сужаются до субъективно-романтических метафор, что лишает их жанрообразующей функции. Наконец, наиболее трагические элементы подлинника опускаются или ослабляются, компенсируясь возвышенной интонацией, восклицаниями и эллипсисом. В своём единстве эти тенденции свидетельствуют о том, что субъектная сфера стихотворений М. Джалиля не воспроизводится, а пересоздаётся в соответствии с жанровыми ожиданиями русскоязычного читателя и с внутренней логикой пограничного сознания переводчика, для которого исповедальность и психологическая углублённость оказываются наиболее органичными формами освоения «чужого» лирического материала.

Понятие «жанровый тоннель», будучи введённым в научный обиход, позволяет пересмотреть стратегию анализа интерпретационных практик транскультурных авторов, акцентируя внимание на онтологических свойствах перевода как формы диалога литератур и культур. «Жанровый тоннель» фиксирует закономерность: в ситуации культурного пограничья целостное восприятие жанра оригинала становится затруднённым, поскольку сознание реципиента, обладая способностью к различению жанровых кодов разных традиций, не может отдать предпочтение ни одной из них и потому оказывается в позиции постоянной рефлексивной дистанции. Перевод в этом контексте предстаёт как опыт, разворачивающийся на трёх уровнях: межъязыковом – как сопряжение разных языковых картин мира, межсубъектном – как диалог сознаний переводчика и автора оригинала, межжанровом – как пересоздание жанровой формы оригинала в контексте иной поэтической традиции.

Перспективой дальнейшего изучения темы может стать сравнительный анализ жанровых трансформаций, проявившихся в переводах Р. Бухараева лирики М. Джалиля, с одной стороны, и в выполненных поэтами-переводчиками (А. Ахматовой, С. Маршаком, А. Тарковским) интерпретациях стихотворений классика татарской литературы – с другой. Полагаем, что развитие данного ракурса исследования позволит уточнить представления о «жанровом тоннеле» как одном из механизмов транскультурного взаимодействия в современных литературах России.

Материалы исследования | Research materials

1. Амирхан Ф. На перепутье: повести и рассказы / пер. с тат. Казань: Татар. кн. изд-во, 1979.
2. Жәлил М. Сайланма әсерләр. Шагыйрь турында истәлекләр [Избранные произведения. Воспоминания о поэте]. Казань: Хәтер (Тарих), 2004.
3. Жәлилов М. М. Әсәрләр: 5 т. Казань: Татар. кит. нәшр., 2006. Т. 2: Шигырьләр (1941-1944); Либреттолар; Шагыйрь архивыннан.
4. Золотые ступени: татарская поэтическая классика / пер. с татар. Р. Бухараева. Казань: Магариф, 2007.
5. Сафиуллин Я. Г. Сопоставление литератур // Теория литературы: словарь для студентов, специализирующихся по сравнительной и сопоставительной филологии / сост. Я. Г. Сафиуллин и др. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2010.
6. Тукай Г. Сайланма әсәрләр = Избранные произведения: в 2 т. Казань: Татар. кит. нәшр., 2006. Т. 1.
7. Шафранская Э. Ф., Гарипова Г. Т., Кешфидинов Ш. Р. Транскультурная литература XXI века: учебное пособие для вузов. М.: Юрайт, 2024.

Источники | References

1. Аминова В. Р. Парча в татарской литературе начала XX в. как композиционная и архитектурная форма целого // Новые исследования Тувы. 2025. № 3.
2. Аминова В. Р., Мижит Л. С. Нэсер и шулук-чугаа: варианты прозапоэтического синтеза в татарской и тувинской литературах // Новые исследования Тувы. 2023. № 4.
3. Барабаш Ю. Я. Чужое – Иное – Свое: к проблематике этнокультурного пограничья. М.: ИМЛИ РАН, 2021.
4. Газизова Л. Р. Лирика Г. Тукая в переводах на русский язык: история и поэтика: автореф. дисс. ... к. филол. н. Казань, 2022.
5. Еникеев И. А. Русскоязычная литература Татарстана (1960–2020). Казань: ИЯЛИ, 2021.
6. Загидуллина Д. Ф. Модернизм в татарской литературе первой трети XX века. Казань: Татар. кн. изд-во, 2013.
7. Курбатов Х. Р. Ритмика татарского стиха. Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2005.
8. Нагуманова Э. Ф. Национальная идентичность в переводе (на материале переводов стихотворения Г. Тукая «Милли моннар» на русский язык) // Габдулла Тукай и тюркский мир / сост. Ф. Х. Миннуллина, А. В. Ганиева. Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2016.
9. Урманчеев Ф. И. Волшебный клубок. Муса Джалиль и народное творчество. Казань: Изд-во ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН, 1995.
10. Федоров А. В. Проблема стихотворного перевода // Литературная компаративистика: антология / под общ. ред. И. О. Шайтанова. М.: РГГУ, 2021. Т. 1: Становление метода.
11. Хабибуллина А. З. Жанровые трансформации в переводах Равиля Бухараева как явление культурного пограничья // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2026. Т. 19. № 3. <https://doi.org/10.30853/phil20260155>
12. Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика // Проблемы современной компаративистики / сост. Е. М. Луценко, И. О. Шайтанов. М.: Журнал «Вопросы литературы», 2011.
13. Янмурзина А. Я. Из опыта изучения особенностей жанровой системы поэзии Мусы Джалиля // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 3 (332).

Финансирование | Funding

RU Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 25-28-20082, <https://rscf.ru/project/25-28-20082/>) и Академии наук Республики Татарстан.

EN The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation (project No. 25-28-20082, <https://rscf.ru/project/25-28-20082/>) and the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan.

Информация об авторах | Author information

RU **Аминова Венера Рудалевна**¹, д. филол. н., проф.
Хабибуллина Алсу Зарифовна², д. филол. н., доц.
¹ Казанский (Приволжский) федеральный университет;
 Институт мировой литературы им. А. М. Горького, г. Москва
² Казанский (Приволжский) федеральный университет

EN **Venera Rudalevna Amineva**¹, Dr
Alsu Zarifovna Khabibullina², Dr
¹ Kazan (Volga region) Federal University;
 A. M. Gorky Institute of World Literature, Moscow
² Kazan (Volga region) Federal University

¹ amineva1000@list.ru, ² alsu_zarifovna@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 21.08.2026; опубликовано online (published online): 30.09.2026.

Ключевые слова (keywords): культурное пограничье; понятие «жанровый тоннель»; стихотворный перевод лирики М. Джалиля; Р. Бухараев; транскультурная интерпретация; cultural borderland; concept of the “genre tunnel”; poetic translation of Musa Jalil’s lyric poetry; Ravil Bukharaev; transcultural interpretation.