

DOI: 10.46698/VNC.2022.84.45.003

ВОЕННАЯ ЛИРИКА Г. ПЛИЕВА 1960-х гг.
В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДАХ:
ПРОБЛЕМА ПЕРЕДАЧИ СОДЕРЖАНИЯ
И ФОРМЫ

Е.Б. Дзапарова

В статье анализируется военная лирика известного осетинского поэта Гриши Дзамболатовича Плиева (1913-1999) 1960-х гг. в русскоязычных переводах. Цель исследования заключалась в изучении специфики поэтического перевода, включающей анализ репрезентации в переводах смыслового пространства оригинала, способов передачи формальной организации стиха. Объектом исследования выступают магистральные произведения Г. Плиева 1960-х гг.: баллада «Семь черкесок», стихотворения «Пепельница», «Пятый кинжал», цикл «В горном селении». Основным методом исследования является сравнительно-сопоставительный анализ, предполагающий сличение разноязычных текстов (оригинала, перевода) на формальном и содержательном уровнях, сопоставление отдельных структурных компонентов. В ходе сличения текстов выявлены основные переводческие решения в преодолении переводчиками трудностей, связанных со спецификой осетинского языка. При переводе военной лирики Плиева на русский язык переводчики стремились сохранить содержание и форму художественных произведений. Однако поиск способов преодоления языкового барьера не у всех переводчиков был направлен на выбор равнозначного варианта – эквивалента. Не всегда удавалось сохранить обыгранный автором в произведении художественный образ, передать идиостиль автора. Приходилось прибегать к стилистическим средствам переводящего языка. Функциональная замена способствовала сохранению коммуникативно значимого смыслового ядра переводимого отрывка. Некоторым переводчикам удавалось достигнуть равного впечатления в их истолковании, а местами и обогатить образы за счет дополнений, которые улучшали текст в целом. Лексико-семантические находки обеспечивали достижение переводом эстетического воздействия на рецепientа. Формальная структура переводных произведений в основном воспроизводила внешние черты стиха оригинала. Лишь в некоторых произведениях наблюдается выпадение рифмы в стихах, изменение строфики.

Ключевые слова: осетинская литература, Г. Плиев, военная лирика, художественный перевод, содержание и форма произведения.

Тема Великой Отечественной войны еще долго после ее завершения будоражила сознание осетинских писателей, продолжила свое развитие с новой силой в особенности в творчестве тех, кто непосредственно принимал в ней участие. Тема войны прочно вошла и в творчество известного осетинского писателя, поэта-фронтовика Г. Плиева. Стихи славились им непосредственно на поле боя и в послевоенное время. Военная лирика поэта в 1950-1980-х гг. становится достоинством и русскоязычного читателя. Один

за другим в переводе издаются сборники «Стихи» (1959) [1], «Пятый кинжал» (1972) [2], «Семь черкесок» (1988) [3]. Сборник стихотворений 1959 года содержит стихи, написанные непосредственно в годы войны, воспевающие подвиг солдата («Терпи, солдат», «В разведке», «На поле боя»), отражающие будни солдата на фронте («В окопе», «Перед боем», «Будто сразу присмирел...»). В некоторых стихотворениях слышен отзвук победы («Озарен лучом победы...», «Мамаев курган», «Солдатские слезы»), показана

дружба солдат («Другу»), высмеиваются лжепатриоты и предатели («Мужчина ли Гагу?»). В сборники «Пятый кинжал», «Семь черкесок» помимо перечисленных включены самые известные произведения Г. Плиева о войне – стихотворения «Пятый кинжал», «Пепельница», «Искариот», баллада «Семь черкесок», поэма «Одинокий» и др. Поэтические произведения, написанные в послевоенное время, на наш взгляд, более осознанные, совершенны по содержанию и форме.

Переводы представленных поэтических произведений Г. Плиева раскрывают русскоязычному читателю мировоззрение поэта, солдата, сына своей малой родины. Каждое произведение – показ отдельной судьбы, личности, столкнувшейся с великой трагедией – войной. Для осмысления событий недавнего прошлого и показа драматизма, обусловленного трагическими событиями как в личной судьбе поэта, так и в судьбе всей страны, Г. Плиев выбирает разные художественные формы – стихотворение, поэма, баллада...

В военной поэзии 1960-х гг. широкое распространение получил мотив обращения субъекта лирической речи к умершему солдату. Как пишет И.В. Мамиева, подобной формой организации поэтического произведения пользуются многие осетинские поэты – Г. Дзугаев, Л. Харебов, Г. Гагиев, Д. Дарчиев, Н. Джусойты и др. [4, 64–65]. Такой формой диалога воспользовался и поэт Г. Плиев в своей известной балладе «Авд цухъайы» («Семь черкесок», 1965) о трагической судьбе семи братьев Газдановых. Произведение сюжетно: в балладе поочередно каждый из погибших на фронте сыновей рассказывает матери обстоятельства своей смерти. Для отражения трагедии семи братьев Газдановых Г. Плиев выбрал форму диалога матери с умершими сыновьями. Мотив «взыскания погибших» [5, 170] характерен и для русской военной лирики. Поэтическим средством пользуются А. Твардовский в

стихотворении «Я убит подо Ржевом», П. Антокольский в поэме «Сын».

Произведение Г. Плиева от начала и до конца пронизано чувством великого горя матери, потерявшей один за другим семь сыновей. Об этом говорится уже в экспозиции: «...Уым цæринаг авд хъ-æбулай / Баззад афтидæй сæ мад...» [6, 173–182]. Все что от них осталось – это память, семь пустых могил и черкески, которые становятся в балладе Г. Плиева символами, олицетворяющими для матери живых сыновей, с ними она и ведет диалог. Частная трагедия матери перерастает в монументальную трагедию всех матерей, потерявших в войнах детей, эпическое в балладе Г. Плиева сливается с лирическим. Песня-плач – реквием по погибшим сыновьям у Плиева отражает трагедию как отдельного человека и семьи, так и народа, страны и мира в целом. Эмоциональное напряжение от картины к картине постепенно возрастает.

Баллада Г. Плиева на русский язык была переведена дважды. Переводчики Л. Озеров и Н. Дмитриев каждый по-своему подошел к переводимому тексту. Обратимся к сравнительно-сопоставительному анализу разноязычных текстов с целью выявления общих и отличительных черт содержания и формы произведения.

В оригинале, как известно, автор в начале произведения обращается с просьбой почтить память павших на войне семерых братьев Газдановых: «Æма уыдон раз сæркъулай / Алæуу иучысыл æнцæд». Использование подобного художественного приема способствует погружению читателя в текст, заставляя сопереживать и сочувствовать героям баллады. Плиев вспоминает события не столь далекого прошлого, чтобы читатель проникся эмоциональным настроением автора, приблизился к его внутреннему миру. На русском языке исходный отрывок находит разное прочтение. Н. Дмитриев неправомерно игнорирует авторский прием. Однако вряд ли при-

емлемо и толкование Л. Озерова. Переводчик обращается к читателю с просьбой послушать его рассказ фразой: «Начинаю. Слушай, брат». Приведем пример этого отрывка:

*Арф Куырттаты комы дуарыл
Саргъай хъаугарон аерхиз, –
Къулыл иу ныллаг хадзарыл
Ауыгъд авд цухъайы ис,
Æма уыдон раз саркъулаей
Алауу иучысыл аенцад:
Уым цæринаг авд хъабулаей
Баззад афтидæй сæ мад...*

[6, 173–182].

У въезда в глубокое Куртатинское
ущелье
С коня на окраине села сойди, –
На стене одного низкого дома
Висят семь черкесок,
И возле них с поникшей головой
Молча приостановись немного:
Там без семи сыновей молодых,
Осталась совсем одной их мать...

(здесь и далее подстрочный
перевод наш – Е.Дз.)

В переводах:

*Близ ворот теснин Куртата
Путник, придержи коня
И приди послушать брата,
Мой рассказ, а не меня.
Улови в нем все оттенки.
Начинаю. Слушай, брат.
В сакле небольшой на стенке
Семь черкесок в ряд висят.
Семь черкесок. Ладных. Стройных.
Это надо понимать:
Воинов-сынов достойных –
Семерых лишилась мать.*
[2, 67–75] (Л. Озеров)

*Сакля есть у скал Куртата,
Там, в огромной тишине,
Скорбным символом утраты –
Семь черкесок на стене.
Кто погиб – тот не воскреснет,
Только сердцу как принять?*

*Там сынов, достойных песни,
Семерых, лишилась мать.*
[3, 69–76] (Н. Дмитриев)

Переводчики по-разному подходят к плану содержания исходного отрывка. Как видим, ни один из переводов не отражает пословно мысль подлинника. У Озерова на передний план выступает смысл, у Дмитриева – художественная сторона, внимание акцентируется на образности данного отрывка. Однако найденные Н. Дмитриевым образные единицы речи, как нам кажется, помогают читателю глубже проникнуться в текст и ярче передать трагедию матери: «Скорбным символом утраты – / Семь черкесок на стене». Или «Не текут к вершинам реки, / Не цветет цветок в золе, / Не поверит мать вовеки / В то, что нет их на земле». Трагедия матери автором оттеняется пустыми могилами и немymi черкесками, с которыми она и ведет разговор, представляя пред собой живых сыновей. В переводах эти художественные образы сохранены. Эмоциональное состояние матери в переводах разнится: в тексте у Дмитриева фразами «в который раз отчаясь», «сердце матери горит», «мать с упрёком говорит» складывается ощущение легкой злобы матери на сыновей, связанной с их молчанием. У Озерова чувства матери в переводе приобретают явно скорбную интонацию, которая, на наш взгляд, лучше отвечает содержанию баллады:

*Нет, уже голов сыновних
Не погладит мать рукой,
Тех сынов единокровных
Вспоминает мать с тоской,
И не верит в их кончину,
И живыми видит их,
И к черкеске, словно к сыну,
Говорит в печальный миг...*

Диалогизация, присущая балладному канону [7, 101–108], является и в произведении Г. Плиева основной формой сюже-

тостроения. Амебейная композиция произведения и в переводах характеризуется параллелизмом, содержащим вопросы и ответы матери и сыновей. Использованный композиционный прием сближает произведение с народной поэзией. Стимулирует динамику действия быстрота сменяемых фрагментов – рассказов сыновей о военных подвигах.

В переводе Озерова исчезла детализация, которая используется автором в рассказах сыновей. В переводе Дмитриева наблюдается близость с оригиналом денотативных и коннотативных компонентов. Показана трагическая судьба каждого из братьев Газдановых согласно их художественному отражению в балладе у Плиева. Приведем такой пример из текста:

*«Уæ, Хадзысмел, мады ‘нхъæлцау,
Ды хъуытазхъæлæс уыдта,
Цæй, уæд та ды æгъгъ хуыздæр цау, –
Ныр кæм дæ æмæ куыд дæ?»
Æмæ фырт кæцæйдæр дзуры,
Дзургæ нæ, – цыма йын раст
Зары, раздæрау, йæ цуры
Æмæ мады риуæй суры
Судзаггаг зæрдæйы маст...*

*«О, Хадзисмел, опора матери,
Ты звонкоголосым был,
Ну, хоть ты скажи хорошую новость, –
Где ты теперь и как ты?»
И сын откуда-то говорит,
Не говорит, – как будто ей верно
Поет, как прежде, возле нее
И из груди матери прогоняет
Жгучую сердечную обиду/боль.*

*«Колокольчик, сын мой третий!
Как ты петь, косить умел!
Что в судьбе своей ты встретил,
Где теперь ты, Хадзысмел?»
Словно песенка родная,
Сына голос зазвучал,
На минуту разгоняя
Материнскую печаль...*

Представленный в оригинале отрывок обладает в переводе коммуни-

кативно-функциональной эквивалентностью, адекватен он и по своему эстетическому воздействию на читателя. В некоторых местах перевод Дмитриева, как представляется, звучит лучше оригинала: усилена образность стиха дополнительной экспрессивностью и метафоризацией:

*Æз лаг нал дæн, фæлæ – рыг.
Я теперь больше не человек, а – пыль.*

*В мире нет меня,
Я – прах,
Прах, развеянный войною
На семи ее ветрах.*

Или:

*«Радзур-ма, ды та цы бадæ.
О ма чиныгуарз Махар?
Ды цауылна ‘рвитыс мадæн
Иу зæрдæныфсы хабар?»*

*Расскажи-ка, что с тобою стало.
О, мой книголюб Махар?
Почему не шлешь ты матери
Хоть одной обнадеживающей весте?*

*«О Махар, мой сын четвертый,
Как судьбу твою прочесть?
Пусть водой живой ли, мертвой,
Мне омоет душу весть».*

Рассказы сыновей отражают этапы войны. Монолог каждого последующего сына – завещание матери смириться с его смертью, стойко перенести утрату и продолжать жить («А уынгаг бон фидар лауу, / Асур цагсгомæй дæ сагъæс...») – В этот несчастный день крепись / Прогони с лица печаль...). Каждая реплика-строфа – монолог одного из сынов – отделяется вторым:

*Мин мин азмæ дæр фæстæмæ
Нал ис раздæхæн мæнæн...*

*Даже через тысячу тысяч лет
Нет возврата мне...*

У Озерова синтаксический прием сохранен, но смысл, запечатленный у него в строках, расширяет границы исходного отрывка, вселяя в читателя «уверенность в победе над врагом» [8, 66]:

*Друг за друга, брат за брата! –
Без того победы нет...*

Эпифорический повтор у Дмитриева циклично отражает безысходность времени, оно теперь вечно для бойца. Переводчиком трагичность судьбы героев передается другими средствами выражения:

*Мне теперь одно и то же –
Миг и миллионы лет.*

Психологическое состояние матери и драматизм ситуации подчеркивает рефрен:

*Мад ын ныр йæ цухъа дауы
Æмæ хусцæстæй лæууы...
Айнаг сау фæрчытæй хауы,
Арв цыхыцырджытæй кæуы.*

Мать ему теперь черкеску гладит
И стоит с высохшими глазами...
Скала падает черными глыбами,
Небо плачет обильной струей.

Четверостишие построено на приеме контраста. Внешнее спокойствие матери – все слезы ею выплаканы уже – «хусцæстæй лæууы» (выделено мною – Е.Дз.) – противопоставляется (позже читатель узнает, что отождествляется) природному смятению. Об этом пишет и И.В. Мамиева: «Саударæджы, æдде бакæсгæйæ, æнцой уаг (“хусцæстæй лæууы”) йæ æцæг уавæрæй цас дард у, уый æвдыстæуы æрды утахсæн æмæ знæт маройæ. Афтазыны, цыма мадæн йæхи зæрдæ мастæй ныддур и, байсыстысты йæ судзгæ цæссыгтæ, фæлæ – нæ, сюжеты кæронмæ æввахс – “Мад æрхæндæгæй дзыназы”» [9, 69]. (Насколько далеко внешнее спокойствие носящей траур женщины (стоит

с высохшими глазами) от истинного ее состояния подтверждается природным волнением и неистовым стенанием. Кажется, что сердце матери стало каменным от гнева, высохли ее жгучие слезы, но нет, к концу повествования – «Мать печально стонет»).

Многоточие в приводимом выше отрывке играет определенную роль, глубже раскрывает образ матери, ее эмоциональное состояние. В использовании данного знака препинания виден внешний и внутренний подтекст. Многоточие свидетельствует о некоей недосказанности в повествовании или о разрыве и переходе к другой мысли. Внутренний смысл – демонстрация границ контраста, перехода от мнимого внешнего спокойствия к показу истинного состояния, уподобляющегося природной стихии.

В переводе Л. Озерова:

*И черкеску мать ласкает
Каждый день – который год!
С горя трескаются скалы,
Небо ливнем слезы льет.*

Перевод Н. Дмитриева:

*Сердце мука искромсала,
Так, что высохли глаза.
А вокруг седеют скалы,
Плачут ливнем небеса.*

В другом отрывке строки оригинала Дмитриевым интерпретированы таким образом:

*Мать черкеску приласкала,
Мать его, как прежде, ждет.
С горя трескаются скалы,
Небо ливнем слезы льет.*

В переводах, как видим, ближе к оригиналу по-своему был Дмитриев. Немаловажный штрих – мать с высохшими глазами, из которого и создается полноценный образ матери Г. Плиева, Л. Озеровым опущен. Переводчиком не понят и смысл многоточия.

Эстетизация переводчиком изображаемой художественной действительности для создания желаемого эмоционального эффекта предполагает использование дополнительных художественных приемов. Так, образно обыграны Дмитриевым лексемы, отождествляющие и в переводе стойкость матери солдат: «... *сedeют горы/скалы*», «*Поседели с горя скалы / Плачут, плачут небеса*», «*С горя трескаются скалы*». Даже скалы не выдерживают страдания матери. И здесь в отрывке прослеживается прямая аналогия с поэмой А. Ахматовой «Реквием» («Перед этим горем гнутся горы...»), в которой также находит воплощение монументальный образ матери-страдательницы.

Сила скорби и трагизм повествования у Г. Плиева достигает своего апогея в последних строках:

*Æмæ ææронд мадмæ къулаей
Джихæй цухъатæ кæсыны...
Авд хæдзары та лæууыны
Авд ирон чызджы сæркъулаей...*

И на старую мать со стены
В оцепенении черкески смотрят...
А в семи домах стоят
Семь осетинских девушек
с поникшей головой...

Трагедия коснулась не только семьи братьев Газдановых, но еще так и не обретших свое счастье невест погибших солдат. По этому поводу Ш.Ф. Джикаев отмечает: «Ацы хуымæтæг рæнхъыты зынынц авд трагикон хъысмæты. Амонды аккаг чи уыд æмæ йæ амонд хæсты азарæй кæмæн басыгъд, уыцы чызджыты хъысмæт уæззау трагеди у. Уыдон баззæдысты куырдуаты, нæ систы царддæтæг æмæ нæ бавзæрстой мады цин, нæ баззæдтой хъæбулы ад» [10, 442] (В этих простых строках показаны семь трагических судеб. Кто был достоин счастья и счастья которых испепелила война, судьба этих девушек и есть большая трагедия. Они

остались засватанными, не дали новую жизнь и не испытали материнского счастья, не узнали радость материнства).

Подобно оригиналу, перевод сохраняет образы, важные для понимания идейно-тематического своеобразия произведения Г. Плиева.

*Смотрит мать сквозь сеть морщинок.
Семь черкесок – гордый ряд.
Семь красавиц-осетинок,
Головы склонив, стоят*
(пер. Л. Озерова).

*Ей внимают семь черкесок,
И грустят в домах окрест
Семь несбывшихся невесток,
Семь несбывшихся невест*
(пер. Н. Дмитриева).

Однако в переводном тексте Озерова образы невесток-вдов не получают той семантической расшифровки, которую они имеют в подлиннике. У Озерова образы, как представляется, оказываются оторванными от основного контекста. Семантически перевод Дмитриева более точен. Переводчик уловил намерение автора, дважды акцентируя внимание читателя на словосочетании «*несбывшихся невесток/ несбывшихся невест*».

Внутренние и внешние элементы в поэтическом произведении, как известно, неразделимы. Ритм, порядок слов, размер находятся в тесной взаимосвязи с содержанием. Изменив компоненты поэтической формы, неизбежно меняется и «структура поэтического содержания» [11, 35]. Формальная организация стиха представлена в оригинале хореическим размером с чередованием различных видов рифмовки (перекрестная, парная, кольцевая), женских и мужских рифм. Для поэтических произведений, написанных хореем, обычно характерна напряженность сюжета, присущ эмоциональный напор стиха. Хореический размер характерен для народной песни, поэтому его используют и в литератур-

ных произведениях для придания стиху и музыкальности, и напряженности.

Баллада Г. Плиева вобрала в себя признаки жанров героической песни и плача. Произведение проникнуто пафосом героизма братьев Газдановых, речь матери звучит, как плачь, причитание (называние положительных качеств умершего, синтаксические повторы, междометия «Уа», «О»: *Уа, ма рогбазыр царгаестæ... Уа, ма фыццаг хур, да мæлæт... О ма чиныгуарз Махар...*). «Форма обращения умирающего героя к матери» [12, 156], диалог погибшего с матерью [13, 70] – композиционный прием, используемый и в героической песне. Стилизация песни-плача видится нам в переводе баллады Плиева. Стилистика плача сохранена в русских переводах междометиями «О», с помощью ритмической основы – четырехстопного хоря [подробнее см.: 14] с чередованием восьми- и семисложного стиха, женских и мужских окончаний. Однако выпадение местами рифмы у Озерова влияет на благозвучие переводного стиха.

Переводы баллады Плиева дают возможность проследить способность каждого из переводчиков воссоздать единство содержания и формы художественного произведения, продемонстрировать специфичность поэтического перевода в рамках одного языка.

Художественный перевод является показателем степени развития литератур. Оригинал демонстрирует уровень развития культуры народа, к которому принадлежит, перевод – принимающей культуры, способной воспроизвести иноязычное произведение на самом высоком языковом уровне, учитывающем мировоззрение автора, создавшего оригинал, творчество писателя в культурном контексте эпохи.

Художественное наследие Г. Плиева отражало веяние времени. В его поэзии провозглашаются идеи добра, справедливости, гуманизма и патриотизма...

Каждая строчка в стихах о войне передает глубокую мысль автора о драматизме ситуации. Это размышления не только поэта, но и философа (см. монолог «Солдат»).

В поэтическом творчестве Г. Плиева о Великой Отечественной войне одно из центральных мест занимает стихотворение «*Æртхутагдон*» («Пепельница», 1962) – гимн героизму, «наивысшему проявлению человеческого духа» [15, 173]. На переднем плане образ легендарного полководца Иссы Плиева и один миг из его фронтовой жизни. Построение сюжета поэтического текста осуществляется на основе ретроспекции. Мотив воспоминания основной сюжетобразующий элемент произведения. Ретроспективный эпизод из фронтовой жизни вплетается в послевоенную мирную жизнь. Две сцены контрастируют между собой: спокойствие сменяется накалом. Лирический герой, дистанцированный от авторского «я», имеет тот же фронтовой опыт, но не собственный опыт автора становится объектом воспоминаний в произведении. «*Æртхутагдон*» – воспевание боевой доблести знаменитого однофамильца.

Стихотворение сюжетно, содержание претендует на историческую достоверность, что может соизмерить его с поэмой. В сюжете стихотворения можно проследить и структурные элементы: завязку, развитие действия, кульминацию, развязку. В стихотворении кольцевая композиция – произведение начинается и оканчивается одинаковыми строками.

Перевод на русский язык М. Соболя передает весь драматизм. Текст в переводе, следуя замыслу оригинала, держит в напряжении читателя. Переход от спокойной интонации к возвышенной и наоборот и в переводе основывается на смене одной картины другой. Сравнительный анализ позволяет обозначить как положительные стороны, так и некоторые недостатки перевода.

Уже в экспозиции переводного стихотворения Соболев вводит образ коня:

*Æрыгон нау, нама дæр у заронд
Ирон инæлар, йе стъолы цур бады,
Йæ разы та – бæхы сæфтæгæй конд
Хуымæтæджы æртхутæгдон цæфхадыл*
[6, 145–146].

Не молод, еще не стар
Осетинский генерал, сидит возле
своего стола,
А перед ним – сделанная из копыта коня
Простая пепельница на подкове.

*Не молод осетинский генерал,
Но и не стар, былой войной испытан...
В лихом бою коня он потерял
И пепельницу сделал из копыта*
[2, 41-42].

Переводчик, как видим, сужает хромотоп событий: в русском отрывке опускается актуальное настоящее – осетинский генерал сидит у стола и вспоминает о былом. В переводном стихе прошлое всплывает перед генералом во второй строфе, а в третьей отчетливо погружается в текст:

*И генерал командует: «В седло!» –
И путь победный будто снова начат,
И снова сердце боем обожгло,
И шашки свищут, и копыта скачут...*

Переместиться в прошлое помогают и синтаксические средства. Как и в оригинале, это сравнительный союз «цыма» – «будто»: «Цыма дзы ивгъуыд тохы мыртæм хъуыста... Цыма йын уыд хæцæн быдыр йæ уат» (Как будто в нем слышал звуки отгремевшей войны... Как будто полем сражения была его комната...) – «И путь победный будто снова начат», фразы: «память годам поддается туго», «и показалось». Повторяющийся союз «и», выполняющий в третьей строфе роль анафоры, показывает не только одномоментность совершающихся дей-

ствий, но и придает отрывку дополнительный динамизм. Яркость описания и нарастание эффекта действия создается изобразительно-выразительными средствами: «сердце боем обожгло», «шашки свищут», «копыта скачут», «в бой повел своих соколов». Патетика борьбы передается возвышенной лексикой и в последующих строфах:

*Нымæт дымгæмæ спака и,
Уæнтыл фестæди базыртæ:
Уый фæтæхыңц атакæйы
Иры сагсур бæгъатыртæ.*

– Размæ, размæ, махи 'мгæрттæ! –
Хъусыңц йе 'фсæдтæ Плионæй,
Æмæ се 'лвæст фæринк кæрдтæ
Хурмæ судзыңц сырх пиллонæй...

Бурка от ветра вздымается,
На плечах крылья выросли:
Это мчатся в атаку
Осети быстроногие богатыри.

– Вперед, вперед, мои ровесники (друзья)! –
Слышат его воины от Плиона,
И их обнаженные сабли
На солнце горят красным пламенем...

*Бурки – черными крыльями,
Враг могиле поклонится;
Лихо недруга били мы –
Осетинская конница*

*И клинки, словно молнии,
Настигали и жгли его,
И легенды запомнили
Горных витязей Плиева.*

Перевод кульминационного момента стихотворения, как видим, не отличается близостью к строкам оригинала, не все слова-образы подлинника нашли соответствие в русскоязычном тексте («сагсур бæгъатыртæ», эпитет «Плион» (см. у Ш. Джикаева [10, 443], лексический повтор «размæ, размæ»). Однако переводчик усиливает выразительность

Перевод, если и страдает несколькими отдельными недочетами, выполнен мастерски. Тут мы согласны с Н. Джусойты, утверждающим, что «языковая самобытность поэзии Грися является серьезной преградой на пути ее к иноязычным читателям» [16, 248]. Язык произведений Плиева богат своими лексическими, синтаксическими средствами, он образен. Трудности, связанные с языковыми расхождениями, вынуждали прибегать к функциональным заменам: авторский поэтический образ передавался собственными поэтическими средствами, приближенными к восприятию реципиента. Но и в переводе стихотворение строится на динамизме повествования. Переводчику удалось достичь композиционно-структурного тождества оригинала. М. Соболев сохраняет эквилинейность и эквиритмичность подлинника и другие внешние черты стиха (точная рифма + неточная; чередование клаузул: муж+жен (первые три строфы), дактилическая (центральная часть стихотворения), муж+жен (последние три строфы)).

Не меньший драматизм присущ и другому стихотворению Г. Плиева «*Фæндзæм хъама*» («Пятый кинжал», 1965), которое аналогично строится на мотиве воспоминания. Лирический герой вспоминает о былой войне, перед глазами картины, которые забыть нельзя. Каждый уходящий на войну из жителей села вонзал в дерево кинжал. Перед каждым домом было такое дерево с кинжалом, а где-то и не одним. Мать, проводив четырех сыновей, так и не дождалась их возвращения. Пятый кинжал ждет своей очереди. *Баззади-ма иу хъæбул йæ кæрты...* (Остался еще один ребенок в ее дворе (доме)). Но вскоре и пятый кинжал вонзен в дерево (в стихотворении Г. Плиева фигурирует белая ива. Мифопоэтический концепт ивы в культуре народов амбивалентен. С одной стороны, дереву приписываются свойства оберега от злой силы и несчастий [17, 107], ива в целом становится

символом витальности [18, 285]. С другой – ива выступает деревом плача и скорби. В переводах использована видо-родовая замена, авторская интенция не отражена). Самый младший сын, не дождавшись взросления, уходит на войну вслед старшим братьям:

*Цытпар егъау хъамайæн сæ быны
Фæндзæм дæр – хæрзчысыл хъама – сагъд!..*
[6, 184–185]

Под четырьмя большими кинжалами
Пятый тоже – совсем маленький кинжал –
вонзен!..

Перевод существует в двух вариантах – в переводе Т. Веселовой и Л. Озерова. Но, к сожалению, ни одному из переводчиков, как представляется, не удалось преодолеть трудности, связанные с передачей содержания и формы стихотворения. Тексты не отвечают канонам поэтического перевода: строфы не организованы, как в оригинале, в катрены и секстеты, переводчики упускают мысли автора, и не всегда «удачно подбирают семантические эквиваленты слов в прямых первичных значениях» [19, 76].

Например, мысль автора, логически заключающаяся в одной строфе, у Веселовой может растянуться на несколько строф. Переводчик старалась сохранить лишь сюжетную канву, при этом дописывая за автора целые строфы и внося дополнительные поэтические образы.

*Ныййарæгæн иу мæт уыд йæ зæрды:
Бахизид йæ фæндзæм хуры кæд!..*

*Лæппу ма хуыссыд йæ уаты, – мад та
Алы райсом урс хæрismæ каст
Æмæ, ризгæ, хъаматы нымæдта –
Саби дæр куы ацæуа æваст...*

У матери была лишь одна печаль в сердце:
Сберечь бы свое пятое солнышко!..

Мальчик еще спал в своей комнате, – а мать

Каждое утро на белую иву смотрела
И, дрожа (от страха), считала кинжалы –
Вдруг и дитя тоже уйдет самовольно.

Представленный отрывок у Веселовой выходит за рамки словесно-образной точности оригинала. Ср.:

Боясь за сына, мать лишилась сна,
Ей мысль одна покоя не давала:
Он был последним!
И она должна
Сберечь его во что бы то ни стало!

А он скорее вырасти мечтал,
Вселяя в сердце матери тревогу.
Подолгу за аулом пропадал,
Все ждал чего-то, глядя на дорогу.

Боялась мать, чтоб он не убежал, –
Уж больно был упрямый и бедовый.
Того гляди, еще один кинжал
Она увидит в дереве у дома.

И каждый раз клинки считала мать
С неведомой, растущей тоскою.
Но было их четыре, а не пять,
Да-да, четыре! Счастье-то какое!

[3, 15–16]

Вольное переложение на язык перевода строк оригинала выполнено в другой тональности. Стих в переводе, как кажется, звучит не столь печально, вселяя в читателя некоторый оптимизм.

Пренебрегает внешней формой и Озеров. У переводчика, наряду с катренами, стих сплетается в семистишие и пятистишие. Но отбор слов у Озерова аналогичный оригиналу, не изменилось и поэтическое содержание стихотворения в целом.

Плиев от трагедии села, где нет ни одного дома, откуда бы не ушли на фронт, сосредотачивает свое внимание на горе одной матери, потерявшей четырех сыновей. В переводе Веселовой данная мысль опущена. В этом плане перевод Озерова оказался ближе к оригиналу. Ср.:

*Афтæ хæстмæ аивгъуыдтой адæм,
Хъæубæстæ, æдзæрæгау, лæууыд:
Хъамасагъд кæй кæрты нæ уыд, ахæм
Иу хæдзар дæр мах хъæуы нæ уыд.*

Так на войну отправился народ,
Село опустело:
В чьем дворе не был воткнутым кинжал,
такого
Ни одного дома в нашем селе не осталось.

*Сакли нет такой, перед которой
Не торчал бы в дереве кинжал [2, 43–44].*

Но есть расхождения у Озерова, мешающие стихотворению в переводе быть вполне верным. Несоответствия касаются смысловой близости строк, построенных по принципу развернутого сравнения.

*Рæстæг цыд уæззаугай, цыма фыны,
Сау сынтау, бон боны фæдыл тахт...
Иу райсом йæ фырты мад нæ уыны, –
Рауад, бæласмæ фæкасти тагъд:
Цытпар егъау хъамайæн сæ быны
Фæндзæм дæр – хæрзчысыл хъама – сагъд!..*

Время тянулось медленно, будто во сне,
Черным вороном, день за днем пролетал...
В одно утро мать не видит своего сына, –
Вышла, быстро глянула на дерево:
Под четырьмя большими кинжалами
Пятый тоже – совсем маленький кинжал –
вонзен!

*И в один из дней, когда над садом
Новый встал рассвет, зловеще ал,
Мать невидящим схватила взглядом:
С четырьмя оплаканными рядом
Новый – пятый – маленький сверкал.*

Первые две строки в переводе переданы другими изобразительно-выразительными средствами. Переводчик старался обыграть/компенсировать исходный образ посредством другого образа. Художественный образ оригинала в переводе сохраняет семантику – автор акцентирует внимание читателя на приближающейся

беде, становясь семантическим ключом к пониманию всего стихотворения. Ср.: «*сау сынт*» – черный ворон – предвестник смерти, печали (см. [20, 62]), «*рас-свет – зловеще ал*» – зловещий – предвещающий несчастье, зло [21, 230]; являющийся дурным предзнаменованием [22, 589]. Здесь Озеров, жертвуя в некоторой степени идеей автора, стремился к сохранению общего смысла строк на основе другого образа.

В переводе Веселовой и вовсе отсутствует тот смысл, который Плиевым положен в основу анализируемой строфы, утрачена образная коннотация:

*Но как-то раз,
Едва лишь день настал,
Все поняла она болящим сердцем:
С большими рядом – маленький кинжал
Сверкал на солнце, как слеза младенца!*

Таким образом, в переводе Озерову удалось сохранить содержание, но не форму стиха. Особенно далек от оригинала перевод Веселовой, которой, как представляется, лишь отчасти удалось воспроизвести главные компоненты содержания подлинника, создавая сплав «нового единства смыслового содержания и словесной формы» [11, 46]. Чуждые местами авторскому стилю стихи в переводе представляют собой больше поэтическое переложение оригинала на переводящий, русский, язык.

«*Хохаг хъауы*» («В горном селении», 1969) – яркое художественное произведение, относящееся к послевоенной лирике Г. Плиева¹. Это цикл стихотворений, каждое из которых имеет название, но объединяет их образ лирического героя – старого кузнеца. Шесть отдельных стихотворений – «Куырдадзы» («В кузнице»), «Куырда» («Кузнец»), «Æгъдау» («Обычай»), «Саби» («Дитя»), «Æхст» («Выстрел»), «Чындзæрвыст» («Проводы невестки») – вместе как большое художественное произведение, написанное по

правилам эпического, в котором кульминационным событием становится узнавание стариком о смерти семи сыновей на войне. Цепь событий одно за другим показывает читателю, с одной стороны, трагизм войны, с другой – раскрывает психологию человека, судьбу которого она сломала. Произведение в переводе на русский язык существует в двух вариантах – А. Голембы и Т. Веселовой. И в том, и другом варианте озаглавленное «Старик»². Событийный ряд в цикле следующий: радость перспективы: семь сыновей у старика – семь будущих невест («Куырдадзы»); семь сыновей отправляются на войну; получение письма с фронта («Куырда»); узнавание из письма о смерти сыновей («Саби»).

Текст Г. Плиева этнографичен. Автор сосредотачивает свое внимание на месте обычая в жизни горца, оно всегда первостепенно, несмотря на внешние обстоятельства. Этнографически информативными в цикле являются стихотворения «Æгъдау», «Æхст», «Чындзæрвыст». Сильное душевное потрясение все равно требует соблюдения обычая. Встретив на своем пути в поисках чтеца письма женщину, идущую за водой, старик слезает с коня, пропустив ее вперед, как требует от него обычай. И только после этого продолжает путь. Тем удивительнее то, что один из переводчиков произведения на русский язык Т. Веселова опускает этот момент в своем тексте. В переводе стихотворение называется аналогично оригинальному – «Обычай», но самого пока за обычая в тексте нет. «Из стихотворения «Æгъдау» («Обычай») переведено лишь начало и выброшена вторая часть, в результате создается впечатление недосказанного, грубо обрубленного произведения» [8, 72], – пишет в своей монографии, посвященной русским переводам осетинской поэзии второй половины XX в., М.Л. Чибирова. Даже поверхностный анализ дает понять, что перевод Т. Веселовой и далее не выдерживает рамки со-

держательно-формальной адекватности: в тексте опущено стихотворение «Саби», из которого читатель и узнает о гибели сыновей старого кузнеца. Однако применяемый переводческий прием опущения фрагмента не лишает текст Веселовой и авторских поэтических находок: текст передан в той же интонации, картины изображения местами более близки к оригиналу по сравнению с другим переводом. Например:

*Постхэссэг араст и дарддаер гуыбыраэй, –
Сау хабар радзурын не сси йае бон...
Заронд та уонгмардаэй баззад бынтон:
«Цымае цы хабар уа хэсты быдыраэй?...»
Фэлае йахэхэдэг нэ зоны хэсын,
Фыстаэгмае тарст аемае джихаэй хэсы*
[6, 200–204].

Почтальон отправился дальше
с опущенной головой, –
Черную весть сообщить не смог ...
А старик совсем опустошенным остался:
«Интересно, что за весть может быть с поля
боя?...»
Но сам не умеет читать,
На письмо испуганно и в растерянности
смотрит.

В вариантах перевода этот отрывок представлен следующим образом:

*И повернулся, и прочь заспешил,
Будто недоброе что-то свершил.
Смотрит старик на письмо не дыша,
Сердце сжимается, ноет душа.
Черная весть? Или светлая весть?
Сам он ни буквы не может прочесть...*
(пер. Т. Веселовой) [3, 31–34]

*И письмоносец побрел, ковыляя,
Горькую весть не посмел передать...
Старый ковач омрачился опять,
Что ж ему пишет сынов его стая?
Сам он письма не умеет прочесть!
Что в нем? Какая в нем кроется весть?*
(пер. А. Голембы) [2, 76–81]

Как видим, передача художественных образов точнее удалась Веселовой: «сау

хабар» – «черная весть», «уонгмардаэй баззад бынтон» – «сердце сжимается, ноет душа» (смысл частично сохранен с помощью функциональной замены). У Голембы «сау хабар» – «горькая весть», во втором случае мы сталкиваемся с отказом от сохранения образности исходной единицы и ее трансляцией описательным переводом – «омрачился».

Движение сюжета воспроизводится переводчиком А. Голембой в строго заданной автором последовательности. Все структурные компоненты подлинника отражены.

С вестью о гибели сыновей горец не утрачивает высоких моральных качеств, не изменяет своим нормам поведения, этикету. Он остается истинным горцем и в горе тоже. Жизнь не закончилась в селе со смертью сыновей: старик произвел выстрел в честь появления новой жизни – родился мальчик («Ахст»). Трагическая развязка – проводы в отчий дом вдовы погибшего солдата («Чындзэрвыст»). Старый кузнец и здесь остается горцем, запевая песню-прощание в ее честь.

Основная интенция – передать в переводе внутренний мир главного героя. Для сравнительно-сопоставительного анализа возьмем фрагмент, отражающий весть о гибели сыновей, который и в оригинале, и в переводах оказывает на читателя сильное эмоциональное воздействие. При переводе этого отрывка немаловажную роль играла передача денотативного и этнокультурного компонента. Старик находит чтеца – маленького мальчика, сообщающего ему черную весть. При этом автор четко показывает смену настроения маленького героя: «цинганхъаэл» → «сабийы цаэсгом фэсау» → «уадултыл йе 'хсызгон байдыдта тайын». В переводе Голембы душевное беспокойство мальчика здесь передается чуть сдержанно: «помрачнел», «опечалился», «внезапный испуг». Передать эмоциональную напряженность отрывка оригинала, переживание

двух героев Голембе удалось в последующей строфе:

*Гуккытæ ʼрхаудысты, зæхмæ ныдздзынаг
Æмæ ныккуыдта, æрхæндæг лæгау...
Зæронд дæр базыдта йе сæфтты цау, –
Боцъойæ цагсыг ныллæууыд тæдзынаг...
Саби æнамонд зæрондыл кæуы,
Зæронд та сабийы сабыр кæны.*

Руки опустились, в землю устался
И заплакал по-мужски печально...
И старик тоже узнал о своем горе, –
Борода остановила каплю слезы ...
Малыш плачет над несчастным стариком,
А старик успокаивает малыша.

*Руки его, словно плети повисли,
горько, как взрослые он зарыдал...
Все о сынах своих горец узнал,
Сделались явью тревожные мысли.
Плакал малыш, учащенно дыша,
плача, старик утешал малыша.*

Конечно, не все переводимо в переводе, тем более в тексте такого самобытного писателя, как Г. Плиев. Не случайно и Н. Джусойты подчеркивал, что «тексты Грися настолько своеобразны в языковом отношении, что в подстрочном переводе начисто лишаются первоначальной силы и выразительности. Чтобы донести до иноязычного читателя их поэтическое обаяние, необходимо тончайшее знание осетинского языка. Но, к великому сожалению, таких переводчиков пока нет ни у одного осетинского поэта, даже у Коста Хетагурова» [16, 248]. Поэтому за рамками контекста остались слова, важные для раскрытия внутреннего мира героя: «*Зæхмæ кæсгайæ сæркъулай цауы... Цæстытæ хус, фæлæ зæрдæ дзыназы... Уый ма цы цард фена, науад цы бон!*» (В землю уставившись, идет с опущенной головой ... Глаза сухие, но сердце стонет... Что за жизнь он еще увидит, что за день!). В переводе Т. Веселовой состояние старого кузнеца передано одной строкой: «*Сам он от жизни не ждет ничего*». А. Голем-

ба более точен. В качестве иллюстрации приведем целую строфу:

*Старый, убитый несчастьями горец,
молча в свой дом опустевший идет,
и под уздцы он гнедого ведет,
высохли слезы, но жжет его горечь:
нет семерых – и беды не избыть,
ради чего, для кого ему жить!..*

Тем не менее, у каждого перевода есть свои достоинства. Один переводчик был близок к оригиналу в передаче содержания, другой в транслировании поэтического звучания стиха.

Стих переведен 4-стопным дактилем, что соответствует размеру оригинала. И здесь звуковая организация стиха тесно связана с содержанием произведения. На единство в поэтическом произведении Г. Плиева формальных и содержательных сторон указывает И.В. Мамиева: «Хохаг царды тызмæг фæтк æмæ хæсты карз æцæгдзинады равдыстæн бæзгæ у æхсæзрæнхъон стихи фидар строфика. Нæ зæрдыл куы æрлæууын кæнаем, ссæдзæм азты цы «ритмы равзæрды теори» рапарахат и, уым дактиль æрмдзæфон кусæнгæртты зæлтимае кæй бастой, уæд бамбардзыстæм, авторæн ацы бæрцбарæны равзæрст æнæнхæлæджы кæй нæ уыдаид, уый. Æцæгдæр, æмдзæвгæйы ритм куырды дзæбуджы цавдау у æлвæст æмæ рæстдзæвин» [9, 71] – («Для показа сурового горского быта и правды ожесточенной войны подходит твердая строфическая форма шестистиший. Если вспомним, что популярная в 1920-е гг. «теория происхождения ритма» связывала дактиль со звуками ремесленных орудий, то поймем, что данный размер автором выбран не случайно. Действительно, ритм стихотворения как удар молота напряженный и резкий»).

В русскоязычных переводах представлен и ряд других поэтических произведений Г. Плиева, занявших достойное место не только в осетинской военной лирике

1960-х гг., но и в литературе в целом. Это «Одинокий» (пер. Л. Румарчук, Т. Веселовой), «Мила» (пер. И. Дзахова), каждый из переводов имеет свои преимущества и недостатки.

Творчество Г. Плиева – вершинное явление в истории осетинской литературы. Его вклад в поэзию, драматургию, художественный перевод [23, 127–149] неоценим. Особое место в поэтическом наследии автора занимает тема Великой Отечественной войны. «Военная лирика Гриса Плиева, – пишет Д. Долинский, – это поэтическая клятва на верность Родине, страстная и волнующая» [15, 172–173]. Благодаря художественному переводу военная поэзия Плиева зазвучала и на русском языке. В литературе немало примеров, когда перевод облагораживал произведение, и наоборот, остав-

лял плохое впечатление. Стих Плиева на русском языке не всегда точен, но благозвучен. Не всегда переводчикам удается передать поэтический почерк, стиль автора. По этой причине, как известно, сам поэт отказывался от демонстрации своих произведений на русском языке [8, 63]. Поэтизация художественной действительности подлинника выполняется местами другими средствами словесной образности (компенсация потерь). Переводы эквиритмичны, но не всегда эквилинейны с оригиналом. Национальный колорит, особенно ярко репрезентируемый Г. Плиевым, в переводных текстах подвергается частичной трансформации. И все же переводы сохраняют основное – мировоззрение автора, посыл великого «гуманиста XX века» [24, 148].

Примечания:

1. Произведение в сборниках Г. Плиева публикуется в полном и сокращенном вариантах. Перевод на русский язык выполнялся с сокращенного варианта.
2. Вероятно, переводчиков привело в замешательство название произведения, которое дословно можно перевести двояко – «В горном селении» и «Горец в селении».

-
1. Плиев Г. Стихи. М.: Советский писатель, 1959. 54 с.
 2. Плиев Г. Пятый кинжал. Орджоникидзе: Ир, 1972. 131 р.
 3. Плиев Г. Семь черкесок. М.: Современник, 1988. 77 с.
 4. Мамиева И.В. Тема «невозвращенцев» войны в осетинской поэзии 1956-1960-х гг. // Вопросы литературы и фольклора. 2014. Вып. 7 (2). С. 64–65.
 5. Дашевская О.А. Мотив de profundis в поэзии Великой Отечественной войны // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. №10-1. С. 169–175.
 6. Плиты Г. Уацмыстæ. Дзæуджыхъæу: Ир, 2004. (на осет. яз.). 343 с.
 7. Боровская А.А. Диалогизация баллады в русской литературе конца XIX – начала XX вв. // Вестник Самарского государственного университета. 2009. №3(69). С. 101–108.
 8. Чибирова М.Л. Художественный перевод и проблема национального колорита. Владикавказ: СОИГСИ, 2006. 154 с.
 9. Мамияты И. Хæсты темæ Плиты Грисы поэзийы («æртæфсыны» азты) // Грис Плиев: поэт, драматург, переводчик. Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНЦ РАН и РСО-А, 2014. С. 64–90. (на осет. яз.)

10. *Джыккайтты Ш.* Ирон литературæйы истори (1917–1956). Дзæуджыхъæу: Ир, 2003. 464 с. (на осет. яз.)
11. *Эткинд Е.Г.* Исследования по истории и теории художественного перевода. Кн. 1. Поэзия и перевод. СПб.: Петрополис, 2018. 424 с.
12. *Джикаев Ш.* Фольклор и осетинская советская поэзия (1917-1941). Орджоникидзе: Ир, 1972.
13. *Цхурбаева К.Г.* Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе, 1965. 198 с.
14. *Бейли Дж.* Три русских народных лирических размера. М.: Языки славянских культур, 2010. 584 с.
15. *Долинский Д.* Собственная песня // Дон. 1974. №7. С. 172–173.
16. *Джусойты Н.Г.* Заметки об искусстве поэта (к 60-летию Гриса Плиева) // Известия ЮОНИИ. 1975. Вып. XX. С. 233–250.
17. *Хабибулина М.* Китай по-русски: образ ивы в цикле О.А. Седаковой «Китайское путешествие» // Уральский филологический вестник. 2009. Вып. 11. С. 107–114.
18. *Агапкина Т.А.* Символика деревьев в традиционной культуре славян: ива, верба, ракета (род *Salix*) // Славянский альманах. 2014. №1-2. С. 283–302.
19. *Солодуб Ю.П.* Теория и практика художественного перевода. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 304 с.
20. *Дзпарова Е.Б.* Из истории художественного перевода произведений К.Л. Хетагурова: «Сидзæргæс» в русскоязычной интерпретации Л.Д. Кипиани // *Kavkaz-forum*. 2021. №8(15). С. 60–70.
21. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. 4-е изд. М., 1999. 944 с.
22. Толковый словарь русского языка. В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935. Т. 1. 815 с.
23. *Дзпарова Е.Б.* Грис Плиев – переводчик русской классической литературы на осетинский язык // Грис Плиев: поэт, драматург, переводчик. Владикавказ: ИПЦ СОИГСИ ВНИЦ РАН и РСО-А, 2014. С. 127–149.
24. *Фидарова Р.Я.* Поэзия Г. Плиева: поиски эстетического идеала // Вопросы литературы и фольклора. 2010. №4. С. 145–157.

Dzaparova, Elizaveta B. – V.I. Abaev North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies of the Vladikavkaz Scientific Centre of RAS (Vladikavkaz, Russia); l-dzaparova@mail.ru

WAR LYRICS OF G. PLIEV IN THE 1960-s IN RUSSIAN TRANSLATIONS: THE PROBLEM OF TRANSMISSION OF CONTENT AND FORM.

Keywords: *Ossetian literature, G. Pliev, war lyrics, literary translation, content and form of the work.*

The article analyzes the war lyrics of the famous Ossetian poet Grish Dzambolatovich Pliev (1913-1999) of the 1960s in Russian translations. The purpose of the study was to study the specifics of poetic translation, including the analysis of the representation in the translations of the semantic space of the original, the ways of transferring the formal organization of the verse. The object of the study is the main works of G. Pliev of the 1960s: the ballad “Seven Chokhas”, the poems “The Ashtray”, “The Fifth Dagger”, the cycle “In the Mountain Village”. The main research method is a comparative analysis, which involves the comparison of multilingual texts (original, translation) at the formal and content levels, the comparison of individual structural components. During the

comparison of texts, the main translation solutions were identified in overcoming difficulties by translators associated with the specifics of the Ossetian language. When translating G. Pliev's war lyrics into Russian, translators tried to preserve the content and form of works of art. However, in their search for ways to overcome the language barrier, not all translators were aimed at choosing a corresponding option – the equivalent. It was not always possible to preserve the artistic image played by the author in the work, to convey the author's idiosyncrasy. One had to resort to the stylistic means of the translating language. Functional replacement contributed to the preservation of the communicatively significant semantic core of the translated passage. Some translators have managed to achieve an equal impression in their interpretation, and in some places even enrich the images through additions that improve the text as a whole. Lexico-semantic findings provided the translation with an aesthetic impact on the recipient. The formal structure of the translated works reproduced the external features of the original verse. Only in some works there is a loss of rhyme in verse, a change in strophic.

References

1. Pliev, G. *Stikhi* [Poems]. Moscow, Sovetskii pisatel', 1959. 54 p.
2. Pliev, G. *Pyatyi kinzhal* [The fifth dagger]. Ordzhonikidze, Ir, 1972. 131 p.
3. Pliev, G. *Sem' cherkesok* [Seven chokhas]. Moscow, Sovremennik, 1988. 77 p.
4. Mamieva, I.V. Tema "nevozvraschentsev" voiny v osetinskoj poezii 1956-1960-kh gg. [The theme of "defectors" of the war in the Ossetian poetry of 1956-1960s.]. *Voprosy literatury i fol'klora* [Issues of literature and folklore]. 2014, iss. 7(2), pp. 64–65.
5. Dashevskaya, O.A. *Motiv de profundis v poezii Velikoi Otechestvennoi voiny* [Motive de profundis in the poetry of the Great Patriotic War]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Buryat State University]. 2015, no. 10-1, pp. 169–175.
6. Pliev, G. *Proizvedeniya* [Works]. Vladikavkaz, Ir, 2004. 343 p. (in Ossetian).
7. Borovskaya, A.A. *Dialogizatsiya ballady v russkoj literature kontsa XIX – nachala XX vv.* [Dialogization of the ballad in Russian literature of the late 19th – early 20th centuries]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Samara State University]. 2009, no. 3(69), pp. 101–108.
8. Chibirova, M.L. *Khudozhestvennyi perevod i problema natsional'nogo kolorita* [Literary translation and the problem of national color]. Vladikavkaz, North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies, 2006. 154 p.
9. Mamieva, I. Tema voiny v poezii G. Plieva (gody "ottepeli") [The theme of war in the poetry of G. Pliev (years "thaws")]. *Gris Pliev: poet, dramaturg, perevodchik* [Gris Pliev: poet, playwright, translator]. Vladikavkaz, North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies, 2014, pp. 64–90 (in Ossetian).
10. Dzhikaev, Sh. *Istoriya osetinskoj literatury (1917–1956)* [History of Ossetian literature (1917-1956)]. Vladikavkaz, Ir, 2003. 464 p. (in Ossetian).
11. Etkind, E.G. *Issledovaniya po istorii i teorii khudozhestvennogo perevoda. Kn. 1. Poeziya i perevod* [Studies in the history and theory of literary translation. Book. 1. Poetry and translation]. St. Petersburg, 2018. 424 p.
12. Dzhikaev, Sh. *Fol'klor i osetinskaya sovetskaya poeziya (1917-1941)* [Folklore and Ossetian Soviet poetry (1917-1941)]. Ordzhonikidze, Ir, 1972. 160 p.
13. Tskhurbaeva, K.G. *Ob osetinskikh geroicheskikh pesnyakh* [About Ossetian heroic songs]. Ordzhonikidze, 1965. 198 p.
14. Bailey, J. *Tri russkikh narodnykh liricheskikh razmera* [Three Russian Folk Lyrical Meters]. Moscow, 2010. 584 p.

15. Dolinskiy, D. *Sobstvennaya pesnya* [Own song]. *Don* [Don]. 1974, no. 7, pp. 172–173.
16. Dzhusoity, N.G. *Zametki ob iskusstve poeta (k 60-letiyu Grisa Plieva)* [Notes on the art of the poet (to the 60th anniversary of Gris Pliev)]. *Izvestiya Yugo-Osetinskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta* [Proceedings of the South Ossetian Institute for Humanitarian and Social Research]. 1975, iss. XX, pp. 233–250.
17. Khabibulina, M. *Kitai po-russki: obraz ivy v tsikle O.A. Sedakovoi «Kitaiskoe puteshestvie»* [China in Russian: the image of a willow in the cycle of O.A. Sedakova "Chinese Journey"]. *Ural'skii filologicheskii vestnik* [Ural Journal of Philology]. 2009, iss. 11, pp. 107–114.
18. Agapkina, T.A. *Simvolika derev'ev v traditsionnoi kul'ture slavyan: iva, verba, rakita (rod Salix)* [The symbolism of trees in the traditional culture of the Slavs: willow (genus Salix)]. *Slavyanskii al'manakh* [Slavic Almanac]. 2014, no. 1-2, pp. 283–302.
19. Solodub, Yu.P. *Teoriya i praktika khudozhestvennogo perevoda* [Theory and practice of literary translation]. Moscow, Izdatel'skii tsentr «Akademiya», 2005. 304 p.
20. Dzaparova, E.B. *Iz istorii khudozhestvennogo perevoda proizvedenii K.L. Khetagurova: «Mat' sirot» v russkoyazychnoi interpretatsii L.D. Kipiani* [From the history of literary translation of the works of K.L. Khetagurova: "Mother of Orphans" in the Russian interpretation of L.D. Kipiani]. *Kavkaz-forum* [Kavkaz-forum]. 2021, no. 8(15), pp. 60–70.
21. Ozhegov, S.I., Shvedova N.Yu. *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language]. 4th edition. Moscow, 1999. 944 p.
22. Ushakov, D.N. (ed.). *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka. V 4 t.* [Explanatory dictionary of the Russian language. In 4 volumes]. Moscow, 1935, vol. 1. 815 p.
23. Dzaparova, E.B. *Gris Pliev – perevodchik russkoi klassicheskoi literatury na osetinskii yazyk* [Gris Pliev – translator of Russian classical literature into the Ossetian language]. *Gris Pliev: poet, dramaturg, perevodchik* [Gris Pliev: poet, playwright, translator]. Vladikavkaz, North Ossetian Institute for Humanitarian and Social Studies, 2014, pp. 127–149.
24. Fidarova, R.Ya. *Poeziya G. Plieva: poiski esteticheskogo ideala* [Pliev's poetry: the search for an aesthetic ideal]. *Voprosy literatury i fol'klora* [Questions of literature and folklore]. 2010, no.4, pp. 145–157.