

ОСОБЕННОСТИ НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА АДЫГСКИХ ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Гутов Адам Мухамедович, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института гуманитарных исследований – филиала Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук» (ИГИ КБНЦ РАН), adam.gut@mail.ru

Главным отличием научно-аналитического перевода является то, что его функцией призвана быть передача всех эстетических, информативных, языковых, этнокультурных особенностей источника. При этом фактически исключается вероятность и обязательность эквивалентного переложения текста оригинала во всем его многообразии, что связано со структурными особенностями языков источника и перевода. В связи с этим при любом типе перевода приходится выбирать для ретрансляции те свойства, которые более важны для выполнения конкретной задачи, стоящей перед исполнителем, сознательно жертвуя теми особенностями, которые приходится отодвинуть на периферию внимания. Научно-аналитический тип перевода не может стать исключением. Поскольку он призван отражать все особенности источника с наибольшей полнотой, переводной текст не может претендовать на эстетически адекватное перенесение исходной матрицы на иную почву. По данной причине он призван представлять собой не столько воссоздание поэтического феномена, сколько его анализ. При всех иных допустимых и представляющихся неизбежными утратах автор перевода обязан стремиться к передаче образной системы и структуры источника во всей полноте. В тех же случаях, когда этого не удается достичь в основном тексте, каждый пробел должен быть отражен в комментариях. Идеальным вариантом надо признать такой перевод, в котором все существенное, но не переводимое в полном объеме, сопровождается исчерпывающими пояснениями. Успех в немалой мере зависит от верного распределения функций между основным текстом и комментариями, а также от индивидуального мастерства переводчика.

Ключевые слова: типы перевода, героико-лирическая песня, суггестия, циклизация, металогия, структура, ситуативный контекст.

Научный перевод текста художественного произведения всегда представляет для исполнителя дополнительные сложности по сравнению с другими видами этой операции. Всякая иная разновидность перевода ограничивается обычно какой-либо одной целевой установкой, которая ставится во главу угла. Утверждая так, мы несколько не имеем целью принизить значение той огромной полезной работы, которую выполняют, например, ученые, делающие лингвистический перевод, или же поэты, посвятившие свое уникальное дарование литературно-художественным переложениям. Труд каждого из них и высоко благороден, и сопряжен с необходимостью знаний и таланта, а кроме того требует большого интеллектуального напряжения. Поэтому почтение, выражаемое им научным и читательским сообществом, вполне заслуженное. И все же только перед научно-аналитическим типом перевода ставится основной задачей полный охват и отражение всех смысловых, информационных, эстетических, языковых, историко-культурных и других особенностей источника, на что в свое время указывал В.М. Гацак, предложивший рабочий термин «фольклористический перевод» [Гацик 1977]. Проблему перевода фольклорных текстов затрагивали и мы в некоторых своих работах [Гутов,

Паштова 2012; Гутов 2018: 156–176], опирающихся на опыт работы коллектива специалистов над текстами адыгского фольклора. В настоящей статье предпринимается попытка дополнить ранее высказанные соображения, а также на конкретном фольклорном материале пополнить наблюдения и выводы, сделанные ранее.

В своих суждениях мы исходим из того, что уже само понятие *научный перевод*, или его вариант – *научно-аналитический перевод*, предполагает предоставление читателю всей полноты информации как о фактическом, так и художественном содержании источника. Как неоднократно было отмечено, первые попытки сделать это на материале фольклора кавказских народов были сделаны представителями русской академической школы в XIX в. В частности, ими разработана не утратившая до настоящего времени своего значения система двукратного перевода. Суть ее заключалась в том, что один и тот же текст вначале переводился буквально, с учетом автологического значения не только каждого слова, но иногда и каждой его семантически значимой части, для чего требовались обширные знания в области фонетики, морфологии и семасиологии языка источника. Следом за этим делался более вольный перевод, ориентированный на стилистические и грамматико-синтаксические закономерности русского языка. Таковы, например, многие материалы, опубликованные в нескольких выпусках «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа» (СМОМПК), который редактировал проф. Л.Г. Лопатинский [напр., СМОМПК 1891]. Подобная практика позволяла одновременно и получить представление о структурно-семантической своеобразии языка, что было особенно важно для лингвистических исследований, и отразить основные художественные достоинства фольклорного произведения. Но поскольку даже этого оказывалось недостаточно, чтобы дать читателю полную информацию о публикуемом материале, немалое значение имели комментарии, непременно сопровождавшие публикации текстов.

В течение фактически всего XX в. продолжались поиски наилучшего варианта принципов перевода фольклора. На данном поприще одни исследователи (по большей части – лингвисты) способствовали в меру своих возможностей совершенствованию принципов, начало которым положили в предыдущем столетии их предшественники. Таковы, например, записи Н.Ф. Яковлева, Г.Ф. Турчанинова, Х.У. Эльбердова и др. языковедов. Особой тщательностью отличается работа Г.Ф. Турчанинова по подготовке двухтомного издания рукописных материалов Ш.Б. Ногма (Ногмова), в первом томе которого опубликованы фольклорные материалы [Ногма 1956]. Тексты песен, записанных в первой половине XIX в., даются в подлиннике и с транслитерацией на современную графическую основу с лингвистическими подстрочными переводами, затем следует перевод, ориентированный на восприятие связного текста русскоязычным читателем. При всей своей огромной научной значимости эта работа не имела, да и не могла иметь, цели дать исчерпывающее представление об эстетических особенностях материала. Эту задачу мог выполнить только художественный перевод, и за ее осуществление вслед за деятелями культуры XIX в. взялись составители и переводчики фундаментального издания «Кабардинский фольклор» [Кабардинский фольклор 1936]. При сохранении принципов обстоятельного комментирования каждого произведения, коллектив данного издания попытался приблизить переводы к такому качественному уровню, чтобы их чтение могло стать процессом художественного восприятия. Это было пусть не во всем успешным, но все же значительным шагом в направлении ознакомления широкого круга читателей и ученых с образцами адыгского словесного искусства. Данное направление получило развитие в практике подлинно художественного по своей сути перевода нартского эпоса [Нарты 1952], а впоследствии и образцов народной лирики.

Исполнители всех видов перевода сталкивались с такими проблемами, решить которые в комплексе практически невозможно ввиду ряда причин. В их числе,

прежде всего, структурные различия, поскольку русский и адыгский относятся к разным языковым группам, первый – к индо-европейской, второй – иберо-кавказской. В практике это сводится к таким фонетическим, морфологическим, стилистико-синтаксическим различиям, что иногда для перевода одного слова требуется сочетание из двух, трех и более слов. Иногда даже этого бывает недостаточно, чтобы донести до читателя перевода суть всей фразы. Таковы, например, два смежных, связанных единством смысла и звуковой организации стиха из песни о герое Андемиркане в записи Ш.Б. Ногмова:

*И | жанырыбзэм | Аушы-Гэргым | Iэ | дельэ |
Шухэр | зэдилъмэ, | лъэрытемыто | зэдынос»*

[Андемиркан 2019: 42]

В буквальном переводе они будут представлены так (обратим внимание на второе и третье слова второго стиха!):

*Его | острое-рассекающее | Ауши-Герге | рукой | гладит,
Всадники | если разом рванутся с места, | не чувствуя ног, |
вместе они <к конечному месту> прибывают.*

Понятно, что речи не может быть о сохранении ритма или аллитерирующих звуков источника. Помимо того, большинство слов несет не только семантическую, но и эстетическую информацию. Так, *жанырыбзэ* – это устойчиво встречающаяся в поэтических фольклорных текстах метафора меча. Корень *жан-* (исходное значение *острый, резвый*) в профессиональной лексике кузнецов-оружейников может иметь значение *сталь, булат*; *-бзэ* – корень глагола *резать, кроить*. Таким образом, слово не только сложное по структуре, но также по функции и семантической парадигматике в поэтическом тексте. Сочетание *Iэ дельэ* помимо автологического значения имеет выражено иносказательное – *благословляет, освящает*. С учетом этого, а также приняв во внимание, что *Ауш-Герге* – это вариант имени языческого божества-покровителя воинов-наездников, можно прояснить смысл высокого стиля всей фразы.

Второе слово из второго стиха, *зэдилъмэ*, требующее целого словосочетания, для передачи его смысла, обозначает резвость, с которой наездники пустились вскачь. В свою очередь, основа следующего слова, *лъэрытемыт-*, это гипербола в причастной форме, образно указывающая на стремительность действия. Наконец, в совокупности два приведенных стиха связываются не только своим содержанием и ритмом, но и аллитерацией на звуки *-лъ-, -д-* (*зэд-*): *дельэ – зэдилъмэ – лъэрытемыт – зэдынос*.

В другом фрагменте, также устойчивом во многих вариантах той же песни, представлены два гидронима: названия реки *Черек* и ее притока *Хеу*. Это чуть ли не документальное указание на место действия, где маленькая, всегда прозрачная, родникового происхождения речушка, дно которой устилают белые известняковые плоские камешки, впадает в бурную своенравную большую реку, которая в пору разлива по дну своему гонит целые валуны:

ШэрэджыкIэпс, ХъыукIэ псынэ гуцэмэ лыы хашэ [НПИНА 1986: 86]

Нижнего течения Череха воду, родник устья Хеу <враги> кровью окрашивают.

В этой местности донныне стоит курган, где, согласно преданию, похоронен герой. Но очевидна здесь не только пространственная локализация действия, но и яркое, хотя и весьма лаконичное, художественно-философское осмысление события. Упоминание бурной горной реки, способной гнать по своему дну валуны, а

также вырывать с корнем вековые деревья, сбивать с ног и уносить человека, дерзнувшего неосторожно войти в ее поток, с очевидностью ассоциируется с жестокостью злодеев во главе с самим верховным князем. Если выйти на более широкие обобщения, это также напоминание о суровости самой жизни, которая не щадит никого, кто смеет противиться ее законам. С другой стороны, чистая родниковая вода, подхватываемая этим бурным потоком, также служит метафорой – чистоты духа, беззащитности добра, правды, рыцарского благородства перед жестокостью и коварством. Завершает образное построение упоминание крови, которая окрашивает родниковую воду речушки, символизирующей бессилие одинокой вольнолюбивой души в реальном мире с его жестокостями. Вероятность успешного перенесения одной фразой на иноязычную систему всей этой гаммы чувств, поэтических образов и достоверной информации приближена к нулю. Но если не донести ее до читателя, то перевод останется, по сути, незавершенным.

Здесь проявляется важность учета еще одной особенности адыгских героико-лирических песен – характера их функциональных отношений с преданием, обычно содержащим информацию, важную для понимания ситуативного контекста возникновения музыкально-поэтической части цикла. Таков, например, небольшой по объему фрагмент из той же песни:

*Ныбжьэзгъум и тхьэр Къаниболэтым тикъутэ,
ТхэкIэ сигъацIэри щIым и цIэнанIэм сыришэщ...*

[Адыгэ пшынальэ 1992: 55]

*Бог дружбы Каниболата да поразит,
<Он> божьим <именем> обманул меня и на голое место вывел.*

В вариантах предания, коих множество, устойчиво повествуется, как князь Каниболат, которого герой считал своим близким другом, а по некоторым версиям даже был его молочным братом, предал его и вывел безоружным навстречу врагам, устроившим засаду. Без знания данных обстоятельств значение приведенного фрагмента из песни остается скрытым. Это усугубляется еще и тем, что в переводе разрушаются такие важные эстетические особенности как богатая аллитерация и ритм, приносимые в жертву обязательности передачи смысла. В результате утрачивается сама суть суждения и художественное содержание текста. Подобного рода случаи весьма характерны для адыгских героических и героико-лирических песен. В большинстве случаев данное обстоятельство делает необязательным последовательное изложение событий в песенном тексте, а значит, он становится мозаичным, состоящим из относительно самостоятельных фрагментов, объединенных темой, мелодией и эвфоническими приемами. Поскольку научный перевод обязательно должен передавать содержательную часть текста, он становится для непосвященного читателя не художественно организованным целым, а порою просто набором малопонятных фраз и обрывков.

Один из многочисленных случаев, подтверждающих наше суждение, налицо в песне о Каракашкатауской битве, сложенной не позднее, чем в конце XVII или первой половине XVIII вв. В ее вариантах устойчиво сохраняется следующая фраза:

Уар, мы хьэжь укIыдзэр ди Лэзэрокуэм къытхуешэ...

О. это | собак бродячих | побивающее войско | наш |Лазароко| к нам приводит.

В песне не объясняется ни кто такой Лазароко, ни то, почему грозное вражеское войско вдруг названо побивающим бродячих собак. Объяснение находим только в предании. Оказывается, некий молодой и не в меру дерзкий наездник из Кабарды по имени Лазароко был за какой-то проступок подвергнут остракизму

(в традиционном адыгском обществе – наказание весьма серьезное) и, вынужденный покинуть родину, нашел пристанище у крымского хана. Когда однажды ханское войско собралось в поход на кабардинцев и хану понадобился толковый проводник, на эту роль татары избрали этого Лазароко, в душе которого должна была оставаться обида на своих соплеменников. Однако, несмотря на всё, он не захотел прослыть изменником и при приближении войска к его родным местам улучил момент, сбежал от татар и предупредил своих о надвигающейся угрозе. Как водится в подобных случаях, кабардинцы быстро собрались, увели своих людей в горы, в Черекское ущелье, угнали туда же весь скот и забрали с собой всё продовольствие. Татары, рассчитывавшие на внезапность, израсходовали в долгом пути весь свой провиант. Поэтому оголодавшее войско в поисках пропитания было вынуждено отстреливать кое-где оставшихся бродячих собак и кошек [НПИНА 1986: 190–199]. Такая информация, важная для понимания смысла песни, закодирована в единственном стихе, всего в пяти словах. И это, разумеется, практически невозможно перенести на иноязычную почву в адекватной форме таким же количеством слов. В то же время, не обладая достаточной информацией, значительная часть которой скрыта контекстом, практически невозможно понять смысл всей фразы, а с нею и значительной части содержания песни. Невозможно понять ни метафоры, ни иронии, содержащейся в ней, ни многозначности притяжательного местоимения *ди – наш*, примененного к имени Лазароко.

Значительное число случаев подобного рода благоприятствует развитию суггестии как одного из действенных поэтических приемов в источниках, создающих серьезные проблемы при переводе.

Определенные трудности представляет перевод метафорических обозначений оружия или предметов. Так, например, меч или сабля героя в ряде песен имеет эпитет *хьэцхьэрылуэдзэ*; это слово сложное, состоит из двух основ – *хьэцхьэрылуэ* и *–дзэ*. Первая имеет самостоятельное значение – *бешеная собака*; вторая – это полисемантическое слово со значениями *зуб, острое, войско* (последнее, видимо, омоформа), здесь по смыслу более подходит второе. Всему слову можно дать следующее толкование: *лезвие – бешеная собака*. Известно, что бешеную собаку остановить можно только убив ее, если же она кого-нибудь поранит, то без своевременного введения вакцины раненый неминуемо обречен. Поэтому несложно представить себе, насколько высокой качественной характеристикой было это слово в функции эпитета боевого оружия.

Также устойчивым стало метафорическое обозначение боевого лука *бзэ дьд-жыжь* – *тетива горькая суровая*. Иным словом – *тетива смертоносная*. Казалось бы в данном сочетании нет ничего непонятного, но оно означает не просто тетиву, а является метонимическим обозначением всего оружия в комплексе, причем оно эмоционально стилистически окрашено и свойственно высокому поэтическому стилю. Поэтому донести такие тонкости значений до иноязычного читателя задача не всегда легкая.

Сравнительно более простую задачу представляет на первый взгляд перевод другого метафорического обозначения лука – *шэдз* (букв. *стреломёт*: *шэ – стрела, дз-* основа глагола *дзын – метать*). Но за отсутствием в русском языке стилистического адекватата образность слова не передается, а перевод ограничен автологическим значением: *лук*.

Хорошо известно, что в адыгской певческой традиции форма исполнения героических песен укоренилась настолько, что захватывает значительную часть и лирической поэзии, образуя внушительный пласт произведений переходного характера от героики к любовной лирике. Один из наглядных примеров – песня о Хатха сыне Магомете. В ней, как и во многих других песнях традиционного характера, образная система связана с ситуативным контекстом, без знакомства с которым затруднительно будет объяснить значение ключевых образов. Согласно

преданию, каузальной основой возникновения песни стал случай: сестра наездника Магомета Хатхе оговорила по своему неведению его молодую жену. Волей матери героя невестка, по сути безвинная, была отправлена в свой родительский дом. Вместо официального разбирательства, естественного для современного общества, разведенная молодая женщина нашла другой верный способ очищения своего имени от навета: она сочинила песню-сетование, в которой изложила в поэтической форме свое истинное отношение к мужу и его семье и объяснила нелепость ситуации, вследствие которой оказалась разлученной с любимым мужем. Когда песня, сочиненная как бы для катартического излияния чувств личности, вышла за пределы дома, в котором горевала отверженная, правда проявилась, и справедливость в конце концов была восстановлена [НПИНА 2018: 59–67]. Это тот событийный фон, который в песне не имеет прямого отражения, но без знания которого сложно понять всю ее поэтическую систему.

В композиционном плане песня близка к произведениям бытовой и любовной лирики с характерными атрибутами – текстом от лица лирической героини, некоторыми особенностями металогии, типичным рефреном, завершающим каждую мелодическую строфу и высказывающим пожелание вновь воссоединиться с любимым супругом. Это сугубо лирическое излияние органически сочетается с традиционной лексикой героического эпоса, призванной возвеличить героя: страсть к военным походам, боевой белый конь, усеянная свинцовыми «гвоздями» кольчуга (то есть свинцовые заряды, которые застряли в кольцах, образуя как бы шляпки от гвоздей в кольчуге).

Художественный подтекст обнаруживается с первой строфы песни:

*Едгъажъэмэ, борэ Гумахуэт,
Къыгъзэжэмэ, ди махуэгъити...*

[НПИНА 2018: 61]

*Когда его отправляли в поход|< волком>-бора| удачливым он был,
Когда он возвратился,| для нас| бедой двойной это стало...*

Двустипшие опирается на параллельную конструкцию с антитезой: *когда отправляем, удачливый – когда возвращается, – беда двойная.*

С отправлением наездника в поход, где по содержанию песни он легко переправлялся через широкую реку («Индыл-Волгу») и пригонял оттуда табуны скакунов, связывались, конечно же, блага и успехи. Возвращение его обернулось для лирической героини драмой оговора и развода, что понятно только по содержанию предания, в тексте же песни дается не информация, а поэтическое осмысление явления.

Далее строфы, содержащие в тексте песни величание наездника, перемежаются с сетованиями по поводу недоразумения, жертвой чего стала безвинная молодая женщина. Именно в подобных фрагментах более всего используется язык подтекста:

*Зи анэжъыр цхъэляцІэ уэс
Зи цуІэгъэр бгъафэ чэсей...
Тот| чья| мать старая |снежноволося,
Тот, чья| супруга кисеегрудая...*

Суть упоминания матери в том, что сын отправил жену в ее родительский дом по велению матери. Но от имени отверженной невестки она наделяется эпитетом, имеющим выраженное позитивное содержание – белый цвет – знак чистоты и добра. Невестка, от лица которой сложена песня, не винит свою свекровь, а считает, что та введена в заблуждение. Примечательно, что тема матери и тема

отвергнутой невестки объединяются в поэтическом тексте синтаксической параллельной конструкцией и общим указанием на белый цвет: по отношению к матери он означает почитание и отсутствие обиды на нее, по отношению же к лирической героине – указание на ее чистоту и невинность. Даже легкомысленная сестра Магомета, которая и стала источником всего негатива, откровенно не осуждается в песне, хотя прямо и не оправдывается:

Тот, чья сестрица ему доносителствует (букв., с ироническим
смыслом: – «...ему *благоязычна*»),
Тот, кто в сторону своей <верной> супруги не оглядывается...

Согласно преданию, причиной изгнания безвинной женщины стала оброненная ею фраза, превратно истолкованная непонятливой золовкой: она доложила матери свою превратно понятую версию, мать же, не объясняя причины, повелела сыну прогнать невестку, что тот безропотно исполнил.

Изложенным не исчерпываются все типичные затруднения, которые связаны с научно-аналитическим переводом фольклорных материалов на русский и другие языки. Но этого достаточно, чтобы сделать некоторые выводы. Прежде всего, приходится признать, что ни один из существующих принципов перевода не может гарантировать исчерпывающей полноты содержания оригинала, включая его семантико-информативное и художественное значения. Особенно усложняется работа в данном плане при переводе на язык иной грамматической структуры и иного принципа многих областей мировосприятия. Очевидно и общепризнанно, что всякий перевод должен учитывать его основную функцию. Когда речь идет о типе перевода, который мы называем научно-аналитическим, идеальным может стать вариант, максимально приближенный к самостоятельному исследованию. Это предполагает сочетание точности смысла слова или словосочетания со всей возможной полнотой передачи образной системы источника и столь же возможной доступностью восприятия переводного текста. По данной причине от переводчика требуется не только знание в совершенстве обоих языков, но и достаточно глубокая общефилологическая базовая подготовка в сочетании со знанием этнокультурных традиций и художественного вкуса. Это выдвигает как один из важнейших компонентов, способных обеспечить успех работы, индивидуальные профессиональные данные переводчика: от степени его одаренности, как и способности вникнуть в тонкости языка источника и языка перевода зависит немалая доля успеха всей работы. Но при всех обстоятельствах остается обязательным необходимость сочетания точности в основном тексте перевода с профессиональным художественным вкусом и научными комментариями.

Источники и литература

1. Адыгэ пшыналъэ. Налшык: Эльбрус (Адыгская мелодия. Нальчик: Эльбрус), 1992. 224 с.).
2. Адыгские историко-героические предания и песни. Том первый. Андемиркан. Нальчик: ИГИ КБНЦ РАН, 2019. 430 с.
3. *Гацак В.М.* Проблемы фольклористического перевода // Фольклор. Издание эпоса. М.: Наука, 1977. С. 182–196.
4. *Готов А.М., Паитова М.М.* К проблеме перевода адыгского фольклорного текста // Вестник Адыгейского государственного университета. Майкоп, 2012. Вып. 3. С. 46–51.
5. *Готов А.М.* Проблемы адыгского (черкесского) нартского эпоса. Нальчик: ИГИ КБНЦ РАН, 2018. 264 с.
6. Кабардинский фольклор. Москва; Ленинград: Academia, 1936. 650 с.
7. Нарты. Кабардинский эпос. Нальчик: Кабардинское книжное издательство, 1952. 503 с.

8. *Ногма Ш.Б.* Филологические труды. Составление, текстологическая подготовка материалов, комментарии и вступ. Статья Г.Ф. Турчанинова. Нальчик: Кабардинское государственное книжное издательство, 1956. Т. I. 308 с.
9. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М.: Советский композитор, 1986. Т. III. Ч. 1. 254 с.
10. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М.: Советский композитор, 1990. Т. III. Ч. 2. 488 с.
11. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Нальчик: ИГИ КБНЦ РАН, 2018. Т. IV. Ч. 1. 530 с.
12. Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1891. Вып. XII. 618 с.
13. Ученые записки Кабардинского научно-исследовательского института. Нальчик, 1946–1949. Вып. 1–4.

FEATURES OF SCIENTIFIC AND ANALYTICAL TRANSLATION OF CIRCASSIAN HISTORICAL AND HEROIC SONGS

Gutov Adam Mukhamedovich, Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher of the Adyghe Folklore Sector of the Institute for the Humanities Research – Affiliated Federal State Budgetary Scientific Establishment «Federal Scientific Center «Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences» (IHR KBSC RAS), adam.gut@mail.ru

The main difference between scientific and analytical translation is that its function is to transmit all the aesthetic, informative, linguistic, ethnocultural characteristics of the source. At the same time, the probability and obligatoriness of the equirhythmic arrangement of the original text in all its diversity is virtually eliminated, which is associated with the structural features of the source and translation languages. In this regard, for any type of translation, it is necessary to choose for relay those properties that are more important for the specific task that the performer faces, consciously sacrificing those features that have to be moved to the periphery of attention. The scientific and analytical type of translation cannot be an exception. Since it is intended to reflect all the features of the source with the greatest completeness, the translated text cannot pretend to aesthetically adequate transfer of the original matrix to another soil. For this reason, it is intended to be not so much a recreation of a poetic phenomenon as its analysis. With all other permissible and seemingly inevitable losses, the author of the translation must strive to transfer the imagery system and structure of the source in its entirety. In those cases when this cannot be achieved in the main text, each gap should be reflected in the comments. An ideal variant should be recognized as a translation in which everything that is significant, but not fully translated, is accompanied by comprehensive explanations. Success largely depends on the correct distribution of functions between the main text and comments, as well as on the individual skill of the translator.

Keywords: types of translation, heroic-lyrical song, suggestion, cyclization, metalogy, structure, situational context.

DOI: 10.31007/2306-5826-2020-2-45-83-90