

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ / RESEARCH ARTICLE

<https://doi.org/10.22378/2410-0765.2026-16-1.125-142>

«Модернизированный Тукай» как симптом эпохи:
идеологические и эстетические дискуссии
о переводе татарской поэзии в 1950–1960-е годы

А.Т. Сибгатуллина

Институт востоковедения РАН

Москва, Российская Федерация

alfina2003@yandex.ru

Резюме. Статья анализирует русские переводы поэзии Габдуллы Тукая в контексте советской переводческой практики 1950–1960-х гг. На материале публикаций С.Бахтиярова, С.Липкина, Р.Мустафина и В.Ганиева показано, что образ Тукая в русскоязычной культуре формировался в рамках устойчивого нормативного подхода, ориентированного на канон советской лирики и на идеологические представления эпохи о «правильном» прочтении национальной классики. В результате перевод нередко приводил к модернизации оригинала, сглаживанию исторических противоречий и утрате национально-исторической специфики. Выделяются две основные тенденции: стремление «приспособить» Тукая к советской поэтической традиции и, напротив, подчеркнуть его национальную экзотику. Показано, что именно сочетание этих подходов сформировало образ «модернизированного Тукая». Делается вывод о том, что данный образ возник не вследствие отдельных переводческих ошибок, а как результат устойчивой, идеологически закреплённой переводческой практики.

Ключевые слова: татарская литература; Габдулла Тукай; история художественного перевода; советская литературная политика; русско-татарские литературные связи; 1950–1960-е годы

Для цитирования: Сибгатуллина А.Т. «Модернизированный Тукай» как симптом эпохи: идеологические и эстетические дискуссии о переводе татарской поэзии в 1950–1960-е годы. *Из истории и культуры народов Среднего Поволжья*. 2026. Т. 16, № 1. С. 125–142. <https://doi.org/10.22378/2410-0765.2026-16-1.125-142>

“Modernized Tukay” as a Symptom of the Era:
Ideological and Aesthetic Discussions on the Translation
of Tatar Poetry in the 1950s–1960s

A.T. Sibgatullina

*Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russian Federation
alfina2003@yandex.ru*

Abstract. The article analyzes Russian translations of Gabdulla Tukay’s poetry in the context of Soviet translation practice of the 1950s–1960s. Based on the publications of S. Bakhtiarov, S. Lipkin, R. Mustafin, and V. Ganiev, it is shown that the image of Tukay in Russian-language culture was formed within a stable normative approach oriented toward the canon of Soviet lyric poetry and the ideological ideas of the era regarding the “correct” reading of national classics. As a result, translation often led to the modernization of the original, the smoothing over of historical contradictions, and the loss of national-historical specificity. Two main trends are identified: the desire to “adapt” Tukay to the Soviet poetic tradition and, conversely, to emphasize his national exotica. It is shown that it was the combination of these approaches that formed the image of the “modernized Tukay”. The conclusion is drawn that this image arose not as a result of individual translation errors, but as a result of a stable, ideologically fixed translation practice.

Keywords: Tatar literature; Gabdulla Tukay; History of literary translation; Soviet literary policy; Russian-Tatar literary relations; 1950s–1960s

For citation: Sibgatullina A.T. “Modernized Tukay” as a Symptom of the Era: Ideological and Aesthetic Discussions on the Translation of Tatar Poetry in the 1950s–1960s. *From History and Culture of Peoples of the Middle Volga Region*. 2026, vol. 16, no. 1, pp. 125–142. <https://doi.org/10.22378/2410-0765.2026-16-1.125-142> (In Russian)

Рубеж 1950–1960-х гг. в истории советской культуры характеризуется сложным и противоречивым процессом переосмысления художественного наследия народов СССР. Ослабление идеологического давления после смерти Сталина, частичная либерализация общественной жизни и расширение культурных контактов внутри многонационального советского пространства привели к актуализации вопросов, ранее находившихся на периферии научного и издательского внимания. Вместе с тем, несмотря на заметное ослабление цензурных механизмов после XX съезда КПСС, принципы «правильного» советского отношения к национальной классике оставались устойчивыми. Литературный процесс развивался в рамках установки на приведение национальных литератур к единому нормативному уровню, обеспечивающему их культурную и идеологическую приемлемость. Худо-

жественный перевод на русский язык рассматривался не просто как передача текста, а как его адаптация для советского читателя. Переводчик выступал посредником между национальной традицией и советской литературной моделью и должен был не только переводить, но и редактировать оригинал: сглаживать архаику, ослаблять фольклорные элементы и придавать тексту ощущение современности. В результате произведения национальных литератур, вводимые в общесоюзный оборот, часто подвергались эстетическому выравниванию и идеологической правке.

Показательным материалом для анализа этих процессов являются дискуссии вокруг переводов творчества Габдуллы Тукая как ключевой фигуры татарской литературы и одного из наиболее часто переводимых поэтов. В 1950–1960-е гг. его поэзия активно переиздается, переводится, комментируется и интерпретируется в русскоязычной среде. Однако именно в этот период обнажаются противоречия между декларируемым принципом верности оригиналу и реальной переводческой практикой, в рамках которой образ Тукая нередко подвергался эстетической и идеологической коррекции. Возникает феномен «модернизированного Тукая» – национального поэта, чьи русские переводы зачастую оказывались более «современными», более «нормативными» и более «понятными», чем его собственные тексты, однако эта понятность достигалась ценой утраты поэтической и исторической уникальности оригинала.

В настоящей статье ставится цель проанализировать переводческий дискурс 1950–1960-х гг., связанный с интерпретацией поэзии Г.Тукая в русскоязычной среде. В центре внимания находятся публикации, в которых формулируются ключевые эстетические, методологические и идеологические установки советской теории художественного перевода.

Значимыми для осмысления проблем художественного перевода в советской культуре рубежа 1950–1960-х гг. являются специализированные сборники «Мастерство перевода», выходявшие в издательстве «Советский писатель». Эти издания не были нейтральными научными альманахами: они выполняли функцию нормативной площадки, на которой формулировались допустимые границы переводческой свободы, уточнялись критерии «верности» и «реалистичности», а также вырабатывался язык описания межнационального литературного обмена. Принципиально важно учитывать, что данные сборники находились на пересечении научного, критического и идеологического дискурсов. С одной стороны, в них публиковались статьи профессиональных переводчиков и литературоведов, анализировавших конкретные переводческие решения, а с другой – именно здесь закреплялись установки, восходящие к программным документам КПСС и к традиции социалистического реализма, в рамках которой перевод рассматривался как часть общего литературного процесса, подчиненного задачам культурной интеграции.

Характерно, что в текстах начала 1960-х гг. перевод все чаще трактуется не как вспомогательная деятельность, а как форма активного участия

в формировании «общесоюзного» литературного пространства. Эта установка имела прямые последствия для перевода национальной классики, в том числе произведений Габдуллы Тукая. В отношении Тукая перевод оказывался зоной повышенного внимания: с одной стороны, он воспринимался как безусловный классик, «основоположник» новой татарской поэзии, чье наследие подлежало обязательному включению в общесоюзный канон; с другой стороны, его поэтика, интонационная сложность, сочетание городской сатиры, фольклорных элементов и гражданской лирики плохо укладывались в унифицированные представления о «правильной» поэзии. Именно в этом напряжении между канонизацией и несводимостью к канону и формировалась проблематика, которую последовательно анализировали в своих публикациях, представленных в сборниках «Мастерство перевода», Сабир Бахтияров (1913–2000), Семён Липкин (1911–2003), Рафаэль Мустафин (1931–2011), Виль Ганиев (1934–2005) и др. В их статьях обсуждались границы допустимых переводческих вольностей, проблема передачи поэтической интонации, значение подстрочника, а также случаи сознательной или неосознанной идеологической корректировки оригинала. Сама постановка вопроса об «осовремененном», «обновленном» Тукае, характерная для критики начала 1960-х гг., была идеологически мотивированной. Она отражала распространенное среди переводчиков представление о том, что классик татарской литературы должен быть приведен в соответствие с общесоветским литературным каноном, ориентированным прежде всего на русскую поэтическую традицию XIX–XX вв. Несовпадения между ритмикой и образной системой татарской поэзии и нормативами русской поэтики нередко трактовались как проявления «несовременности», подлежащие исправлению. Именно это и вызывало критику: анализ переводов Тукая нередко смещался от поэтики оригинала к оценке того, насколько переводчики «приспособили» поэта к актуальным эстетическим и идеологическим нормам.

Центральная роль в обсуждаемой дискуссии, на наш взгляд, принадлежит Сабиру Сальмановичу Бахтиярову (Бахтияров), критику и литературоведу, выступившему с резкой и принципиальной оценкой переводов Тукая в газете «Советская Татария» от 30 марта 1962 г. Позднее эта статья «Автор и переводчик» была переработана в специально адаптированный очерк «Модернизированный Тукай» и включена в сборник «Мастерство перевода» за 1963 г. («Модернизированный Тукай», 1964), стала своеобразным маркером эпохи, поскольку выводила внутрилитературный конфликт в более широкий идеологический план. Для С.Бахтиярова переводчик национальной классики – не автономный художник, а ответственная фигура, действующая в условиях определенного, пусть и негласного, общественного договора. Этот договор, по его мнению, предполагает не только технично выверенную передачу оригинала, но и уважение к национальному автору как носителю самобытной поэтической традиции. Именно поэтому он столь резко реагирует на попытку «модернизации» Тукая:

под этим термином скрывается не инновация, а стилистическое давление русской поэтической нормы, превращение живой татарской поэзии начала XX в. в безликий образец советской «универсальной» лирики.

Именно С.Бахтиаров, на наш взгляд, первым формулирует проблему в терминах, которые позволяют рассматривать ее как идеологическую. Для него вопрос не в качественных недостатках конкретного перевода, а в самой практике «подгонки» национального автора под стандарты того или иного «знаменитого поэта», популярного «в этом году». Принципиальным для С.Бахтиарова является тезис о том, что переводчик в условиях централизованной культурной политики неизбежно оказывается проводником эстетической унификации. Перевод, по его наблюдению, нередко ориентируется не на внутреннюю логику оригинала, а на «средний» поэтический стандарт, сложившийся в русской литературе соответствующего периода. В результате национальные литературы начинают функционировать как вариации единого сглаженного канона, где различия редуцируются до уровня тематических или этнографических деталей. Под модернизацией С.Бахтиаров понимает не развитие традиции, а ее усечение и подмену: переводчик, исходя из собственного вкуса и текущих литературных мод, сознательно сглаживает архаику, изменяет интонацию и перестраивает образную систему оригинала. В случае с Тукаем это приводило к утрате авторского ритма и исторической конкретности поэтического высказывания. Поэзия Тукая, пишет автор, «не претендует на изысканное изящество, в ней все просто, легко и душевно. Этим она завоевала признание и любовь народа. Часто эту особенность Тукая не понимают некоторые его переводчики и стараются осложнить стихи тяжелыми оборотами, редкостными словами, множеством тире, восклицаний, двоеточий и многоточий... Некоторые переводчики стали на путь “осовременивания” творчества поэта» («Модернизированный Тукай», 1964, с. 376). При этом важно подчеркнуть, С.Бахтиаров не противопоставляет национальные литературы русской и не отрицает самой идеи перевода. Напротив, он подчеркивает его необходимость, но настаивает на профессиональной, художественно мотивированной и внутренне честной природе переводческой работы. Его полемика направлена не против русской культуры как таковой, а против бездумной риторики «осовременивания», превращающей перевод в фабрикат, а национального классика – в фигуру, выполненную по заранее заданным «выкройкам».

Основная проблематика статьи С.Бахтиарова сосредоточена вокруг нескольких ключевых аспектов. Во-первых, автор указывает на низкий художественный уровень большинства переводов Тукая, где «допущены грубейшие ошибки и искажения, поэтому многие стихи и поэмы потеряли свою целостность. Нет в них темпераментного языка поэта, стерта национальная окраска, упрощена, обеднена и фальсифицирована идея произведения» («Модернизированный Тукай», 1964, с. 375). Критик иллюстрирует свои доводы на конкретных примерах. Так, стихотворение «Пара коней», которое по его словам отличается «простотой, образностью, выразитель-

ностью языка и четкостью ритма (для татарина “пара коней” звучит так же поэтично, как для русского “тройка”)), в переводе П.Скосырева теряет свою прелесть: нарушаются гармония и ритм, стих превращается в «бездушное чередование сухих зарифмованных строк:

Заложен тарантас. Ямщик
взмахнул кнутом. “Садись!
Пошел”. Казанский гладок тракт.
И кони понеслись» («Модернизированный Тукай», 1964, с. 375).

А вот перевод А.Ахматовой, по его мнению, передает образность и музыкальность оригинала, сохраняя народную интонацию и задушевность. На основании этих сравнений С.Бахтиаров подчеркивает важность сохранения простоты, ритма и эмоциональной выразительности оригинального текста при переводе, что является характерной чертой поэзии Тукая.

Во-вторых, статья затрагивает вопрос «модернизации» ранних произведений Тукая и придания им классово-революционной окраски. «В 1905 году Габдулла Тукай, девятнадцатилетний юноша, – пишет автор, – посвятил царскому манифесту несколько восторженных стихотворений. В одном из них (“Слово друзьям”) он сравнивает “государев манифест” со свободой и, призывая оценить эту свободу по достоинству, восхищается царем: “Есть же люди прозорливые у нас!” Переводчик этого стихотворения (С.Олендер) изменил его идею:

Мы зорких изберем людей –
наш долг таков,
Не много царский манифест
нам дать готов.
Хоть цену знаем мы ему,
без лишних слов
Все то, что мы сумеем взять,
возьмем теперь» («Модернизированный Тукай», 1964, с. 376).

«В другом стихотворении (“О единстве”) нет еще и намека на критику манифеста, – уверен С.Бахтиаров, – “Поглядите: батюшка-царь горе народное уничтожил; увидев бедствий несчастье, волю нам навеки дал”, – сказано в оригинале. Переводчик же П.Карабан дает этой мысли иную политическую окраску:

Поглядите-ка: царь наш вдруг
Избавил народ от мук,
Испугавшись восстаний вокруг,

Волю дал до скончания веков» («Модернизированный Тукай», 1964, с. 376–377).

Автор статьи также обращает внимание на переводческую этику: Тукай сам был опытным переводчиком, высоко ценил художественный перевод и строго относился к искажению чужого текста. Поэт популяризировал произведения русских классиков – Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Толстого – и считал «преступлением “уродовать Пушкина стих”» («Модернизированный Тукай», 1964, с. 377). С.Бахтиаров использует этот аргумент для подчеркивания ответственности и современных ему переводчиков, знакомящих русскую аудиторию с творчеством Тукая.

Таким образом, С.Бахтиаров выступал не просто как критик переводческой практики, но как представитель определенного идеологического направления, защищающего ценность национального оригинала от растворения в унифицированном советском литературном каноне. Его концепция основана на двух ключевых принципах: неприкосновенности художественного образа оригинала и недопустимости навязывания автору чуждой поэтической манеры. Он видит идеальную модель только в том переводе, который является результатом личной духовной вовлеченности, художественного слуха и глубокого знания оригинала. Текст должен быть интересен русскому читателю не потому, что он «вписан в общий канон», а потому, что он сохраняет подлинную силу национального автора. С.Бахтиаров определяет свою программу как противостояние двум характерным для эпохи тенденциям: стремлению к унификации литературы под «общий советский стиль» и превращению перевода в коммерческий поток стандартных «стихотворных полуфабрикатов».

В отличие от С.Бахтиарова, рассматривавшего перевод преимущественно как элемент историко-культурного процесса, известный переводчик Семён Израилевич Липкин выстраивает свою аргументацию в плоскости эстетики и художественной ответственности переводчика. Его пространная статья (Липкин, 1964) представляет собой не столько описание состояния переводческого дела, сколько нормативное высказывание о том, каким должен быть художественный перевод в условиях многонациональной советской культуры. Автор трактует художественный перевод не как ремесло, а как системный компонент советского культурного пространства, наделенный эстетической, идеологической и общественной ответственностью. Отталкиваясь от высказывания М.Горького 1929 г. о том, что перевод является ключевым механизмом культурного сближения народов, С.Липкин фиксирует принципиально новую ситуацию: перевод осуществляется, прежде всего, на языки народов СССР и служит интеграции многоязычного культурного пространства. В этом контексте он осмысливается как фундамент культурной политики, выходящий за рамки задачи простого «знакомства народов друг с другом». В условиях социалистического общества перевод, согласно С.Липкину, должен способствовать формированию общности ду-

ховного облика в соответствии с положениями новой редакции Программы КПСС, принятой XXII съездом (1961 г.). Тем самым он предстает как активный механизм социалистического культурного строительства.

Центральное место в статье занимает понятие верности перевода, связанное с реалистическим методом. Верность понимается не как буквальное воспроизведение текста, а как воссоздание художественной и социальной сущности оригинала: его образной системы, интонации, исторического контекста и национального колорита. Резко критикуются модернизаторские и унифицирующие практики, стирающие национальную специфику и исторический фон; в подтексте ощущается полемика вокруг «модернизированного Тукая». Особое внимание уделяется стилистической точности как условию художественной правды, одновременно подчеркивается и продуктивная функция перевода: он не только вводит национальные литературы в общесоветский контекст, но и обогащает русскую литературу новыми темами, образами и ритмами. В итоге художественный перевод осмысливается как системообразующий фактор советского культурного пространства, как форма коллективного труда литератур, механизм их взаимного развития и инструмент идеологической и эстетической консолидации. Статья выступает одновременно теоретическим, идеологическим и критическим документом эпохи, фиксирующим нормативные границы переводческой практики рубежа 1950–1960-х гг.

Для С.Липкина принципиально важно подчеркнуть, что перевод национальной поэзии не сводится к передаче тематического содержания или внешних этнографических деталей. Он решительно выступает против подхода, при котором «национальный колорит» трактуется как набор легко узнаваемых, но поверхностных признаков: экзотических деталей, фольклорных клише, архаизирующей лексики. Подобная стратегия, по его мнению, приводит не к раскрытию поэтики оригинала, а к созданию стилизованных «манекенов», лишенных внутренней художественной жизни. В этой связи С.Липкин ссылается на высказывание Расула Гамзатова о переводчиках, которые «надевают на поэта бешмет, который он никогда и не носил», подменяя живого автора декоративным образом (Липкин, 1964, с. 27). Ключевым для С.Липкина является утверждение, что реалистический перевод требует передачи не внешних форм, а способа художественного мышления, присущего данному народу. Он подчеркивает, что мировоззренческие основы у народов СССР во многом общие, однако способы их поэтического выражения принципиально различны, и именно эти различия должны стать предметом особого внимания переводчика. В этом смысле перевод предстает не как механическое воспроизведение текста, а как сложный акт художественного понимания. Эта установка напрямую связана с осмыслением роли переводчика в советской литературной системе. С.Липкин настаивает на том, что советская эпоха сформировала принципиально новый тип художника-переводчика. В отличие от дореволюционной традиции, где перевод часто оставался индивидуальным литературным опытом и редко влиял на

развитие литературы оригинала, советский переводчик, по его мнению, становится активным участником литературного процесса того народа, с языка которого он переводит. «Надо с твердостью заявить о том, что советская жизнь создала новый, доселе невиданный тип художника-переводчика», – подчеркивает С.Липкин, отмечая включенность переводчика в общее движение национальной литературы (Липкин, 1964, с. 28). В этом контексте принципиально важным оказывается его понимание художественной верности: С.Липкин отвергает как буквальный подстрочник, так и произвольное «пересочинение» оригинала, настаивая на том, что подлинная верность заключается в способности соединить творческую свободу с аналитической точностью. В результате он формулирует отчетливо нормативную концепцию перевода, в которой ключевыми категориями становятся верность подлиннику, реализм изображения и ответственность переводчика за сохранение национальной специфики.

«Русский язык не только стал связным для разных народов – чересчур скромна была бы для него, могучего, такая роль, – он стал их душой, их вожатым к светлой цели. Начало этому было положено еще до революции, – пишет С.Липкин. – Габдулла Тукай был страстным пропагандистом и переводчиком русской литературы. Но дело не только в том, что он переводил русских поэтов на татарский язык, что благодаря ему в далекой Бухаре студент медресе, будущий писатель Садриддин Айни, впервые узнал в своей средневековой келье имена русских классиков. Дело в том, что Тукай первый из поэтов Востока воспринял всем своим существом резкий свет русской реалистической мысли и осветил этим светом тогдашнюю татарскую действительность. И если для восточных поэтов было традицией прославлять своих предшественников, таких, как Фирдоуси, Хафиз или Навои, то Тукай первым из поэтов Востока признал себя учеником Пушкина, обратившись к нему с такими словами: “Стихи и повести твои влекут меня, сверкая. Мне дела нет, что у тебя религия другая”» (Липкин, 1964, с. 22–23).

С.Липкин критикует переводы, в которых «национальный колорит» сводится к внешним признакам, и настаивает на передаче способа художественного мышления и интонации оригинала. Реалистический перевод он понимает как самостоятельный художественный акт, а советского переводчика как нового типа художника, включенного в литературный процесс того народа, на язык которого переводится произведение, и несущего ответственность за сохранение культурного контекста и эстетической ценности оригинала. Для С.Липкина принципиально важно, что переводчик обязан понимать не только текст, но и движение национальной поэзии, ее восходящие и нисходящие линии, внутренние противоречия и историческую динамику. Именно это, по его мнению, отличает подлинный художественный перевод от ремесленного подражания. Он резко противопоставляет переводы, в которых сохранена образная система и интонационная структура оригинала, тем опытам, где переводчик либо «сочиняет лучше

оригинала», либо, напротив, воспроизводит его хуже, но в обоих случаях оказывается «безнадёжно далек от национального своеобразия и души оригинала» («Модернизированный Тукай», 1964, с. 77).

Особое место в рассуждениях С.Липкина занимает проблема стихотворной формы. Он подчеркивает, что национально обусловленные метрические и строфические системы – одна из самых устойчивых форм художественного выражения, поскольку они порождены спецификой языка. Однако отсюда не следует, что механическое копирование метра стиха автоматически гарантирует сохранение национального своеобразия. Напротив, С.Липкин настаивает на том, что формальное воспроизведение ритма без понимания его интонационной функции может привести к отчуждению текста от оригинала. Тем самым он критикует упрощенное представление о переводе как о технической операции и вновь возвращает обсуждение в плоскость художественного мышления. В целом позиция С.Липкина по отношению к переводам Тукая может быть охарактеризована как нормативно-эстетическая. Его критика направлена прежде всего против эстетической унификации и поверхностной экзотизации, одинаково искажающих поэтическую индивидуальность Тукая. В контексте дискуссий рубежа 1950–1960-х гг. эта позиция имела принципиальное значение. Она дополняла историко-культурный анализ С.Бахтиярова требованием художественной точности и тем самым выявляла внутренние противоречия переводческой практики эпохи: между задачей культурной интеграции и необходимостью сохранения национальной поэтики, между институциональными нормами и индивидуальной позицией переводчика.

Если для Семёна Липкина центральным в художественном переводе становится проблема сохранения эстетической ценности произведения, то для Рафаэля Мустафина ключевым понятием выступает поэтическая интонация как носитель художественной, национальной и исторической специфики текста. В статье «Поэтическая интонация переводчика» (Мустафин, 1965) на примере пушкинского текста он показывает, что даже корректный прозаический пересказ разрушает поэтическую природу произведения, поскольку поэзия существует прежде всего на уровне организации речи. Исходя из этого, Р.Мустафин четко разграничивает тексты, созданные «по мотивам» иноязычного источника, и собственно художественный перевод, настаивая на том, что подлинный перевод обязан воспроизводить индивидуальный поэтический облик оригинала, прежде всего его интонацию. В полемике с позицией Л.Гинзбург о необходимости сохранения «лица» переводчика он подчеркивает, что индивидуальный стиль не может становиться самоцелью и должен быть подчинен задаче воссоздания художественного целого оригинала (Мустафин, 1965, с. 37). Анализируя переводы поэзии Габдуллы Тукая, Р.Мустафин показывает, что сохранение авторского почерка переводчика нередко достигается ценой утраты интонационного и стилистического строя исходного текста. В этом контексте переводы Анны Ахматовой выдвигаются Р.Мустафиным как при-

мер редкого и глубокого проникновения в поэтический мир Тукая. Он подчеркивает, что А.Ахматова сумела увидеть за внешней образностью его стихов их внутреннюю драматическую напряженность и светлый лиризм, передав не только смысл, но и интонационную структуру оригинала (Мустафин, 1965, с. 37). Принципиально важно, что речь идет не о внешнем подражании национальному колориту, а о точной передаче эмоционального и ритмического строя тукаевской поэзии. Противопоставлением этому служит анализ перевода Ильи Сельвинского. Р.Мустафин подчеркивает, что его перевод выполнен на высоком профессиональном уровне и безупречен с точки зрения передачи фабулы и лексического смысла, однако именно эта безупречность выявляет его основной недостаток: по тексту перевода можно судить прежде всего о стиле самого И.Сельвинского, а не о поэтике Тукая. В результате юмористическое стихотворение Тукая превратилось в легкую разговорную шутку, утратившую присущие оригиналу внутреннюю собранность и художественную меру.

Р.Мустафин на конкретных примерах указывает, что в ряде случаев переводчики, хорошо понимая татарский текст и не допуская формальных ошибок, сознательно изменяют его смысловую и интонационную направленность. Речь идет не о незнании языка, а об идеологически мотивированной «коррекции» классика. Показательным примером служит стихотворение, посвященное Хусаину Ямашеву («Светлой памяти Хусаина»). В оригинале поэт подчеркивает нравственное равенство людей перед героем, избегая классовой риторики:

«Сильный, слабый, бай и нищий –
были все пред ним равны...
(Подстрочный перевод)» (Мустафин, 1965, с. 48).

Однако в русских переводах 1950-х гг. этот фрагмент подвергается принципиальной трансформации. В издании 1951 г. появляется подчеркнутая социальная оппозиция:

«Не льнул он к сильным и богатым,
Дружил с бесправным бедняком.
(Перевод А.Миниха)» (Мустафин, 1965, с. 48).

В более позднем варианте классовая интерпретация усиливается еще резче:

«Не шел ты с поклонами в роскошь палат,
А грел неимущих лучистый твой взгляд.
(Перевод В.Ганиева)» (Мустафин, 1965, с. 49).

Р.Мустафин подчеркивает, что в обоих случаях смысл перевода оказывается прямо противоположным авторскому. Эти изменения не могут быть объяснены случайной ошибкой, поскольку переводчики хорошо владеют татарским языком и работают непосредственно с оригиналом. Тем самым перевод выступает как форма идеологической «доработки» текста, подгонки его под представления более позднего времени (Мустафин, 1965, с. 49–50).

Принципиально важно, что Р.Мустафин не отрицает исторической изменчивости взглядов и не исключает возможности переосмысления классики в научном или публицистическом дискурсе. Однако он категорически возражает против подобного переосмысления внутри художественного перевода. Риторический вопрос, заданный автором, «Какой же смысл задним числом напомаживать и припудривать великого поэта?», фиксирует границу допустимого: перевод не имеет права исправлять историю и приписывать автору то, чего в его текстах не было (Мустафин, 1965, с. 49).

По наблюдению Р.Мустафина, сходным образом были «осовременены» переводы стихотворений «Слово друзьям», «Сожаление», «О единстве», «Гнет» и ряда других произведений Тукая. В результате формируется устойчивый механизм трансформации, при котором ранний Тукай, сложный и противоречивый, предстает в переводах как идеологически «выверенный» поэт, лишенный исторической неоднозначности (Мустафин, 1965, с. 49–50).

Отдельное внимание Р.Мустафин уделяет вопросу границ переводческой свободы. Он признает, что буквальное следование тексту не всегда обеспечивает художественную адекватность и что иногда кажущееся отступление от подлинника позволяет точнее передать «живую душу» произведения. Однако именно здесь, подчеркивает он, необходим четкий критерий: переводчик вправе изменять форму лишь постольку, поскольку это служит сохранению авторской интонации, а не ее подмене. Когда же формальное преобразование приводит к смещению смысловых акцентов и идеологической перекодировке текста, перевод утрачивает право называться художественным.

Таким образом, позиция Р.Мустафина отличается особой принципиальностью. В отличие от С.Липкина, акцентирующего художественную зрелость советского перевода и его потенциал, Р.Мустафин сосредоточен на выявлении скрытых искажений, возникающих в результате «улучшения» классики. Его критика направлена не против перевода как такового, а против практики, при которой перевод превращается в инструмент актуализации, подменяющий исторический голос поэта голосом эпохи переводчика. В контексте дискуссий 1950–1960-х гг. эта позиция имела особое значение, поскольку фактически фиксировала предел допустимого компромисса между художественной интерпретацией и идеологическим давлением. Защита поэтической интонации у Р.Мустафина становится формой защиты исторической правды и художественной автономии нацио-

нальной литературы в условиях централизованной советской культурной модели. Анализ переводов поэзии Тукая, представленный в статье Р.Мустафина, позволяет выделить две различные переводческие установки, исходящие из разных представлений о задачах художественного перевода. Первая ориентирована на сохранение внутренней поэтической формы оригинала: ритма, интонации и образной логики. Формальное соответствие здесь понимается не как самоцель, а как средство передачи «внутренней мускулатуры стиха», определяющей поэтический облик автора. Даже при внешнем совпадении размера перевод может восприниматься как чуждый оригиналу, если нарушено индивидуальное чередование ударений внутри строки. Именно с этой точки зрения Р.Мустафин анализирует перевод стихотворения «Родная деревня» Д.Бродским. Несмотря на кажущееся метрическое соответствие, текст вызывает устойчивые ассоциации с иной поэтической традицией: «Читаешь эти строки, и на память невольно приходит знакомое еще с детства:

Вот моя деревня,
Вот мой дом родной...» (Мустафин, 1965, с. 39).

В итоге Тукай оказывается «облеченным в чуждую ему поэтику»: его авторская интонация подменяется русским лирическим шаблоном, а искажение поэтического голоса осмысливается, прежде всего, как эстетическая утрата.

Вторая установка исходит из иного понимания переводческой задачи как актуализации и смысловой корректировки текста в соответствии с господствующей идеологией и исторической перспективой. В этом случае переводчик сознательно или неосознанно «уточняет» мировоззренческую позицию автора, особенно там, где она воспринимается как недостаточно зрелая или «несовременная». Наиболее наглядно это проявляется в указанных выше переводах стихотворения, посвященного Хусайну Ямашеву.

Критика переводческой модернизации наследия Тукая получает наиболее развернутое и принципиальное теоретическое обоснование в статье переводчика В.Ганиева «Образность как элемент точности» (Ганиев, 1964). В отличие от более частных замечаний о стилистических или ритмических искажениях, В.Ганиев ставит проблему на уровне природы художественного мышления и допустимых границ переводческого вмешательства. Именно поэтому его позиция оказывается особенно значимой для анализа тех случаев, когда Тукай в переводе не просто «осовременивается», а фактически переосмысливается в ином мировоззренческом ключе.

Исходным для В.Ганиева становится принципиальный тезис: точность поэтического перевода не исчерпывается ни буквальным соответствием, ни формальным воспроизведением метра и ритма. Решающее значение имеет сохранение «внутренней жизни образа», его ассоциативного и эмоционального поля. Нарушение этого уровня приводит к тому, что даже

формально корректный перевод оказывается чуждым оригиналу. Именно так В.Ганиев оценивает ряд переводов татарской поэзии, включая произведения Тукая, где внешняя точность оборачивается подменой поэтического строя.

Статья В.Ганиева занимает принципиально важное место в формировании советской теории художественного перевода тюркоязычных литератур на русский язык. В отличие от подходов, в которых точность трактуется преимущественно как семантическое или формально-структурное соответствие подлиннику, он последовательно утверждает иную установку: в поэтическом переводе точность не противопоставлена образности, а реализуется через нее. Тем самым образность выводится из сферы второстепенного «украшения» и осмысливается как центральный механизм художественного мышления.

Пolemический импульс статьи направлен против укоренившегося в литературоведении представления об образе как о вторичном элементе по отношению к «голой мысли». В.Ганиев настаивает на нераздельности художественного мышления: мысль в поэзии не существует вне образной формы, а утрата образности означает утрату самой художественной сущности произведения. В этом контексте он опирается на классическое определение Л.Н. Толстого о неисчерпаемости художественного слова, способного порождать «бесчисленное множество мыслей, представлений и объяснений». Особое значение в концепции В.Ганиева приобретает национальная специфика образного мышления, прежде всего восточного и тюркского. Он показывает, что переводчик, работающий с татарской, узбекской, азербайджанской или туркменской поэзией, неизбежно сталкивается с иным типом метафоризации, иной логикой ассоциаций и иным соотношением традиционного и индивидуального. Восточная образность, по его наблюдению, формировалась в условиях многовековой поэтической канонизации, где ценилось не создание принципиально нового образа, а новое прочтение и смысловое смещение уже известного. Это породило высокую стилистическую культуру и своеобразную «сложную простоту» образа, которая нередко ускользает от переводчика. Отсюда вытекает один из ключевых тезисов статьи: переводческая ошибка может возникнуть не из-за непонимания смысла, а вследствие неверного воспроизведения ассоциативного поля образа. В.Ганиев последовательно демонстрирует это на материале конкретных переводов. Так, при передаче поэзии Х.Такташа или Ф.Карима утрата стилистической окраски, подмена романтически приподнятого образа реалистически нейтральным или, напротив, искусственное усложнение образности приводят к искажению поэтического строя оригинала. Особенно показателен анализ переводов Я.Смеякова, где, по мысли В.Ганиева, индивидуальная манера переводчика вступает в скрытое противоречие со «смелой поэзией» татарского текста.

Особое место в статье занимает анализ традиционных восточных образов и их современной переактуализации. На материале поэзии Мусы

Джалилия, Ахмета Файзи, Габдуллы Тукая В.Ганиев показывает, как древние метафоры цветка, света, солнца, гурий, притчи наполняются новым, зачастую полемическим содержанием. В этом контексте татарская поэзия предстает не как архаичный реликт восточной традиции, а как динамическая система, способная к внутреннему обновлению. Переводчик, по В.Ганиеву, должен улавливать это движение, различать «восходящие и нисходящие токи» поэтики, а не ограничиваться фиксацией внешних признаков традиционности.

Принципиально важен и раздел, посвященный афористичности тюркского образного мышления. В.Ганиев показывает, что для татарской поэзии характерно выражение мысли через цепь конкретных, жизненно очевидных образов, которые в совокупности формируют философское обобщение. Афоризм здесь выступает не украшением, а формой мышления. Перевод, утрачивающий лаконизм, ритмическую отточенность и внутреннюю напряженность афористического высказывания, теряет не частную особенность, а сам способ поэтического мышления.

В отличие от публицистически заостренных выступлений Сабира Бахтиярова и интонационно ориентированного анализа Рафаэля Мустафина, позиция Виля Ганиева выстраивается как попытка теоретически осмыслить художественный перевод в рамках советской эстетики, не выходя за ее нормативные границы, но последовательно отстаивая принцип научно мотивированной верности оригиналу. Он исходит из убеждения, что перевод не может быть сведен ни к ремесленной подстрочности, ни к произвольному поэтическому «пересочинению». Подлинная адекватность, по В.Ганиеву, достигается не механическим копированием формы и не внешней стилизацией, а глубоким проникновением в образное мышление национальной поэзии.

Именно в этом контексте он останавливается на переводах Семёна Липкина из татарской поэзии: «Глубоким проникновением в образное мышление татарской поэзии отмечены переводы С.Липкина, у которого высокая поэтическая культура сочетается с хорошим знанием истоков татарской поэзии и специфики восточного стиха» (Ганиев, 1964, с. 77). Существенным аргументом, по мнению В.Ганиева, служат и комментарии С.Липкина к переводам стихотворений Тукая, опубликованные в книге «Избранное» (М., 1956). В.Ганиев подчеркивает, что многие комментарии С.Липкина, как к собственным переводам, так и к переводам других переводчиков, «находятся на уровне научного исследования» и свидетельствуют о точном понимании закономерностей развития татарской поэзии, ее «восходящих и нисходящих токов» (Ганиев, 1964, с. 77).

Тем самым переводчик в интерпретации В.Ганиева предстает не только как поэт, но и как исследователь, для которого перевод невозможен без аналитического осмысления оригинала. Эта установка принципиально важна в контексте дискуссий 1950–1960-х гг., когда практика перевода национальной классики часто опиралась на упрощенную схему «под-

строчник + поэт». В.Ганиев прямо указывает, что научно обоснованное понимание переводимого произведения является «серьезным залогом победы переводчика, обладающего большим поэтическим дарованием» (Ганиев, 1964, с. 77).

Особое значение в статье имеет обращение к понятию художественной свободы. Свобода переводчика, по В.Ганиеву, допустима и даже необходима, однако она должна быть внутренне дисциплинированной, вытекающей из структуры оригинала, а не навязанной извне: ни эстетическими модами, ни идеологическими ожиданиями. Противопоставляя такие переводы вольным подражаниям и ремесленным опытам, он фактически вступает в полемику с распространенной в тот период практикой «улучшения» национального автора. Он резко отмежевывается от переводчиков, которые «сочиняют порой лучше оригинала, порой хуже, но безнадежно далеки от национального своеобразия и души оригинала» (Ганиев, 1964, с. 77). При этом важно подчеркнуть, что В.Ганиев не противопоставляет научную точность художественности. Напротив, он настаивает на том, что именно аналитическое проникновение в структуру оригинала позволяет создавать живые, органичные русские стихи. Верная трактовка образной системы, по его убеждению, является условием художественной убедительности перевода. Такой подход принципиально отличает подлинный перевод от стилизаций, где национальная специфика подменяется либо универсально-советской интонацией, либо экзотизированным «восточным» колоритом.

Таким образом, позиция В.Ганиева занимает промежуточное, но концептуально важное место в переводческом дискурсе начала 1960-х гг. С одной стороны, он разделяет установку советской эстетики на реалистическую верность и общественную значимость перевода; с другой – последовательно защищает право автора на сохранение своей национальной поэтики, ритмики и образного мышления. В этом смысле его статья служит теоретическим обоснованием той линии перевода наследия Тукая, которая стремится избежать как идеологической «актуализации», так и формального подражания, рассматривая перевод как сложный синтез поэтического дара и научной ответственности.

В целом, статья В.Ганиева формулирует целостную концепцию, в которой образность становится мерой точности, а не ее антагонистом. Для перевода татарской литературы это означает отказ от представления о «восточной пышности» как самоцели и переход к более тонкому пониманию образа как носителя исторической памяти, эмоционального опыта и поэтической энергии. В этом смысле статья В.Ганиева не только подводит итоги переводческой практики 1950–1960-х гг., но и задает методологические ориентиры, сохраняющие актуальность и сегодня.

Таким образом, переводы Тукая на русский язык в исследуемый период часто ориентировались не столько на оригинал, сколько на привычный литературный канон. В результате образ поэта складывался в рамках двух подходов. С одной стороны, Тукая старались «подогнать» под рус-

скую поэтическую традицию: сглаживали иронию, выравнивали ритм, заменяли фольклорные элементы знакомыми русскому читателю образами. Именно против такой «модернизации», превращавшей Тукая в условного «советского поэта» и лишавшей его национальной и исторической конкретности, выступал С.Бахтияров. С другой стороны, акцент на фольклоре и местных реалиях нередко приводил к экзотизации и созданию стереотипного «восточного» образа, далекого от реальной поэтики Тукая. В итоге в русских переводах возобладал первый подход, что было связано не только с выбором переводчиков, но и с редакционными требованиями. Поэтому сложная интонация поэзии Тукая, соединяющая городскую лирику, сатиру и фольклор, в переводах передавалась лишь частично. Можно сказать, что «модернизированный Тукай» предстает как симптом хрущевской эпохи, как результат взаимодействия эстетических норм социалистического реализма, издательской политики и специфической роли перевода в многонациональной культурной системе СССР. Рассмотренные статьи фиксируют не только художественные искажения, но и более широкий процесс переосмысления национального наследия, в котором перевод выполнял одновременно художественную, культурно-посредническую и идеологическую функцию. Именно в этом качестве они представляют собой ценный источник для изучения истории советской культурной политики и межнационального литературного обмена середины XX в.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Conflict of interests

The author declares no relevant conflict of interests.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Ганиев В. Образность как элемент точности // Мастерство перевода. Сб. 3: 1963. М.: Советский писатель, 1964. С. 63–89.
- Липкин С. Перевод и современность // Мастерство перевода. Сб. 3: 1963. М.: Советский писатель, 1964. С. 13–52.
- «Модернизированный Тукай» // Мастерство перевода. Сб. 3: 1963. М.: Советский писатель, 1964. С. 375–377.
- Мустафин Р. Поэтическая интонация переводчика // Мастерство перевода. Сб. 4: 1964. М.: Советский писатель, 1965. С. 34–50.

REFERENCES

- Ganiev V. Imagery as an Element of Accuracy. *Masterstvo Perevoda [Mastery of Translation]*. Coll.3: 1963. Moscow: Sovetskiy Pisatel, 1964, pp.63–89. (In Russian)
- Lipkin S. Translation and Modernity. *Masterstvo Perevoda [Mastery of Translation]*. Coll.3: 1963. Moscow: Sovetskiy Pisatel, 1964, pp.13–52. (In Russian)

“Modernized Tukay”. *Masterstvo Perevoda [Mastery of Translation]*. Coll.3: 1963. Moscow: Sovetskiy Pisatel, 1964, pp.375–377. (In Russian)

Mustafin R. Poet’s Intonation of a Translator. *Masterstvo Perevoda [Mastery of Translation]*. Coll.3: 1963. Moscow: Sovetskiy Pisatel, 1965, pp.34–50. (In Russian)

Информация об авторе:

Сибгатуллина Альфина Тагировна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела истории Востока, Институт востоковедения РАН (Москва, Российская Федерация); <https://orcid.org/0000-0001-5755-8687>; e-mail: alfina2003@yandex.ru

About the author:

Alfina T. Sibgatullina – Dr. Sci. (philology), Leading Researcher of the Department of Oriental History, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation); <https://orcid.org/0000-0001-5755-8687>; e-mail: alfina2003@yandex.ru

Поступила в редакцию / Received 15.01.2026

Поступила после рецензирования / Revised 13.02.2026

Принята к публикации / Accepted 13.03.2026