



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Поэма Александра Блока „Двенадцать“ в немецких переводах“

verfasst von / submitted by

Daria Ermakova, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 852

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Russisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Simonek

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
Введение	4
1.1. К понятию литературный перевод	9
1.2. Теоретические подходы к литературному переводу	13
1.2.1. Теория перевода по Иржи Левому	13
1.2.2. Фёдоров об индивидуальном своеобразии подлинника	18
1.3. Критерии оценки литературного перевода	24
1.3.1. Критерии формы и содержания	25
1.3.2. Критерий верности перевода	27
1.4. Методология исследования: литературный перевод в политическом контексте	29
1.5. Методика сравнительного анализа	33
2. Революция в поэме Александра Блока <i>Двенадцать</i> глазами русской критики	36
2.1. История публикации поэмы <i>Двенадцать</i>	36
2.2. Авторские предпосылки для создания поэмы <i>Двенадцать</i>	40
2.2.1. Александр Блок и революция	40
2.2.2. Интеллигенция и революция	43
2.3. Современники о революции Блока	46
2.3.1. В. М. Жирмунский	47
2.3.2. К. И. Чуковский	48
2.3.3. К. В. Мочульский, Л. К. Долгополов	50
3. Немецкие переводчики поэмы <i>Двенадцать</i>	53
3.1. Вольфганг Е. Грегер – переводчик поэмы <i>Двенадцать</i> (1921)	56
3.1.1. Критерий верности содержанию	58
3.1.2. Критерий сохранения ритма и стихотворного размера	59
3.1.3. Мотивы перевода поэмы на немецкий язык	60
3.2. Йоганнес Гюнтер – переводчик поэмы <i>Двенадцать</i> (1947)	63
3.2.1. Критерий верности содержанию	64
3.2.2. Критерий сохранения ритма и стихотворного размера	65
3.2.3. Мотивы перевода поэмы на немецкий язык	66
3.3. Пауль Целан – переводчик поэмы <i>Двенадцать</i> (1958)	69
3.3.1. Критерий верности содержанию	71
3.3.2. Критерий сохранения ритма и стихотворного размера	72
3.3.3. Мотивы перевода поэмы на немецкий язык	73

4. Анализ немецких переводов поэмы <i>Двенадцать</i>	77
4.1. Сравнительный анализ переводов	77
4.1.1. Первая глава	79
4.1.2. Вторая глава	86
4.1.3. Третья глава	87
4.1.4. Четвертая и пятая главы	89
4.1.5. Шестая глава	90
4.1.6. Седьмая глава	91
4.1.7. Восьмая глава	93
4.1.8. Девятая глава	95
4.1.9. Десятая глава	96
4.1.10. Одиннадцатая глава	98
4.1.11. Двенадцатая глава	99
4.2. Итоги сравнительного анализа переводов поэмы <i>Двенадцать</i>	102
4.2.1. Критическая оценка перевода Вольфганга Грегера	103
4.2.2. Критическая оценка перевода Йоганнеса Гюнтера	104
4.2.3. Критическая оценка перевода Пауля Целана	106
5. Немецкая критика поэмы <i>Двенадцать</i>	110
5.1. Обзор немецких критических статей поэмы <i>Двенадцать</i>	110
5.2. Революционный мотив поэмы <i>Двенадцать</i> в немецкой критике	117
6. Заключение	119
7. Указатель литературы	126
8. Приложение	133
8.1. Zusammenfassung in deutscher Sprache	133
8.2. Curriculum Vitae	140
8.3. Тексты поэмы <i>Двенадцать</i>	141

Danksagung

Diese Arbeit wurde angeregt und betreut von Herrn Univ. Prof. Dr. Simonek, dem ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen möchte.

Er begleitete mich nicht nur auf wissenschaftlicher Basis, sondern stand mir auch bei allgemeinen und technischen Fragen immer mit Rat und Tat zur Seite.

Durch die Art und Weise, wie er mir während meiner Arbeit Ratschläge erteilte und dabei seine fachliche Kompetenz einband, sind zu meinem Vorbild geworden.

Gleichzeitig möchte ich mich auch bei meinem Arbeitgeber, Rechtsanwalt Mag. Michael Rebasso, sowie meinen Arbeitskolleginnen bedanken, die mich in jeder Phase meiner Arbeit unterstützt haben und mir die notwendige Zeit gegeben haben, diese Arbeit fertig zu schreiben. Sie haben nicht aufgehört mir in Zeiten des Zweifels Mut zuzusprechen, und dafür bin ich ebenfalls sehr dankbar.

Введение

Далеко не всем литературным памятникам Серебряного века выпала такая честь, как творчеству Блока. Александр Блок (1880 – 1921) – поэт, классик русской литературы XX-го столетия и один из крупнейших представителей русского символизма, удостоился чести быть переведённым на многие языки мира и стать проводником между культурами не только на литературном уровне, но и в области познания культурно-исторических особенностей России. Причиной тому стала, в первую очередь, его поэма *Двенадцать* (1918). В течении пяти десятилетий XX-го века, с 1920 по 1963 годы, интерес к ней побуждал переводчиков обращаться к произведению с целью познать замысел автора путём передачи его на свой родной язык. За этим стояла потребность понять и прочувствовать одно из крупнейших событий истории XX-го века – Октябрьскую революцию в России. Подсчитано, что на тот период имелось 10 переводов поэмы *Двенадцать* на немецкий язык (см. BAADE 1969, MIERAU 1963).

Если смотреть глубже, можно убедиться в том, что история немецких переводов поэмы указывает на то, что Блок переводился во времена особого интереса немецкой публики к русским событиям. Первая популярность поэта в Германии связана с публикацией поэмы *Двенадцать*, когда в течение нескольких лет, с 1920 по 1925, немецкий читатель смог ознакомиться с поэмой благодаря сразу пяти различным переводам. Переводы принадлежали Арнольду Улитцу (ARNOLD ULITZ, 1920), Рейнгольфу Вальтеру (REINHOLD VON WALTER, 1920), Вольфгангу Э. Греггеру (WOLFGANG E. GROEGER, 1921), Савелию Тартакову (SAVELIJ TARTAKOVER, 1923), Йозефу Кальмеру (JOSEF KALMER, 1925) (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 309; WERNER 1987, 8). После Второй Мировой войны, в годы дискуссий о борьбе коммунизма и капитализма, а также критики тоталитарного режима, появляется новая версия поэмы, выполненная Йоганнесом Гюнтером (JOHANNES VON GUENTHER, 1947). Популярность Блока в Германии снова возрастает. Далее, в 1958 году, к 50-летию юбилею Октябрьской революции, был опубликован перевод *Двенадцати* Пауля Целана (PAUL CELAN).

Новизна работы состоит в том, что несмотря на существование массы исследований, посвящённых переводам творчества Блока – как российских, так и зарубежных – полноценного сравнительного анализа с революционной точки зрения переводов поэмы *Двенадцать* на немецкий не представлено, хотя творчество Александра Блока в целом неплохо изучено. Основополагающими для всех, исследовавших его

произведения, являются российские и советские труды Д. Е. Максимова *О прозе Александра Блока* (1962), Н. Венгрова *Путь Александра Блока* (1963) и Л. К. Долгополова *Александр Блок. Личность и творчество* (1978). Немалый интерес представляют также работы следующих авторов: З. Г. Минц *Структура художественного пространства в лирике А. Блока* (1970), А. В. Лавров *Русские символисты: этюды и размышления* (2007), сборник критических статей в собрании *Литературное наследство* (1993). Среди немецких авторов, занимавшихся творчеством Блока, стоит выделить следующих: Маргарете Бааде (MARGARETE BAADE, 1964 – 1969), Доротея Бергштрассер (DOROTHEA BERGSTRAESSER, 1979), Теодор Гудманн (THEODOR GOODMAN, 1936), Клаудиа Сенф (CLAUDIA SENF, 2012), Рольф-Дитер Клуге (ROLF-DIETER KLUGE, 1967).

Целью исследования является историко-описательное сравнение немецких переводов поэмы, учитывая при этом их индивидуальные литературные особенности, расхождения и сходства в способах выражения революционных категорий (образов, мотивов и символов) подлинника и переводческих версиях. Следующей задачей становится ответ на вопрос, несёт ли на себе поэма отпечаток революционной лирики, и как это сказывается на немецкой рецепции. При этом необходимо учитывать, что произведения, играющие в стране подлинника важное историческое значение, часто переводятся и публикуются за рубежом с определённой целью и конкретной задачей. В связи с этим важно заявить о главном тезисе исследования: переводы произведений формируют основу для её дальнейшей рецепции, т. е. немецкие переводы поэмы *Двенадцать* способствовали формированию отношения к ней среди немецкой публики.

Материалом для исследования стали немецкие версии поэмы *Двенадцать*. Объём работы не позволяет проанализировать все переводы поэмы, поэтому в качестве предмета исследования были выбраны тексты, выполненные в разные годы Вольфгангом Э. Греггером (WOLFGANG E. GROEGER, 1921), Йоганнесом Гюнтером (JOHANNES VON GUENTHER, 1947) и Паулем Целаном (PAUL CELAN, 1958).

Данная работа состоит из введения, пяти глав, заключения и списка литературы. В *первой теоретической главе* рассматриваются научные подходы к проблеме

художественного перевода. Проблемам художественного или литературного перевода¹ поэзии в отечественном и зарубежном переводоведении посвящено огромное количество исследований. Это подтверждает мнение о том, что данная проблематика многогранна и неисчерпаема. Известно, что переводы поэтических текстов требуют тонкости языкового чутья, высокого профессионализма, поэтому особая организация поэтических текстов накладывает дополнительные ограничения на переводчика: необходимость в сохранении единства формы и содержания, интонационно-ритмических свойств оригинала, связи его звучания и значения в переводе и т. д.. Перевод поэзии, таким образом, предоставляет больший материал для наблюдения, нежели прозаические переводы.

В пределах одной работы охватить весь спектр проблем литературного перевода поэзии невозможно, поэтому в данном исследовании будет представлено видение только тех из них, освещения которых требует материал исследования. В связи с этим заявлением, теоретическую часть работы будут составлять труды авторов, которые уделили внимание в своих работах таким трудностям литературного перевода, как 1) выбор между точностью и вольностью перевода; 2) сохранение индивидуального и национального своеобразия произведения.

Первая проблема была детально отражена в научных трудах чешского учёного-лингвиста Иржи Левого (Jiří Levý, 1926 – 1967), которую он объясняет как извечную трудность в этой области, задаваясь вопросом: каким должен быть перевод – как можно более точным или как можно более естественно звучащим, т. е. вольным. Эта сложность вызвана тем, что перевод является отражением художественной действительности подлинника, и поэтому обязан воссоздавать форму и содержание оригинала в их единстве.

В теоретической части поднимается круг вопросов и спектр подлежащих исследованию тем, с которыми неизбежно сталкивается каждый переводчик и теоретик переводоведения: должен ли быть переводчик *тенью* автора оригинала или имеет право индивидуально относиться к переводу; каким языком должен быть написан перевод: как написал бы сам автор, если язык перевода был для него родным, или языком, в котором явно ощущается его *чуждость*; что важнее: ориентация на

¹ В исследовании не разграничиваются термины: *литературный* и *художественный* переводы, которые будут использоваться как синонимы.

сохранение и передачу особенностей литературы, с которой переводится произведение, или обеспечение соответствия перевода нормам и традициям воспринимающей литературы; перевод – это копия оригинала или новое художественное произведение.

Второй заявленной проблемой является тема отражения в стихотворении определённой действительности, связанной с жизнью конкретного народа, язык которого и даёт основу для воплощения образов. Её решение возможно только при сохранении органичного единства формы и содержания, в его национальной обусловленности. Данным вопросом занимался советский филолог А. В. Фёдоров (1906 – 1997), подход которого будет отражён в теоретической части исследования.

Оба автора, А. В. Федоров и И. Левый, отмечали необходимость придерживаться единой концепции при переводе произведения, т. е. определенного взгляда на оригинал при переводе. Поэтому помимо изучения внутретекустных факторов произведения, следующей задачей исследования станет разбор внешних факторов, а именно функции перевода в национальной культуре или в случае данного исследования, в политическом контексте. Для этого будет определено понятие политической поэзии, ее критерии и группы. Предлагаемые группы политической лирики станут основой для ответа на главный вопрос данной работы: является ли поэма *Двенадцать* революционной? Если да, то в какой степени и опираясь на какие аргументы.

Вторая глава посвящена анализу революционной составляющей в поэме Блока *Двенадцать*, как её видели русские критики. С одной стороны, сравнительный анализ поэмы невозможен без осмысления революционной действительности самим автором. Для этого будут описаны дневники и записные книжки Блока, его статья *Интеллигенция и революция* (1918), написанная параллельно с поэмой. С другой стороны, будут охарактеризованы русские критические мнения, которые вызвали в литературном обществе ожесточённые споры, разделив мнения на два фронта. Одни приняли поэму как революционную, другие отрицали её политическую составляющую в пользу философской и религиозной. В том и другом случаях поэме приписывали важное общественное значение: автор *Двенадцати* разглядел исторические последствия русской революции, распад общества и стремление народа к перерождению.

Задачей *третьей главы* станет анализ авторов немецких переводов поэмы *Двенадцать*. Три автора переводов – Вольфганг Греггер, Йоганнес Гюнтер и Пауль Целан – каждый в

своё время являлись видными представителями немецкой литературной жизни, обратились к русской литературе. Представив немецкой публике творчество русского поэта, переводчики освятили страшные события Октябрьской революции, опираясь на индивидуальные переводческие критерии. В главе предстоит выяснить *как и с какой целью* были составлены переводы.

В *четвёртой* практической *главе* работы будет представлен анализ немецких переводов поэмы *Двенадцать*. Сравнивая одновременно отдельные части подлинника со всеми тремя немецкими версиями, будут охарактеризованы стилистические, семантические и синтаксические особенности. Интерес здесь будут представлять революционные мотивы и образы поэмы, а также их особенности в соотношении с оригиналом: фразы, переведённые свободно, самостоятельные вставки, не имеющие места быть в подлиннике, выбор лексических средств и т. д..

В *пятой главе*, опираясь на внетекстовые факторы переводов, а именно на мотивы переводчиков, их биографические данные, комментирующие тексты и критические статьи, будут сделаны выводы. Из сравнительного анализа вырисовывается картина отношения каждого из переводчиков к содержанию поэмы и наличия революционного компонента в ней. Для этого будут приведены русско- и немецкоязычные критические статьи, которые имели широкий диапазон: от восторга до отторжения, от толкования поэмы как революционной до антиреволюционной. Действительно, неоднозначность и многослойность авторской позиции оригинала сказалась на многообразии мнений среди немецкой публики, что и будет продемонстрировано в ходе данного исследования.

1. Научные подходы к проблеме литературного перевода

1.1. К понятию литературный перевод

Многообразие терминов *перевод* в научной среде имеет долгую предысторию. Все разногласия в теории переводов основываются на желании и научной потребности найти единое определение переводческой деятельности: её задачам, критериям и методологии. Для начала необходимо обратиться к вопросу: „Что такое перевод?“

Как известно переводческая деятельность – одна из старейших человеческих функций. Проблематика перевода не нова. Её истоки восходят ещё к Древнему Риму. Цицерон формулировал, что слова при переводе следует не подсчитывать, а взвешивать, и, стало быть, уже тогда решалась проблема *верности* подлиннику (см. Россельс 1974, 8). Верность оригиналу – один из вопросов переводческой практики, о котором пойдёт речь в главе 1.3. *Критерии оценки литературного перевода*. Далее вспоминается легенда о Вавилонской башне. Библейская легенда приводит к дальнейшим утверждениям, что практически все человеческие сферы жизни связаны с переводческой деятельностью. Профессор теологии и философ Шториг (HANS JOACHIM STÖRIG) добавлял, что переводы имеют место быть в любой области – от политики и военных событий – до искусства и поэзии:

Seit die Menschheit in verschiedenen Zungen redet, [...] gehört das Übersetzen zu den unentbehrlichen Tätigkeiten der Menschen: im politischen wie im gesellschaftlichen Verkehr, bei Krieg und Raubzug wie beim friedlichen Reisen und Handeln, und vor allem bei der Übermittlung von Philosophie, Wissenschaft und Dichtung (STÖRIG 1969, X).

Однако, несмотря на то, что переводческая деятельность существует тысячелетие, научная разработка единого определения термину „перевод“ не привела к весомым результатам. Причина тому, во-первых, комплексный и разносторонний процесс самого перевода, а, во-вторых, многозначность термина в обиходе (см. Когут 2009, 45 – 46). Два терминологических значения будут иметь для данного исследования особое значение, взятые у советского и российского лингвиста, автора многочисленных работ по языкознанию и переводам, Венедикта Виноградова (1925 – 2009). Первое из них определяет мыслительную деятельность, процесс передачи содержания, выраженного на одном языке средствами другого языка. Второе называют результатом этого процесса – текст устный или письменный (см. Виноградов 2001, 5).

Прежде чем сформулировать понятие *перевод*, необходимо обратить внимание на то, что само переводческое действие позволяет себе наполняться многочисленным содержанием в зависимости от сферы, темы, области, традиций, культуры и т. д.. Автор исследования автоматизированного перевода Оттингер (ANTHONY GERVIN OETTINGER) продемонстрировал в своей книге *Authomatic Language Translation* (1960), что существует широкий диапазон интерпретации термина *перевод*:

Übersetzen kann definiert werden als Vorgang der Umwandlung von Zeichen oder Darstellungen in andere Zeichen oder Darstellungen. Hat das Original einen bestimmten Sinn, dann fordern wir im Allgemeinen, daß sein Abbild denselben Sinn oder, realistischer gesagt, soweit wie möglich denselben Sinn besitze (OETTINGER 1960, 411).

Центральной проблемой перевода остаётся именно сохранение смысловой нагрузки оригинала при переводе на другой язык. Например, преобразование текста в азбуку Морзе, транскрипция кириллицы в латиницу, трансформация десятичных чисел в двоичные – принадлежат к числу той же задачи, что и перевод *Макбет* на немецкий язык или речь российского делегата в ООН с русского на английский (см. OETTINGER 1960, 411). С одной стороны, каждый участник *трансформации* является носителем так называемой исходящей информации, со своим резервом культурных, исторических, смысловых, лексических и других традиций. С другой стороны, носители принимающей информации тоже обладают своим запасом. Различия между двумя сторонами могут быть как минимальными, так и глобальными, что и отмечает Оттингер:

Die Unterschiede zwischen den Gliedern dieser Klasse können durch die jeweiligen Ausgangs- und Zielgebiete bestimmt sein, durch die Kenntnisse, die wir über sie besitzen, durch die Art der Zuordnung zwischen ihnen, durch die bei der Übersetzung zu bewahrenden Invarianten und durch die für die Übersetzung gültigen Regeln (OETTINGER 1960, 410 – 411).

Результаты переводческого акта, а именно преобразование исходящей информации в принимающую – представляет собой материал, который и подвергается в итоге сравнительному анализу. Виды и способы перевода также являются отдельной сферой. Интернациональная Переводческая Ассоциация – *Fédération Internationale des Traducteurs* (FIT) – приводит следующую классификацию переводов, третья часть которой представляет главный интерес для данного исследования:

- *dolmetschen* – [устный перевод];

- technisches und wissenschaftliches Übersetzen – [технический и научный перевод];
- literarisches Übersetzen – [литературный перевод] (см. APEL/KOPETZKI 2003, 2).

Именно вышеуказанная комплексность переводческих процессов оказывает влияние на нахождение единого термина *перевод*: „Dies liegt zum einen an der Komplexität des Übersetzungsvorgangs, der verschiedenen Formen und Arten des Übersetzens, [...], zum anderen an der Mehrdeutigkeit des Begriffs ‚Übersetzung‘ in der Allgemeinsprache“ (KOGUT 2009, 45). Нет смысла пытаться обобщать предложенные Ассоциацией FIT виды перевода и выводить единую формулу его определения. В данном исследовании будет предложено остановиться исключительно на *литературном* (или *художественном*) переводе, утверждённом Международной Переводческой Ассоциацией как третий вид переводческой деятельности. Целью третьей группы является рассмотрение не только чисто технических приёмов и способов перевода, но и охват философской, духовной и культурно-исторической составляющих таким образом, как охарактеризовал это переводчик Шториг:

[...] wo nicht mehr Tatsachen beschrieben, Beobachtungen berichtet, Berechnungen angestellt werden, wo vielmehr interpretiert wird, gedeutet, gemutmaßt, polemisiert oder wo, auf den höheren Stockwerken der Theorie, Naturwissenschaft in Philosophie mündet, wo also subjektive Momente und das freie Gedankenspiel hineinkommen (STÖRIG 1969, XV – XVI).

В дополнении к выбранному из классификации виду, будет отмечено, что литературный перевод в данном исследовании рассматривается как *тип искусства*. Об этом говорил ещё Иржи Левый (JIRÍ LEVÝ) в книге *Искусство перевода* (1974). В главе *Творческое воспроизведение* он формулирует понятие „перевод“ как художественную репродукцию: „[...] художественное воспроизведение, перевод как процесс – подлинное творчество, перевод как тип искусства – промежуточная категория между исполнительским искусством и оригинальным творчеством“ (ЛЕВЫЙ 1974, 90). Целью такого перевода является „[...] постичь, сохранить, передать подлинник (информацию), а не создать новое произведение, не имеющее прототипов; целью перевода является *воспроизведение*“ (там же, 90). Именно этот постулат и станет основным критерием данного исследования – воспроизведение оригинала со всей его смысловой нагрузкой.

Этот критерий необходимо соблюдать ещё и по иной причине. Чуковский отмечал, что перевод как понятие и действие, ставит превыше всего документальность, точность, достоверность и реальность. И пусть обнаруживается, что, несмотря на все усилия,

переводчик всё же отразил в переводе себя, – он может быть оправдан лишь в том случае, если это произошло бессознательно. Далее он добавлял, что человеческая природа сказывается не только в сознательных, но и в бессознательных её проявлениях, то и помимо воли переводчика его личность будет достаточно выражена: „Заботиться об этом излишне. Пусть заботится только о точном и объективном воспроизведении подлинника. Этим он не только не причинит никакого ущерба своей творческой личности, но, напротив, проявит её с наибольшей силой“ (ЧУКОВСКИЙ 1966, 278).

Обобщая выше сказанное, в качестве рабочего термина понятия „литературный перевод“ будет использоваться формулировка Венедикта Виноградова:

[...] рабочее определение перевода как вызванного общественной необходимостью процесса и результата передачи информации (содержания), выраженных в письменном или устном тексте на одном языке, посредством эквивалентного (адекватного) текста на другом языке (ВИНОГРАДОВ 2001, 11).

Под информацией имеется в виду передача содержания, стиля, эстетических особенностей подлинника при переводе. Термин *перевод* будет применяться в данном исследовании в качестве нейтрального понятия, под которым понимается литературный и/или художественный переводы.

1.2. Теоретические подходы к литературному переводу

1.2.1. Теория перевода по Иржи Левому

Наука насчитывает немало работ по теории художественного перевода. Дисциплина оперирует такими категориями поэтики как структура произведения, образность, контекст (включая историко- и национально-культурный), стиль, литературный язык, жанры прозы, драматургии, поэзии (в том числе стиховедческую проблематику – метр, ритм, рифма). Художественный перевод рассматривается также с точки зрения категорий эстетики, т. е. интерпретации произведения; категорий лингвистики, таких, как фонология, семантика, синтаксис, ономастика, лингвостилистика и категорий психологии творческого процесса (см. РОССЕЛЬС 1974, 5). Такое многообразие аспектов изучения предмета, его двойственность и противоречивость препятствует систематическому изложению и созданию цельной теории переводческого искусства. Как пишет Россельс „[...] ведь переводное производство принадлежит одновременно двум создателям – автору и переводчику, более того, в сущности, двум литературам!“ (там же, 5).

В связи с вышесказанным в качестве теоретической базы для данной работы была взята книга чешского учёного и теоретика перевода Иржи Левого (Jiří LEVÝ, 1926 – 1967) *Искусство перевода (Umění překladu, 1963)* в русском переводе Вл. Россельса 1974 года. Книга отличается от предыдущих теоретических подходов прежде всего тем, что в ней создана попытка систематической и целостной теории предмета переводоведения. „[...] на первый план вышла специфика перевода как типа искусства и [...] специфика науки о художественном переводе как особой, самостоятельной дисциплины [...]“ (РОССЕЛЬС 1974, 6). Во взглядах Иржи Левого отражены принципы советской переводческой теории, представленные работой К. Чуковского (*Живой как жизнь. Высокое искусство, 1966*) – представителя литературоведческого направления, и А. Фёдорова (*Введение в теорию перевода, 1953*) – представителя лингвистического направления; а также трудом В. Виноградова (*Введение в переводоведение, 2001*). Данные теории занимали в 50-е годы XX-го столетия ведущее место в мировом процессе межлитературного обмена (см. там же РОССЕЛЬС 1974, 12) и будут упомянуты в данной главе.

Главные постулаты вышеуказанных теоретиков стали следующие принципы:

- принципиальная *переводимость* любого художественного произведения;
- необходимость для переводчика ставить перед собой *писательскую* задачу, т. е. изучать не только подлинник, но и саму жизнь его автора;
- преобладание *литературных* аспектов художественного перевода над лингвистическими;
- сквозной принцип *функциональности* – этот принцип предполагает достичь следующей цели – „[...] добиться художественного воздействия на читателей перевода равного воздействию подлинника на соотечественников автора“ (РОССЕЛЬС 1974, 12). Другими словами речь идёт о необходимости ответить на один из важнейших вопросов художественного перевода: как переводить – *точно* или *вольно*?

Именно эти постулаты легли в основу теоретического подхода Иржи Левого и станут основополагающим теоретическим базисом данной работы. Цель перевода это добиться *функционального* подобия перевода, не стремиться копировать художественные средства, которые использовались в оригинале, а опираться на возможности своего языка и литературы.

Анализ переводов лирических произведений основывается на сравнительно-лингвистической характеристике языков и общей теории коммуникации, которые являются предпосылками *лингвистической* теории перевода. Сравнительно-историческая поэтика и анализ творческого вклада переводчика в материал произведения, в свою очередь, являются предпосылками *литературоведческого* метода перевода. О них пойдёт речь ниже.

Лингвистические методы

Основным лингвистическим вопросом является вопрос о том, что общего между двумя языками, участвующими в процессе перевода, и чем они отличаются друг от друга. Это сравнительное изучение было поднято на высшую ступень благодаря двум тенденциям лингвистики: с одной стороны, к уяснению языковых универсалий (*universals of language* [sic]), т. е. элементов, общих для всех языков, с другой стороны, к уяснению того, как специфические черты языковой системы формируют видение мира (*vision du monde* [sic]) у тех, кто привык изъясняться на данном языке (см. ЛЕВЫЙ 1974, 35).

Левый подчёркивает, что в лингвистических методах перевода также необходимо считать, что наиболее творческой для теории перевода является концепция

функционального подобия, о которой упоминалось выше. Согласно этой концепции изучению подлежит „[...] информационная функция тех или иных языковых элементов подлинника и устанавливается, какие языковые средства способны выполнить ту же функцию в переводе“ (там же, 36). Левый приводит слова чешского учёного Вильема Матезиуса (VILÉM MATHESIUS), который в 1913 году сформулировал функциональный подход к художественному переводу следующим образом, лёгший в основу данного исследования и ставший проводным при сравнительном анализе немецких переводов основного текста:

В сущности, поэтический перевод должен оказать на читателя такое же воздействие, какое оказывает подлинник, пусть даже иными художественными средствами, чем в оригинале. [...] часто те же, или приблизительно те же средства воздействуют различно. Положение, что тождество художественного воздействия важнее использования схожих художественных средств, в особенности важно при переводе поэтических произведений² (цит. по ЛЕВЫЙ 1974, 36).

Литературоведческие методы

Сравнительно-историческая поэтика, как говорилось выше, является по Левому исходной базой для анализа текстов переводов. Как и творческое лицо автора оригинала, „индивидуальность переводчика“ имеет несколько аспектов, и не всякий критический метод способен все их охватить. Перевод можно рассматривать как выражение индивидуальности переводчика и анализировать долю его индивидуального стиля и творческой интерпретации в законченном переводном произведении. Поскольку переводчик – писатель своего времени и своего народа, его поэтику можно исследовать с точки зрения различий в литературном развитии двух культур, различия в поэтике двух эпох. И наконец, за произведением можно увидеть метод переводчика как отражение определённой переводческой нормы, определённого этапа в развитии перевода.

Подтверждением теории Левого послужит книга *Поэзия и перевод* (1963), полная содержательных наблюдений над исторической изменчивостью поэтических форм. Ефим Эткинд (1918 – 1999) – русский филолог, теоретик переводов и автор вышеупомянутой работы также, как и Иржи Левый, рассуждает над поэзией в

² Перевод И. Левого с чешского из V. Mathesius (1913): *O problémech českého překladatelství*. „Přehled“. Praha, 11. С. 808.

переводе. Эткинд задаётся актуальными и по сей день вопросами: в какой мере переводчик является или становится поэтом, когда занимается литературным процессом перевода; возможен ли перевод без внесения в него индивидуальности переводчика – насколько уместно, хорошо или плохо считать благом выраженную личность переводчика в переводимом тексте; что такое верность и точность перевода и т. д. (см. ЭТКИНД 1963).

Однако, несмотря на многообразие подходов к решению проблем литературного перевода, Левый предлагает определять перевод по шкале между двумя полюсами, колеблющимися между *точный* и *вольный*. При определении полюсов он воспользовался аспектами, предложенными Теодором Савори (THEODORE SAVORY) в работе *Искусство перевода (The Art of Translation, 1957)*:

1. a translation must give the words of the originals – [перевод должен передать слова оригинала];
2. a translation must give the ideas of the original – [перевод должен передавать идеи оригинала];
3. a translation should read like an original work – [перевод должен читаться как оригинальное произведение];
4. a translation should read like a translation – [перевод должен читаться как перевод];
5. a translation should reflect the style of the original – [перевод должен отражать стиль оригинала];
6. a translation should possess the style of the translator – [перевод должен отражать стиль переводчика];
7. a translation should read as a contemporary of the original – [перевод должен читаться как современная интерпретация оригинала];
8. a translation should read as a contemporary of the translator – [перевод должен читаться как современная интерпретация по отношению к переводчику];
9. a translation may add to or omit from the original – [перевод вправе прибавить нечто к оригиналу или убавить от него];
10. a translation may never add to or omit from the original – [перевод не вправе ничего ни прибавлять, ни убавлять];
11. a translation of verse should be in prose – [стихи следует переводить прозой];

12. a translation of verse should be in verse – [стихи следует переводить стихами] (см. SAVORY 1957, 49).

Левый рассматривает перевод прежде всего как процесс творческого восприятия подлинника, с учётом этапов этого постижения: „[...] от постижения оригинала через трактовку для себя к переживанию его на родном языке“ (РОССЕЛЬС 1974, 17).

В практической части работы особого внимания заслужит подход Левого об индивидуальности переводчика как творца в соотношении с индивидуальностью автора подлинника. Как и автор оригинала, переводчик испытывает воздействие своей социальной среды, живёт в своей стране, воспитан в её национальных и культурных традициях, и все эти факторы оказывают влияние на восприятие им оригинала. Постигая подлинник, переводчик изучает его порой внимательнее критика. Ему необходимо познать все особенности стилевой структуры произведения, изучить действительность, отражённую автором, чтобы воссоздать её в переводе. Левый развёртывает концепцию переводческого мастерства и рассматривает перевод в *историко-культурном аспекте*, подчёркивая диалектичность перевода как явления и как процесса, т. е. „[...] борьбу в нем двух языковых систем, начала языкового с началом литературным“ (там же, 18). Анализ перевода должен рассматривать данный аспект – особенности эпохи, когда произведение написано, с особенностями эпохи, когда оно переведено, познавательной ценности его как сообщение о „чужестранном“, с функцией в своей национальной культуре и литературе (там же, 19).

Левый предлагает придерживаться определённой теоретической методологии. Его прямо противоположные направления помогут определить методологические стандарты данного исследования. По Левому *верность* перевода это частное проявление одной общей категории, которую можно обозначить как „гносеологически основополагающую.“ А отношение к этой категории колеблется, в сущности, между двумя полюсами: *иллюзионизмом* и *антииллюзионизмом* (см. ЛЕВЫЙ 1974, 47). Здесь он приводит примеры этих двух категорий.

Иллюзионистские методы требуют, чтобы в произведении всё было подлинно, как в действительности. Нагляднее всего это демонстрирует театр, где актёров одевают в костюм, а на сцене стоят декорации. Произведение демонстрирует иллюзию автора и выдаёт повествование за объективную запись фактов, как бы произведённую без вмешательства автора. Переводчик-иллюзионист следует за оригиналом, стараясь

возбудить иллюзию, что перед ним подлинник. Во всех случаях перед ними иллюзия, опирающаяся на соглашение с читателем или зрителем: зритель в театре знает, что перед ним на сцене не действительность, но требует, чтобы все выглядело, как действительность. Читатель романа знает, что перед ним вымышленная история, но требует сохранения *правдоподобия*. Читатель перевода знает, что перед ним не оригинал, но требует сохранения качеств оригинала и желает верить, что читает *Фауста* или *Мёртвые души* (см. там же, 47 – 48).

По другую сторону полюса находится *антииллюзионист*, который смело подчёркивает, что предлагает публике заведомо лишь *подобие* действительности. В спектакле это декларируется актёром, он снимает маску, показывает на дерево и говорит, что перед ним лес. Автор романа сбивается с эпического тона, обращается к читателю и договаривается с ним о судьбе персонажа. И переводчик может разрушить иллюзию, раскрыв своё мировоззренческое кредо, не имитируя оригинал, а комментируя его личными и актуальными намёками, обращёнными к читателю. *Антииллюзионистский перевод* – редкость, поскольку цель перевода, как правило, репрезентативна, он призван „верно передать“ подлинник; „абстрактный“, „нетематический“ перевод был бы антипереводом (см. там же, 48).

Данное исследование, таким образом, представляет собой попытку выявить в переводах *иллюзионистский* подход по Левому. Эту позицию можно назвать лингвистическим термином *функциональность*. Переводы будут рассматриваться также с точки зрения ценности их восприятия. Важно раскрыть не идентичность того, что получает читатель переводов с тем, что получает читатель оригинала, а важно зафиксировать, что перевод и оригинал выполняли одну и ту же функцию в системе культурно-исторических связей читателей подлинника и перевода, т. е. необходимость „[...] подчинять частности целому в соответствии с требованиями функционально подобия [...]“ (там же, 48).

1.2.2. Фёдоров об индивидуальном своеобразии подлинника

Теоретическая основа данной работы базируется на постулате о неотъемлемой причастности переводной литературы к литературному процессу в своей стране и художественного перевода как деятельности к единому процессу развития мировой культуры. В этой связи теория перевода А. В. Фёдорова близка предыдущей – И. Левого. А. В. Фёдоров (1906 – 1997) – советский филолог, теоретик, переводчик и один

из основоположников советской теории перевода, так же, как и Иржи Левый, придерживается точки зрения, что перевод – это особый вид искусства. В 1925 году Фёдоров писал:

Одним из требований Гумилёва к переводчику было требование забыть свою личность, думая лишь о личности автора – „требование перевода *неподписного*, как идеала [...]. Те переводы, которые мы знаем и которые принадлежат крупным нашим поэтам и свою ценность имеют, – переводы в полной мере *подписные*: личность переводчика остаётся в полной силе и оказывается зачастую неподатливою по отношению к оригиналу, оставляя свой очень отчётливый знак на переводе. Отказа от изучения личности, отрицания её значения в поэтике перевода быть не может“ (цит. по ФЁДОРОВ 1927, 118).

Позднее А. В. Фёдоров стал заниматься лингвистическими проблемами перевода, но от своей точки зрения на художественный перевод как особый вид искусства он никогда не отказывался (см. Эткинд 1963, 113). В своей работе *Введение в теорию перевода* (1953) Фёдоров отмечает, что позиция любого автора перевода ясна и определена. Творец перевода фактически рассматривает диалектическое единство и взаимодействие содержания и формы литературного произведения и его перевода, исследует факты литературы (в том числе и переводной) в их *исторической обусловленности* и в их взаимосвязях, всегда учитывает динамический характер литературного процесса (см. РОССЕЛЬС 1974; ФЁДОРОВ 1953).

При всём своеобразии требований, которые предъявляются переводчику, и задачами перевода, при всей разнице в степени одарённости автора перевода, общими для всех видов переводческого труда являются по Фёдорову два положения:

- цель перевода – как можно ближе познакомить читателя, не знающего языка подлинника, с данным текстом;
- перевести – это значит выразить точно и полно средствами одного языка то, что уже выражено средствами другого языка в неразрывном единстве содержания и формы (ФЁДОРОВ 1953, 7).

Советские философы и литераторы говорили, что язык – это средство, при помощи которого люди общаются друг с другом, обмениваются мыслями. Язык является отражением развития общества. Такое положение относится и к языку в переводе. Речь идёт о передаче мыслей, которые уже были высказаны первоначально на одном языке, и теперь сообщаются читателю на другом языке. Но оголённых мыслей, свободных от

языкового материала, не существует, и реальность мысли проявляется в языке, а значит можно сделать небольшой вывод. Вывод о необходимости выражения мысли подлинника в переводе, которое доносило бы её до читателя со всей чёткостью и полнотой, которая существует в оригинале. Фёдоров предлагает первое условие для перевода – это доступность языка для читателя: „[...] соответствие перевода норме языка, на которой был сделан перевод“ (там же, 8 – 9).

Для того, чтобы точнее раскрыть мысль, которая высказывается на родном или иностранном языке, указать на неправильность её понимания, на ошибку в её передаче, мы прибегаем к языковым средствам. Процесс перевода распадается на два момента. Чтобы перевести, необходимо прежде всего понять, точно уяснить, истолковать самому себе переводимое: с помощью языковых образов, т. е. уже с элементами перевода. Далее, чтобы перевести, нужно найти и выбрать соответствующие средства выражения в том языке, на который делается перевод (слова, выражения, грамматические формы). Получается, что любое истолкование подлинника это прежде всего результат выбора средств из арсенала языка перевода (см. там же, 10).

Фёдоров даёт также свою оценку *правильности и неправильности* перевода. При субъективном или даже пристрастном отношении к подлиннику, в случаях невольного переосмысления или сознательного искажения, переводчик вкладывает в подлинник не то содержание, какое он имеет. Он видит в его словах не те значения, какие объективно имеются по контексту, устанавливает между ними произвольные связи. Переводчик не может быть безразличен к выбору языковых средств. Главная задача – объективно отобразить подлинник – вызывает стремление к отбору соответствующих средств родного языка. В работе над передачей оригинала переводчик всегда проявляет своё собственное понимание переводческой задачи, как выбора языковых средств. И тут Фёдоров делает важное для данного исследования заявление: „[...] правдивость проявляется и тогда, когда дело касается передачи произведений с *идеологической направленностью*, имеющую особое *историческое политическое* значение“ (там же, 11). Автор имеет в виду, что такое значение придаётся передаче произведений, в той или иной мере мировоззренчески созвучных или далеких, содержащих те или иные исторически значимые черты, ценные в художественном или познавательном отношении. Задача переводчика – истолковать переводимый текст; условием её выполнения служит правильный выбор языковых средств (см. там же, 11 – 12).

В теории Фёдорова отдельное внимание уделяется соблюдению *индивидуального своеобразия подлинника* при переводе. Данная тема является важной для данного исследования, ей будет уделена особая роль в сравнительном анализе в главе работы 4.1. *Сравнительный анализ немецких переводов поэмы „Двенадцать“*. Индивидуальное разнообразие подлинника относится к одним из самых основных вопросов литературного перевода и „[...] находит своё языковое выражение в системе использования языковых категорий, образующих в своей взаимосвязи единое целое с содержанием и являющихся носителями национального своеобразия и исторической окраски“ (там же, 309 – 310). Другими словами индивидуальное своеобразие оригинала тесно связано с *мировоззрением* автора текста, с его эстетикой и *эпохой*, в которой произведение было написано.

При этом проблематика усложняется, если речь идёт о соотношении двух языков и двух литератур, т. е. о переводе оригинала на другой язык. Перевод предполагает разнообразие не только в плоскости языковой, но и в плоскости мировоззрения. Фёдоров выделяет несколько общих тенденций между своеобразием подлинника и формой его передачи, какие наблюдались и наблюдаются в переводной литературе:

- сглаживание, обезличивание в угоду неверно понятым требованиям литературной формы перевода и вкусам определённого литературного направления;
- попытки формалистически точного воспроизведения отдельных элементов подлинника вопреки требованиям языка, на который делается перевод – явление, имеющее конечным результатом насилие над этим языком, стилистическую неполноценность;
- искажение индивидуального своеобразия подлинника в результате произвольного выбора языковых средств, произвольной замены одних особенностей другими;
- полноценная передача индивидуального своеобразия подлинника с полным учётом всех его существенных особенностей и требований языка перевода (там же, 310 – 311).

Анализ переводов показывает, что формально точное воспроизведение всех элементов своеобразия подлинника на сколько-нибудь значительном отрезке текста не

встречается, так как оно чаще всего бывает невозможным по условиям языка, на который делается перевод.

В дополнение к данному постулату стоит добавить мнение Корнея Чуковского, выраженное им в книге *Живой как жизнь. Высокое искусство* (1966). Чуковский утверждал, что от художественного перевода требуется, чтобы он воспроизвёл не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и его литературную манеру, его творческую личность и стиль: „Если эта задача не выполнена, перевод никуда не годится. Эта клевета на писателя, которая тем отвратительнее, что автор почти никогда не имеет возможности опровергнуть её“ (ЧУКОВСКИЙ 1966, 255). Отражение личности писателя в языке его произведений называется его *индивидуальным стилем*, присущим ему одному. Если при помощи перевода навязывается собственный стиль переводчика, то „[...] мы превратим его автопортрет в автопортрет переводчика“ (там же, 257). Поэтому опираясь на мнение Чуковского и Фёдорова, можно утверждать, что критики переводов напрасно отмечают в нем только словарные ошибки. Гораздо существеннее уловить такие отклонения от подлинника, которые органически связаны с личностью переводчика и в своей массе отражают её, заслоняя переводимого автора. Т. е. найти ту доминанту отклонений от оригинала, при помощи которой переводчик навязывает читателю своё литературное „Я“ (см. там же, 257).

Чуковский приводит примеры, как переводчик может исказить содержание и смысловую нагрузку подлинника только лишь под влиянием собственных философских рассуждений. Фальсификация подлинника происходит зачастую под влиянием политических, исторических и идеологических пристрастий того или иного переводчика или исторического времени, в которое литературное произведение было переведено. Так в 1934 году была поставлена пьеса Шекспира *Кориолан* в переводе французского националиста Рене-Луи Пиашо. Переводчик при помощи многочисленных отклонений от английского текста придал пьесе черты идеального „реакционного диктаторства“. Благодаря переводу английская пьеса превратилась в „[...] боевое знамя французской реакции неравной борьбы с демократией“ (там же, 268 – 269). По словам самого переводчика искажение было произведено сознательно. Русский переводчик А. В. Дружинин перевёл ранее в 1858 году ту же пьесу *Кориолан*. В переводе он бессознательно сделал то, что осознанно Рене-Луи Пиашо. Время публикации перевода пьесы совпало с борьбой либеральных дворян с революционными

разночинцами. Публика приняла пьесу как отражение русских событий, как обличение российской молодой демократии. Интеллигенция приветствовала пьесу как политическую. Таким образом, оба перевода и на французский и на русский языки с разницей в десятилетия явились пропагандой реакционных движений, идеи которых исповедовали сами переводчики: „[...] переводчики пытались навязать пьесе свой [...] смысл независимо от того, стремились ли они к наиточнейшему воспроизведению подлинника или сознательно искажали его“ (там же, 269 – 270). Таким образом, для полноценного перевода переводчик должен обладать не только талантом, но и отказаться от попыток соединить перевод с текущими историческими событиями.

1.3. Критерии оценки литературного перевода

Читатель ежедневно знакомится с большим количеством текстов, публикуемых в переводах. Эти тексты отличаются друг от друга жанром, функциональностью и стилем. От вида текста зависит подход к его переводу, требования к переводчику и правильности выбранного им переводческого метода. Задачи и цели переводчика меняются в зависимости от того, переводит ли он поэму, роман, техническую или научную литературу. В данном исследовании была выбрана классификация Международной Переводческой Ассоциации (FIT), в которую входит понятие „литературный перевод“, с пометкой, что: „[...] bei allen Differenzen in der Textklassifizierung sind sich ihre Autoren in der Überzeugung einig, dass *literarische Texte* einen eigenen Texttyp bilden“ (КОГУТ 2009, 47). Обращаясь к переводу литературного произведения, становится понятным, что таковой представляет из себя эстетический объект, который отличается от оригинала собственными чертами и характеристиками. Эти отличия, в свою очередь, подлежат анализу по критериям оценки перевода, что является одной из задач любого вида искусства. В основе критериев оценки лежит понятие *нормы*. Левый определяет две нормы оценки перевода: *норма воспроизведения* (т. е. критерий верности) и *норма художественности* (критерий красоты) (см. ЛЕВЫЙ 1974, 92). Таким образом, основной критерий переводчика состоит в необходимости выбора между точностью и вольностью перевода. К сторонникам метода *точного* или дословного перевода относятся те переводчики, которые считают своей главной целью стилистически и семантически детальное воспроизведение оригинала. К сторонникам *вольного* или адаптационного перевода причисляют тех, кто заботится прежде всего о красоте, т. е. об эстетической и идейной близости к оригиналу, о том, чтобы в результате перевода на другом языке возникло подлинное художественное произведение.

Чтобы определить как понимаются нормы переводческого искусства, Левый предлагает учитывать, что норма верности отвечает понятию художественной правды: „Художественная правда в произведении искусства не равнозначна тождеству с действительностью, а предполагает осмысление и воспроизведение действительности“ (там же, 93). Автор имеет в виду, что правдивость в переводе не имеет ничего общего с копированием, но предполагает передачу основных качеств оригинала. Главное, *как* перевод подлинника будет восприниматься читателем, будет ли он на него влиять как оригинал или нет. Т. е. ценностью перевода является сохранение не формальных черт

текста, а их эстетическое и смысловое качество и те средства, с помощью которых можно передать их своему читателю. В этом и состоит принцип реалистического перевода по Левому (см. там же, 93). Подобный *реалистический* принцип перевода возможен, используя принцип сохранения стиля подлинника при переводе, о чём пойдёт речь далее.

1.3.1. Критерии формы и содержания

Критерий формы и содержания при переводе является проблематичным требованием и, по словам Левого, не всегда выполнимым (см. ЛЕВЫЙ 1974, 97). Работа в этом направлении велась в основном двумя путями:

- путём сохранения формальных приёмов подлинника.

Согласно этой методике необходимо просто замещать чужие языковые формы аналогичными своими. Подобно этому современный переводчик, работая над переводом романтиков, с трудом смог бы передать язык Лермонтова, Новалиса или Брентано, скорее, он создаёт подобие романтического стиля с помощью языковых средств, которыми располагает современная поэзия.

- путём поисков своих соответствий чужеземному стилю.

Этот критерий оценивает качество, красоту, художественность, эстетические достоинства перевода как произведения литературы, родной переводчику. Переводчику свойственно стремление исправлять и приукрашивать оригинал. Вот почему критику следует судить перевод крайне осторожно: нетрудно принять правильно переданный примитивизм оригинала за неуклюжесть переводчика, или, наоборот, переоценить переводчика, отнеся на его счёт достоинства оригинала.

Выше указанная двойственность критериев переводческого искусства приводит к расхождениям критиков при оценке конкретных переводов: красоту и верность часто противопоставляют друг другу как взаимоисключающие качества. Левый тут же уточняет, что эти критерии „[...] могут стать взаимоисключающими только, если красоту понимать как красоту, а верность как дословность“ (ЛЕВЫЙ 1974, 97). Получается, что близость оригиналу не может быть мерилом *качества* перевода – она лишь указывает на метод. О качестве перевода свидетельствует не метод, который во

многим обусловлен материалом и этапом развития культуры, а способ применения этого метода переводчиком (см. там же, 93 – 94).

Левому вторит Шториг, который, рассуждая о критериях формы и содержания, в свою очередь пишет, что два языка это прежде всего два мировоззрения. И перевод должен осуществляться с точки зрения „заглядывания в душу“ оригиналу:

Jede echte Übersetzung muß gleichsam den Gedanken erst von den fremden Worten entblößen und damit den Worten der eigenen Sprache neu bekleiden, daher denn schon Schopenhauer gesagt hat, in jeder Übersetzung müsse der Geist einen neuen Leib bekommen; jede Übersetzung sei also eine Seelenwanderung (STÖRIG 1969, XXI).

Задаваясь вопросом, как будет выглядеть „душа текста“, если её трансформировать, автор подтверждает, что это невозможно. Это даёт возможность предположить, что продемонстрировать душу произведения при переводе с одного языка на другой считается невыполнимой задачей: „[...] es läßt sich ahnen, daß eine vollkommene Übersetzung ebenso unmöglich sein wird“ (там же, XXII).

Чем является творчество поэта-переводчика, так это созданием поэтического содержания: „[...] не подбором и подгонкой формы к готовому содержанию, как в магазине готового платья подбирают и подгоняют костюм к фигуре покупателя, а созданием нового единства смыслового содержания и словесной формы“ (Эткинд 1963, 37 – 38). Сложность этого критерия приводило некоторых теоретиков к обнаружению незыблемых правил, которых необходимо придерживаться переводчику. Среди этих правил Эткинд называл – *эквилинеарность* (сохранение равного числа строк), *эквиритмию* (сохранение ритма и метра подлинника), воспроизведение синтаксиса, переносов из строки в строку и прочих внешних черт формы. Непонимание внутренней диалектики стихотворного перевода, средствами которого создаётся новое единство содержания и формы, новое поэтическое содержание, приводит некоторых критиков к неверной оценке переводных произведений. Такие критики пользуются догматическим критерием точности, о котором пойдёт речь в следующем разделе. „Между тем для определения художественности перевода одного, раз и навсегда установленного критерия нет и быть не может“ (там же 1963, 38).

1.3.2. Критерий верности перевода

Одним из самых сложных и спорных критериев перевода является *критерий верности* перевода по отношению к оригиналу. Суть критерия до сих пор точно не определена и на практике вызывает разные толкования. В переводоведении продолжается борьба между двумя установками, которые в истории представляют классицистская теория адаптирующего перевода и романтическая теория дословного перевода (см. ЛЕВЫЙ 1974, 119).

При формулировке данного критерия необходимо вынести на первый план понятия *общего* (вольного) и *единичного* (точного) перевода. *Точный* перевод делает упор на моменты особенного, подчёркивая значимые для переводчика черты и признаки текста. *Вольный* перевод подчёркивает и сохраняет общее содержание и форму, „[...] а всю область особенного передаёт с помощью подстановок: национальную и временную специфику оригинала подменяет национальной и временной спецификой собственной среды“ (ЛЕВЫЙ 1974, 120). В произведении оба эти момента переплетены. Чем теснее связь общего и особенного, тем сложнее переводчику воплотить смысл оригинала в переводе. Чем больше в переводе звучит особенного, тем больше расхождения между точным и вольным переводом. Переводческая проблематика сосредоточена в области *особенного* перевода, поскольку логически ясно, что сфера особенного уже, чем сфера общего: особенное ограничено узкой областью, которую можно отождествлять с областью национального.³

Однако Ефим Эткинд заявляет, что „[...] нет и не может быть *универсального* критерия для *оценки верности* перевода оригинала. Верность – понятие непостоянное, меняющееся в зависимости от того, к какому из видов поэзии относится переводимая вещь“ (ЭТКИНД 1963, 39). Эткинд указывает далее на несколько таких критериев:

- решающую роль может играть близкое воспроизведение смыслового содержания стихов, и тогда нелепым догматизмом оказывается требование музыкально-архитектонической, ритмической, эмоциональной адекватности;

³ Теория Шлейермахера в свою очередь требовала, чтобы переводчик подражал языку оригинала, иначе как может переводчик дать читателю ощущение, что он читает нечто необычное, что следует воспринимать текст, как нечто совершенно чуждое (см. SCHLEIERMACHER 1838, 230).

- сущность стихотворения – это авторская эмоция, доносимая до читателя словесно-музыкальными средствами, при которой сложно настаивать на полной передаче смыслового объёма слов;
- важнейшей чертой подлинника является живая непосредственность разговорной интонации;
- чисто формальная игра на рифмах, на звучании слов, на их корневом родстве, и переводчик будет прав, если, воссоздавая эту игру, пренебрежёт другими, менее важными, менее сущностными элементами произведения (см. там же, 39).

Анализируя верность перевода Эткинд указывает на особое место вербальной точности:

Каков бы ни был метод перевода, поиски вербальной близости [...] приводят переводчика к неудаче. За попытками добиться максимальной словесной точности стоит обычно педантическая приверженность к букве подлинника, нежелание идти на [...] жертвы, пропуски или замены при воссоздании поэтического произведения на ином языке (ЭТКИНД 1963, 52 – 53).

В дополнение к выше сказанному Фридмар Апель и Анетта Капецки в своей книге *Литературный перевод (Literarische Übersetzung, 2003)* также предлагают чётко разделять понятия *точного* и *вольного* переводов (*treu* versus *frei*): „Was heißt ‚treu‘, was heißt ‚frei‘? [...] *treu* soll hier nicht als Synonym von *wörtlich* angesehen werden. In der Übersetzungsregel steht *treu* wohl nur ‚um des Reimes willen‘; *wörtlich* trifft den gemeinten Sachverhalt besser“ (APEL / KOPETZKI 2003, 62). Под *дословным* переводом авторы имеют в виду два различных феномена, а именно *синтагматическую* (syntagmatische Hinsicht) и *парадигматическую* (paradigmatische Hinsicht) точки зрения. Именно к синтагматическому взгляду и относится понятие *слово в слово* (Wort für Wort): „[...] eine möglichst genaue Abbildung der Reihenfolge der Elemente des Originals in der Übersetzung“ (там же, 63). Касательно парадигматического феномена авторы поясняют, что он берет начало из предположения, что все языки имеют объективно различающуюся терминологию. И только стечение обстоятельств привело к различной терминологии: „[...] Sprachen seien unterschiedliche Nomenklaturen für Gegenstände und Sachverhalte, die unabhängig von jeder Sprache objektiv und einheitlich, d.h. übereinzelsprachlich, gegeben wären und nur unglücklicherweise in den verschiedenen Sprachen unterschiedlich benannt werden“ (там же, 66).

1.4. Методология исследования: литературный перевод в политическом контексте

В данном исследовании помимо сравнительного анализа *внутренних* содержательных факторов произведения, таких как стихотворный размер, ритм и рифма, передача лексики и метафор оригинала и др., необходимо будет обратить внимание на *внешние* факторы, а именно на взаимосвязь произведения с мотивацией к его написанию. В нашем случае речь пойдёт о литературном взгляде на поэму в политическом контексте.

В немецкой литературе проблематике *политической поэзии* отдаётся особое значение как, например, в книге Фридрих-Гельмута Рудольфа (FRIDHELM RUDOLF) *Поэтическая лирика и политическая поэзия (Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart, 1988)*. Автор утверждает, что дискуссии *за* и *против* существования политической поэзии уходят своими корнями в 18-ый век, когда якобы аполитичное общество подверглось основательной критике. Этот момент можно считать началом „политической критики“, после которого все писатели и поэты начали задумываться о том, как воздействуют их произведения на общество, какую роль в обществе выполняют их тексты и главное, пришло осознание, что с помощью литературы можно влиять на общественное мнение (см. RUDOLF 1988, 2 – 3). При этом не следует упускать из виду, что содержательность таких *поэтических самовыражений* носила различный резонанс в обществе: „[...] behauptete man auf der einen Seite, daß Urteile über die Dichtkunst wichtiger seien als die Dichtkunst selber, so warnte man andererseits davor, von den Selbstaussagen eines Dichters (und nicht vom eigentlichen Kunstwerk) auszugehen“ (там же, 7).

Иржи Левый также указывает на необходимость в единой концепции, т. е. определённого взгляда на оригинал при его переводе (ЛЕВЫЙ 1974, 102 – 106). Таким образом, он вносит понятие *функции перевода в национальной культуре*. Перевод становится явлением родной литературы и выполняет те же культурные функции, что и оригинал. Сверх того, переводное произведение несёт за собой информативный шлейф, т. е. информирует читателя об оригинале и об иноземной культуре.⁴ В какой степени

⁴ В качестве примера Левый упоминает перевод Рамаяны и пишет, что „мы хотим, чтобы перевод ‚Рамаяны‘ воздействовал на нас, как оригинальное произведение отечественной литературы и, с другой стороны, нам необходимо воспроизвести характерные черты индийского эпоса, показать, как думали и действовали жители древней Индии“ (ЛЕВЫЙ 1974, 102).

переводчику следует сохранять национальное своеобразие произведения, он определяет, взвесив, хорошо ли его предполагаемый читатель знает чужеземную культуру, а также насколько этот перевод может соответствовать исторической ситуации – намеренно способствует либо сближению, либо разделению культур.

Перед тем как описать понятие *политическая лирика* необходимо упомянуть новаторскую работу немецкого теоретика и литературоведа Ингрид Гиршнер-Вольдт (INGRID GIRSCHNER-WOLDT) *Theorie der modernen politischen Lyrik* (1971). В своей работе автор ссылается на знаменитый комментарий Альбрехта Шоне, обращённый к *Фаусту* Гёте: „Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied“. Упоминание этой цитаты указывает на мнение автора о том, что в трагедии Гёте есть явный политический контекст. Сегодняшняя реальность демонстрирует широкое распространение литературы с политическим и общественно-критическим содержанием. Авторы осознанно влияют на мнение общественности и стремятся осмыслить собственное мировоззрение посредством литературы: „Die herrschende Literatur ist eine Literatur der Herrschenden. Sie ist der Beweggrund, die Literatur zu verändern, in der Hoffnung, Ursache und Wirkung ließen sich vertauschen und die Änderung der Herrschaftsverhältnisse könne folgen“ (GIRSCHNER-WOLDT 1971, 7).

Для определения понятия *политическая лирика* будет предложен термин уже упомянутого немецкого литературоведа Ингрид Гиршнер-Вольдт (INGRID GIRSCHNER-WOLDT), которая описала два литературных направления в лирике, а именно *функционально политическую* (funktional politische Lyrik) и *целенаправленно политическую* (intentional politische Lyrik). Под *функционально политической лирикой* исследователь подразумевает стихотворения, которые в силу различных обстоятельств приобретают политическую окраску и влияние. Содержание таких произведений несёт отпечаток исторических событий, или произведение выступает под определённым углом как „исторический источник“ особо важных исторических и политических событий. Под *целенаправленно политической лирикой*, напротив, понимаются произведения, относящиеся к политической реальности с целью представить её читателю и дать оценку, чтобы „[...] mit dieser Darstellung oder Wertung eine als politisch erfahrene Wirkung auf den Leser auszuüben imstande ist“ (там же, 10).

Гиршнер-Вольдт подразделяет политическую лирику на три группы:

1. стихотворения, которые растолковывают и оценивают конкретное политическое событие. К таким произведениям относятся те, начало которых начинается с

изображения идеального бесконфликтного общества и заканчивается его распадом и разложением (см. там же, 21);

2. стихотворения, которые повествуют о личной свободе и политическом давлении с точки зрения стоящего в центре произведения героя-индивидуума. В стихотворении герой представляет себя самого и повествование ведётся в поле его собственных переживаний (см. там же, 59);
3. стихотворения, освещающие действия и поступки человека в рамках созревания политических интересов: „[...] nicht das *Sein*, sondern das *Tun* des Menschen im Felde politischer Meinungsbildung und Einflussnahme beleuchten“ (см. там же, 98). Стихотворения демонстрируют манеру поведения и образ действий в контексте политического противоборства, а также пропаганду и критику. Иные стихотворения указывают на ситуации, в которых читателю предоставляется возможность самому сделать умозаключение о характере политической составляющей произведения.

Следующим шагом станет краткое описание термина *революционная поэзия* в контексте немецкого литературоведения. Русская Октябрьская революция означала не только преобразование в сфере государственной структуры, революция оказала влияние на все стороны жизни России, в том числе и на международные отношения в области культуры и искусства: „[...] sie wirkte sich auch in grundlegender Weise auf den übersetzerischen Transfer russischer Literatur nach Deutschland aus“ (HAUSCHILD 1997, 195). Как известно понятие *революционная поэзия* (Revolutionsdichtung) зародилось в литературной критике в революционное время. Исследователь Хаушильд (CHRISTINE HAUSCHILD) особенно подчеркивает, что революционная поэзия является в историческом плане полноценным литературным жанром во времена Октябрьской революции:

Revolutionsdichtung bezeichnet zum einen die Gattung der Oktoberrevolution in geschichtsphilosophischer Sinngebung [...]. Zum anderen bedeutet der Begriff ‚Revolutionsdichtung‘ die Agitationsdichtung der Revolutionszeit, in der Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart kommentiert oder verherrlichend gedeutet werden (там же, 196).

Библиографическая работа Готфрида Роста (GOTTFRIED ROST) *Октябрьская революция в зеркале немецкой беллетристики. (Die Oktoberrevolution im Spiegel deutschsprachiger Belletristik, 1967)*, опубликованная в Лейпциге, растолковывает последствия влияния

Октябрьской революции на литературное общество. Автор книги писал, что она оказала влияние на человеческую культуру и развивалась в то время в области литературной теории. Под влиянием революции образовывалась новая поэтическая деятельность, ставшая частью классовой борьбы и использующая в качестве рычага давления на культуру и общество своё главное оружие – слово. Таким образом, по мнению Роста, *революционная поэзия* стала частью не только литературной, но и общей истории со своими особенностями по следующим пунктам:

- революционная поэзия использовалась как средство классовой борьбы;
- революционная поэзия стала причиной появления нового типа литераторов, поэтов и писателей – политических и литературных сторонников рабочего класса;
- сам рабочий класс привлекался к литературной деятельности;
- привлечение новых социальных реалий и данностей в литературную тематику (см. ROST 1967, 12).

Представленные Гиршнер-Вольдт критерии (первоначально применимые для немецкой лирики) с учётом описанной терминологии *революционная поэзия* будут важны в данном исследовании в интерпретации поэмы *Двенадцать* её переводчиками как революционной поэмы. В практической части будет найден ответ на вопрос: к какой классификации относят авторы переводов произведение. Считают ли её революционной поэмой и если да, то на каких основаниях. Идёт ли речь о представлении авторами переводов позитивной или негативной оценки описываемой в поэме реальности (как в первой классификационной группе); указывает ли поэма на субъективные переживания во политически обусловленном пространстве поэмы (вторая группа); или же в поэме изображено мировоззрение, которое указывает на возможность к изменению реальности, представленной в произведении.

1.5. Методика сравнительного анализа

Для анализа немецких переводов поэмы Александра Блока *Двенадцать* были выбраны три перевода, выполненные Вольфгангом Э. Греггером в 1921 году, Йоганнесом Гюнтером 1947 года и Паулем Целаном, опубликованным в 1958 году. Целью сравнительного анализа служит не выявление „лучшего“ перевода, а, основываясь на теоретических подходах, описанных в главе 1.2. *Теоретические подходы к литературному переводу*, фиксация различных подходов к прочтению оригинала и выявление переводческих позиций. При анализе предполагается руководствоваться постулатом немецких лингвистов и теоретиков: „[...] entweder lässt man den Dichter möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen, oder umgekehrt“ (STÖRIG 1963, 33). Например, Новалис и Гёте в своих переводах опирались именно на эти два концепта – принцип *принятия* (einbürgerndes Übersetzungsprinzip) или принцип *искажения/отчуждения* (verfremdendes Übersetzungsprinzip) (см. KOLLER 1998, 137, 158).

Анализ переводов поэмы Александра Блока *Двенадцать* будет осуществляться в работе в форме параллельного сравнения с оригиналом. В основе данного способа лежит теория о том, что переводчик в любом случае формально воспроизводит подлинник. Отклонения от оригинала при таком *формальном* переводе могут зависеть от различных причин: от воли самого автора перевода, от языковых возможностей перевода и др. При переводе необходимо учитывать рифму и стихотворный размер оригинала, однако, как говорит Левый, – исключительно в качестве дополнительных критериев (см. ЛЕВЫЙ 1974, 37). При анализе следует также изучить, оказывает ли перевод такое же влияние на общество, как и оригинал. Рексхойзер говорит, что имеющиеся на сегодняшний момент теоретические исследования в области сравнительного анализа влияния перевода и оригинала, посвящены в основном прозе, а не лирике (см. REXHEUSER 1975, 274).

В отличие от подлинника перевод не представляет собой самостоятельного художественного произведения, т. к. его основной чертой является связь с оригиналом. Именно поэтому так важно изучить сам *творческий процесс* переводчика. В связи с этим отдельной главой данного исследования станет изучение теоретических подходов авторов переводов по отношению к переводческой деятельности. Справедливый вывод поможет дать ответ на вопрос – какой именно текст служил переводчику оригиналом.

При оценке творческого вклада переводчика важно выяснить его связь с предыдущими версиями переводов данного произведения: в какой мере он опирался на старые переводы и какие решения он выдвинул самостоятельно.⁵

Анализ будет проводиться в форме сопоставления всех трех переводов с оригинальным текстом. Таким образом, будут обнаружены сходства и отклонения от подлинника. Качественные отклонения от подлинника могут лучше всего продемонстрировать метод переводчика и его взгляды на переводное произведение. Поэтому анализ перевода следует начинать с тщательного сравнения с подлинником и указание на отклонения в деталях. Часть расхождений может характеризовать соотношение индивидуального стиля переводчика со стилем автора и отношение переводческой трактовки к идее произведения. Как сказал Левый

[...] имея систему литературного произведения на входе (оригинал) и на выходе (перевод) переводческого процесса, мы по изменениям, которые произошли вследствие изъятия или добавления известного количества смысловых единиц, их перегруппировки или изменения структурных связей между ними, раскрываем процесс перевода и уже по нему судим [...] о структуре литературной индивидуальности переводчика (ЛЕВЫЙ 1974, 223).

По переводу можно достаточно часто определить, каковы были эстетические взгляды переводчика, хотя в стихах это сложнее определить, чем в прозе, о чём говорит и сам Левый: „[...] поскольку перевод стихов менее точен, чем перевод прозы, удобнее характеризовать и критиковать творческий место переводчиков поэзии“ (там же, 229). Итоговой частью историко-литературного изучения перевода является анализ общественного резонанса в отечественной культуре, определение его места в ряду оригинальных и переводных произведений, сыгравших определённую роль в литературном процессе. Другими словами, формулировка задач, которую выполнил перевод в родной литературе, и как эта задача обусловила выбор произведения и переводческого метода (см. там же, 231).

Лексические и стилистические показатели оригинала будут сравниваться с переводами по всем двенадцати частям поэмы. Отдельные выжимки из каждой части

⁵ Даже крупнейшие переводчики порой не в силах избежать влияния предшествующих переводов. Например, Йозеф Гора (Josef Hora), переводя лермонтовского *Демона*, в некоторых стихах опирается на перевод Таборского (František Táborský) (см. ЛЕВЫЙ 1974, 222). В нашем случае Пауль Целан опирался на переводы, выполненные всеми предыдущими авторами.

продемонстрируют их сходства и различия. Для более детального понимания в некоторых случаях будут предоставлены дословные формулировки переводов в прозе, который будут называться *буквальный перевод* и приведены в квадратных скобках.

Для стилистической наглядности используемых в анализе пассажей будут применяться следующие текстовые элементы:

- подлинник и немецкие переводы приводятся в тексте в кавычках;
- дословный собственный перевод приводится в квадратных скобках;
- подчеркнутыми отмечены слова, на которые будет обращено особое внимание.

2. Революция в поэме Александра Блока *Двенадцать* глазами русской критики

„Вообще, будущим историкам литературы придётся считаться с тем фактом, что даты стихов Блока часто опережают события, как его личной, так и мировой жизни“

(БЕКЕТОВА 1922, 103)

2.1. История публикации поэмы *Двенадцать*

Историческая заслуга Блока в том, что его поэма *Двенадцать* явилась первым поэтическим произведением, в которой „[...] живая революционная современность была воплощена с огромной поэтической силой“ (ВЕНГРОВ 1963, 365). Прекрасный и в то же время страшный облик Великого Октября поэт раскрыл в образе двенадцати красногвардейцев, восставших из низов народных масс. *Двенадцать* – поэма о Петербурге конца 1917 – начала 1918 года, поэма о крови, событиях революционной России, о преступлениях тех дней и человеческом падении, всё это с точки зрения поэта Александра Блока. С другой стороны, это поэма о вечной, мировой правде той же самой революции, о том, как через этих же самых запачканных в крови людей в мир идёт новая *светлая* весть о человеческом освобождении. Следующим образом описал литературовед Венгров основной мотив поэмы:

На пути к высокой цели, пробиваясь со ‚святой злобой‘ в груди сквозь ночную пургу и метель, отбиваясь от преследующего их по пятам ‚шелудивого пса‘ – ‚старого мира‘, красногвардейцы изживают тяжкое наследие своего прошлого нечеловеческого существования и под красным знаменем, ‚ко всему готовы‘, ‚державным шагом‘ идут в обетованную даль (ВЕНГРОВ 1963, 365).

Поэма *Двенадцать* впервые была опубликована в газете *Знамя труда* от 18 февраля 1918 года.⁶ Затем, вместе со стихотворением *Скифы* появилась в журнале *Нашь путь* (1918 год, № 1, апрель). Отдельное издание произведения вышло в мае 1918 в издательстве *Революционный социализм* под названием: *Блок А. Двенадцать. Скифы* в Санкт-Петербурге. В предисловии к поэме *Двенадцать* В. Р. Иванова-Разумника *Испытание в грозе и буре* („Двенадцать“ и „Скифы“ А. Блока) автор возвращает читателя ко дням революции и Первой мировой войны, сравнивая два этих события с

⁶ Все даты приводятся по старому стилю.

испытаниями, павшими тяжёлым грузом „[...] на плечи Атланта, поддерживающего устои старого мира“ (ИВАНОВ-РАЗУМНИК 1918, 556). Подвергнув испытанию международные связи общества в лице мировой войны, русскому народу пришлось столкнуться ещё и со вторым бременем – с пошатнувшимися старыми устоями. Русский человек как „[...] муравьи [...] – боится, злобится, ненавидят, тушит мировой огонь ковшиками злобы, пригоршнями мелкого ненавистничества. Подлинно: какие огромные события, какие маленькие люди!“ (там же, 557). Автор статьи подчёркивает, что именно русская литература является зеркалом исторических событий, в котором писатели и поэты могут отразить, увидеть и почувствовать „веяние мирового вихря“, отдать себя „[...] не оплакиванию и поддержке старого, а строению и рождению нового“ (там же, 557). Александр Блок, по его словам, относится к числу немногих поэтов, увидевший последствия революции и считает, что Блок не писал ничего подобного поэме: „Лицом к революции, лицом к России стоит здесь поэт – и принимает, и понимает, и любит, и скорбит, и видит мировое значение совершившегося“ (там же, 557). Иванов-Разумник в предисловии к публикации поэмы восхваляет её словами, что „[...] если бы даже ничего иного не дал русской литературе год революции [...], то все же, после ‚Двенадцати‘ и ‚Скифов‘, год революции явился бы богатым годом русской литературы“ (там же, 557).

В те дни, когда Блок работал над поэмой, он, по словам его современников, встречался с Луначарским А. В. и другими политическими деятелями Советской власти и Коммунистической партии, которым он вторил, что поэтов не интересует политика и интересы партии. „[...] Я, мы – поэты, ищем *душу* революции. Она прекрасна. И тут мы все с вами“ (там же, 366). Уже вскоре после того, как поэма была напечатана, она разошлась на лозунги и цитаты. В дни наступления Юденича на Петроград, 24 октября 1919 года, в газете *Правда* была напечатана статья Феликса Кона – призыв к обороне Петрограда. Она была озаглавлена строкой из *Двенадцати*: „Революционный держите шаг!“ Цитаты из поэмы были разобраны по частям, их можно было видеть написанными мелом даже на бронепоездах революции (см. ОРЛОВ 1962, 151).

Итак замысел, воплотившийся в *Двенадцати*, сначала возник у Блока в виде пьесы о Христе и его учениках, который 7 января 1918 года был зафиксирован им в записной книжке: „Vie de Jesus“ – отметил в записи Блок сначала 6 января (БЛОК 1965, 382). На следующий день он сделал наброски к несуществующей пьесе из жизни Христа и

апостолов, Симона, Иуды, Магдалины, Марии и Марфы, рыбаков, проституток, толпы. А уже 28 января 1918 года стоит запись: „Двенадцать“ (там же, 386). Чуковский со слов Блока сообщает, что поэму поэт написал стремительно быстро, за несколько дней: „Он начал писать её с середины, со слов: ‚Уж я ножичком полосну, полосну!‘ – потому что, как рассказывал он, эти два ‚ж‘ в первой строчке показались ему весьма выразительными. Потом перешёл к началу и в один день написал почти всё: восемь песен, до того места, где сказано: ‚Упокой, господи, душу рабы твоя... Скучно!‘“ (ЧУКОВСКИЙ 1924, 25).

Однако по свидетельствам записной книжки самого Блока за январь 1918, можно сделать выводы, что работа над поэмой растянулась почти на месяц и наблюдался перерыв. Основная часть действительно была написана за два дня, но процесс написания был не таким быстрым, как утверждают его современники. А. Цшохер писал в своих воспоминаниях о Блоке, что на вопрос было ли рождено произведение в муках, сам Блок отвечал: „Нет, наоборот, это сделано в порыве, вдохновенно, гармонически цельно“ (ЦШОХЕР 1921, 5). Слова подтверждаются черновиками поэмы, в которых практически не содержится исправлений, а также характеризуется отсутствием существенных разночтений с окончательным вариантом текста, не считая стилистических правок.⁷ Его слова опровергаются самим поэтом на основании записей в записной книжке. Вот запись от 8 января 1918: „Весь день – ‚Двенадцать‘“; или 15 января: „Мои ‚Двенадцать‘ не двигаются“; под 27 января отмечена работа над текстом поэмы, а 29 января Блок записал: „Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг [...] Сегодня я – гений“. 4 февраля Блок записал: „Двенадцать – отделка, интервалы“ (БЛОК 1965, 382 – 388). Основываясь на этих записях можно с точностью определить время написания поэмы *Двенадцать*: 8 января поэма была начата и 28 января – завершена. 18 февраля 1918 года, когда поэма *Двенадцать* была уже закончена; поэт отметил в записной книжке: „Люба вечером на общем собрании рабочих в ‚Луна-Парке‘, – довольна, хорошо приняли. – Что Христос идёт перед ними – несомненно. Дело не в том, ‚достойны ли они его‘, а страшно то, что опять Он с ними, а другого пока нет [...]. Я как-то измучен. Или рожаю, или устал“ (БЛОК 1965, 388 – 389).

⁷ Текст черновика подробно описывается в сборнике *Собрание сочинений в восьми томах*, Том V, С. 111 – 130.

При жизни Александра Блока поэма вышла ещё в нескольких изданиях. В издании *Алконост* поэма появилась с оформлением рисунками Ю. Анненкова. В последствии именно переписка Блока с художником Анненковым послужила источником для толкования переводчиками образов и мотивов поэмы *Двенадцать*. Поэт в своём письме художнику детально описывал ведущие фигуры Катьки, Христа и Петьки с целью, наиболее точного их отражения в рисунках Анненкова. Были иные публикации поэмы, в которых поэт не принимал участия, например, ряд провинциальных изданий в Одессе, Красноярске, Тифлисе, Баку, Ставрополе, Харькове, Киеве, Чернигове, Чите; а также ряде зарубежных изданий – в Париже, Софии, Берлине (см. Орлов 1962; Бекетова 1922).

Поэма вышла в переводах на многие языки, среди которых французский, немецкий, итальянский, английский, польский, болгарский, иврит, древнееврейский, и украинский.

2.2. Авторские предпосылки для создания поэмы *Двенадцать*

Анализ поэмы *Двенадцать* невозможен без анализа внутреннего восприятия поэта, её написавшей. Источником для толкования внутренних переживаний Блока в момент создания произведения служат дневниковые записи и комментарии его современников – друзей, знакомых и близких его окружению людей. В записях отмечены как события, содержащиеся в самой поэме, например, разгон Учредительного собрания и самосуды; а также запечатлены детали, которые вошли в поэму в качестве художественного оформления – плакаты на улицах, ветер, снег, буржуи, беспорядочная стрельба и т. д. (см. Орлов 1962, 628). Лаконичные заметки в записных книжках и дневниках поэта выразительно рисуют общественную обстановку, при которой создавалась поэма *Двенадцать*: „Они служат жизненным комментарием к поэтическому полотну, созданному Блоком, к образам и характерным деталям, в которых раскрыл поэт своё понимание революционной действительности“ (ВЕНГРОВ 1963, 366).

Для понимания общей функции и внутреннего строя поэмы Блока *Двенадцать*, недостаточно проследить движение мысли самого поэта в поэме и его внутренний мир. Поэтому в данной главе предлагается выйти на иной уровень, а именно попытаться воспринять поэму Блока в её *внетекстовых* связях. Необходимо учитывать такой аспект как творчество Блока в контексте социально-политической истории России его эпохи (см. Минц 1973, 3 – 4).

2.2.1. Александр Блок и революция

Описание внутреннего восприятия поэта стоит начать со времени, в котором была написана поэма. Самым точным источником, как было сказано выше, послужат дневники и записки Блока о революционных годах в России. Февральскую революцию 1917 года поэт принял и с радостью и с воодушевлением: „Произошло то, чего никто не оценить не может, ибо таких масштабов история ещё не знала. Не произойти не могло, случиться могло только в России“ (БЛОК 1960 – 1963, VIII, 478). Но уже после февральской революции Блока волновала нестабильность его политической собственной позиции и противоречивость мыслей, о чем свидетельствуют записи в его дневниках весной 1917 года. Венгров анализирует его записи и пишет: „Блок и теперь не имел ясного взгляда на происходящее, мучительно переживал свою непоследовательность“ (ВЕНГРОВ 1963, 359). К 1918 году в сознании Блока окончательно складывается концепция революции как „[...] очистительной силы,

следствием которой будет возникновение новой человеческой породы, новой личности“ (Долгополов 1978, 151). Ещё до написания поэмы *Двенадцать* Блок понимал, что мир меняется. И вот в статье, посвящённой книге Пимена Карпова *Пламень* (1913), он оставляет в дневнике запись: „Кровь и огонь могут заговорить, когда их никто не ждёт. Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть более страшной“ (Блок 1960 – 1963, V, 486). Помощь в укреплении этой позиции оказала его деятельность в Следственной комиссии, которая обнажила перед поэтом всё бессмыслие царского режима. Перед Блоком предстала контрреволюционная атмосфера Следственной комиссии, в которой ему была невыносима журналистская травля на Максима Горького и литературные круги, унижающие революционный народ (см. Венгров 1963, 360). Литературные преобразования происходили на фоне сложной политической ситуации: у временного правительства отсутствовала чёткая программа действий, которое в итоге не смогло решить задач, поставленных перед страной. Классовые интересы возобладали над интересами общенациональными. Война с Германией продолжалась, смысл в которой простому народу, солдатам, защищающим страну, не был понятен. Разочарование в политике привело Блока к сочувствию большевикам. Под большевизмом поэт понимал не течение политической мысли, не партийную пролетарскую идеологию, а проявление „[...] стихии мятежа, стихийной классовой ненависти и вражды“ (Венгров 1963, 360 – 361). „Он видел, что силы народа – *стихийные силы* – ещё не развязаны, ещё не выплеснулись наружу“ (Долгополов 1978, 151). Блок плохо разбирался в политических партиях и их программах. Не политические симпатии и не соображения социально-экономического характера сближали его с революцией, а желание отречься от *старых* устоев и понимание, что надвигаются *новые*. Таким образом, Блок оценивает революцию с исторической – эпохальной точки зрения: „Она – рубеж, за которым начинается новая эпоха, новая историческая эра“ (там же, 152 – 153).

В неотправленном письме Зинаиде Гиппиус от 18 мая 1918 года Блок выражал свои мысли о грядущих общественных изменениях: „Неужели Вы не знаете, что России не будет, так же, как не стало Рима – не в V веке после Рождества Христова, а в 1-й год I века? [...] Что мир уже перестроился? Что ‚старый мир‘ уже расплавился?“ (Блок 1960 – 1963, VII, 336). Поэт неоднократно упоминает далее, что старый мир рушится, что настала пора новым свершениям, как это когда-то произошло с Римской Империей. На смену старой должна прийти новая эпоха. И именно с помощью революции, которую

он рассматривал как стихийный взрыв народного недовольства, направленный против интеллигенции, он видел движущую силу к разрушению старого мира и переходу к новому (см. Долгополов 1978, 153).

Итак революцию Блок воспринимал как *стихию*, которая имеет право на свершение так как несёт разрушение старому. Это подтверждается записью 1920 года, в *Записки о Двенадцати*, в которой поэт рассказывал об истории создания поэмы *Двенадцать* (Блок 1960 – 1963, III, 474). В тексте поэт признается, что

[...] в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я не отрекаюсь от написанного тогда, т.к. оно было писано в согласии со *стихией*: например, во время и после окончания ‚Двенадцати‘ я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг – шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира) (Блок 1960 – 1963, III, 474).

Далее Блок добавляет интересную запись: „Поэтому те, кто видит в *Двенадцати* политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой, – будь они враги или друзья моей поэмы“ (там же, 474).

Получается, что остаться в стороне означало для Блока примкнуть к старому миру, в котором он видел пошлость и буржуазность. И только революция давала возможность активно и решительно отказаться от бесчеловечности – от старого мира. По словам литературоведа Венгрова, который в своей работе *Путь Александра Блока* (1963) открыто говорил о Блоке как о приверженце революционных настроений, писал, что тот был одним из первых российских поэтов, который в Октябрьские дни присоединился к тому лагерю литераторов, которые были настроены на революционную борьбу (среди которых были Владимир Маяковский, Демьян Бедный и А. Серафимович) (см. ВЕНГРОВ 1963, 363). Действительно в январе 1918 года Блок активно поддерживал революционный акт Советского правительства и заявлял о своём положительном отношении к народной власти, подтверждая свои слова дневниковыми записями: „Щиты между людьми. Революция должна снять эти щиты“ (Блок 1960 – 1963, VII, 313). Однако тут же Венгров оговаривается и пишет, что в поэме *Двенадцать* не стоит искать революционной действительности Октябрьских событий, „[...] хотя в художественных деталях быта революционного Петрограда этого времени, в пейзаже и сатирических зарисовках врагов и обывателей поэт, как не раз и раньше, точен и близок к реальности и жизненной правде“ (ВЕНГРОВ 1963, 369).

Итак Блок в своих воспоминаниях отличается противоречивостью мыслей, недопониманием происходящих событий, а также, о чем свидетельствуют записи в его дневниках, поэт мучительно переживал свою непоследовательность.

2.2.2. Интеллигенция и революция

Понимание предпосылок к созданию поэмы является необходимой частью данной работы и даст ключ к раскрытию творческой задачи и преследуемых целей в поэме *Двенадцать*. Мысли и настроения Блока в те дни, когда он писал *Двенадцать*, достаточно чётко описаны в его статье *Интеллигенция и революция*, опубликованной тогда же в начале 1918 года. Помимо этого, в статьях *Катилина* (апрель – май 1918 года), *Крушение гуманизма* (9 апреля 1919 года) и *О назначении поэта* (1921) Блок раскрывает своё осмысление революции, к которой шла Россия в те годы. Как известно, до Октябрьской революции поэт не мог указать на точные пути к разрешению проблемы общества и не призывал интеллигенцию к решительным действиям. Хотя для него всегда было ясно, что одним из наиболее явных выходов для интеллигенции могло стать сближение и диалог с народом. Для Блока было важно, чтобы все признали главенствующую роль народа в судьбе мира. Поэтому Блок заявлял о своём положительном отношении к народной власти, подтверждая слова дневниковыми записями. 13 января 1918 года сразу после публикации декрета *О государственном издательстве* – распоряжении, который отменял право литературного наследования, он поддержал революционный акт следующими словами:

Как выйти из тупика? Возможно ли примирение интеллигенции с большевиками? [...] Может ли интеллигенция работать с большевиками? Может и обязана, – отвечал сам Блок. – [...] Я политически безграмотен и не берусь судить о тактике соглашений между интеллигенцией и большевиками. Но по внутреннему побуждению – это будет соглашение музыкальное (цит. по ВЕНГРОВ 1963, 363 – 364).

В докладе *Крушение гуманизма* (1919) Блок спустя год после публикации поэмы *Двенадцать* развивает теорию о том, что в историческом смысле народ (а точнее „народная масса“) является хранителем культуры, особенно в кризисные исторические моменты страны. Народная масса является носителем „музыкального начала“ – того „духа музыки“, из которого, рождается мощное общественное движение. Блок прибегает к отвлечённым понятиям, его высказывания носят идеалистический

характер. Однако эти абстрактные категории того, что всякое движение рождается из духа музыки и что буржуазная цивилизация обрекает себя на гибель, потому что вырождается в силу своей немзыкальности приобретают особый смысл, если вернуться к статье *Интеллигенция и революция* (1918).

В статье *Интеллигенция и революция* (1918) нашло своё отражение обращение поэта к интеллигенции после Октября, в которой он напоминал о революционных событиях и призывал взаимодействовать с большевиками. Настроение поэта, его мысли и чувства в дни написания поэмы *Двенадцать* достаточно детально очерчены в этой статье, пропитанной пафосом и „музыкальным духом“. „Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию“ (Блок 1960 – 1963, VI, 12). И далее: „Она сродни природе. Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний... Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несёт новое и неожиданное...“ (там же, 20). В статье Блок задаёт себе вопрос о том, какой цели стремится достичь революция. Отвечая, он пишет: „Переделать всё. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, весёлой и прекрасной жизнью“ (там же, 12). Согласно Блоку, изменять всё подвластно любому человеку и лежит в его самой сути – „в душе народной“. Изменяя всё, революция создаёт совершенно новые условия существования и формирования личности. Во имя этих новых условий, испытав на себе всю тяжесть и беспросветность жизни в буржуазном обществе, Блок предлагает отказаться от прошлого, считая, что возмездие неизбежно: „Я не сомневаюсь ни в чьём личном благородстве [...]; но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать лучшие“ (там же, 15). Блок отвечал революции с точки зрения творчества и веры. Вот как он писал в одной из своих дневниковых записей:

Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни [...]. Все или ничего; ждать неожиданного; верить не в ,то, чего нет на свете', в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет, и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она – прекрасна (Блок 1960 – 1963, VIII, 49).

По мнению Венгрова именно этой „романтической верой в будущее“ окрашены главы поэмы (см. ВЕНГРОВ 1963, 368).

Как уже писалось выше Блок пытался определить для себя значение Великой Октябрьской революции. Поэт утверждал, что эта историческая фаза подобна эпохе

возникновения христианства и открывает такую же эру, как некогда христианство. Эту глубоко философскую концепцию поэт развивает в своей статье *Катилина*. Статья была написана после публикации поэмы *Двенадцать* весной 1918 года (22 апреля – 17 мая 1918 года). В ней Блок трактовал образ Христа как бунтаря своего времени и „вестника нового мира“ (см. Блок 1960 – 1963, VI, 90), восставшего против „[...] растленного ‚старого мира‘ Римской империи с его больной цивилизацией, кричащей неправдой, чудовищным разложением“ (там же, 90).

Таким образом, в указанных докладах Блок намеревался прежде всего для себя самого проанализировать политическую реальность того времени, отразив в статьях интеллигенцию, которая, по его мнению, и должна была действовать против революции – применяя искусство, творчество в качестве главного оружия борьбы. Подобное толкование есть ни что иное как увещательная позиция – результатом которой стала поэма *Двенадцать*.

2.3. Современники о революции Блока

Работы о творчестве Блока, созданные писателями, критиками и литературоведами, занимают значимое место в осмыслении общей картины поэмы *Двенадцать*. Дискуссии об её идейно-художественном содержании были начаты ещё при жизни Блока и продолжаются по сей день. Поэма вызвала в литературной критике ожесточённые споры, когда „[...] одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие – славу ей [...]“ (МАЯКОВСКИЙ 1918, 601). Контрреволюционная интеллигенция раскритиковала *Двенадцать*, встретив поэта травлей. В народе и в литературных кругах, перешедших на сторону революции, поэма Блока, наоборот, была встречена как призыв революционного поэта. На литературных чтениях его встречали восторженно, особенно солдаты и простой народ. А в годовщину Октябрьской революции строки из поэмы *Двенадцать* были написаны на плакатах и знамёнах (см. там же, 377 – 378). Блоковед и литератор Орлов даже сетовал на то, что в спорах о ней сразу же выявилась одна устойчивая тенденция – перетолковывать поэму с целью удалить из неё революционный смысл, „[...] представить её произведением вполне аполитичным, в котором тема революции если и присутствует, то лишь в качестве случайного довеска, появившегося в силу политической безответственности далёкого от гражданских бурь поэта-лирика“ (ОРЛОВ 1962, 159).

Иные круги русской интеллигенции пытались трактовать поэму с позиций идеалистического, мистического миропонимания и как проблему религиозного сознания. Мистики и идеалисты (например, из *Вольфила*⁸) видели в поэме пафос и стремились доказать, что в ней речь идёт не о „Великой“ революции, а совсем о другом – о „духовной“ революции – о мистическом преображении мира в духе *соловьёвского христианства*,⁹ начало которого Блок ошибочно увидел в Октябрьских событиях (см. ВЕНГРОВ 1963, 380 – 381).

⁸ Приверженцы *Вольфила* объявили творчество Блока религиозной проблематикой и, что революция, которую приветствовал Блок, была не Великой Октябрьской социалистической революцией, а совсем другой и в ней, по словам Андрея Белого „[...] должно было быть начало восстания, начало Светлого Воскресения Христа и Софии, России будущей [...]“ (цит. по ВЕНГРОВ 1963, 387).

⁹ По словам тётки поэта Марии Бекетовой с поэзией Владимира Соловьёва Блок познакомился не ранее 1900 года. Таким образом, влияние его на Блока приходится считать несколько преувеличенным: он только помог осознать мистическую суть, которой были проникнуты его переживания: „И это было не внушение, а скорее радостная встреча родственных по духу“ (БЕКЕТОВА 1922, 65).

В том или ином случаях, сам поэт в своём письме Андрею Белому выразил мнение, которое можно отнести к большинству критических статей о поэме. В письме Блок попросил не бояться *Двенадцати*: „Мне бы хотелось, чтобы Ты (и все вы) не пугался ‚Двенадцати‘; не потому, чтобы там не было чего-нибудь ‚соблазнительного‘“ (может быть, и есть), а потому, что мы слишком давно знаем друг друга [...]“ (Блок 1960 – 1963, VIII, 512).

Таким образом, представленное многообразие точек зрения в толковании поэмы ставит перед собой цель осветить в данной главе позиции критиков и литературных исследователей Александра Блока в отношении его поэмы *Двенадцать*. Это поможет составить более полную картину анализа его произведения и сравнить далее с немецкой рецепцией, ответив на главный вопрос, поставленный в начале данной работы: является ли поэма *Двенадцать* политически и революционно настроенной или нет. В главе будут упомянуты несколько критических работ, в которых наиболее полно и выразительно сказались особенности в восприятии революции. Статьи относятся к авторам-современникам Александра Блока: В. М. Жирмунский, К. И. Чуковский, К. В. Мочульский и Л. К. Долгополов.

2.3.1. В. М. Жирмунский

В. М. Жирмунский (1891 – 1971) – советский и российский лингвист и автор трудов по сравнительному литературоведению, считал Блока „последним романтиком“ (см. ЖИРМУНСКИЙ 1928, 191). В своей книге *Вопросы теории литературы* (1928), в главе *Поэзия Александра Блока* он писал, что поэма *Двенадцать* действительно посвящена Октябрьской революции, и после выхода поэмы в свет она много цитировалась именно как политический источник, в котором хотели видеть выражение разлома во взглядах поэта. Однако автор считает, что с политикой и политическими программами поэма не имеет никаких точек соприкосновения: „[...] её проблема – не политическая, а религиозно-нравственная, – и в значительной степени индивидуальная, не общественная“ (ЖИРМУНСКИЙ 1928, 213). Отойдя в сторону стоит привести мнение поэта Владимира Маяковского, который придерживался той же точки зрения и добавлял, что Блок восторженно подошёл к Октябрьским событиям, но в индивидуальном, т. е. личном плане, а не агитационном и политическом: „[...] но тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и понять её тяжёлые

реальнейшие, грубейшие образы. [...] В поэме „Двенадцать“ Блок надорвался“ (МАЯКОВСКИЙ 1918, 601).

Далее в своей статье Жирмунский воспринимает поэму *Двенадцать* как логическую цепочку роста поэтического опыта поэта, постижения им новых символов и новых образов. И ни в коем случае не как революционный призыв. Поэтому поэму необходимо рассматривать как завершение ярких элементов творчества поэта, в которых речь идёт не о политической составляющей, а о спасении души – во-первых, красногвардейца Петрухи, которого Блок поставил в центр событий поэмы; затем одиннадцати его товарищей, и наконец, – „[...] многих тысяч им подобных, всей бунтарской России – её необъятных просторов, её разбойной красоты“ (ЖИРМУНСКИЙ 1928, 213 – 214).

Жирмунский отмечает, что „старый мир“ и его представители: „товарищ-поп“, „писатель Вития“, „барыня в карауле“ и „буржуй, как пёс, голодный“, не пользуются художественной симпатией автора.¹⁰ Но „[...] породнила его с революцией вовсе не [...] определённая система политических и социальных идей, а та *стихия* народного бунта“ (там же, 214) – таково мнение Жирмунского о поэме *Двенадцать*.

2.3.2. К. И. Чуковский

„Я назвал его поэму *Двенадцать* ‘ гениальной.
Блок для моего поколения – величайший из ныне живущих поэтов.
Вскоре это будет понято всеми“
(ЧУКОВСКИЙ 1976, 129).

Далее необходимо обратиться к некоторым важным для настоящего исследования высказываниям Блока о его поэме, на которые обратил внимание и прокомментировал современник и друг поэта К. И. Чуковский. К. И. Чуковский (1882 – 1969) – русский советский поэт, публицист, литературный критик, переводчик и литературовед, детский писатель. По признанию Чуковского в книге воспоминаний *Книга об Александре Блоке* (1976) именно в мотиве „ветра“ поэт ощущал революцию, что и было важно продемонстрировать читателю:

¹⁰ Образы старого мира, предложенные Жирмунским были взяты за основу для сравнительного анализа в главе 4.1. *Сравнительный анализ переводов*.

Русскому поэту, который сказал о себе: „Я сердце вьюгой закрутил [...]“, что же ему было и петь, как не родную ему революцию? Он уже давно, много лет, сам того не подозревая, был певцом революции, но не той революции, которая происходит теперь, а другой, национальной, русской, потому что, как мы видели, Россия, уже сама по себе была для него революцией (ЧУКОВСКИЙ 1976, 121).

Выходит, что Блок принял революцию только потому, что она воплотила в себе *русскую народную бунтующую* душу, ту самую, которую он отразил в предыдущих стихах, например, в цикле *Снежная маска* и *Стихи о России*. По мнению Чуковского, остальные элементы революции остались поэту чужды. Он только потому и поверил в неё, что ему показалось „[...] на одну короткую минуту, будто в этой революции – Россия, будто эта революция – народная“ (ЧУКОВСКИЙ 1976, 121).

Чуковский утверждает, что для Блока, как и для Достоевского, одной из главных тем была религиозная правда, а именно попытка ответить на вопрос: с Богом ли русская революция, или против него. Чуковский указывал на то, что критикующие и судившие поэму не догадывались, что для понимания сущности поэмы необходимо знать прежние произведения Блока, с которыми она органически связана. Действительно многие литературоведы утверждали, что в *Двенадцати* Блок не похож на прежнего и недоумевали, как он „опустился до такой низменной темы“, имея в виду тему революции (см. там же, 122). Однако тема *Двенадцати* есть его привычная тема. В поэме изображены: проститутка, лихач, кабак, – образы, и ранее отражённые в творчестве поэта – представлены в поэме как логическое завершение. И Блок „[...] если бы даже хотел, не мог бы отречься от них, потому что в них для него воплотилась Россия“ (там же, 118 – 122). Лев Троцкий (1879 – 1940) – революционный деятель, автор работ по истории революционного движения в России, создатель исторических трудов по революции 1917 года, литературно-критических статей – в своей работе *Литература и революция* отметил точку зрения Чуковского, написав, что он сумел увидеть в поэме *Двенадцать* то, чего не увидел никто другой, выразив тем самым позицию самого Блока. Таким образом Троцкий цитирует Чуковского:

In den „Zwölf“ wird nicht die Revolution gerühmt, sondern Rußland, trotz der Revolution: „Hier ist sturer Nationalismus, der sich durch nichts in Verlegenheit bringen läßt und noch in der Scheußlichkeit Erhabenes sehen will, wenn diese Scheußlichkeit – Rußland ist“ (цит. по ТРОЦКИЙ 1994, 129).

Чуковский высказал пожалуй одну из самых интересных мыслей о позиции Блока к

революции. По его мнению, сливая в поэме воедино положительное и отрицательное отношение к Октябрьским событиям, он оставался в итоге *нейтральным*:

Другой поэт, даже враждебный революции, попытался бы увидеть в ней хоть что-нибудь светлое, хоть одного героя или праведника, – Блоку это не нужно: он хочет любить революцию даже вопреки ей [sic] героям и праведникам, принять ее всю целиком даже в ей [sic] хаосе и смраде, потому что эта революция – русская (ЧУКОВСКИЙ 1976, 125).

Современник Блока характеризовал поэму *Двенадцать* как гениальную потому, что отражённые в ней темы – Бог, любовь, Россия – вселенского масштаба и существуют вне времени: „[...] его тоска вселенская: не о случайных, легко поправимых изъянах того или иного случайного быта, но о вечной и непоправимой беде бытия. Даже скука у него ‚скука мира‘. Даже смех у него – над вселенной“ (ЧУКОВСКИЙ 1976, 129). Такова позиция автора о поэме Блока.

2.3.3. К. В. Мочульский, Л. К. Долгополов

Работы В. М. Жирмунского и К. И. Чуковского относятся к ранним трудам современников Блока, опубликованным в годы, когда поэма ещё была на устах, критика её оставалась в рядах острой полемики в литературных кругах и была тесно связана с политическими событиями того времени. Из более поздних послевоенных лет выделяются труды К. В. Мочульского (1948) и Л. К. Долгополова (1964, 1978). Данные работы интересны с культурно-исторической точки зрения. Прошли десятилетия после выхода поэмы, закончилась Вторая Мировая война, принёсшая потери и гибель миллиона людей, а значит отношение к революции, к классовой борьбе должно было измениться.

Работа К. В. Мочульского (1982 – 1948) – русского критика и литературоведа – *Александр Блок* относится к 1948 году, опубликованная год спустя после выхода немецкого перевода Гюнтера в 1947 году. В главе *Двенадцать. Последние годы жизни. (1918 – 1921)* автор также поднимает революционную тематику. Точка зрения Мочульского идентична той, что была высказана ранее Чуковским и Жирмунским – тема „крушения старого мира“ по мнению автора является основной не только в *Двенадцати*, но и в жизни поэта (см. МОЧУЛЬСКИЙ 1948, 298). В Октябрьской революции Блок увидел „[...] последнее, победное восстание стихии, окончательное разрушение, мировой пожар и конец новой истории“ (там же, 399).

Л. К. Долгополов (1928 – 1995) – советский и российский литературовед – рассматривает поэму *Двенадцать* в своих работах *Поэмы Блока и русская поэзия конца XIX века – начала XX веков* (1964), а также *Александр Блок. Личность и творчество* (1978) как „антирелигиозное“ произведение. Он утверждает, что вся сознательная жизнь поэта протекала под знаком ожидания „[...] каких-то грозowych и величественных событий, призванных оздоровить и очистить затхлую атмосферу буржуазно-самодержавной России“ (Долгополов 1964, 163). Однако далее Долгополов указывает на то, что это ожидание не имеет ничего общего ни с религиозно-мистическими представлениями о „новом мире“, ни „[...] с контрреволюционными настроениями декадентов в салоне З. Гиппиус“ (там же, 135).

Именно Долгополову принадлежит идея того, что главный замысел *Двенадцати* – это идея *христианского* социализма, которая находит своё воплощение „[...] в призыве к мировому пожару“ (Долгополов 1978, 176 – 177). Долгополов опирается на главный вопрос, который задаёт Блок в первой главе поэмы: „Что впереди?“ Ответ же появляется в последней главе: „Впереди – Иисус Христос“. А в черновом варианте *Двенадцати*, это звучит как „Сам господь Иисус Христос“ (цит. по Долгополов 1978, 177). Автор увидел в поэме Блока бунтующую и непокорную страну, призывающую к „мировому пожару“. Именно это выражение, взятое из поэмы, является по мнению Долгополова главным и наиболее полным требованием к революции. Блок в соответствии с этой концепцией не связывал *Двенадцать* с политической теорией. Для него в поэме отразился „[...] духовный максимализм, опирающийся на иную сферу бытия личности, нежели сфера политической жизни и политических теорий“ (там же, 162 – 163). Эта проблема бунта и „мирового пожара“ возникает у Блока как отголосок размышлений о созидательных возможностях стихии. В поэме поэт озадачен ответами на вопросы: Каков смысл будущей революции? Что она должна пощадить? Долгополов уверен, что Блок понимает, что смысл революции в уничтожении „старого мира“ с целью создания „нового“. Долгополов подтверждает свои размышления, ориентируясь на статью Блока *Интеллигенция и революция*, описанная в главе 2.2.2. *Интеллигенция и революция*. „Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, весёлой и прекрасной жизнью“ (Блок 1960 – 1963, VI, 12). Главная мысль исследователя творчества Блока заключается в том, что поэт оправдал насилие революции и сделал символом этого оправдания Христа. Однако по его мнению Блок так и не нашёл ответа

на вопрос о цели революции, иначе не внёс бы он образ Христа: „Если бы он это сделал, необходимость в заключительной строфе, в увенчивающем поэму образе отпала бы сама собой. Но образ этот существует, и не считаться с ним нельзя“ (Долгополов 1978, 170).

В качестве заключения к главе можно сказать, что противоречия в мировоззрении поэта, нашедшие отражение в его представлении о революции, также противоречиво отразилось в суждениях критиков и литераторов о его поэме *Двенадцать*. Мнения исследователей Блока ещё предстоит растолковать, в них необходимо разбираться, но на данном этапе исследования – не пытаться превращать их в общепризнанную схему.

То же самое можно с уверенностью сказать и о рецепции поэмы в немецкой литературе. Читая дневники и записи Блока, анализируя статьи советских и российских современников, немецкая критика не могла определиться с позицией самого поэта в отношении *Двенадцати*. Как видно из анализа русских критических статей Блок не воспринимал действительность чётко и внятно. Он пытался видеть за внешними фактами внутренние, понять для себя их глубинный исторический смысл. Немецкие критики столкнулись перед трудностями – понять не только блоковское произведение, но и самого автора в поэме.

3. Немецкие переводчики поэмы *Двенадцать*

*„Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души,
что опытный глаз может увидеть душу по стилю,
путём изучения форм проникнуть до глубины содержания“*

(Письмо Генриху Ибсену. Блок 1960 – 1963, V, 315)

Немногим памятникам литературы выпала столь счастливая судьба, как поэме Блока *Двенадцать*. На протяжении пяти десятилетий интерес к ней не только не угасал, но, напротив, побуждал переводчиков обращаться к поэме. За этим стояла потребность в поэтической „правде“ о крупнейшем событии истории XX века – Октябрьской революции в России (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 309). Мировоззрение Блока, отразившееся в поэме *Двенадцать*, воспринимается немецким читателем в широком диапазоне и вызывает до сих пор живой интерес. Бааде и Мирау приводят библиографические доказательства тому, что интерес к творчеству Блока, начиная с года смерти поэта в 1921 году и заканчивая началом 70-х годов XX-го столетия, не угасал. Подсчитано, что на тот период имелось 10 переводов поэмы *Двенадцать* на немецкий язык и 40 немецких переводчиков воспроизвели около 500 его стихотворений (см. BAADE 1969, 7). Интерес к переводу произведений Блока тесно взаимосвязан с изучением его творчества литературоведами. Рецепция имела широкий диапазон в Германии: от принятия до полного отторжения. Причиной прямо противоположных мнений предложила Маргарете Бааде (MARGARETE BAADE), немецкий блоковед и автор многочисленных работ о творчестве Александра Блока:

Die künstlerische Sprache des Dichters büßte an Verständlichkeit wie an Einprägsamkeit derart ein, dass die Herausbildung echter tragfähiger Bezugsebenen zum Dichter seitens des Leserpublikums ausgeschlossen schien. [...] Der solcherart bedingte Eindruck unmotivierter Wechselhaftigkeit und Unausgewogenheit im schöpferischen Habitus des Dichters verhinderte das Streben des Lesers nach bindender Kontaktnahme zu ihm (BAADE 1969, 2 – 3).

Таким образом, многообразие самовыражений поэта и многослойность поэтических средств, часто приводили к недопониманию его творчества.

Задачей данной главы станет изучение представителей немецкой литературной жизни, которые внесли большой вклад в её развитие, обратившись к русской литературе; продемонстрировали немецкому читателю не только творчество русского поэта

Александра Блока, но, посредством перевода его поэмы *Двенадцать*, приоткрыли завесу событий начала XX-го века – Октябрьской революции. Славист, германист, немецкий писатель и литературовед Юрген Леманн (JÜRGEN LEHMANN) указывал на большую роль поэмы в международной литературе: „Das diese Revolution kritisch dargestellte Versepos gehört zu den wirkungsmächtigsten Gestaltungen des Themas Revolution in der Weltliteratur; es ist sofort nach seinem Erscheinen in ganz Europa intensiv rezipiert und erstaunlich oft übersetzt worden [...]“ (LEHMANN 2015, 302). Речь пойдёт о трёх авторах – переводчиках, каждый из которых опирался на свои критерии верности содержанию и формы произведения, на свои переводческие подходы и техники, а также мотивы, при переводе поэмы *Двенадцать*.

В 1921 году, в год смерти поэта, вышла поэма *Двенадцать* в немецком переводе Вольфганга Грегера (WOLFGANG E. GROEGER). Перевод был опубликован с предисловием автора, где он указывает на „свалившуюся“ на него во время перевода энергию, которую он рассмотрел в революционных событиях, описанных в поэме: „[...] ungeheure Übersetzungskraft und plastische Anschaulichkeit wie Taten und Ereignisse der Revolution, das *Geschehen* des Lebens und Kämpfens und Sterbens“ (GROEGER 1921, 4).

После Второй мировой войны в 1947 году Йоганнес Гюнтер (JOHANNES VON GUENTER) опубликовал свою немецкую версию перевода поэмы. Перевод вышел в свет в западно-немецком журнале *Die Fähre. Literarische Revue*. Издатели журнала пожелали опубликовать запрещённую на тот момент в течение многих лет немецкую и зарубежную литературу, посчитав, что поэма *Двенадцать* Блока прекрасно вписывается в список „запрещённых“ немецкими изданиями авторов, таких как Маяковский, Мандельштам, Ахматова, Есенин и др. (см. BAADÉ 1964, 553; SENF 2012, 173).

Перевод поэмы Паулем Целаном (PAUL CELAN) в 1958 году был посвящён 50-летию юбилею Октябрьской революции. Немецкая версия поэмы была опубликована в издательстве Фишер (S. Fischer Verlag). И тут Блок появляется в одном ряду с такими поэтами как Ахматова, Мандельштам, Есенин, Евтушенко, Окуджава (см. SENF 2012, 173). Отличием данной публикации немецкого перевода является то, что блоковской поэме было уделено здесь особое внимание: „Als großer Dichter hatte er <Blok> verstanden, daß die neuen Ereignisse, daß der Zeitlauf selbst ungeahnte Möglichkeiten für die russische Dichtkunst mit sich brachte, und in seinem Poem *Die Zwölf* verwirklichte er sie genial“ (там же, 174).

Для анализа переводческой позиции каждого из авторов применялся подход немецкого учёного Гаральда Киттеля (HARALD KITTEL), который сформулировал области перевода для их изучения следующим образом: [„ЧТО было КОГДА, ПОЧЕМУ и КАК переведено, и ПОЧЕМУ это было ТАК переведено?“] В оригинале это звучит как: „*Was wurde wann, warum, wie übersetzt, und warum wurde es so übersetzt?*“ (KITTEL 1988, 160). Приоритетным вопросом в данной главе, на который предстоит найти ответ, является ПОЧЕМУ переводы были ТАК переведены. Речь пойдёт о внутренних мотивах, побудивших авторов перевести поэму, отразившиеся в последствии на рецепции готового текста; а также о художественных и технических средствах, которые применялись переводчиками.

3.1. Вольфганг Е. Грегер – переводчик поэмы *Двенадцать* (1921)

Как было сказано во введении к данной работе, в начале 1920-х годов XX-го столетия, после выхода в свет в 1918 году поэмы *Двенадцать*, в немецко-говорящей среде практически сразу появилось пять переводов поэмы.¹¹ Произведение вызвало широкий отклик в немецкоговорящих странах. Среди прочих особо выделяли переводчика Вольфганга Грегера (WOLFGANG GROEGER), опубликовавшего в 1921 году свою немецкую версию *Двенадцати*.

Об авторе перевода *Двенадцать*, который по мнению многих литературоведов, остаётся на сегодняшний день наиболее точным и близким к оригиналу, Вольфганге Грегере (1882 – 1950) и его переводческих подходах известно немного. Ксения Вернер (XENIA WERNER) в своей статье *Der Übersetzer W. E. Groeger (1882 – 1950)* (1984) также сетует на то, что документальные свидетельства о таланте переводчика исчезают: „Zeugnisse aus dieser Epoche drohen allmählich verlorenzugehen, und die Namen verdienter Literaturvermittler wie Arthur Luther, Johannes von Guenther, Wolfgang E. Groeger u.a. geraten in die Gefahr der Vergangenheit [sic]“ (WERNER 1984, 156).

О Грегере известно, что он провёл своё детство и отрочество в Риге, а позже переселился с семьёй в Москву. В 1916 году Грегер закончил филологический и правовой факультет Московского университета и работал в течение пяти лет во Владивостоке корреспондентом британской прессы. После Октябрьской революции переехал в Берлин, где и стал известным переводчиком и ценителем русской литературы, находясь под огромным впечатлением эмигрантской среды, сложившейся в 30-е годы в Берлине: „Groeger kam zu einer Zeit nach Berlin, als die nur wenige Jahre andauernde Blütezeit des russischen Geisteslebens in der Stadt ihrem Höhepunkt zustrebte“ (WERNER 1987, 9 – 10).

К заслугам Грегера относятся переводы произведений классической и современной литературы таких авторов как А. Толстой, А. Белый, М. Булгаков, А. Фет, А. Ахматова, Ф. Тютчев, В. Ходасевич, А. Майков, С. Есенин, В. Сологуб, В. Пастернак, В.

¹¹ Переводы принадлежали Арнольду Улитцу (март 1920), Рейнгольфу Вальтеру (декабрь 1920), Вольфгангу Э. Грегеру (1921), Савелию Тартакову (1923), Йозефу Кальмеру (1925). Не исключено, что могли быть и другие переводы. Так, например, Елена Полевицкая читала поэму под названием *Die Zwölf Gefangenen* (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 309; WERNER 1987, 8).

Жуковский, М. Лермонтов, А. Пушкин, А. Блок, Ф. Достоевский и 150 переводов стихотворений В. Иванова¹² (см. WERNER 1984, 160 – 161).

Обратившись к библиографическому списку *Zur Bibliographie der vornehmlich in Deutschland erschienenen Werke slavischer Belletristik und Literaturgeschichte*, опубликованному в Германии в 1924 году, выясняется, что именно перевод поэмы *Двенадцать* Грегером числится в библиографии как единственно значимый по сравнению с уже имеющимися версиями. Ердман Ханиш (ERDMANN HANISCH) – современник переводчика – характеризует его как „самостоятельного“ („selbständig“) переводчика: „Als Herausgeber und Übersetzer erscheint der wohlbekannte Wolfgang E. Groeger [...] in geschickter Auswahl. [...] Seine Übersetzungen sind, obwohl schon Übertragungen [...] vorliegen, durchaus selbständig“ (HANISCH 1924, 159). Томас Манн во ввводной статье к публикации *Египетских ночей* А. С. Пушкина в переводе Вольфганга Грегера (1921) особенно хвалил его за талант и верность к переводу лирических стихов эпитетом: „die ungewöhnlich wohllautende Versübertragung“, а также добавлял: „Die Übersetzung des Gedichtes von Wolfgang E. Groeger soll, wie mir versichert wird, außerordentlich wortgetreu sein und ist dabei so wohllautend, wie man es bei Versübersetzungen selten findet“ (цит. по WERNER 1984, 157). Действительно интересным представляется тот факт, что, приехав в Германию, Грегер в очень короткие сроки – прежде всего благодаря своим переводам с русского на немецкий – завоевал уважение не только среди русскоговорящей публики, но и в кругу немецких коллег, литераторов и поэтов. Уважение было вызвано качеством переводов, а также за счёт выбора произведений, отдавая предпочтение „ценным“ на его взгляд текстам. Так Грегер в своей переписке с Освальдом Шпенглером писал ему 8 января 1925 года: „Bei der Auswahl meiner Übersetzungen aus dem Russischen bin ich bemüht, nicht Sensationsliteratur, sondern wirklich Wertvolles zu geben“ (цит. по WERNER 1987, 61).

Значительный вклад переводчика в немецкую литературу подтверждается высказыванием в статье *Deutsche Allgemeine Zeitung* от 3 марта 1922 года, посвящённой Вольфгангу Грегеру:

¹² К неопубликованным произведениям Грегера принадлежат переводы А. Пушкина *Моцарт и Сальери*, рассказ А. Чехова *Чёрный монах*, а также 13 былин (см. WERNER 1984, 161).

[...] mit der Übersetzung der russischen Versdichtung war es bisher stiefmütterlich bestellt [...]. Was in neuer Zeit aus russischen Versen ins Deutsche übersetzt wurde, ist meist zum Verzweifeln erbärmlich ausgefallen. Nun scheint es, daß uns auch hier endlich der richtige Mann und berufene Vermittler entstanden ist. Seit einiger Zeit sehen wir einen jungen Dichter – Wolfgang E Groeger ist sein Name – am Werke, uns Deutschen die Schätze russischer Versdichtung in wahrhaft vollendeten Nachschöpfungen darzubieten (цит. по WERNER 1987, 157).

Почерпнуть информацию переводческих методах Грегера можно из его переписки с Освальдом Шпенглером (OSWALD SPENGLER 1880 – 1936) – немецким историком, философом и публицистом, опубликованной Ксенией Вернер в 1987 году. Записи играют также важную литературно-историческую роль для общего понимания взаимосвязей между российской и немецкой культурами. Это был своеобразный литературный диалог между Россией и Германией. Языком в дискуссиях стали переводы и культурно-философские споры двух авторов. Данная переписка остаётся на сегодняшний день одним из немногих источников описания мировоззрения переводчика, дошедших до нас.

Далее будут отмечены важные для данного исследования критерии Грегера по отношению к переводческому искусству, теоретическая основа которых была представлена в главе 1.3. *Критерии оценки литературного перевода.*

3.1.1. Критерий верности содержанию

Итак, из переписки между Грегером и Шпенглером стало известно, что в своих переводах Грегер уделял особенное место не только точности в передаче лексики оригинала, но и стремился к наиболее приближённой передаче стихотворного размера и тональности. Для переводчика было важным найти в немецком тексте правильный стиль, подходящий к подлиннику. Вот как он пишет в своём письме Шпенглеру от 8 января 1925 года, определяя процесс перевода былин:

Mein Bestreben bei der Übersetzung geht vor allem darauf hin, ausser der wörtlich genauen Wiedergabe auch das Versmass zu bewahren: drei Hebungen, dazwischen beliebig viele Senkungen und daktylische Endungen. Professor A. Luther meint, dass letzteres nicht ohne Vergewaltigung der deutschen Sprache möglich wäre, doch es ist mir gelungen, ihn durch die vorliegenden Proben vom Gegenteil zu überzeugen [...]. Dann suchte ich die Einfachheit, das Ungekünstelte des Originals und das Liedhafte zu bewahren und jeden Anklang an das deutsche Rittertum zu vermeiden, was mir wesentlich schien (цит. по WERNER 1987, 60 – 61).

Стоит также отметить, что Грегер при переводе старается уйти от „немецкого русского языка“, сделать из перевода собственное литературное произведение, сохранив верность подлиннику. Так, характеризуя, перевод *Евгения Онегина*, выполненный Теодором Коммихау (THEODOR COMMISCHAU, 1916), Грегер отмечает в письме Шпенглеру от 23 сентября 1923 года, что проделанная автором в течение 10 лет работа хороша, но без лоска, потому что в ней остались следы „немецкого“: „Dagegen einzuwenden hätte ich, dass sie für mein Gefühl zu ‚deutsch‘ klingt, ohne jenen ‚leicht exotischen‘ Reiz in Sprache und Rhythmus [...], und darum ohne Würze, Schärfe [...]“ (цит. по WERNER 1987, 32). Здесь снова на первый план выводится понятие ритма, которому переводчик отдаёт особенную роль. Об этом речь в следующем абзаце.

3.1.2. Критерий сохранения ритма и стихотворного размера

В переписке подтверждается особенное отношение Вольфганга Грегера к стихотворному размеру подлинных произведений. Понятие „музыкальности“ и „песенности“ – имеющее особое значение для самого Блока – играет у него важную роль при воспроизведении оригинала. В письме Шпенглеру переводчик описывает свой собственный перевод *Медного Всадника* А. С. Пушкина, подчёркивая важность сохранения близости к оригиналу:

In der Puschkin-Ausgabe finden Sie einige Übersetzungen von mir; die des ‚Ehernen Reiters‘ scheint mir dem Original am nächsten. [...] Der grandiose Rhythmus des hohen Werkes [...]. In diesem Kampf – der Elemente selbst – gegen die Schöpfung Peters kann man vielleicht eine Bestätigung ihrer Ansicht über den Sinn der russischen Revolution ansehen (цит. по WERNER 1987, 31).

Здесь наблюдается прямая взаимосвязь между ритмом и содержанием, которую выделяет переводчик и стремится передать в переводе.

Продолжая тему критерия сохранения ритма и стихотворного размера, стоит обратить внимание на запись от 1 ноября 1924 года Шпенглеру, в которой Грегер отправляет свой перевод *Бориса Годунова* А. С. Пушкина, сопровождая пересылку следующими словами: „Die Übersetzung entspricht, wie gesagt, rhythmisch, dem Satz- und Wortlaut nach genau dem Original, was natürlich noch kein Beweis ihrer Güte, vielleicht aber meiner pietätvollen Behandlung des Originals ist“ (цит. по WERNER 1987, 59). Грегер почтительно относится к оригиналу и, в первую очередь, обращает особое внимание на ритм, предпочитая сохранить его таким же как и в подлиннике.

3.1.3. Мотивы перевода поэмы на немецкий язык

Вольфганг Грегер, находясь в поисках особенной литературы, отражающей важные исторические события в России, издаёт в 1925 – 1926 годах четырёхтомный сборник на немецком языке *Русская революция в зеркале поэзии (Die russische Revolution im Spiegel der Dichtung)*¹³ (GROEGER 1925 – 1926). Книга даёт наиболее полное представление автора о революционных событиях, о литературе того времени и собственном отношении к революционной лирике. В послесловии к третьему тому *Чёрный рыцарь* Грегер пишет, что немецкая публика не в силах понять всю трагичность и „чуждость“ революционных событий России. Противоречивые новости из прессы и литературы, а также рассказы эмигрантов, не позволяют составить полноценную и объективную оценку происходящих событий. Важна здесь мысль Грегера и о том, что революция оказывает своё непосредственное воздействие на международное общество и является, таким образом, интернациональной проблемой: „[...] wir diesem Geschehen nicht nur ein allgemein menschliches Interesse entgegenbringen, sondern auch ein ganz besonderes, das schließlich auf eine Auseinandersetzung mit uns selbst hinausläuft“ (GROEGER 1926, 486).

Продолжая тему об отсутствии у читателя объективной информации к событиям в России, автор отмечает, что вышедшие к тому времени издания, посвящённые русской революции, не удовлетворяли потребностей народа. Они освящали тематику одностороннюю („einseitig“), без исторических взаимосвязей, без понимания „народного характера“ („Volkscharakter“): „Hier glauben nun Verleger und Herausgeber einem gewissen Bedürfnis der Zeit zu entsprechen“ (GROEGER 1926, 486). Именно поэтому целью издания стало продемонстрировать широкому немецкому читателю независимую самобытную картину, взаимосвязанную с историческими событиями прошлых столетий: „Dabei soll ‚Der Russe an sich‘ [...] nach Möglichkeit selbst zu Worte kommen, das heißt der vom Westen möglichst unberührte, urwüchsige Russe, während die Revolution weder begrüßt noch abgelehnt, sondern nur erforscht und dargestellt werden soll [...]“ (там же, 486). Революцию, по мнению Грегера, надо исследовать без вовлечения субъективной

¹³ Сборник Грегера (1925 – 1926) состоит из четырёх частей: романа *Распутин (Rasputin)* Ивана Наживина, романа *Одеты камнем (In Stein gehüllt)* Ольги Форш, *Чёрный рыцарь (Der schwarze Ritter)* Вяч. Шишкова и романа *Степан Разин. Предшественник большевизма (Stepan Rasin. Ein Vorläufer des Bolschewismus)* Ивана Наживина.

оценки, предоставляя только факты и давая возможность читателю самому делать выводы о ее значении.

Шпенглер подтверждает, что переводчик посвящал себя переводу только тех произведений, тематикой которых становились политические и социальные преобразования:

Der apokalyptische Charakter seiner Werke, seine Beobachtungen zum Verhältnis Rußland/Europa gewannen aktuelle Bedeutung, als in Europa die Grenzen neu geordnet wurden, als sich Rußland politisch von Westeuropa lossagte und damit äußerlich eine Trennung vollzog, die [...] schon immer bestanden hatte (цит. по WERNER 1987, 25).

Этот факт не удивителен, ведь являясь гражданином России и покинув её в 1920 году, мог видеть и наблюдать революционные события, культуру и литературные течения тогдашней России собственными глазами: „Ich habe den Bolschewismus durchgemacht, und die Hoffnung, durch die Herausgabe dieses Buches vielleicht ein wenig dazu beizutragen, daß sich einigen Blinden die Augen öffnen [...], hat nicht wenig dabei mitgespielt, daß ich es wagte, mich an Sie zu wenden“ (цит. по там же, 9).

В подтверждении вышесказанному, а именно в отказе выражать свою точку зрения по отношению к историческим событиям, переводя русскую поэзию, необходимо обратиться к предисловию поэмы. Предисловие автора к поэме – *Vorwort des Übersetzers* (1921), которым он предусмотрительно сопроводил свой перевод, поспособствует лучшему анализу переводческой позиции Грегера по отношению к поэме Блока *Двенадцать*. Вводный текст указывает на религиозную окраску оригинала и в то же время на многоплановую возможность её интерпретировать. Переводчик словно отказывается выражать собственное мнение, предоставляя возможность сделать это читателю. Ведь для автора поэма – это прежде всего источник объективной исторической информации об Октябрьской революции, о значении которой он сам не имел право судить. Такого же мнения придерживается известный блоковед М. Бааде, которая оспаривает точку зрения К. Федина, считавшего, что в предисловии Грегера не высказал своего собственного мнения. По словам Бааде, переводчик его высказал, но лишь в едва уловимой форме – „[...] in einer sehr wenig greifbaren Form“ (BAADE 1964, 189). С одной стороны, можно согласиться с мнением Федина, т. к. Грегера действительно вместо выражения личной позиции приводил суждения своих современников – Евгения Лундберга (EUGEN LUNDBERG), Потрессова (POTRESSOW), М.

Короленко (М. KOROLENKO) и М. Т. Масютина (М. N. MASJUTIN). С другой стороны, автор опирался только на те пассажи, которые удовлетворяли и дополняли его собственную оценку. Таким образом, для Грегера главной задачей представлялось воспроизведение на немецкий позиции автора *Двенадцати*, поняв и разделив его точку зрения, но оставаться при этом объективным.

3.2. Йоганнес Гюнтер – переводчик поэмы *Двенадцать* (1947)

Анализируя рецензии, статьи и монографии, посвящённые Александру Блоку, можно с уверенностью сказать, что интерес к поэту в Германии, начиная с середины 1930-х годов убывает. 20-е годы принесли Блоку закономерную славу, но времена менялись и, как выразилась Маргарете Бааде, интерес к творчеству поэта снизился: „[...] Die Diskussion zu Fragen, die Blok als Gesprächspartner notwendig machten, hatte sich erschöpft“ (BAADE 1967, 339). Утверждать, что Блок в Германии был забыт, однако нельзя. В 1936 году вышла первая немецкая монография о творчестве Блока. Работа Т. Гудманна (THEODOR GOODMAN) удивляет своими неоднозначными суждениями о творчестве поэта, о чём пойдёт речь позже.¹⁴ Вышло несколько сборников, в которых были переводы Блока, его стихи печатались в антологиях в 1937 и в 1938 годах. В Германии о Блоке заговорили снова в послевоенные годы, когда в 1947 году выходит собрание сочинений *Gesammelte Dichtungen* (1947). Автором сборника являлся Йоганнес Гюнтер (JOHANNES VON GUENTHER, 1886 – 1973) – немецкий поэт, прозаик, драматург и переводчик. За пятьдесят лет литературной деятельности Гюнтер почти целиком перевёл А. Пушкина (4 тома), М. Лермонтова (2 тома), Н. Некрасова (2 тома), а также Н. Лескова (6 томов), А. Чехова (6 томов), А. Островского (4 тома) и И. Тургенева (5 томов) (см. ЭТКИНД 1963, 284). Судя по количеству переводов, их автор был тесно связан с Россией. Прожив в ней некоторое время, он являлся активным участником русской литературной жизни начала XX-го века, был одним из основателей журнала *Аполлон*. Как уже сказано, переводчик не раз посещал Россию, где в 1905 году состоялось личное знакомство с Блоком, переросшее, по словам Гюнтера, в крепкую дружбу. Гюнтер являлся одним из главных переводчиков произведений Александра Блока.

Получить представление о переводческих подходах Гюнтера поможет выше упомянутое собрание переводов под общим названием *Gesammelte Dichtungen* (1947). В ней опубликованы практически все переводы произведений Блока – от *Стихов о прекрасной Даме* до *Скифов*. А в отдельной главе сборника *Aleksandr Block. Der Versuch einer Darstellung*, автор рассказал о своих воспоминаниях о поэте, описал свою работу над текстом *Двенадцати*, свои подходы к переводу, стихотворной метрике,

¹⁴ Подробнее монография Теодора Гудмана описана в главе 5. Немецкая критика поэмы *Двенадцать*

рифме и ритме. Воспоминания о Блоке были сформированы у Гюнтера в том числе благодаря запискам и дневникам тёти поэта – Марии Бекетовой, которая опубликовала в 1922 году книгу о племяннике *Александр Блок. Библиографический очерк*. Опираясь на этот текст и проводя параллель с теоретическими подходами исследования, описанные в главе 1.3. *Критерии оценки литературного перевода*, далее будут представлены критерии оценки художественного перевода, какими их видел Гюнтер. Понимание авторских переводческих критериев даст ключ к анализу перевода поэмы.

3.2.1. Критерий верности содержанию

Говоря о переводческих принципах в своей книге Гюнтер подчёркивал, что передавать текст надо дословно и верно: „[...] , daß man einen Dichter Zeile für Zeile *wortgetreu* wiedergeben muß“ (GUENTHER 1947, 497). Добиваться точности, по его мнению, необходимо с помощью *дословного* воспроизведения „особенно важных строк“ оригинала: „Dadurch erreiche ich – scheint mir – eine absolute Nähe zwischen russischer Urzeile und deutscher Wiedergabe“ (там же, 497). Под „важными“ строками переводчик имеет в виду те, ради которых стихотворение было написано, вокруг которых оно образовывалось: „[...] für die das Gedicht geschrieben ist, um die herum es sich kristallisiert, von denen es ausgeht“ (там же, 498). Именно это помогает автору добиться абсолютной близости между оригиналом и переводом. Гюнтер считает, что расхождение друг от друга стихов (исходного и переведённого) не существенно, если уловлен главный смысл. Понимая разницу в языках, (Гюнтер оперирует здесь таким же понятием как сам Блок – „языковой музыкальностью“ („Sprachmusiken“)) он считает, что главное это *центральный мотив*. А так как в 95 случаях из 100 строка соответствует по содержанию, то на этом пути должна быть достигнута абсолютная близость, – ведь и в пяти остальных случаях дело идёт лишь о передвигке строк, вызванной требованиями немецкого стиха. Такова технология стихотворного перевода Гюнтера, как её понимает сам переводчик.

Ефим Эткинд отметил однако, что для воссоздания блоковской лирики она едва ли пригодна и только в редчайших случаях, следуя *слово в слово* подлиннику, Гюнтеру удаётся создать действительно качественный перевод: это бывает, когда у Блока преобладают конкретные вещи и предметы, скажем как в восьмистишии 1912 года:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.

Nacht, Straße, Pharmazie, Laterne,
Ein sinnloses und trübes Licht.

Живи ещё хоть четверть века –
Все будет так. Исхода нет.
Умрёшь – начнёшь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Leb fünfundzwanzig Jahr noch gerne –
Es bleibt so. Auswege gibt's nicht.
Du stirbst – und lebst zum andren Male,
Es wiederholt sich alles – sieh:
Nachts, eis'ge Wellchen im Kanale,
Laterne, Straße, Pharmazie.

Эткинд отмечает феноменальную точность при переводе на немецкий: „[...] все без исключения слова оригинала легко ложатся в немецкий текст, словно так и было задумано. Даже рифмуются те же самые слова: *свет – нет: Licht – nicht; сначала – канала: zum andren Male – Kanale*“ (Эткинд 1963, 385 – 386). По мнению Эткинда, на стихотворениях такого типа метод Гюнтера оправдывается. В других же случаях – там, где стих Блока менее конкретен, а более музыкален и духовен, – Гюнтер „терпит неудачу“ (там же, 386).

Таким образом, перевод лирической поэзии с трудом может осуществляться по теории Гюнтера. Следуя оригиналу слово в слово, строка за строкой, сложно воспроизвести его внутреннюю жизнь и поэтическое своеобразие. Нельзя не согласиться с высказыванием Якобсона, который сказал, что перевод лирических произведений с одного языка на другой всегда остаётся переводом *непереводимого* (см. JAKOBSON 1930, 13). И простая передача слов противопоказана. Задача в том, чтобы лирическую „музыку“ одного художественного языка безо всякого ущерба переключить в другую „тональность“.

3.2.2. Критерий сохранения ритма и стихотворного размера

Как сказал сам Гюнтер, он не стремился передать точность „блоковской музыкальности“ метра и рифмы. Это подтверждается позже в сравнительном анализе его перевода с оригиналом. Однако оговаривается, что верность оригиналу произведения он сохраняет в стихотворном размере:

[...] nicht nur metrisch bis ins Letzte dem Originaltext folgend (also weibliche Reime deutsch, wo weibliche Reime russisch stehen, Assonanzen durch Assonanzen bringend, daktylische Reime, so knifflig es auch sei, durch daktylische Reime vorstellend), sondern eben auch inhaltlich manchmal bis in die Reimendung der Zeile hinein (GUENTHER 1947, 498).

По словам Гюнтера в переводе не должно быть выбора поэтических средств, вместо этого переводчик полностью остаётся верен порой грамматически некорректным

подлинникам; остаётся привержен размеру, который сложно передать средствами немецкого языка, превращая его в громоздкий и тяжеловесный. Но автор уверен, что *неприкосновенность, ненавреждение* и есть показатель верности и уважения к оригиналу: „[...] zwar ungern, aber wenn es sein muß, füge ich mich eben, um die mir wesentlichen Werte intakt zu erhalten“ (там же, 498).

Ефим Эткинд настаивает на том, что переводческий стиль и техника Гюнтера не подходят к переводу произведений таких поэтов как Блок. Переводческая работа Гюнтера пострадала именно от „педантической приверженности“ этой самой рутине:

[...] рутине метрической, смысловой, внешне-формальной точности. Совершенно ясно, что, если дактилическая рифмовка противоречит нормам немецкого языка и немецкой поэтической практике, если она сковывает интонационную свободу поэтической речи, – её следует отбросить. Внешнюю, формальную точность нельзя предпочитать внутренней близости, музыкально-интонационной, образно-смысловой (Эткинд 1963, 386 – 387).

3.2.3. Мотивы перевода поэмы на немецкий язык

Отношение переводчика к поэме Блока также продемонстрировано в его воспоминаниях, описанных в вышеупомянутой статье *Aleksandr Block. Der Versuch einer Darstellung* (1947). Данный литературный источник поможет понять мотивы Гюнтера, аргументы в пользу выбора текста для перевода, и, главное, отношение переводчика к революционным событиям, описанным в *Двенадцати*. Гюнтер детально описывает свои встречи с Блоком, душевное состояние поэта в 1917 – 1918 годах, говоря, что аура его становилась с каждой встречей всё темнее и темнее: „Blocks Aura war dunkler geworden, ein fast tragischer Ernst lag auf seinem Gesicht, und doppelt rührend wirkte es, wenn er dann nach alter Weise verlegen lächelte“ (GUENTHER 1947, 426). К тому же литературные столкновения и противостояние поэта с символизмом носили очень личный характер, терзали его, чего Гюнтер не признавал и не понимал: „Block, der Mystiker, Block, der Romantiker, Block fühlte sich als Symbolist, wenn er auch insgeheim in seiner Dichtung bereits jene feinen und tödlichen Gifte kredenzte, mit deren Hilfe der Symbolismus zersetzt werden sollte“ (там же, 427). Московские символисты спорили с поэтическими предпочтениями Блока, требуя от поэта бóльшей точности, педантичности, холодного теоретического расчёта в стихосложении. Изначально тёплый и дружеский творческий союз Гюнтера и Блока, со временем распадается именно по причине того, что поэзия Блока эволюционировала. Понятия же Гюнтера

оставались на уровне „приверженности к эзотерической поэзии“ (Азадовский 1987, 336). Пытаясь объяснить их разлад, Азадовский приводит в качестве аргумента следующую характеристику Гюнтера, считая его снобом, сторонившимся проблем русского общества и „[...] продолжал жить лишь ,одним искусством, и это, видимо раздражало Блока и отдаляло его от Гюнтера с его ,нерусскими понятиями“ (там же, 336 – 337).

Таким образом, можно утверждать, что мировоззрения Гюнтера и Блока разошлись в противоположные стороны. Первый не скрывал в своих дневниках, что не принимал критичности Блока, его отстранённости от литературного общества, ухода в себя и добавлял, что поведение Блока в революционные годы было скорее неадекватным: „[...] denn der früher so höfliche Block war unduldsam geworden und was das Schlimmste war, er schrieb jetzt viele Kritiken und Aufsätze, eine Beschäftigung, die ihm meiner Ansicht nach weder lag noch ihm adäquat war“ (там же, 427). Позволительно допустить, что различия в теоретических мнениях символистов и Блока, отказ последнего от предписываемых символистами стихотворных принципов: особой метрики и чётко прописанных стихотворных размеров, и привлекли в итоге Гюнтера спустя годы обратиться к поэме *Двенадцать* и воспроизвести её на немецкий. Поэма богата разнообразными размерами и особым стихосложением, а Гюнтер, в свою очередь, уделял важное место именно стихотворному размеру. Переводчик отмечал, что Блок не придерживался ни в своём творчестве вообще, ни в особенности в поэме *Двенадцать* определённого теоретического подхода и единого стиля: „[...] denn ich glaube nicht, daß er viel theoretisch an der Erweiterung seines Wissens um den Vers gearbeitet hat: es war sein Genius, der ihn auch dort führte, wo seine irdischen Augen nicht ganz klar sahen“ (там же, 427). Отсюда мотив к переводу.

Мотивы к переводу поэмы были продиктованы не только вышеуказанными языковыми различиями, которые так привлекали Гюнтера. Выбор в пользу поэмы *Двенадцать* был сделан переводчиком осознанно и по иной причине. Об этом можно судить из его детальных описаний политической ситуации тогдашней России, дискуссий поэтов и литературоведов на творческих вечерах. Интерес Гюнтера был связан с желанием показать немецкой публике раздробленность простого русского народа и интеллигенции в дни революции. Столкновения в Европе отличались от российских. В отличие от западной борьбы между капитализмом, социализмом и церковью, в России

церковь не играла важной роли, отдавая истории разыгрывать карты между монархией и социализмом:

Die geistigen Menschen jener Periode, unzufrieden mit dem zu Kompromissen, bereiten Sozialismus, der ja auch nur eine Phase und keine Konsequenz war, wandten sich entweder dem Anarchismus Bakunins und Kropotkins zu oder dem Kommunismus, dessen Grundtendenz reiner und edler erschien als die des ständig wackligen und flügelahmen Sozialismus (там же, 441).

По мнению Гюнтера, было неудивительно, что народ решал вопросы радикальным методом – революцией. Таким же, как и всеобщий настрой, оказалось отношение к поэме *Двенадцать* – революционным и безбожным: „Tatsache jedoch ist, daß sowohl die blutwarme Dichtung Blocks dorthin tendierte als auch die esoterische und darum häufig recht blutleere Dichtung seines Gegenspielers Andrej Bjely [sic], anfangs seinen nächsten Freundes, eine Zeitlang seines erbittertsten Gegners“ (там же, 441).

Следующие высказывания Гюнтера в своей книге только подтверждают, что выбор в пользу поэмы *Двенадцать* был не случаен. Читая и анализируя воспоминания современников Блока – Гиппиус, Гумилёва, Белого и др., Гюнтеру показалось, что Блок находился вне политики и вне революции. Однако по его мнению, Блок был революционером: „Block ein Revolutionär katexochen war“ (там же, 443). Он испытывал сочувствие к Блоку, к его внутренним терзаниям и к его категоричному принципу – [„Всё или ничего!“]: „[...] weil ich seine innerliche Formulierung ‚Alles oder nichts‘“ längst erkannt hatte“ (там же, 443).

Гюнтер пишет далее, что политическая ситуация обострялась, настроение Блока ухудшалось, становилось всё более пессимистичным пока, не написав поэму *Двенадцать*, поэт не слышал *музыку революции*: „‚Musik der Revolution‘ – das heißt, dem Lärm, mit dem die alte Welt zerfiel, den er nach seinem eignen Zeugnis ständig im Ohr hatte“ (цит. по там же, 443). Вот ещё один повод обратиться к поэме. Наблюдая воочию взлёты и падения поэта, его внутренние гонения в попытке понять своё отношение к революции, Блок сотворил поэму, в которой он отразил апофеоз своих терзаний, предлагая читателю заглянуть в свою душу – интересный вызов для любого переводчика, а тем более для такого ценителя русской лирики как Йоганнес Гюнтер.

3.3. Пауль Целан – переводчик поэмы *Двенадцать* (1958)

В данной главе будут охарактеризованы мотивы Пауля Целана, сподвигшие его перевести поэму *Двенадцать*. Предстоит понять, с чем был связан и чем был обоснован выбор автора – обратиться именно к этому произведению. В главе будут также рассмотрены основные критерии оценки его переводческой деятельности, теоретическая часть которых представлена в главе 1.3. *Критерии оценки литературного перевода*.

Пауль Целан (PAUL ANTSCHEL CELAN, 1920 – 1970) – немецкий поэт, переводчик, литературовед, который много переводил на немецкий с румынского, русского, французского, итальянского, португальского, иврита и английского языков (см. GELLHAUS 1999, 11). В 1958 году в издательстве Фишер (S. Fischer Verlag) во Франкфурт на Майне вышла в свет поэма Блока *Двенадцать* в его переводе. Поздних переводов произведений Блока Целаном неизвестно, что говорит о том, что переводчик сознательно выбрал именно эту поэму. К тому же соприкосновение с русской литературой Целан начал именно с выбора поэмы *Двенадцать* (см. LENMANN 1997, 81). Прочитав поэму на „Бременских чтениях“ („Bremer Rede“) в 26 января 1958 года, в немецкой литературной критике переводу дали высокую оценку (см. Дудкин 1993, 276). Блоковед Кристина Иванович (CHRISTINE IVANOVIČ) подчёркивает это позднее: „Die Wiederveröffentlichung der Übersetzung im Band ‚Drei russische Dichter‘ (1963), sowie die gelegentlichen Lesungen des Poems (1966 in Hamburg) bestätigen eher die Gültigkeit dieser Arbeit, als daß sie auf eine Fortsetzung der Lektüre deuten“ (IVANOVIČ 1996, 165 – 166). Она пишет, что библиотечная литература Целана демонстрирует живую увлечённость автора зарубежной литературой и переводческой деятельностью. Среди прочего в библиотеке были представлены шесть русских произведений, шесть немецких и четыре французских: „Celan befaß zwei Werkausgaben Bloks (insgesamt drei Bände) aus dem Jahr 1955, dazu kommen zwei nach der Übersetzung erschienene Sammlungen (Lyrik 1964 und Notizbücher 1965), sowie eine frühe Originalausgabe des Poems ‚Die Zwölf‘ [...]“ (там же, 162).

Однако комментариев самого Целана относительно своего перевода *Двенадцати* в литературе нет. Практически все его имеющиеся записи и рецепция к поэме связаны так или иначе с рецензиями переводов на других русских поэтов – Осипа

Мандельштама и Сергея Есенина – переводы которых осуществлял Пауль Целан.¹⁵ Сборник рецензий и статей *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer* (GELLHAUS), изданный в 1997 году специально к выставке немецкого литературного архива в национальном музее г. Марбах на Некаре, полностью посвящён переводческой деятельности Пауля Целана. Особое внимание здесь следует обратить на работы Кристины Иванович (CHRISTINE IVANOVIČ), которая отвечала за переводы Целаном Блока, Мандельштама и Есенина (см. GELLHAUS 1997, 6 – 7). Переводу поэмы *Двенадцать* она посвятила статью: „*Im Lichte der Utopie*“: *Alexander Block und Sergej Jessenin* (там же, 291 – 316); а также отдельно опубликованную работу *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüre* (1996). На них будет строиться теоретическая база анализа перевода поэмы *Двенадцать* Целаном.

Несмотря на то, что литературоведы предпринимали много попыток интерпретировать поэму Блока *Двенадцать*, большинство из них углубились в дискуссии, ведущие к отношению Блока к революции и к образу Христа в поэме. При анализе немецких переводов поэмы в данном исследовании будут сохранены заявленные в теоретической части исследования критерии оценки переводов. В связи с этим здесь, как и ранее, необходимо ответить на следующие вопросы: первый – насколько близок был автор к оригиналу и второй – какова была мотивация к переводу подлинника.

Однако прежде чем анализировать критерии оценки художественного перевода у Целана, необходимо сразу отметить, что поэтика его была сама по себе инновационна, что он является творцом нового поэтического языка. Поэтому его собственные поэтические подходы тесно связаны с поэтикой при переводах. Особенно это подтверждается в комментариях его переводов с английского на немецкий. Так, Шира Волоски (SHIRA WOLOSKY) в своей статье *Translating Paul Celan* указал на то, что немецкий язык Целана также сложен, многозначен и порой непонятен для немецко-говорящей аудитории: „The refusal to naturalise Celan into another language is thus necessary because nativeness is itself alien to Celan. His work never resides fully or comfortably in any native tongue“ (WOLOSKY 1999, 146). Получается, что воспроизведение поэзии с одного языка на другой это огромная глобальная задача, в

¹⁵ Celan, Paul (1963): *Drei russische Dichter: Alexandr Block, Osip Mandelstamm, Sergej Jessenin*. Сборник произведений является заключительной фазой автора его переводческой миссии, связанной с русской поэзией (см. GELLHAUS 1997, 287).

которой стихотворения это „[...] a field of forces, in which questions of history, language and of social as well, intersect or collide [...]. The problem of translation is the problem of translating this field on the terrain of a different language“ (там же, 146).

3.3.1. Критерий верности содержанию

Аксель Гельхауз (AXEL GELLHAUS) поясняет в предисловии к сборнику Отт и Пфефлин *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer* (1997), что теоретическая база для изучения переводов Целана не до конца проанализирована. Целан, будучи прежде всего самостоятельным поэтом, не разграничивал понятия *перевод* и *поэзия*, для него этот процесс составлял единое целое. В добавлении к этому мнение Леонарда Олшнера (LEONARD MOORE OLSCHNER) – автора одной из самых больших диссертаций, посвящённой переводам Пауля Целана. Он считает, что если переводчик является одновременно и поэтом, все теоретические подходы и требования к переводу как таковому уходят на второй план, на первом месте остаётся личность и образ мыслей самого поэта (см. OLSCHNER 1985, 11). Оттого переводы Целана так поэтичны и в них прослеживается присущая только ему манера в лирике и поэтике – „celanischer Manier“ (GELLHAUS 1997, 10 – 15). Однако поговорка „Celan verwandle beim Übersetzen alles in Celan“ (там же, 11) по мнению Гельхауза не верна именно по той причине, что теория его переводов читателю не известна. Это вопрос к теории литературного перевода – Как переводить? Близко и точно в соответствии с оригиналом или следуя собственному стилю – вольно и по-своему?

Итак, рассуждая о переводах с одного языка на другой, Целан говорит, что между языками лежит огромная пропасть. Под пропастью он имеет в виду не только различия между образами мышления, присущие каждому из языковых носителей, и не позволяющие переводчику пользоваться лексическими единицами своего языка при переводе. Пропасть лежит скорее в исторической бездне, которая всплывает на поверхность при переводе текстов прошлых столетий. Для Целана подобная пропасть сформулирована прежде всего в принципе „неповторимости языка“: „[...] aus Celans eigener Auffassung von Wesen des Gedichts als etwas Unwiederholbarem, Einmaligem ergibt“ (GELLHAUS 1999, 12). Целан отрицает *двуязычность* поэзии и утверждает, что даже при попытке оставаться верным стилю и содержанию подлинника, в переводе старание остаётся тщетным. Переводы для него это обособленный жанр, со своим

характером и оттенком своеобразия поэта-переводчика. Целан добавляет: „An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. [...] Dichtung ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache. [...] Also nicht [...] das Zweimalige“ (CELAN 1983, III, 175). Именно эти слова подтверждают, что критерию верности содержанию и стилю подлинника Целан придерживался особенным – если не сказать поэтическим – образом, заявляя, что это парадоксальный процесс: „повторение неповторимого“ („Wiederholung des Unwiederholbaren“). В переводах необходимо оставаться прежде всего самостоятельным поэтом и творцом (см. GELLHAUS 1999, 12 – 13).

3.3.2. Критерий сохранения ритма и стихотворного размера

Того же принципа „неповторимости“ („Unwiederholbarkeit“) придерживался Целан и при воспроизведении рифмы, стихотворного размера и ритма в переводе поэзии. В подтверждении сказанному послужит переписка Целана с редактором издания Инзель-Ферлаг (Insel Verlag), Вернером Вебером (WERNER WEBER), в которой всплыла проблема „неповторимости“ после того, как редактор раскритиковал его перевод *Jeune Parque* автора Пауля Валери (PAUL VALÉRY). Напомню, что он осуществлялся Целаном в как раз в период переводов Блока, Мандельштама и Есенина. Поэтому можно предположить, что Целан и при передачи с французского оставался верен своему принципу „неповторимости“ языков и „невозможности“ точного воспроизведения одного языка на другой. Целан в ответе Веберу, раскритиковавший стихотворный размер и рифму переводчика, отразил свои теоретические подходы к переводу. Переводы стихотворений, согласно его мнению, должны быть иными, отличающимися от оригинала уже хотя бы потому, что средства переводческого языка не позволяют сохранить похожесть и точность подлинника:

Ja, das Gedicht, das übertragene Gedicht, muß wenn es in der zweiten Sprache noch einmal dasein will, dieses Anders- und Verschiedenseins, dieses *Geschiedenseins* [sic] bleiben. Bedenken Sie [...] die Vielsilbigkeit, die *Schwersilbigkeit* des Deutschen im Vergleich mit dem Französischen (цит. по GELLHAUS 1999, 14).

Таким образом, соблюдение стихотворного размера и рифмы не входит в принципы Целана при переводе лирических произведений. Переводческая деятельность для него – не повторение подлинника, не новое изложение содержания и формы техническими средствами языка перевода. Переводу даётся статус исключительности,

неподражаемости и уникальности („Einmaligkeit der Übersetzung“) (см. там же, 15), а значит вольности в воспроизведении.

Рексхойзер также отмечает, что ритм у Целана не является ведущим элементом при переводе: „Zwar sind auch die Übersetzungen in gebundener Sprache geschrieben, oft sogar im gleichen Versmaß wie die Originale; aber die Übereinstimmung hindert nicht einen fühlbaren Unterschied. Rhythmus als etwas Vorsprachliches, aus dem das Gedicht entstünde, ist Celan offenbar fremd“¹⁶ (REXNEUSER 1975, 277). Кристиной Иванович заявлено, что Целан не соответствовал ни стилистически, ни тематически жанру блоковской поэмы, хотя сам Целан долго и кропотливо работал над поэмой Блока, его лексикой и стилистикой перед тем как перевести *Двенадцать*. Он пристально и детально изучал немецкие переводы поэмы, изданные Йоганнесом Гюнтером, Александром Кемпфе (ALEXANDER KAEMPFE) и Вольфгангом Греггером. А также ориентировался на автобиографические дневники и записи самого Блока (см. IVANOVIĆ 1996, 162).

Итак то, что перевод для Пауля Целана это сложный процесс воспроизведения „непереводимого“ будет продемонстрировано на примере сравнительного анализа немецких переводов. Анализ покажет, что именно в переводе Целана лежит та самая пропасть между языками, культурами и между образом мышления переводчика и поэтом.

3.3.3. Мотивы перевода поэмы на немецкий язык

Обращение к поэме *Двенадцать* (1958) на первый взгляд – не обращение конкретно к блоковской поэзии, а интерес к самому поэту. В момент публикации поэмы Пауль Целан уже занимался переводами Мандельштама и Есенина (см. OLSCHNER 1985, 206). В блоковской поэме он увидел не просто страшный период в советской истории, но и самого автора, пытавшегося найти ответы на вопросы о значении революции. По мнению Целана, Блок отразил в поэме катастрофу всего человеческого и трагедию самого себя: „[...] generelle katastrophische Befindlichkeit des Dichters umso deutlicher zum Ausdruck bringen kann“ (IVANOVIĆ 1996, 161). Таким образом, в поэме *Двенадцать* Целан увидел два важнейших принципа. С одной стороны, поэма олицетворяла собой один из самых поэтических и лирических ответов на Октябрьскую революцию, а с

¹⁶ Здесь Рексхойзер имеет в виду не только перевод Блока, но и поэзию Есенина и Мандельштама.

другой стороны, переводчик увидел в ней сознательную анти-агитационную и анти-догматическую концепцию. Это отличало *Двенадцать* от других произведений того времени, например, им же переводимого Маяковского и Есенина: „[...] eine ästhetische Aussage, die in einer geradezu artistischen Komposition hochgradig polyphone Strukturen schafft und sich so in eigentümlicher Weise als das eigentliche *chef d’oeuvre* eines Dichters erweist“ (там же, 160).

Целан сопроводил поэму предисловием, которое послужит толкованию переводческого подхода автора по отношению к подлиннику и целям самого Блока. Уже практически с первых строчек Пауль Целан задаёт себе вопрос о том, как ему относиться к поэме, к какому жанру она принадлежит и есть ли в ней революционный след:

Mythos? Dokument? Hymne oder Satire auf die Revolution? Man erblickt beides darin – in beiden Lagern. Block selbst notierte in seinem Tagebuch: „Wir wollen sehen, was die Zeit daraus macht. Mag sein, daß alle Politik so voller Schmutz ist, daß sie den Sinn des Gedichts dennoch nicht völlig zerstört; und, wer weiß, vielleicht erweist sie sich letzten Endes als das Ferment, das bewirkt, daß ‚Die Zwölf‘ eines Tages wiedergelesen werden, in einer andern Zeit als der unsern [...]“ (цит. по CELAN 2014, 57).

Мистицизм Блока, многозначность текста и невозможность ответить сразу на все вопросы – вот что притягивало Целана к *Двенадцати*, отсюда и вопросы к жанру поэмы: [миф ли это? Документ? Гимн или сатира на революцию?]. Все эти поставленные в предисловии вопросы и осознанное обращение к записи в блоковском дневнике, в которой поэт не знает, какая судьба ждёт поэму, указывают на отношение Целана и к Блоку, и к его произведению: автор отказывается от оценки поэмы, пытается оставаться нейтральным и объективным: „Celan nennt allein Daten und Zusammenhänge der Textentstehung und übergibt die ‚Leseanweisung‘ an Blok selbst, dessen von skeptischer Zukunftserwartung geprägte Notiz nun ‚in einer anderen Zeit‘ geradezu als Auftrag an den heutigen Leser vermittelt wird“ (IVANOVIČ 1996, 163). Далее Иванович цитирует Целана: „[...] das Gedicht ist nicht zeitlos, Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg“ (цит. по там же, 164). Предисловие к переводу документарно и сухо, Целан не выражает своего мнения, предпочитая ссылаться на самого автора подлинника, и утверждает, что время оценит поэму самостоятельно и расставит свои акценты.

Помимо этого мотив для перевода поэмы *Двенадцать* связан с повышенным интересом немецких читателей к тогда уже известному классическому революционному

произведению и личным интересом переводчика. Как в случае с переводами Артура Рембо (ARTHUR RIMBAUD) *Bateau ivre* и Пауля Валери (PAUL VALÉRY) *La jeune Parque*, которые были переведены в то же время. Юрген Леманн (JÜRGEN LEHMANN) считает, что обращение параллельно к двум авторам – Блоку и Рембо – основывается на тогдашнем интенсивном изучении Целаном символизма (см. LEHMANN 1997, 81). Тем самым переводчик хотел продемонстрировать новые подходы к текстам, ранее не раз воспроизведённые другими авторами: „[...] neue Maßstäbe innerhalb der übersetzerischen Tradition setzen“ (IVANOVIČ 1996, 167). В дополнении Иванович отмечает, что для Целана это была своеобразная попытка представить публике перевод текста, который уже сам по себе является высокохудожественным произведением (см. там же 1996, 167).

Получается, что мотивация к переводу *Двенадцати* основывается как на поэтической составляющей, так и на стремлении показать широкой немецкой публике Октябрьские события в определённую эпоху русской литературы через призму поэмы *Двенадцать*. В доказательство второго предположения стоит отметить, что для Целана перевод имел культурно-историческое значение. Это была попытка продемонстрировать общее влияние революции как фактора, изменяющего общество:

[...] scheint die Revolution zumindest zeitweise das Zentrum von Celans Interesse für eine bestimmte Epoche der russischen Literatur bestimmt zu haben, die Revolution aber nicht nur als historisches Faktum, sondern auch als prinzipielles strukturveränderndes und strukturbildendes Phänomen [...] (IVANOVIČ 1996, 168).

Увлечение Целана темой и феноменом революции стало важным основанием для перевода поэмы *Двенадцать*. Подтверждением тому является большое собрание сочинений о революции в его библиотеке. Иванович добавляла:

Die Revolution war als historisches Geschehen in allen ihren Konsequenzen zu bedenken, von den ihr zugrundeliegenden sozialen Utopien bis zu ihren katastrophalen Auswüchsen. Die Revolution wurde überhöht zum Sinnbild von Untergang und Neuanfang, Verlust und neuem Gewinn; daß *Annäherung* und *Wandlung* etwas anderes forderten als das jähe Zerschneiden alter Strukturen zeigt gerade Bloks Poem (там же, 171).

Олшнер и Рексхойзер утверждают, что Целаном был сделан сознательный выбор в сторону перевода произведений трёх поэтов – А. Блока (1880 – 1921), О. Мандельштама (1891 – 1938) и С. Есенина (1895 – 1925). Время, в котором жили поэты,

возбуждало особый интерес у литературоведов и историков, ведь поэты оценивали каждый по своему Октябрьские события, преобразовывая впечатления в свою лирику (см. OLSCHNER 1985, 210; REXHEUSER 1975, 276).

4. Анализ немецких переводов поэмы *Двенадцать*

4.1. Сравнительный анализ переводов

В данной главе будет представлен сравнительный анализ немецких переводов поэмы *Двенадцать* трёх авторов – Вольфганга Грегера (1921), Йоганнеса Гюнтера (1947) и Пауля Целана (1958), индивидуальные переводческие подходы которых были описаны в предыдущей главе исследования.

В двенадцати частях поэмы представлены образы революционных событий октября 1918 года, олицетворяющие одновременно злобу, ненависть к „старому миру“, возрождение и надежду на „новую и светлую жизнь“. Двенадцать красногвардейцев, обуреваемые безнадёжностью и отчаянием, маршируют по заснеженному Петербургу в поисках истины существования. Гонимые энергией разрушения, убивая на своём пути неверную возлюбленную одного из них, встречаются под конец Иисуса Христа, – проводника к тому самому „новому началу“. Таким образом, переплетаются в поэме символы революции.

Немецкий славист и литературовед Клуге (ROLF-DIETER KLUGE) в своей работе *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks* (1967) подводит к пяти центральным темам, заявленным Блоком в поэме в качестве символов революции:

1. [разгул элементов стихийных сил] – das Aufbrausen der Elemente, der elementaren Natur;
2. [старый мир, воплощенный в образе шелудивого пса и представителей старого мира] – die „alte“ Welt im Bilde eines räudigen Hundes und der Repräsentationen der „alten“ Welt;
3. [красногвардейцы – разрушители старого мира] – die Rotgardisten als die Zerstörer der „alten“ Welt;
4. [личная судьба Петрухи] – Petruchas persönliches Schicksal;
5. [величие и святость революции] – die Größe und Heiligkeit der Revolution (см. KLUGE 1967, 244 – 245).

Именно на этой схеме будет основываться анализ трёх переводов поэмы *Двенадцать*. Объём работы не позволяет проанализировать все темы, поэтому в качестве отправных мотивов революции будут рассматриваться символы: мотивы природы и цвета, тема

„старого мира“ и мотив святой революции. Образы старого мира были также предложены литературоведом В. М. Жирмунским в работе *Поэзия Александра Блока* (1928). Итак, в качестве объекта рассмотрения были избраны доминантные строки, строфы, образы и символы поэмы, связанные с революционными мотивами и идеями. Сравнивая переводы с оригиналом, будут прослежены достижения переводчиков, а также их упущения и сложности, возникшие в интерпретации поэмы. Сравнение продемонстрирует расхождения и переосмысление текста оригинала при переводах.

При оценке переводов предлагается руководствоваться мыслью самого Блока, который говорил, что: „душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания“ (Блок 1960 – 1963, V, 515). В немецкой критике переводы редко сравнивались с оригиналом относительно их точности, верности содержанию и форме. И как подчёркивает М. Бааде, рецензии отличаются дилетантством и отсутствием философского подхода: „[...] in den üblichen Presse-Rezensionen anzutreffenden Äußerungen zur Frage der Übersetzungsqualität sind in der Regel laienhaft, zu wenig philologisch durchdacht, als daß sie als echte Werturteile gelten könnten“ (BAADE 1969, 8). Главной задачей сравнительного анализа переводов станет попытка ответить на вопрос: в какой степени авторы переводов интерпретировали свои тексты с *революционной* точки зрения, какими *эстетическими* отличительными чертами они руководствовались, применяя те или иные лексические, стилистические и иные подходы при переводе.

При оценке переводов стоит опираться на уже имеющиеся работы в этой области: Е. Нечепорук (1993), М. Бааде (M. BAADE, 1964, 1967, 1969), Л. Олшнера (LEONARD MOORE OLSCHNER, 1985) и К. Иванович (CHRISTINE IVANOVIĆ, 1996). Указанные работы дают общую картину переводов поэзии Блока на немецкий язык, уделяя в том числе внимание и поэме *Двенадцать*. Работ, посвящённых сравнительному анализу непосредственно блоковской поэмы в переводах Грегера, Гюнтера и Целана, нет. Существуют публикации, анализы в которых посвящены отдельным переводчикам. Так, например, Мирау (FRITZ MIERAU) и Рексхойзер (ADELHEID REXHEUSER) занимались изучением переводов Пауля Целана; Гудманн (THEODOR GOODMAN) – переводами Гюнтера. Отдельных анализов перевода поэмы Вольфгангом Грегером на данном этапе исследования выявлено не было.

4.1.1. Первая глава

Уже в первой главе Блок предлагает читателю яркое начало: каждая строфа представляет из себя контрастность, которая вводит читателя в атмосферу таких же контрастных и противоречивых революционных событий, но при этом лаконично и жёстко. Переводчику необходимо сразу, с первых слов, передать на немецкий язык ритм и смысловую нагрузку стиха. От уровня не только профессионализма, но, главное, понимания поэтики Блока, зависит здесь точность перевода (см. OLSCHNER 1985, 216). В главе переплетаются более десяти голосов героев, которые создают одновременно общую картину позднего вечера и пустеющей улицы и „вместе с тем внутренне единую“ позицию по отношению к революции – бунт и борьбу (см. ТИМОФЕЕВ 1980, 60).

Обратимся к первой строфе.

<u>Чёрный</u> вечер.	<u>Schwarzer</u> Abend,	<u>Schwarzer</u> Abend.	<u>Schwärze</u> : Abend.
<u>Белый</u> снег.	<u>Weißer</u> Schnee.	<u>Weißer</u> Schnee.	<u>Weiß</u> : Schnee fällt.
Ветер, ветер!	Winde wehen! Winde wehen!	Sturmesrasen!	Wind und Wind!
На ногах не стоит человек.	Kaum vermag noch ein Mensch grad zu stehen,	Daß kein Mensch diesem <u>Wehn</u> widersteh.	Keiner, der sich aufrecht hält.
<u>Ветер, ветер</u> –	<u>Winde wehen, Winde wehen</u> –	<u>Sturmesrasen</u> –	<u>Wind</u> und <u>Wind</u> Über Gottes weite Welt.
На всем божьем свете!	Durch die ganze Gotteswelt!	Gottes Welt wird verblasen –	CELAN 1963, 7
БЛОК 1960, III, 347 ¹⁷	GROEGER 1921, 13	GUENTHER 1947, 287	

Лейтмотивом проносятся в поэме картины ветра и снега – символы не только Петрограда 1918 года, но и более того, образы тревожной эпохи России „вселенского космического“ масштаба „на всём божьем свете!“ (см. ZELINSKY 2002, 29). Снежная вьюга революции начинается с первых строк поэмы. Чёрный вечер и белый снег являются символами двойственности мира и олицетворения того, что творится в душе каждого, пережившего события Октября. Через всю главу проходят эти два мотива: чёрного и белого. Мотив чёрного – это кровь, грязь, преступления и грехи. Белый, в

¹⁷ Последующее цитирование текстов поэмы будет приводиться с указанием автора и страниц источника. Полные тексты поэм на русском и немецких языках – в Приложении 8.3. *Тексты поэмы „Двенадцать“*.

свою очередь, это новый мир, зарождающаяся надежда и новая правда. Если бы поэт отобразил в *Двенадцати* только одну из двух материй, его произведение было бы принято тоже одной и двух сторон, на которые в то время раскололась Россия. Но Блок захотел оставаться нейтральным, не принимая ни одной из этих сторон: „[...] подлинный поэт, одинаково далёк и от светлого славословия и от темной хулы; он даёт двойную переплетающуюся истину в одной картине“ (ИВАНОВ-РАЗУМНИК 1918, 560).

Мотивы природы и цвета представлены всеми тремя переводчиками: чёрная ночь и белый снег, ветер и вьюга, красный цвет крови и флага – пронизывают поэму с первых строчек и до самого конца. Передать этот манёвр Грегера смог на свой лад. В отличие от Блока, Грегера разделит запятой два этих мира и несколько ослабил тем самым их смысловое значение: „Schwarzer Abend, / Weißer Schnee“. Гюнтер игнорирует повторение лексемы „ветер, ветер!“. У него вместо ветра бушуют бури „Sturmesrasen“. Этот образ несколько традиционный, восходящий к неистовым временам „Sturm und Drang“ и романтизма, и далёкий от простоты и точности Блока, вступает таким образом в противоречие с последующими строками, с которых начинается вторая строфа „Завивает ветер / Белый снежок“ (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 311). Неожиданное решение противостояния двух миров – чёрного и белого – предложил Целан. Пользуясь своей собственной поэтической манерой, он подчеркнул цветовую контрастность за счёт субстантивированных прилагательных. Вечер и снег представляют из себя частное проявление резкого цветового контраста. Мирау и Нечепорук указывают, что такой способ применения грамматики характерен для послевоенной немецкоязычной поэзии, где преобладает именное начало и эмфатическая изоляция слова (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 311; МИРАУ 1964, 185). Однако глагол „fällt“ [падать] ослабляет впечатление от цветовой символики, использованной в переводе Целаном.

В строчке Грегера: „Kaum vermag noch ein Mensch grad zu stehen“ человек еле стоит на ногах. Сама фраза имеет и прямое и переносное значение. В ней ветер и человек являются как бы синонимами и олицетворяют революционное настроение, а точнее стихию революции и то, как человек в образе ветра эту стихию преодолевает. По Грегера человек едва может устоять событиям. У Гюнтера строка приобретает пассивную окраску, в которой человек просто не может сопротивляться этой стихии: „Daß kein Mensch diesem Wehn widersteh“. А у Целана ветер гнёт человека. Эти расхождения в переводе слова ветер являются знаковыми заявками всех трёх

переводчиков на своё собственное толкование революционного движения как стихии. У Грегера и Целана стихия [пригибает], у Гюнтера – [бессмысленность борьбы с ней].

Примечательно, что эти мотивы возникают в поэме всегда, когда события приобретают поворотный и тревожный характер, что также было передано всеми тремя переводчиками. Природные образы – постоянный образ Блока, демонстрирующий, что революция имеет космическое и внеземное значение. Ветер – излюбленный поэтом мотив, которым охвачены все его стихи о России. „В поэме нет ни одного эпизода, который не был бы обвеян этим ветром“ (ЧУКОВСКИЙ 2004, 172). Современник поэта отмечает, что „в этом по-народному воспринятом ветре Блок уже давно ощутил революцию“, мотив которой будет вписан в поэму красной линией. Революция вспыхивает в России в силу объективных исторических причин. И передать суть революции могут только „русские“ элементы – вьюга и ветер (см. KLUGE 1967, 246 – 247).

В поэме Блок заставил петроградские улицы буквально говорить: „Soldatenlieder, Gesprächsfetzen, revolutionäre Schlagwörter bilden ein sonderbares Gemisch“ (ËTKIND 1984, 11). Это видно из следующих строчек, в которых город – Петроград – также является важным революционным символом:

Завивает ветер	Wirbeln Winde	Sturmesrasen –	Windsbraut streurt
Белый снежок.	Weißes Geflock.	Gottes Welt wird	Flockenweiß.
Под снежком – ледок.	Unterm Schnee ist Eis.	verblasen –	Drunter: Eis.
<u>Скользко, тяжело,</u>	<u>Jeder Schritt – ein Chok,</u>	Wirbelt hin das Rasen	<u>Gleiten, Fallen: so gehts</u>
Всякий ходок	<u>Jede Stirn – in Schweiß.</u>	Schneeflockenweiß.	<u>allen.</u>
Скользит – ах,	Alle tappen wie Blinde.	Unterm Schnee liegt	Arme Leut!
бедняжка!	GROEGER, 13	Eis.	CELAN, 7
Блок, 347		Gott erbarme!	
		Jedermann weiß,	
		das glitscht – ach, der	
		Arme!	
		GUENTHER, 287	

Как видно, во второй строфе Грегер оказался наиболее близок к Блоку. Он лаконично и с некоторой долей иронии перевёл: „Jeder Schritt – ein Chok, / Jede Stirn – in Schweiß“ – [Каждый шаг это шок, / каждый лоб – в поту]. Есть гротескное описание беспомощности человека и вполне соответствует настроению оригинала.

Представители „старого мира“, а здесь поэт имеет в виду „старую Россию“, изображённые в *Двенадцати*, отражены через следующие образы: пёс, товарищ поп, барыня, буржуй. Все вышеупомянутые образы „старого мира“ очерчены Блоком порой одной или двумя штрихами внешнего портрета, выразительной репликой или характерным говором, сложны для такого же чёткого и корректного перевода на немецкий язык, отсюда возникают сложности и искажённое восприятие. О каждом из образов будет сказано в ходе анализа.

„Барыня“ принадлежит „старому миру“ и была по-разному воспроизведена переводчиками. У Грегера это „die Gnädige aus Astrachan“; у Гюнтера „Im Pelz die Dame“ – перевод с визуальным эффектом, что оказалось адекватнее, чем, например, перевод Целана во множественном числе: „Damen, kommen angestellt“.

Несомненную сложность представляют для всех переводчиков революционные термины „Учредительное собрание“, „большевики“ и „буржуй“ – также являющиеся представителями „старого мира“. Именно поэтому необходимо правильный перевод терминов не только в немецком языке, но и изначальное понимание этих слов в русском. В связи с этим анализ перевода этих лексем будет снабжён толкованием слов из русских справочников.

Обратимся к тексту оригинала:

От здания к зданию Протянут канат. На канате – плакат: „Вся власть <u>Учредительному Собранию!</u> “ БЛОК, 347	Die Straße umspannte Ein eiserner Draht. An dem Draht – ein Plakat: „Gebt alle Macht der <u>Konstituante!</u> “ GROEGER, 13	Von Haus zu Haus spannte man Den festen Spagat. Und daran ein Plakat: „Alle Macht der <u>Konstituante!</u> “ GUENTHER, 287	Eine Schnur, die man spannte. Dran ein Plakat: „Alle Macht der <u>Konstituante!</u> “ CELAN, 7
– Ох, Матушка- Заступница! – Ох, <u>большевики</u> загонят в гроб! БЛОК, 348	– Ach, Mutter Gottes, Fürbitterin! – Mich jagen die <u>Bolschewisten</u> ins Grab! GROEGER, 14	„Och, hilfreiche, och, Mutter Du! Ins Grab bringen mich die <u>Bolschewiki!</u> “ Beißend Geblase! GUENTHER, 287	– Maria-Fürsprech, blick herab! – die <u>Bolschewiken</u> bringen mich ins Grab! CELAN, 7
И <u>буржуй</u> на перекрестке В воротник упрятал нос. БЛОК, 348	Und am Kreuzwege der <u>Bürger</u> Birgt im kragen Nas’ und Kinn. GROEGER, 14	In den Kragen steckt die Nase Dort am Kreuzweg der <u>Bourgeois</u> . GUENTHER, 287	Drüben: der <u>Burschui</u> , Nas’ im Mäntelein. CELAN, 8

Термин „Учредительное собрание“ детально расшифровывается в энциклопедии *Революционная мысль в России XIX – начала XX века* (ЖУРАВЛЕВ 2013). С политической точки зрения в годы революции 1917 года, а также в годы Октябрьской революции Учредительное Собрание означало

[...] необходимость полного разрыва со старой правовой системой. Однако каждая из партий подразумевала под этим свою политическую и общественную идею: меньшевики видели в созыве Учред. собрания способ создания общепризнанной демократической власти. Эсеры делали вполне прагматические расчёты на завоевание большинства голосами крестьян. [...] большевики: не отвергали саму идею, трактуя её авторитарно, не связывали себе руки, стараясь продвинуть революцию, дабы поставить Учред. собрание перед свершившимся фактом (ЖУРАВЛЕВ 2013, 556).

Термин был переведён всеми тремя переводчиками с помощью политической лексики, а именно словом „Konstituante“ (см ЛЕППИНГ / СТРАХОВА 1964, 511) и не вызвал разночтений с оригиналом. Как известно, главным идеологом большевизма был Владимир Ленин. Он связывал происхождение большевизма со словом борьба: борьба против экономизма, борьба за безальтернативность собственного видения будущего, борьба за конфронтацию политических структур, отлучение от идеи в случае хотя бы частичного несогласия с философией Ленина. Отличительными признаками большевизма являлись прежде всего нетерпимость к инакомыслию и неспособность находить компромиссы, а доминирование в словах и в деле (см. ЖУРАВЛЕВ 2013, 54 – 55). На термин „большевик“ в политическом словаре Пономарева имеется прямая ссылка к слову „коммунизм“, что означает: „общественно-экономическую формацию, приходящую на смену капитализму; вторая и высшая ступень общества [...]“. Коммунизм – конечная цель борьбы трудящихся всех стран“ (ПОНОМАРЕВ 1958, 260 – 261).

Итак задачу со словом „большевики“ Грегер решил по-своему: он предложил термин: „Bolschewisten“ с использованием грамматических норм немецкого языка. Наиболее популярное употребление термина „большевики“ в переводах является „Bolschewiken“, что указывает на русизм, в котором используется русская грамматическая форма. Подобной формой воспользовались практически все переводчики поэмы *Двенадцати*: Кальмер, Улитц, Вальтер и Тосс (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 311). Целан и Гюнтер принадлежат к их числу. Грегер же оказался преданнее немецкому эквиваленту относительно грамматической характеристики.

Термин „буржуй“ оказался наиболее сложным для перевода. В словаре Черных „буржуа – в капиталистическом обществе собственник, владеющий орудиями и средствами производства и эксплуатирующий наёмный труд, представитель класса буржуазии“ (ЧЕРНЫХ 1993, Т. 1, 124). Пономарев в политическом словаре добавил определение: „[...], живущих и богатеющих за счёт эксплуатации наёмного труда“ (ПОНОМАРЕВ 1958, 61). Даль предлагает более чётко разграничить буржуазию от других слоёв: „мещане, мещанство, горожане, среднее сословие, граждане, обыватели, торговый и ремесленный слой“ (ДАЛЬ 1955, Т. 1, 143). Первоисточник слова „буржуй“ происходит от французского bourgeois. Вот и Гюнтер использовал в переводе слово „der Bourgeois“ французскую форму – она вносит элемент, „[...] не передающий уничижительно-пренебрежительного оттенка русского разговорного слова“ (НЕЧЕПОРУК 1993, 311). Грегер для слова „буржуй“ использовал термин „Bürger“, который имеет много смысловых решений, словно давая читателю возможность самостоятельно выбрать необходимое определение, – это и гражданин, и мещанин, и обыватель, и городской житель (ЛЕППИНГ / СТРАХОВА 1964, 178). В словаре Гримма значится та же трактовка, что и у Даля, с указанием на уровень сословия: „[...] der Adel bildet den ersten Stand, die Bürger den anderen, die Bauern den dritten“ (GRIMM 1984, Bd. 2, 538). Слово существует со времён возникновения первых городов – „бургов“; слово „буржуй“ от средненемецкого „Burg“ – „укрепленный замок, прибежище“ и от слова „Bürger“ – „горожанин, буржуй“ (ЧЕРНЫХ 1993, Т. 1, 124). Целан сохранил в переводе слово: „Burschui“, отдав дань русизму.

...И у нас было собрание...	Hatten Versammlung auch wir...	...Auch wir <u>versammelten</u> uns eben...	...’ne, Versammlung abgehalten...
...Вот в этом здании...	Im Hause hier...	...Hier im Hause daneben...	...ja, da drüben, in dem alten...
...Обсудили –	<u>Beschlossen</u> ,	... <u>Wir observierten</u> –	... <u>Diskussion</u> –
Постановили:	Genossen,...	<u>Und konstituierten</u> ... [Nacht...	und <u>Resolution</u> :
На время – десять, на ночь – двадцать пять...	Pro Mal – zehn, fünfundzwanzig die Nacht...	Auf Zeit – zehn Rubel, fünfundzwanzig – die	Zehn pro einmal, zwanzig für die Nacht...
...И меньше ни с кого не брать...	Und billiger wird’s nicht gemacht...	Um weniger wirds nicht gemacht.	...Na, gut Nacht...
...Пойдем спать...	...komm, <u>Schatz</u> , geh sacht...	...Nun, gut Nacht...	CELAN, 9
БЛОК, 349	GROEGER, 16	GUENTHER, 288	

В этих строках Грегер лаконично использовал фразу „[...] komm, Schatz, geh sacht...“. Жаргон „Schatz“ звучит грубовато и небрежно: „[...] in ironischer Verwendung“ (GRIMM

1984, Bd. 14, 2279), что передаёт сарказм Грегера по отношению к этой политической ситуации – собранию, близкий к блоковскому. Гюнтер без иронии передаёт общую картину с помощью политической лексики: „Auch wir versammelten uns eben...“ – фраза звучит чёткой и серьёзно настроенной. Проститутки в тексте Гюнтера также используют политическую лексику: „Wir observierten“, что означает „наблюдать, проводить слежку“ (ЛЕППИНГ / СТРАХОВА 1964, 634), и „Und konstituierten“ – „устанавливать, учреждать“ (там же, 511) – тем самым Гюнтер подчёркивает *политичность* строфы, настраивая читателя на соответствующую атмосферу.

Целан передаёт картину существительными вместо глаголов. По мнению Нечепорука – это типичный приём переводчика (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 312): „...Diskussion – und Resolution“. Как и в переводе Гюнтера, здесь усиливается эффект делового общения.

<u>Злоба</u> , грустная злоба	<u>Wut</u> , traurige Wut	Trauriger <u>Wut</u> <u>Betrachtung</u>	<u>Haß</u> kocht, schwarz und finster, schwer.
Кипит в груди...	Kocht im Blut...		
Черная злоба, святая злоба...	Schwarze Wut, heilige Wut...	<u>Kocht immerzu...</u> Schwarzer, heiliger Wut Umnachtung...	O du schwarzer, heiliger...
БЛОК, 349	GROEGER, 17	GUENTHER, 289	CELAN, 19

Важно отметить, как переводчики отнеслись к слову „злоба“.¹⁸ Все, кроме Целана использовали термин „Wut“ – это закипающая в груди ярость, бешенство, неистовство, свирепость (DAUM / SCHENK 1963, 685). Гюнтер даже дополнил, а тем самым, усилил эффект фразой: „Trauriger Wut Betrachtung / Kocht immerzu...“. Далее прослеживается личное отношение переводчика с помощью добавления существительного „Betrachtung“, а также „Schwarzer, heiliger Wut Umnachtung...“. Добавления двух существительных, отсутствующих в оригинале, излишни с точки зрения художественной формы. Но „Гюнтер с его тонким ощущением формы, [...] сознательно пошел на ‚сверхинтерпретацию‘“ (НЕЧЕПОРУК 1993, 312). А Целан решил задачу словом ненависть – „Haß“ (DAUM / SCHENK 1963, 27). Злоба у Целана, в отличие от Блока, это порождение мрака и тьмы, суровости и угрюмости.

¹⁸ „злоба – зложелательство, злорадство, ненависть, закосненная вражда, злое расположение к кому или чему“ (ДАЛЬ 1955, Т. 1, 684).

4.1.2. Вторая глава

Во второй главе читатель знакомится с красногвардейцами, и многоголосье из первой главы усиливается: идёт перекрёстный разговор красногвардейцев с иными голосами. Красногвардейцы олицетворяют образ революции в поэме. Расхождения в переводах здесь проявляются острее, и индивидуальные различия становятся более явными. К примеру, текст Целана демонстрирует абстрактность, что по мнению Мирау, является главным его недостатком (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 313). Подобная поверхностность прослеживается во всем тексте.

Призывы и лозунги, которыми пользуются красногвардейцы, станут следующим пунктом в анализе переводов.

<u>Революционный держите шаг!</u> ¹⁹	<u>Revolutionäre, den Schritt vereint!</u>	<u>Haltet den Schritt der Revolution!</u>	<u>Halt Schritt, halt Schritt mit der Revolution!</u>
Неугомонный не дремлет <u>враг!</u>	Nicht ruht, nicht rastet der zähe <u>Feind!</u>	Der <u>Feind</u> hält mit, er lauert schon!	Glaub nicht, die drüben schlafen schon!
Блок, 350	GROEGER, 20	GUENTHER, 289 – 290	CELAN, 11

Из сравнения видно, что лозунг-призыв: „Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг!“ понимается переводчиками по-разному. У Грегера и Гюнтера смысл оригинала сохранился, несмотря на то, что Гюнтер для усиления эффекта снова использовал приём перевода прилагательных существительным: „Haltet den Schritt der Revolution!“. У Целана в переводе отсутствует слово „враг“, что придаёт фразе мягкость и меняет её смысл, вложенный первоначально Блоком. По мнению Нечепорука, Целан удачно перевёл фразу, заостряющую содержание: „Revolution – schon“, а Грегера: „vereint – Feind“ (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 315). Стоит обратить внимание, что Целан в этой фразе, если и ориентировался на предыдущие переводы, то в данном случае на перевод Гюнтера. Именно эта строфа указывает на схожесть в переводах двух авторов.

В этой же главе стоит обратить внимание на перевод „Святой Руси“, в которую красногвардейцы палят из винтовки: „Товарищ, винтовку держи, не трусь! / Пальнёмка пуль в Святую Русь“. Каждый из переводчиков по-своему решил этот вопрос, оказавшийся проблемным. В итоге читатель оказался далёк от оригинала и в каждом из переводов мог представить себе любую картинку. Сравним тексты:

¹⁹ Революцьонный [sic]

Товарищ, винтовку держи, не трусь!	Genossen, wir pfeffern mit Blei, nur Mut!	Genosse, die Knarre, nicht feige sein!	Fester die Knarre, Mensch! Und Mumm!
Пальнём-ка пулей в <u>Святую Русь</u> –	Dem Heiligen Rußland das träge Blut –	Wir pfeffern ins Heilige Rußland hinein –	Jetzt, Mutter Rußland, machts mal bumm!
В <u>кондовую</u> ,	Dem <u>kettenstumpfen</u> ,	In das kräftige,	Bumm, du <u>heilige</u> ,
В <u>избяную</u> ,	dem <u>hüttendumpfen</u> ,	<u>Hüttliche</u> , <u>deftige</u> ,	Bumm, du <u>herrlichste</u> ,
В <u>толстозадую</u> !	dem <u>weibersteifzigen</u> !	<u>Fettsteißsäftige</u> !	Bumm, du ärschlichste!
Эх, эх, без креста!	GROEGER, 20	GUENTHER, 290	CELAN, 11
Блок, 350			

У Грегера красногвардейцы палят в „kettenstumpfen“ – в „равнодушную и тупую к цепям“ (ЛЕППИНГ / СТРАХОВА 1964, 794), „hüttendumpfen“ – „жалкую, затхлую, спертую и глухую“ и „weibersteifzigen“ – „толстозадую“. У Гюнтера красногвардейцы палят в „deftige“ – „тяжелую, увесистую, сильную“ (там же, 192) и „fettsteißsäftige“ – „жирную с толстым задом“ (там же, 780). „Genossen, wir pfeffern mit Blei, nur Mut!“ – глаголом „pfeffern“ Гюнтер усилил эффект стрельбы в Русь. Глагол означает [швырять, лупить] в смысле „задать огоньку противнику“ (там же, 650). У Целана же стреляют в [святую и великолепнейшую Русь] – „heilige“, „herrlichste“. Целан повторяет анафору „в кондовую, в избяную [...]“ посредством слова „Bumm“, метод присущ целановской лирике и поэтичности.

„Палить в избяную Русь“ означает палить в „ветхую, поношенную и изношенную Русь“. „Избяная“ по Черных означает „деревянная, крестьянская, бревенчатая“ (ЧЕРНЫХ 1993, Т. 1, 338), но в то же время по Преображенскому – старое заимствованное из немецкого „stuba“ – „тёплое помещение, баня“ (ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ 1910 – 1949, Т. 1, 265). В переносном смысле подчёркивает плачевное состояние России во времена Октябрьской революции.

4.1.3. Третья глава

В третьей главе переводчики по-разному переносят на немецкий язык готовность красногвардейцев служить Красной Армии. Здесь наблюдаются существенные смысловые искажения:

Как пошли наши ребята В Красной гвардии	Traten unsre schweren Jungens	Als wie unsre Jungens gingen	Gingen unsre Jungens hin,
--	----------------------------------	---------------------------------	------------------------------

служить –	In die Rote Garde ein –	In die Rote Garde jetzt,	Wurden Rotgardisten,
В Красной гвардии	In die Rote Garde ein –	In die rote Garde jetzt –	Wurden Rotgardisten,
служить –	<u>Treu ihr in den Tod zu</u>	Kostets auch den <u>Kopf</u>	Hieltens <u>tolle Köppchen</u>
<u>Буйну голову сложить!</u>	<u>sein!</u>	zulezt!	hin!
БЛОК, 351	GROEGER, 21	GUENTHER, 290	CELAN, 12

У Грегера наблюдается точность в переводе, у Гюнтера последнюю строчку можно дословно перевести как [поплатиться в конце концов головой]. У Целана фраза „tolle Köppchen“ с одной стороны, означает голову бешеную и сумасбродную, но, с другой стороны, именно у Целана улавливается близость к оригиналу. Слово головушка является разговорной формой, передаёт поэтичность блоковского оригинала, близкая к народному фольклору.

Особого внимания заслуживает ставшая крылатой фраза „мировой пожар“, являющаяся символом революции. Исследователем Нечепоруком фраза оценивается как „[...] пробный камень глубины понимания Блока переводчиками, их ответственности в адекватной передаче его мысли“ (НЕЧЕПОРУК 1993, 316). Сравним тексты:

Мы на горе всем буржуйам	Fachen an den <u>Weltbrand</u> , Würger	Fachen den Burschuis <u>zum Schaden</u>	Allerorten, allerwegen, Wolln, Burschui, wir <u>Brände</u> legen!
<u>Мировой пожар</u> раздуем, Мировой пожар в крови –	Dieser Welt der lieben Bürger, <u>Weltbrand in Gehirn und</u> <u>Blut –</u>	An den <u>Weltenfeuerschaden</u> – Weltenfeuersbrunst – im Blut –	Das Blut soll kochen und sich regen
Господи благослови! БЛОК, 351	Herrgott, segne unsre Wut! GROEGER, 21	Lieber Gott, gesegn es gut! GUENTHER, 290	Herr im Himmel gib den Segen! CELAN, 12

У Гюнтера наблюдается искажение смысла: „мировой пожар“ разгорается у него „zum Schaden“ – [во вред] – ради разрушения, порчи и причинения ущерба. Гюнтер подчёркивает это словесной и ритмической тавтологией: „Fachen den Burschuis zum Schaden / An den Weltenfeuerschaden“. А слово „Brunst“ – [жар, похоть, страсть] – привносит в смысл фразы некоторый стихийный оттенок. Словно сама революция – это проявление чувственности неподконтрольной разуму. У Целана вообще отсутствует „мировой пожар“, который имеет особую смысловую нагрузку в оригинале. У переводчика это просто пожар – „Brände“, а „Das Blut soll kochen und sich regen“ – [кровь должна кипеть и возбуждаться] – в этом концепция революции Целана. „Die Anapher ‚mirovoj požar‘ [...] vernachlässigen beide Übersetzer“ (SENF 2012, 186). Здесь Сенф имеет в виду Гюнтера и Целана. Грегер оказался наиболее точен по смыслу к Блоку, а значит и к пониманию революции поэта. Переводчик предлагает следующую

трактовку: „Fachen an den Weltbrand, Würger“ – [Сожжём в мировом пожаре, убийца, / Твой мир, любезный буржуй]. Стоит отметить, что точность переводчика выражается именно в толковании смысла. Грегер попытался донести до читателя глубину блоковской мысли о мировой революции, её масштабе и силе – не только в рамках страны и Вселенной, но и в рамках каждого отдельно взятого человека, отсюда у автора: „Weltbrand in Gehirn und Blut“.

4.1.4. Четвертая и пятая главы

В четвертой главе переводчики сталкиваются с проблемой характеристики главных героев поэмы *Двенадцати* – Катьки и Ваньки. Каждому переводчику по-своему удалось передать на немецкий язык их образы.

И в шинелишке солдатской	Im Soldatenmantel steckend,	Im Soldatenmantel steigt er,	Guck: Montur und Equipage! Wanja, alberne Visage, [...]
С <u>физиономией</u> <u>дурацкой</u> [...]	Grinsend sich das Maul verreckend, [...]	<u>Närrische Visage</u> zeigt er, [...]	Bin der Wanja, bin ein Mann!
Вот так Ванька – он плечист!	Ei, der Wanjka – ist <u>nicht blöd!</u>	Schaut den Wanja – wie er geht!	Bin ein Mann, der <u>reden</u> <u>kann!</u>
Вот так Ванька – он <u>речист!</u>	Ei, der Wanjka – <u>ist</u> <u>beredt!</u>	Schaut den Wanja – wie er <u>redt!</u>	Zeigt der Zicke, wie beredt, und das Mundwerk geht...
Блок, 351	GROEGER, 22	GUENTHER, 290	CELAN, 13

У Грегера образ Ваньки наиболее точен к блоковскому, а именно без налёта на преувеличение и утрированность, а именно дословно: [Ванька, действительно, не дурак – умеет говорить]. У Гюнтера герой имеет [дурацкую рожу] – „Närrische Visage“ и является виртуозом в красноречивости и словесности: „Lauter Lügensachen / Zum Vergnügenmachen...“. У Целана блоковское „речист“ развёрнуто на несколько строк и для Ваньки счастье – это просто мундир и экипаж.

Анализируя переводы образа Ваньки можно смело утверждать, что переводчики несколько переиначили оригинальный текст Блока. Коснулось это также образов Катьки и Петрухи.

Ах ты, Катя, моя Катя, <u>Толстоморденькая</u> ... [...]	Ach du Katjka, meine Katjka, <u>Dickes Luderchen</u> ... [...]	Ach, du Katja, meine Katja... O du <u>Rundbackige</u> ...	Katja, Katja, Katjenka, Eine <u>Schnute</u> hast du da... [...]
В <u>кружевном</u> белье	Spitzenwäsche,		<u>Komm, komm, schwing</u>

ходила –	Armbanduhren –	[...]	<u>das Bein!</u>
Походи-ка, походи!	Spitzenwäsch und	Eihei, <u>tanz nur zu!</u>	Beinchen will
[...]	Armbanduhr! [...]	Beinchen wunderhübsch	geschwungen sein!
Эх, эх, <u>попляши!</u>	Möchte dich <u>tanzen sehn!</u>	hast du!	Kamst so fein
Больно ножки хороши!	Deine Beine sind zu	[...]	<u>daherspaziert,</u>
БЛОК, 351 – 352	schön!	Hurtest mit den	So seidenspitzfein.
	GROEGER, 22 – 23	Offizieren –	CELAN, 13 – 14
		Hur nur, hur nur	
		immerzu!	
		GUENTHER, 291	

Здесь наблюдается смещение деталей, которое приводит к общему искажению образов главных героев, а ведь у Блока эти герои олицетворяют *героев революции*. У Целана и Гюнтера Катька ходила в кружевном белье буквально [только на прогулку] – „daherspaziert“. У Целана Катька не танцевала, как у Блока „Эх, эх, попляши! / Больно ножки хороши!“, а всего лишь [покачивала ножкой]: „Komm, komm, schwing das Bein! / Beinchen will geschwungen sein!“. К тому же Катька у Целана выставлена грубой – в последней строке четвертой главы предложено разговорное немецкое слово „eine Schnute“. Слово означает также „рыло“ – в переносном смысле – мусор, хлам (см. ЛЕППИНГ / СТРАХОВА 1964, 736). Вышеуказанным образом было передано блоковское уменьшительно-ласкательно слово „толстоморденькая“.

Касательно конкретно блоковского описания „толстомордненькой Катьки“, то он его очень детально передал в одном из своих писем Ю. П. Аненнкову – автору рисунков к первому изданию поэмы *Двенадцати*. Блока, среди прочего, не удовлетворил образ Катьки, и в качестве комментариев он написал художнику: „Катька – здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка; свежая, простая, добрая – здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется; [...] ,толстомордость‘ – очень важна (здоровая и чистая, даже – до детскости) [...]“ (Блок 1960 – 1963, VIII, 514). Именно данное описание могло бы помочь в своё время поздним переводчикам – Целану и Гюнтеру – составить более точное представление об образе Катьки.

4.1.5. Шестая глава

Данная глава, в которой убивают одну из главных героинь поэмы – Катьку, происходит нагнетание обстановки с помощью усиления ритма и ономатопеи. Именно поэтому здесь важно отметить различия в передачи ономатопеи, которую точнее передали

Греггер и Гюнтер. И только Целан же вместо „Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах“ переводит на свой поэтический лад – „knall und knall“. Динамику Блок демонстрирует с помощью неравномерных стихотворных размеров, которую все три переводчика попытались воспроизвести. Отмечается также, что именно в этой части Целан проявился как самостоятельный поэт со своим поэтическим подчерком, употребляя большое количество знаков препинания по сравнению с оригиналом. Далее пример:

<u>Трах-тарарах-тах-тах-тах-тах!</u>	<u>Trach=tararach=tach=tach=tach=tach,</u>	<u>Trach – tararach – tach-tach-tach-tach!</u>	Jetzt! <u>Knall</u> und <u>knall</u> und noch mal <u>knall</u> !
Вскрутился к небу снежный прах!..	Auf wirbelt Schneestaub bis ans Dach!	Der Schneestaub stiegt zum Himmelsdach! Der schicke Kutscher nebst Wanka weg...	Und mit dem Schnee ins Weltenall!
Лихач – и с Ванькой – наутёк...	Der Schlitten fliegt – ist durchgebrannt...	Noch einmal keck! Zieh ab vom Fleck!	Der Kutscher! Wanja! Was? Davon?
Ещё разок! Вводи курок!..	Noch mal! Noch mal! Den Hahn gespannt!	<u>Trach – tararach!</u> Die Quittung steht,	Den Hahn gespannt! Noch ‘ne Portion!
<u>Трах-тарарах!</u> Ты будешь знать,	<u>Trach=tararach!</u> Nimm das zur Lehr!	Wie man mit fremden Mädeln geht...	<u>Knall, knall und knall!</u> Ich stoß dir mal
Как с девочкой чужой гулять!..	Der stiehlt kein fremdes Mädel mehr!	GUENTHER, 292	Bescheid bezüglich Damenwahl!
БЛОК, 353	GROEGER, 24		CELAN, 15

4.1.6. Седьмая глава

В этой главе стоит обратить внимание на слово „голытьба“. По словарю Даля, „голытьба“ или „голыдьба“ происходят от слова „голый“ – нагой, непокрытый и употребляются в значении „бедняка, нищий от бедности, нищеты; выражения эти укорные“ (ДАЛЬ 1955, Т. 1, 372).

Запирайте этажи, ²⁰ Нынче будут грабежи! Отмыкайте погреба – Гуляет нынче <u>голытьба!</u>	Bürger, schließt die Türen gut, Heute gibt es Raub und Blut! Auf die Keller überall – <u>Lumpenpack</u> hat Karneval!	Alle Haustürn zugemacht, Plünderungen gibts heut Nacht! Keller doch sperrt auf darauf – Das <u>Bettelvolk</u> spielt heute auf!	Aufgepaßt jetzt in den Villen, Jemand kommt, den Sack zu füllen! Dreht die Schlüssel, dreht sie rum – <u>Habenichtse</u> gehen jetzt um!
БЛОК, 354	GROEGER, 27	GUENTHER, 293	CELAN, 17

²⁰ этажи [sic]

Греггер в своём переводе несколько субъективен, в словах отображается злоба, не похожая на блоковскую версию. Переводчик выплёскивает эмоции „старого мира“ на тех, кто шёл его сокрушать. Это совсем не похоже на Греггера, т. к. переводчик отличается точностью и пониманием смысловой нагрузки Блока. Гюнтер под „голытьбой“ понимает „Bettelvolk“ – нищий, очень бедный народ (см. ЛЕППИНГ / СТРАХОВА 1964, 151), а Целан использует слово „Habenichtse“ – нищий, бедняк (см. там же, 396). Версия Целана является наиболее близкой к оригиналу. Т. е. в более позднем переводе оказалось наиболее точное толкование термина, который использовал в 20-е годы сам Блок.

Кто они вообще эти главные герои поэмы – красногвардейцы и кого они символизируют? Советский литературовед Владимир Орлов в своей монографии *Поэма Александра Блока „Двенадцать“* (1962) признаётся, что ему невдомёк, почему красногвардейцев воспринимают как преступников и злодеев, ведь сам Блок признал и приветствовал революцию. Но именно так описали красногвардейцев Целан и Гюнтер. Немецкий литературовед Клуге поддерживает Орлова и указывает на то, что двенадцать красногвардейцев ни в коем случае не голытьба, они изображены скорее взволнованными, испуганными от „судьбоносной“ моральной несостоятельности, которую им приходится носить: „[...] sie seinen so geschildert, wie der erschreckte Bourgeois sie sähe und verunglimpfte, ihre Gewalttaten seien keine gesellschaftlichen Ausschreitungen, ihre Haltlosigkeit sei das Erbe der Vergangenheit“ (KLUGE 1967, 252). Можно предположить, что и Клуге и Орлов идеализируют блоковских красногвардейцев, в которых воплощена разрушающая сила „старого мира“. Они действительно представлены символическими разрушителями и мстителями, призванными противостоять самим себе ради освобождения русского народа от насилия. Сам Блок не скрывал, что народ для него это дикие варвары, которые демонстрируют свою природную силу в моменты необходимости защитить себя, свою родину, свой отчий дом: „[...] barbarische Masse ist, die in Maßlosigkeit, Leidenschaftlichkeit, Unbeherrschtheit und Rohheit ihre ursprünglichen, elementaren Kräfte zeigt“ (цит. по KLUGE 1967, 253).

4.1.7. Восьмая глава

Многие литературоведы отмечали, что именно восьмая глава является поворотной в сюжетной линии поэмы. Среди них Орлов писал:

Все мелкое и личное, выдвинувшееся было на первый план повествования (бесшабашная удадь, любовная трагедия, ревность, преступление, отчаяние и ‚горе-горькое‘ убийцы), как бы поглощается мощным величием разбушевавшихся революционных смерчей и вихрей. Именно здесь впервые возникает образ ‚старого мира‘ – безродного пса (Орлов 1962, 228 – 229).

В восьмой главе Блок передает атмосферу народного творчества в жанрах разбойная песнь, заплачка, что являет собой трудность при переводе на немецкий язык. Чуковский писал, что спорить о стихах Блока не имеет смысла и „[...] нужно просто *послушать* их, – вслушаться в их интонации, постигнуть их ритмическую, звуковую основу, которая у Блока главнее всего“ (Чуковский 2004, 171). Продолжая мысль писателя, можно сказать, что эти жанры подлежат переводу с трудом, ими нужно проникнуться, их нужно прожить. Все эти жанры важно сохранить при переводе, потому что как писал Чуковский: „[...] отнимите у этих стихов их национальную окраску, и от них ничего не останется, потому что это не окраска, а суть“ (там же, 172). Отмечается, что с этой задачей в лучшей степени справился Целан. Можно предположить, что его поэтический образ мышления и опыт помогли передать русскую, древнюю, простонародную песню, старинный романс и солдатскую частушку ближе к оригиналу.

Ох, ты <u>горе-горькое!</u>	Ach, du <u>bitter=bittres</u> <u>Leid!</u>	Ach, du <u>Kummer,</u> <u>kummervoll!</u>	O du <u>Gram und</u> <u>Kümmernis,</u>
<u>Скука скучная</u> <u>Смертная!</u>	<u>Sehnsuchtsleid!</u>	<u>Trauer, traurige,</u>	<u>Öde du, tödliche</u>
<u>Ужь</u> ²¹ <u>я времячко</u>	<u>Todesleid!</u>	<u>Tödliche!</u>	<u>Ödigkeit!</u>
Проведу, проведу...	Na, ich werd die Zeit	<u>Zeitlein, Zeitelein,</u>	
<u>Ужь я темячко</u>	Mir <u>vertreiben,</u> <u>vertreiben...</u>	Nimms in Kauf, nimms in Kauf...	Hab ja Zeit und hab <u>Weil,</u>
Почешу, почешу...	Werd dem Teufel heut	Kratz am <u>Scheitelein</u>	Bring sie zu, bring sie hin...
<u>Ужь я семячки</u>	Mich <u>verschreiben,</u> <u>verschreiben...</u>	Mich darauf, ja darauf...	Hab ein Kämmlein zur <u>Hand,</u>
Полущу, полущу...		Sonnenblumenkern –	<u>Führ</u> es her, <u>führ</u> es hin...

²¹ ужь [sic]

<u>Уж</u> я ножичком	Nüsse knacken, Leut,	<u>Knack</u> ich auf, <u>knack</u> ich auf...	Hab ein Kernlein im Mund,
Полосну, полосну!..	Die sich <u>sträuben</u> , sich <u>sträuben</u> ...	Mit dem Messerchen	<u>Beiß</u> es auf, <u>beiß</u> hinein...
Блок, 354 – 355	Fliege, Bürger, auf als Spätzlein!	Schlag ich <u>drauf</u> , schlag ich <u>drauf</u> !	Hab ein Messerlein fein, Klapp es auf, fahr drein!
	Um mein Schätzelein,	GUENTHER, 293 – 294	CELAN, 18
	Um mein Mädelein –		
	Schlag ich dir den Schädel ein!		
	GROEGER, 28		

Figurae etymologicae, т. е. устойчивое сочетание однокоренных слов, как например, „горе-горькое“, передано всеми тремя переводчиками, хоть у каждого на свой лад. Одним из главных средств передачи эмоций является повторы, поэтому необходимо обратить на это особое внимание и проанализировать, каким образом они были переданы в переводах. Авторы ориентировались на повторение слов: „почешу, почешу“ / „проведу, проведу“ / „полосну, полосну“. Греггер трижды повторяет слово „Leid“ – „Ach du bitter=bittres Leid“ / Sehnsuchtsleid! Todesleid“ – подобное тройное повторение грамотно, на манеру самого Блока, отражает страдание, печаль и боль красногвардейцев. Немецкое слово „Leid“ выражает особое несчастье и страдание. Перевод отличается от оригинала, в том числе и жанрово, но Греггер не уступает ему и передаёт смысловое настроение. Перевести фразу „Уж я темячко / Почешу, почешу...“ Греггеру не вполне удалось, и самое важное, что он вовсе не перевёл строчку „Уж я ножичком / Полосну, полосну!..“. Греггер считается ответственным переводчиком, и данная фраза представляет важность в общей интерпретации текста. Но он переводит её буквально [проломлю тебе череп]. Гюнтер выводит скрытый смысл слова скучно на поверхность, выражая его словами „Kummer, kummervoll“. Слова означают дословно [горе, скорбь, печаль, озабоченность]. В следующей строке Гюнтер продолжает тему скорби и употребляет „Trauer, traurige“.

Здесь необходимо отметить, что именно с этой фразы: „Уж я ножичком полосну, полосну“ Блок начал писать свою поэму. По словам современника и друга Блока – Чуковского, поэт написал поэму за два дня, начав с этой фразы, так как „[...] эти два ,ж‘ в первой строчке показались ему весьма выразительными“ (ЧУКОВСКИЙ 2004, 92).

У Целана в словах: „Gram und Kummernis“ выражена и печаль, и горе, и скорбь, и тоска, и грусть, и гнев одновременно. Его передача многозначна и несколько абстрактна. Суффиксы *-nis* и *-keit* свидетельствуют об обобщённости в переводе. Такой

подход к переводу далёк от блоковского фольклорного мотива, утверждает Нечепорук (см. НЕЧЕПОРУК 1993, 320). Целан вкладывал в эту главу своё глубокое личное и выстраданное чувство.

Критики отмечают, именно эта глава остаётся камнем преткновения для переводчиков. Подчёркивается, что она удалась Целану: „[...] в его переводе это одно из самых удачных мест, подлинных достижений“ (НЕЧЕПОРУК 1993, 320).

4.1.8. Девятая глава

Девятую главу Блок представляет в жанре романса, переходящий в народное восклицание „Гуляй, ребята, без вина“ – появляются новые символические образы – пёс и буржуй. „Пёс“ (IX глава), – основной представитель „старого мира“, осознаёт, что выживет, если примкнёт к маршу красногвардейцев, т. е. судьба его лежит в руках революционных масс (см. KLUGE 1967, 247). В поэме образ имеет разные облики: „пёс холодный“, „пёс безродный“, „пёс голодный“, „голодный пёс“, „волк голодный“ или „пёс паршивый“. Все три переводчика сохраняют символику оригинала. У Грегера пёс – „Hund“, „herrenloser Hund“, „räudiger Hund“, „Werwolf“; у Гюнтера – „Bettelhund“, „Köter“, „räudiger Köter“, „krätzigem Hunde“, „Wolf an Gier“, „frostger Köter und Hungerköter“; у Целана пёс: „hündisch“, „Hund“, „Köter herrenlos“, „Hungerhund“, „Biest“, „Hungerköter“.

В воспроизведении буржуа он предстаёт читателю голодным ли голодающим – определения эти прямолинейно перенесены с пса на буржуа. Голодный буржуй возникает у Гюнтера и Целана. Напомним, под буржуем политические словари Пономарева и Абаренкова, понимается господствующий класс капиталистического общества, который эксплуатирует наёмный труд (см. ПОНОМАРЕВ 1958, 61; АБАРЕНКОВ 1983, 35).

Стоит буржуй на
перекрестке
И в воротник упрятал
нос.
А рядом жмется
шерстью жесткой
Поджавший хвост
паршивый пес.
Блок, 355

Am dunklen Kreuzwege
der Bürger
Versteckt im Kragen
Kinn und Mund.
An ihn gedrückt, im
Halsbandwürger,
Steht schweißgeklemmt
ein räudiger Hund.
GROEGER, 29

Seht den Bourgeois am
Kreuzweg eben,
im Kragen steckt die
Nase drein.
Mit struppigem Fell zieht
dicht daneben
Ein räudger Hund die
Rute ein.
GUENTHER, 294

Seht dort den Bürger
stehn, am Kreuzweg, er
Hat seine Nase tief im
Kragen, und
Da ist noch jemand,
zottig, dicht daneben –
wer?
Ein Hund, der sich an ihn
schmiegt, räudig – ja, ein
Hund.
CELAN, 19

Точнее и поэтичнее остальных выразился здесь Грегер. У него [паршивый пёс] в [ошейнике / удавке] – образ буржуа и образ пса соединён лейтмотивом рифмы „der Bürger – im Halsbandwürger“. Версия Целана перегружена деталями. Его стихи итак самые длинные из предложенных переводов поэмы *Двенадцать*. Характерно, что Целан в ряде случаев перенасыщает текст знаками препинания, придавая ему излишнюю эмоциональность, запутывая читателя. Такой манёвр противоречит Блоку (см. OLSCHNER 1985, 70 – 77).

В девятой главе поэмы первая строфа представляет собою вариацию начальных строчек популярного народного романса:

<u>Не слышно шуму</u> <u>городского,</u>	<u>Der Lärm der Straßen ist</u> <u>verklungen,</u>	<u>Kein Stadtlärm ist mehr</u> zu vernehmen.	<u>Die Stadt still, der Schlaf</u> <u>hat sie im Arm,</u>
Над невской башней тишина,	den Nevski=Turm hüllt Stille ein.	Am Newaturm ward Ruhe stracks,	Der Newaturm dort: stumm seht ihr ihn stehn.
И больше нет городового –	Kein Schutzmann an den Ecken!.. Jungen,	Kein Schutzmann mehr ist rings zu sehen –	Die Straßen – leer, und nirgends ein Gendarm.
Гуляй, ребята, без вина! БЛОК, 355	Vergnügt euch heut auch ohne Wein! GROEGER, 29	Nun lustig, Jungens, ohne Schnaps. GUENTHER, 294	Der Schnaps ist alle, Kinder – tanzt trotzdem! CELAN, 19

Литературным источником этого романса послужило стихотворение Ф. Н. Глинки *Узник*. Однако фраза „В заневских башнях“ заменяется Блоком на „Над невской башней“ (см. SENF 2012, 192). Зачин сравнивают также с одним из ранних стихотворений А. А. Фета: *Ночь. Не слышно городского шума* (1843) (см. ОРЛОВ 1962, 629). В переводах атмосферность романса теряется, хотя у Грегера лиричность и поэтичность сохраняются за счёт рифмовки „ein – Wein / verklungen – Jungen“.

4.1.9. Десятая глава

<u>– Шаг держи</u> <u>революционный!</u>	<u>Revolutionäre, den</u> <u>Schritt vereint!</u>	<u>Halt den Schritt, den</u> <u>revolutionären,</u>	<u>– Halt Schritt mit der</u> <u>Revolution!</u>
Близок враг неугомонный!	Nicht ruht, nicht rastet der zähe Feind!	Feind geht mit, wird dich schon lehren!	Glaub nicht, die drüben schlafen schon!
<u>Вперед, вперед, вперед,</u>	<u>Vorwärts! Vorwärts</u> zur Tat!	<u>Voran, voran, voran,</u>	Volk der Arbeit, bleib nicht stehn,
Рабочий народ!	Proletariat!	Du Arbeitsmann!	<u>Weiter mußt du, weitergehn!</u>
БЛОК, 356	GROEGER, 30	GUENTHER, 295	CELAN, 20

В десятой главе лозунг / призыв „Шаг держи революционный!“ используется Блоком с

другим порядком слов по сравнению со второй и шестой главами поэмы („Революционный держите шаг! / Неугомонный не дремлет враг!“), указывая на обострение и развитие событий. Греггер сохранил неизменным порядок, который он использовал в качестве лейтмотива во всей поэме. Гюнтер меняет существительные на прилагательные: „Halt den Schritt, den revolutionären“. Целан использует повтор „halt Schritt“, оставляя его неизменным.

Блок смело использует и протяжной мотив народной *заплачки* – „Ох ты, горе-горькое“, и парафраз плавного городского романса *Не слышно шуму городского*, и призывную тему боевого марша *Варшавянки* (см. Долгополов 1964, 181). Здесь голос лирического героя поэмы как бы сливается с голосами его героев, и вся поэма начинает перекликаться с *Варшавянкой*, с её символикой „вихри враждебных...“ и „темной силы“, эпитетами, определяющими революционный бой – бой „святой и правый“ (см. Венгров 1963, 375). Вариация на тему *Варшавянки*, а точнее переложение её слов „Вперёд, вперёд, вперёд, / Рабочий народ!“ нашла разное отражение у переводчиков.²² Греггер, к примеру, дословно воспроизводит лозунг-призыв: „vorwärts“. Гюнтер отказывается от распространённого в немецком языке слова „vorwärts“ (использовалось раньше в немецком рабочем и революционном движении как лозунг) в пользу наречия „voran“. К тому же Гюнтер обращается с лозунгом не к народу, а к отдельному его представителю: „Du Arbeitsmann!“. Целан вкладывает в свой призыв иной смысл и призывает [идти дальше], используя модальный глагол должен – „müssen“ в качестве повеления. Очевидно, это может быть интерпретировано как прямое обращение к *своим* современникам и указывать на собственную позицию переводчика по отношению к пролетариату его дней. Ведь Целан усердно подчёркивает необходимость не стоять на месте, а идти дальше, что вряд ли можно отнести к пролетариату России и Европы времени написания *Двенадцати*.

²² В десятой и одиннадцатой главах поэмы стихи *Вперед, вперед, вперед, рабочий народ* наблюдается вариация слов известной революционной песни 1890 – 1900-х годов *Варшавянка* (вольный перевод с польского Г. М. Кржижановского): *Марш, марш, вперед, / Рабочий народ!* (см. Орлов 1962, 629).

4.1.10. Одиннадцатая глава

...И идут <u>без имени святого</u>	... <u>Gehn – ins Ferne. Ohne Segen.</u>	...Ohne heiligen Namen gehen stetig	...Und es gehn die Namenlosen,
<u>Все двенадцать – вдаль.</u>	Ohne Segen zum Geleit.	Weiter die zwölf Mann.	Und die Zwölfe gehn.
<u>Ко всему готовы.</u>	Sind verwegen,	<u>Sind zu allem fähig.</u>	<u>Alles tun</u> , an nichts sich stoßen,
Ничего не жаль... [...]	Nichts tut leid... [...]	Stoßen sich nicht dran... [...]	Nichts verdient zu stehn... [...]
Раздается Мерный шаг.	Folgt gemessen Mann für Mann.	Schritte – sachte – Jemand geht.	Gleichschritt, hallend: Feind marschiert.
Вот — проснется <u>Лютый враг...</u>	Halten <u>zähen</u> <u>Feind</u> in Bann...	<u>Feind</u> erwachte Und er steht...	<u>Feind</u> ist da, hat sich geregt – Auf die Bestie angelegt!
Блок, 356 – 357	GROEGER, 31	GUENTHER, 295	CELAN, 21

В одиннадцатой главе ключевыми для поэмы являются выше указанные подчеркнутые строчки. То, как переводчики воспроизвели фразы, укажет на их позицию по отношению к образам красногвардейцев и идейному смыслу поэмы *Двенадцать* в целом. Блок специально подчеркнул с помощью тире выражение „все двенадцать – вдаль“ и вынес слово „вдаль“ в конец строки как рифму „все двенадцать – вдаль“. Считается, что рифма эта соотносится с „вдаль“ в рефреме *Варшавянки*. Грегер смог чётко передать эту рифму: „Gehn – ins Ferne“. Фразу „без имени святого“ он выразил также ясно и кратко: „ohne Segen“. По Грегеру, как и по Блоку – двенадцать идут без одобрения, без благословления, а бесстрашно, отчаянно и дерзко. Блок так и пишет: „Ко всему готовы“. Грегер также лаконичен и переводит строфу теми же четырнадцатью словами как и Блок. Переводчик выбирает простые и ясные в звучании слова. Далее у Грегера (уже упомянутый в десятой главе) „лютый враг“ это „der zähe Feind“ – враг упорный, не позволяющий лишаться бдительности. У Гюнтера и Целана – это просто враги, без характеристики. В одиннадцатой главе Грегер подчеркнул уверенность в том, что врага можно одолеть: [В нашей власти стойкий враг] – „Halten zähen Feind in Bann“. Нечепорук пишет, что интерпретация одиннадцатой главы Грегером это его индивидуальный успех и достижение, а также „[...] значительная страница в истории прочтения немецкими переводчиками блоковской поэмы“ (Нечепорук 1993, 323). У Гюнтера двенадцать [не ко всему готовы], а [на всё способны], и ни что не оттолкнёт их сотворить то, чего они хотят, т. е. не помешает им сделать то, чего они добиваются: „Sind zu allem fähig / Stoßen sich nicht dran“. В переводе Целана также отсутствует стремление двенадцать смотреть и идти „вдаль“:

„[...] и это удивительно для лирика, в поэтике которого наречия, указывающие направление движения, играют значительную роль“ (там же, 324). „Без имени святого“ Целан понимает как безымянные – „Namemlosen“. Данное расхождение с оригиналом приводит к большому кругу трактовок слова.

4.1.11. Двенадцатая глава

Именно в двенадцатой главе авторы переводов попытались остаться верными подлиннику, оставляя на заднем плане свои собственные поэтические амбиции. Сенф подчёркивает, что переводчиками были соблюдены даже рифмы: „[...] sowohl die weiblich-männlich alternierenden Kreuzreime als auch das Versmaß werden größtenteils übernommen“ (SENF 2012, 194). Как уже было сказано, поэма Блока отличается многообразием рифм, литературных стилей и выразительных средств. Последняя глава собирает в себе воедино все основные темы поэмы посредством *технической* многослойности и разнообразия: Здесь и „державный шаг“, ведущий вперёд, и „старый мир“, и „нищий пёс“, рифмующийся с Христом, и перемежающиеся голоса (см. ТИМОФЕЕВ 1980, 61). Переводчики передали и сохранили всё это разнообразие.

Однако следующее различие в переводах подчёркивает, что заключительная глава демонстрирует сложности в переводе на немецкий язык:

... <u>Вдаль</u> идут державным шагом...	<u>Schreiten</u> fest, mit Herrscherschritten,	... <u>Alltagsschritte</u> weitergehen...	... <u>Gehen und schreiten</u> , ziehn die Bahnen...
Блок, 358	GROEGER, 32	GUENTHER, 295	CELAN, 22

Блоковское принципиально важное слово „вдаль“, означающее надежду на новое начало, не было переведено ни одним из переводчиков. Далее у Грегера двенадцать „schreiten“, т. е. [шагают как властители, государи]. У Гюнтера [идут обычным повседневным шагом]. У Целана [идут и шагают, тянутся по дорогам]. Целан подчёркивает непрерывность и бесконечность движения, однако не говорится о направлении и характере движения.

Повтор этой же строки в последней строфе, отличающийся лишь одним словом „так“ вместо „вдаль“, вызвал у переводчиков желание внести в него новые смысловые оттенки. Изменения нанесли заметный ущерб композиционной гармонии главы, первая и последние строфы которой начинаются столь значительными, весомыми и художественно выразительными словами.

...Так <u>идут</u> державным шагом –	... <u>Schreiten</u> so in hehrem <u>Wahne</u> ,	... <u>Alltagsschritt</u> sieht man sie gehen...	... <u>Gehn</u> und <u>schreiten</u> , schreiten, gehen –
Блок, 359	GROEGER, 34	GUENTHER, 296	CELAN, 23

Греггер заменяет вариант на разъясняющий: „Schreiten so in hehrem Wahne“. Однако слово „Wahn“ означает и иллюзию, грёзу, мечту, почти святую и ложную, а также ослепление, заблуждение (см. ЛЕППИНГ / СТРАХОВА 1964, 901). „Искажение смысла переводимого блоковского текста у Греггера исключительно редко, тем оно досаднее в столь ответственном месте, как заключительная строфа поэмы“ (НЕЧЕПОРУК 1993, 325). У Целана нет авторских определений, лишь четыре раза повторяется глагол движения: дважды идут – „gehen“ и дважды шагают – „schreiten“. Повторение – излюбленный поэтический приём Целана, особо выделяющийся в переводе этой поэмы. Словно переводчик пытается форсировать события и настроить читателя на субъективное восприятие заключительного сюжета поэмы. Для Целана путь двенадцати красногвардейцев – не стремление, т. е. не устремлённость вдаль, а некая обречённость. Словно все двенадцать не знают, куда идут и обречены быть ведомыми, гонимыми стихией, судьбой. Целан повторяет в этой строфе глагол движения четыре раза – столько, сколько Блок во всей поэме. Сравнительный анализ этих строф наглядно демонстрирует различия в восприятии блоковской мысли переводчиками.

Нельзя не обратить внимание на образ Христа, который трактуется переводчиками также по-разному. Воссоздание заключительной и самой значимой строфы поэмы является важной и неотъемлемой частью на пути к осмыслению идейного содержания поэмы *Двенадцать*. „Это не Христос – ‚царь небесный‘, это тот блоковский Христос, который плыл к его ‚распятой высоте‘, вместе с которым Блок ‚сораспинался‘ со своей родиной‘, растворя в чужих своё Я“ (ТИМОФЕЕВ 1980, 61).

...Так <u>идут</u> державным шагом –	... <u>Schreiten</u> so in hehrem Wahne,	... <u>Alltagsschritt</u> sieht man sie gehen...	... <u>Gehn</u> und <u>schreiten</u> , schreiten, gehen –
Позади – голодный <u>пёс</u> ,	Hungrig folgt der Hund von <u>fern</u> ,	Hungerkötter hinten <u>dran</u> ,	Hungerhund prescht hinterher.
Впереди – с кровавым флагом,	Und voran – mit blutiger Fahne	Vorn der blutgen Fahne Wehen,	Vorn die Fahne, blutig, wehend,
И за व्यогой невидим,	<u>Kugelfest</u> , <u>verratgefeit</u> ,	Hinterm Schnee doch unsichtbar,	Und, unsichtbar – denn es schneit –,
И от пули невредим,	Schneeverhüllt und perlumschneit,	Kugelfest für immerdar,	Einer noch, der ist gefeit,
Нежной поступью надвьюжной,	Sanften Schritts durch Sturmestosen	Sanft mit sturmjenseitgen Schritten,	Sturmfern, sanft, so schreitet er,
Снежной россыпью жемчужной,	Geht im Kranz aus weißen	Von Schneeperltau überglitten,	Schneeglanz, perlend, um

В белом венчике из	Rosen,	Ein weiß Rosenkränzlein	sich her,
<u>роз</u> –	Lichtumhaucht gleich	<u>dran</u> –	Rosenweiß sein
Впереди – <u>Исус</u>	einem <u>Stern</u> –	<u>Jesus Christus – vornean.</u>	Kränzlein <u>ist</u> –
<u>Христос</u> .	<u>Jesus Christ</u> , der Sohn des	GUENTHER, 296	Vorne gehet <u>Jesus Christ</u> .
Блок, 359	<u>Herrn</u> .		CELAN, 23
	GROEGER, 34		

Смысловая нагрузка у Блока отмечена рифмой трёх существительных, в которых представлены два противоположных мира – старого и нового: „пёс“ и „Христос“. В итоге получается: „роз – пёс – Христос“. Греггером избрана для этого рифма: „fern – Stern – Herrn“, что рифмуется также, как и в оригинале: „роз – Христос“, что можно считать удачным смысловым решением рифмы. У Гюнтера в рифмах только наречия: „dran – dran – vornean“; у Целана „ist – Christ“.

Христос у Греггера неуязвим не только для пуль, но и для предательства – „Kugelfest, verratgefeit“. А над „белым венчиком из роз“ Греггер возводит ещё и сияющий нимб света, словно не удовлетворившись блоковской скромностью в описании Христа. Греггер вставляет целую строчку, позволяя себе немного лишнего: „Lichtumhaucht gleich einem Stern – / Jesus Christ, der Sohn des Herrn!“. У Гюнтера, при том, что смысл последней строфы передан верно, её художественное совершенство и высшая гармония остались не воплощёнными даже в той степени, в какой это удалось Греггеру. „[...] что неудивительно для переводчика, так усиленно постулировавшего свой переводческий принцип сохранения всех особенностей формы“ (Нечепорук 1993, 326). У Целана нет указания на то, что Христос несёт „кровавый флаг“, а флаг – как и у Греггера – как бы отделился от него, просто оказался „впереди“. Иисус у Целана вообще неуязвим, что указывает на недопонимание образа Иисуса, задуманный Блоком.

4.2. Итоги сравнительного анализа переводов поэмы *Двенадцать*

В предыдущей главе был представлен сравнительный анализ доминирующих образов и мотивов поэмы *Двенадцать*, какими их видели авторы переводов. Анализ дает возможность понять как видели её переводчики: усмотрели ли они в поэме революционную тематику и если да, то опираясь на какую аргументацию. Далее необходимо сделать общие выводы сопоставительного анализа, учитывая индивидуальности каждого из переводчиков и помня, что в переводе стихов преобразования – потери, добавления, изменения – неизбежны. Естественно, что в характере этих преобразований сказывается индивидуальность поэта-переводчика и „[...] отношение последнего не только к осмысляемому и переводимому им тексту, но и к стоящему за этим текстом, увиденному самим переводчиком реальному миру“ (Эткинд 1963, 76). Подводя итоги, стоит отметить, что нижеследующие наблюдения не претендуют на полноту творческой характеристики каждого из указанных переводчиков.

Итак, анализируя переводы по каждому автору и опираясь на заявленные в теоретической части исследования – в главе 1.2. *Теоретические подходы к литературному переводу* – понятиям *вольности* и *точности* перевода, можно обозначить следующие выводы. Будучи близким к оригиналу по делению строк, ритму и стихотворному размеру Целан оказался в наибольшей степени волен в лексическом смысле, оставаясь верным своему собственному поэтическому стилю. Он переводит менее точно в отличие от Грегера и Гюнтера. Гюнтер, в свою очередь, далёк от строфического деления оригинала, но переводит лексически точнее Целана. Во всех трёх переводах нет определённого переводческого концепта: „[...] es finden sich bei allen Übersetzern (am wenigsten aber bei Groeger) ‚verfremdende‘ und ‚einbürgernde‘ Übersetzungsmerkmale“ (SENF 2012, 206). Причиной этих различий стало уже упомянутое индивидуальное своеобразие каждого из переводчиков, которое стало неотъемлемой частью перевода. Как было сказано в теоретической части исследования (в главе 1.2.2. *Фёдоров об индивидуальном своеобразии подлинника*), данная *проблематика* выходит на первый план, если речь идёт о соотношении двух языков и двух литератур, т. е. переводе оригинала на другой язык. Перевод предполагает разнообразие не только в плоскости языковой, но и в плоскости мировоззрения (см. ФЁДОРОВ 1953, 310 – 311).

4.2.1. Критическая оценка перевода Вольфганга Грегера

Перевод поэмы *Двенадцать*, выполненный Вольфгангом Грегером (1921), по признанию многих русских современников Блока, наиболее точен по сравнению с переводами, относящиеся к началу 30-х годов XX-го столетия (БЕКЕТОВА, Дудкин, Нечепорук, БААДЕ). Авторы считали перевод Грегера „исключительно удачным“ и говорили, что „[...] бóльшую близость к оригиналу, чем дал Грегер, трудно себе представить“ и добавляли, что он создал „[...] блестящий, великолепный перевод“ (БЕКЕТОВА 1922, 257). Современник Грегера, литературовед М. А. Алданов, высказывает свою положительную оценку его переводу. В 1922 году он выпустил сборник рецензий с критическими статьями русских поэтов, рассчитанный на эмигрантский круг литературных деятелей, искусствоведов и самих поэтов и писателей; в своей статье *Alexandr Block. Die Zwölf. Перевод Вольфганга Грегера, с иллюстрациями В. Н. Масютина*, он особо выделил перевод *Двенадцати* Грегера, сравнив его близость к оригиналу с такими великими произведениями, как английские переводы Данте, сделанные Логфелло, и перевод *Довольно, пора мне забыть* А. К. Толстого, не уступающий Гейновскому *Nun ist es Zeit* (см. Алданов 1922, 361). Алданов заявляет о крайней сложности и практически „невозможности“ перевести поэму *Двенадцать*, и добавляет при этом, что „[...] по точности, по близости к подлиннику, по изумительному воспроизведению всех ритмов, всех размеров, всех оттенков выражения поэмы, перевод В. Грегера представляет собой *совершенство*“ (там же, 361).

Ксения Вернер (XENIA WERNER) – немецкий автор опубликованной переписки между Вольфгангом Грегером и Освальдом Шпенглером ссылается на М. Бааде, которая в своей статье *Zur Aufnahme von Aleksandr Bloks Poem „Die Zwölf“ in Deutschland* (1964), пишет, что перевод Грегера лучший: „W. E. Groeger, der die unumstritten beste Übersetzung der ‚Zwölf‘ in den zwanziger Jahren schuf [...]“ (BAADE 1964, 187). Вернер дополняет, что особенностью перевода Грегера является его повсеместное стремление сохранить своеобразие оригинала, о чём он пишет в своём письме Шпенглеру, сопровождая послание переводом *Бориса Годунова* Пушкина: „Die Übersetzung entspricht [...] rhythmisch, dem Satz- und Wortlaut nach genau dem Original, was natürlich kein Beweis ihrer Güte, vielleicht aber meiner pietätvollen Behandlung des Originals ist“ (цит. по WERNER 1984, 158).

„Удача“ Грегера объясняется самим переводчиком в предисловии к собственному переводу поэмы. Он пишет о том, что образ Христа необычайно усложнил поэму *Двенадцать* и считает, что у Блока есть загадка и тайна. Переводчик её разгадывает, считая, что если бы не Христос, то общая картина поэмы получилась бы слишком страшной: „[...] ohne den Christus [...] wäre das dargestellte Bild so wahr, so grauenhaft“ (GROEGER 1921, 10). Далее Грегер объясняет, что образ Христа превратил бы поэму в политически окрашенную и заявляет:

Auch mir schien es anfangs, daß der voranschreitende Christus Block des Bolschewismus überführte. Doch jetzt halte ich meine damalige Auffassung für zu vorschnell und einfach. Hätte Block denn in solchen Linien und Farben das bolschewistische Rußland und seine Apostel dargestellt, wenn er mit ihnen solidarisch wäre (GROEGER 1921, 10).

В конце концов, как утверждает Грегер, фигура Христа означает дословно, что [ужасы тяжких лет будут сняты и преодолены в возрождении России] (см. там же, 10). Таким образом, переводчик приближается к видению поэта относительно образа Христа, прочувствовал его роль в поэме и увидел его „освобождающую и примиряющую“ миссию.

Языковое сходство с оригиналом, наиболее точная передача стилистических и семантических оттенков поэмы символизируют параллельность понимания Грегером и Блоком поэмы *Двенадцать*.

4.2.2. Критическая оценка перевода Йоганнеса Гюнтера

Перевод поэмы *Двенадцать*, выполненный Йоганнесом Гюнтером, признанным одним из самых значимых блоковедов и хранителей творческого наследия поэта,²³ по словам его современников далёк от идеального (см. BAABE 1969, 7). Являясь автором обширных воспоминаний и размышлений о поэзии Блока, литературоведы отмечают, что переводы блоковских стихотворений Гюнтеру не удались. Йоганнес Гюнтер, по мнению Мишу, является одним из главных переводчиков и интерпретаторов произведений Блока и русской лирики XX-го века, создал при этом „искажённый“ перевод поэмы *Двенадцать*, не лишённый „слабых мест“: „[...] die Schwächen seines VIII. Kapitels sind, anders als bei Groeger, symptomatisch für die ganze Arbeit“ (MIERAU

²³ Гюнтером было издано наибольшее число произведений поэта – насчитано более 400 стихотворений и произведений, переведённых им на немецкий. Крупнейший сборник Йоганнеса Гюнтера: *A. Block, Gesammelte Dichtungen. Deutsch von Johannes von Guenther*. München (1947).

1963, 758). Гюнтеру принадлежит, по его словам, скорее *формальное* воспроизведение ритма, рифмы и свойственной блоковской лирике музыкальности. В качестве доказательства своего заключения, Мирау сравнивает переводы стихотворения *На поле Куликовом* Гюнтером и Эрихом Вейнертом (ERICH WEINERT) 1940 года. Последний, живя в СССР, в наименьшей степени владел немецким языком и не являлся составителем блоковских произведений, но сделал „мастерский перевод“: „[...] mit weitaus geringerem sprachlichen Wissen und Einfühlungsvermögen sowie ohne vergleichbare Bezugsebene zu dem Verfasser des Gedichtes aufs meisterhafteste formte“ (там же, 758).

М. Бааде считает, что толкование Гюнтером поэмы носит культивированный и двусмысленный характер. Здесь можно согласиться с автором и подтвердить, что двусмысленность Гюнтера действительно дезориентировала немецкого читателя. Особенно это заметно в его работе *Die Literatur Rußlands* 1964 года, в которой можно увидеть много замечаний политического и революционного характера: „Die Revolution fand Blok in den Reihen der Bolschewiki“ или „Die Bolschewiki haben nichts getan, seine auch heute noch nicht abgeschwächte Einwirkung auf die Jugend und die Leser zu unterbinden“ (GUENTHER 1964, 175 – 176). Далее Гюнтер пишет: „Blok [...] war empfindlich und hat trotzdem in unzähligen überflüssigen Kritiken [...] unzählige Mitdichter und Mitschriftsteller ans Messer geliefert“ (там же, 177). Гюнтер параллельно выражает свою глубокую симпатию к Блоку, говоря о том, что он – величайший поэт: „Wenn wir ihn dennoch als den größten Dichter seiner Zeit feiern, dann gilt das nicht dem Allzumenschlichen, sondern der strahlenden Aureole heiligen Geistes, die sich trotzdem über ihn gelegt hat“ (там же, 177). Таким образом, описывая свое отношение *политическими* замечаниями, Гюнтер автоматически подводил читателя к определённому настрою в оценке поэмы – прослеживалась некоторая революционная составляющая.

Мирау подвергает критике переводческую деятельность Гюнтера и утверждает, что переводы большинства лучших образцов блоковской лирики ему не удалось (см. MIERAU 1963, 758). Автор подчёркивает „индивидуальную технику“ переводчика по отношению к содержанию, ритму, метру и рифме. По его мнению у Гюнтера не получается избавиться от своей „индивидуальности“ и только в редчайших случаях ему удаётся создать достойный оригинал, когда в поэзии Блока преобладают конкретные образы и предметы (см. там же 1963, 758). Бааде присоединяется к критике Мирау и пишет, что точка зрения, при которой Гюнтер считается „одарённым“ немецким

переводчиком, больше не является истиной: „Das Verdienst v. Guenthers wird allein in seiner Aktivität, den Dichter auch in Deutschland heimisch werden zu lassen, unauslöschlich Bestand haben“ (BAADE 1969, 11).

4.2.3. Критическая оценка перевода Пауля Целана

Изучая литературные источники, можно сделать вывод, что работ, посвящённых рецепции перевода поэмы *Двенадцать* Паулем Целаном крайне мало.²⁴ Имеются общие рецензии Целана на его переводы, не относящиеся к поэме *Двенадцать*. К таким работам можно отнести диссертацию Олшнера (L. M. OLSCHNER) *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtsübertragungen* (1985), который, однако, не представил подробного и детального анализа немецкого перевода поэмы, считая бессмысленным анализировать отдельные части поэмы, т. к. они не дают полноценного представления о ней. Рексхойзер (ADELHEID REXHEUSER) в работе *Die poetische Technik Paul Celans in seinen Übersetzungen russischer Lyrik* (1975) опубликовал некоторые замечания о поэме *Двенадцать*. Анализом переводов русской литературы Пауля Целана занимался известный литературовед Мираву (FRITZ MIERAU). В своей работе *Zum Problem der deutschen Übersetzung sowjetischer Lyrik* (1963) он уделит место переводу поэмы *Двенадцать*.

Среди литературоведов существует мнение, что до Пауля Целана никому не удавалось блеснуть „ритмической виртуозностью перевода“ (Дудкин 1993, 276). Мираву добавляет к этому: „[...] Celans Übersetzungen aus dem Russischen [...] leben ohne die Lexikonwörter, Inversionen, Elisionen und Reimkrämpfe der ‚Übersetzersprache‘“ (MIERAU 1963, 758). Он считает, что из всех немецких переводов, именно воспроизведения Целана и Грегера он считает самыми „значимыми“ („bedeutend“). Перевод поэмы *Двенадцать*, по словам Мираву, демонстрирует потенциальную возможность приближения к понятию „художественный идеал“ („Kunstideal“). Однако именно этот фактор и выводит на первый план одну из главных проблем переводческой деятельности XX-го столетия вообще. По его словам, его поэма – кульминация творчества Блока. И переплетение сложности и одновременно лёгкости

²⁴ Автор диссертаций по творчеству Блока Кристина Иванович также считает, что обстоятельных работ немецкому переводу Целана мало (см. IVANOVIČ 1996, 165).

воспроизведения в сочетании с ритмом, содержанием и музыкальностью, делает поэму сложной для перевода:

[...] die organisch-leichte Verbindung einer in zwei Jahrzehnten zu glänzender Vollendung gebrachten Wort- und Verskunst mit dem Rhythmus, der Sprache, der „Musik“ des politischen Tages, der Revolution – gibt dem Übersetzer Schweres auf. Celans Übersetzung ist in sich widersprüchlich (MIERAU 1963, 757).

Упомянутый немецкий литературовед Мирау анализирует технические языковые средства, которыми пользовался Целан и указал на то, что переводчик распознал ритм и языковые средства Блока, достигнув при этом „параллельности“ с оригиналом. Мирау пишет, что именно ритм, рифма и стихотворный размер могут приблизить перевод к оригиналу, чего добился переводчик:

Celan erreicht die charakteristische Steigerung in der Parallelität. Er erweist sich, daß nicht die formale Erhaltung des reims *времячко, темячко, семячко* wesentlich ist, was Groeger (*heut, Leut*) und Guenther (*Zeitlein, Scheitlein*) nur durch Gewalt wider Original und Muttersprache erreichten, sondern die Elemente des Gedichtes [sic], die die Haltung des Schreibenden wiedergeben. Das sind hier eine dem Volkslied nahe Lexik und Rhythmik (MIERAU 1963, 758).

Характер народной песни поэмы (особенно в восьмой части) были переданы, по мнению Мирау, Целаном с наибольшей русской характерностью. Просторечье и жаргон уловил снова Грегер.

По мнению немецких литературоведов – таких, как Мирау, Фишер и Иванович, Целан в течение долгих лет занимался переводом поэмы. Дневники и записи Блока стали для него пособием для изучения мировоззрения поэта и его отношения к революционным событиям (MIERAU 1963; IVANOVIČ 1996; SENF 2005). Подтверждением его скрупулёзного и интенсивного анализа подлинника служит сопроводительное письмо Целана к публикации перевода поэмы *Двенадцать*:

Nun habe ich mich in den letzten Tagen wieder mit den ZWÖLF beschäftigt, dabei stiess ich, neben manchem anderen, in der Nationalbibliothek auch auf eine alte Ausgabe des Poems, die Druckanordnung ist dort eine andere als die der Ausgewählten Werke (die ursprünglich meiner Übertragung zugrunde lag), ich selbst hatte sie mir, als ich das Gedicht übersetzte, ähnlich vorgestellt. S(s)ie [sic] gewinnt durch die Symmetrie des Satzspiegels an Prägnanz – ich habe nun meine Übersetzung dieser Gestalt des Gedichts angeglichen, d. h. die Zeilen so untereinander stehen lassen, dass die Zeilenhäufigkeit zu beiden Seiten der (die römischen Ziffern fortsetzenden) Senkrechten gleich lang blieben. Dem Setzer habe ich diese Anordnung durch eine Zeichnung auf der ersten Seite der Korrektur veranschaulicht, um alles noch

deutlicher zu machen, schrieb ich dann das ganze Gedicht noch einmal mit der Hand unter das Gedruckte (цит. по IVANOVIČ 1996, 297).

Однако Мирау подвергает критике такую подачу и заявляет, что при всех достоинствах этот перевод страдает смысловыми сдвигами: „bedenkliche Sinnverschiebungen aufweist“ (MIERAU 1964, 183). К деформации формы и содержания оригинала привело однако не искаженное понимание переводчиком самого Блока и не недостаточная вовлеченность во внутреннюю сущность его терзаний. Смысловые сдвиги в переводе явились следствием выставления на первый план своего собственного поэтического языка. В доказательство высказанного утверждения мнение другого литературоведа, Кристины Иванович (CHRISTINE IVANOVIČ). В своей работе, посвящённой переводческой деятельности Целана, *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren* (1996), она пишет, что перевод Целана относится к сфере поэзии, а не агитации, и он не прикреплён к конкретному историческому периоду: „Celans Übertragung, ohne verklärend oder verharmlosend, zeitentbunden oder allzu zeitverhaftet zu sein, weitaus mehr im Bereich der ‚Poesie‘ als in dem der Agitation“ (IVANOVIČ 1996, 175). Иванович добавляет, что такая стратегия соответствует общей переводческой теории Целана, который считает, что стихотворение должно удовлетворять требованию „бесконечности“, т. е. не иметь времени, а звучать как поэзия на все времена: „[...] denn das Gedicht erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg“ (там же, 175).

Мирау тоже обратил внимание на то, что блоковская поэзия хотя и сложна для перевода, воспроизводя её Целан переиначивал смысл оригинала. Это привело к опасной и неточной интерпретации. Переводить „вольно“, используя свой стихотворный ритм, рифмы и метр, – это одно, но интерпретировать неправильно – это совсем другое, пишет Мирау и добавляет: „[...] deutsche Entsprechungen [...] stehen neben bedenklichen Sinnverschiebungen, die einer das Ganze stark gefährdenden übersetzerischen Interpretation entspringen“ (MIERAU 1963, 757). В качестве примера он приводит восьмую главу поэмы, которая для Блока являлась кульминационной и поворотной в сюжетной линии поэмы. Здесь впервые возникает образ старого мира: в главе усиливается протест против „старого устроа“, который убивает любовь и превращает людей в убийц. Блок показал с помощью русско-народного частушечного ритма и мотивов романса *Не слышно шуму городского*, четыре раза меняя ритм, чего не передал

Целан: „[...] besonders dieses VIII. Kap. [sic] ist in einer Weise verdichtet, vereinfacht, verschlüsselt, daß es die Übersetzung geradezu abzuwehren scheint. Tatsächlich konnten die vorliegenden deutschen Lösungen nicht befriedigen“ (там же, 757).

Обобщить три анализа немецких переводов поэмы хотелось бы словами Артура Лютера (ARTHUR LUTHER), который указывает на то, что непереводаемость поэзии Блока является одной из главных причин недопонимания и искажения его творчества со стороны читателей и критиков; его лирика слишком вольна и музыкальна, что в то время было недопустимо в русской поэзии:

[...] denn Blocks Schrift ist so gut wie unübersetzbar – nicht weil seine Sprache so schwierig ist, sondern weil sie so einfach ist. [...] Sie ist ganz Melodie, ganz Musik. Dabei erlaubt sich Block Freiheiten, wie sie die klassische russische Verskunst nie geduldet hätte (LUTHER 1924, 435).

Якобсон настаивает на непереводаемости русской поэзии вообще, которая, по его мнению нерасторжимо связана с русским языком: „Sie ist viel zu intim und unzertrennbar mit der russischen Sprache verknüpft, als daß sie die Fährnisse der Übersetzung ertragen könnte“ (см. JAKOBSON 1930, 13). Искусство „перевыражения“ и „воспроизведения“ требует не только совершенного владения языком, но и глубокого постижения национального своеобразия истории, психики, природы, быта, атмосферы страны. Некоторым нынешним, и особенно иностранным читателям, могут показаться туманными, загадочными и мистическими иные стихи Блока. А для современника Блока Корнея Чуковского, они абсолютно ясны до последней детали, потому что он видит за ними реальную действительность, из которой они возникли, и понимает, как эти стихи вписываются в общую картину жизни того времени. В этом смысле можно говорить об интимной связи русской поэзии с русским языком. Постичь эту связь, подобрать „культурно-исторический ключ“ к поэзии Блока удавалось пока ещё далеко не всем немецким переводчикам (см. Дудкин 1993, 245).

5. Немецкая критика поэмы *Двенадцать*

5.1. Обзор немецких критических статей поэмы *Двенадцать*

Прежде чем делать выводы о революционных мотивах в *Двенадцати*, необходимо представить немецкую критику о поэме Блока, которая даёт прямо противоположные оценки произведению, выступая порой со спорными заявлениями. Объём работы не позволяет чётко разграничить критические позиции с учётом времени их написания, а, главное, проводить временные параллели между критическим обзором литературы и самими переводами. Данный подход выходит за рамки поставленных целей работы. Поэтому обзор критики поэмы *Двенадцать* осуществляется исключительно с целью выяснения, как литературоведы видели и воспринимали поэму *Двенадцать* в независимости от периода их публикации.

В Германии Блок исследовался интенсивнее, чем в других европейских странах, однако работ, посвящённых переводам произведений Блока на немецкий язык крайне мало (см. Дудкин 1993, 244). На данный момент существует всего несколько полноценных немецких рецензий, посвящённых немецким переводам поэмы *Двенадцать*. В Западной Европе о Блоке узнали как раз благодаря его поэме *Двенадцать* с пометкой: „[...] daß er ein Dichter repräsentativer russischer Lyrik sei, erfuhren wir erst später“ (HOLITSCHER 1922, 5). О творчестве Александра Блока впервые узнали в августовской книжке журнала *Das literarische Echo* в 1906 году, где А. Лютер впервые на страницах немецкой печати упоминает автора *Балаганчика* Александра Блока; в 1907 году в антологии *Современная западноевропейская лирика* были впервые опубликованы два стихотворения Блока в переводе Йоганнеса Гюнтера (см. Дудкин 1993, 244). Однако все эти усилия открыть поэзию Блока читателям Германии оставались тщетными, современники Блока утверждали ещё в 1920 году, что о творчестве Блока „[...] в Германии даже писатели и знатоки не имеют представления“ (ЛУНДБЕРГ 1930, 92).

В год появления блоковских *Стихов о Прекрасной Даме* А. Лютер в солидном литературном журнале *Das Literarische Echo* писал:

Der russische Roman hat im Laufe der Jahrzehnte die Welt erobert ... Ab und zu macht man auch ein russisches Drama seinen Weg über die Bühnen Deutschlands und Frankreichs. Nur von der russischen Lyrik weiß man außerhalb des Zarenreiches so gut wie gar nichts [...] Wer ist Baratynski? Tjutschew? Fet? Mey? Maikow? Wenn sie wenigstens noch alle im ... Lexikon ständen, aber auch das ist nicht der Fall (LUTHER 1904, 758).

Если верить А. Лютеру, в начале XX-го века ситуация почти не изменилась, и считалось, что главная сила современной русской литературы заключается не в лирике, а в её прозе. В 1930 году Роман Якобсон писал о том, что Запад восхищается русским искусством, иконами, фильмами, балетом, музыкой, романами русских классиков, [а может быть, самое великое из всех русских искусств – поэзия – так ещё и не стала предметом экспорта] – „Aber die möglicherweise größte von den russischen Künsten, die Dichtung, ist immer noch nicht zum Gegenstand des Exports geworden“ (см. JAKOBSON 1930, 13).

Итак до 1920 годов имя Блока редко упоминалось в немецкой печати, но когда зазвучала по-немецки поэма *Двенадцать* (и параллельно *Скифы*), выполненная Вольфгангом Греггером (1921), она сразу же вызвала волну полемики в немецкой критике, которая долго не утихала и обогатила посвящённую *Двенадцати* обширную критическую литературу. В 1918 – 1921 годы стали выходить переводы поэмы в русских зарубежных издательствах – в Париже, Софии и Львове – на другие языки. Число переводов неуклонно росло; поэма звучала тогда на многих языках – на английском, французском, немецком, итальянском, польском, чешском, сербском, хорватском, испанском, португальском, греческом, голландском, иврите, древнееврейском, китайском, японском и даже на искусственном международном языке эсперанто, а также и на языках народов Советского Союза – украинском, армянском, грузинском, эстонском, латышском и др. На некоторых языках имеется по несколько переводов *Двенадцати* как, например, в немецком (см. Орлов 1962, 158). Причиной появления такого большого числа переводов поэмы стало то, что в ней видели оружие в развернувшейся в мире *идейно-политической борьбе*. Как писал Орлов: „Когда в 1923 году в Мюнхене один русский актёр публично исполнял ‚Двенадцать‘, немецкая буржуазная пресса реагировала на это как на открытую пропаганду ‚большевизма‘, а мюнхенская полиция угрожала актёру высылкой из Берлина“ (там же, 158). Сформировавшееся в те годы чёткое мнение о революционности поэмы Блока, могло вводить в заблуждение, поэтому интерес к *Двенадцати* для Германии 20-х годов закономерен. Как отмечает Дудкин, внутрисполитическая ситуация в Германии, которая „отличалась осторой классовый борьбой была благоприятна для восприятия блоковской поэмы“ (Дудкин 1993, 247).

По словам упомянутого выше исследователя и филолога Дудкина, в послевоенную эпоху положение изменилось, круг читателей Блока расширился, особенно в ГДР, где русский язык получил широкое распространение (см. Дудкин 1993, 245). Исследователь Фритц Мирау подтверждал это словами, что немецкий читатель только начинает знакомиться с русской поэзией, чей статус ещё предстоит заслужить: „Große Potenzen sind hier noch immer nicht wirklich zugänglich. Marina Cvetaeva, Boris Pasternak, Osip Mandel'stam, [...] Nikolaj Tichonov. Selbst Aleksandr Blok ist völlig ungenügend im Bewußtsein des deutschen Lesers“ (MIERAU 1966, 323). В чем же причина слабой восприимчивости Германии к русской поэзии? Лютер пишет: „Das *Warum* ist leicht zu finden. Im Original können wir die russischen Dichter nicht lesen und wer soll sie übersetzen? [...] wer von unseren wirklich berufenen Nachdichtern ist des Russischen mächtig?“ (LUTHER 1904, 758).

Обзор немецкой критики начнется с примечательной в смысле противоречивости монографии Теодора Гудманна (THEODOR GOODMAN) – автора первой немецкой монографии о творчестве Блока. Опубликованная в 1936 году в нацистской Германии монография под названием *Alexander Block, eine Studie zur neueren russischen Literaturgeschichte*, интересна уже годом издания и отличается не критичным, но разнообразным цитированием высказываний самого Блока. Автор выделяет в своей работе отдельную главу о Блоке и его отношении к революции – *Блок и революция*. С одной стороны, Гудманн говорит об аполитичности блоковской поэмы и пишет, что после долгих споров этот вопрос уже не представляет для читателя интереса: „Block und die Revolution für uns eigentlich kein Problem mehr ist. Für ihn gilt dasselbe, was man von Dostojewskij gesagt hat: er war Revolutionär aus Konservatismus; von der Natur aus ist er völlig apolitisch“ (GOODMANN 1936, 79). И тут же автор монографии утверждает обратное и заявляет, что революция благотворно повлияла на Блока, он шел с красным флагом среди демонстрантов в дни первой русской революции и клеймил гневом и ненавистью буржуазию: „Nicht nur Mitleid und Liebe mit den ‚Beleidigten und Unterdrückten‘ empfand der Dichter, sondern auch Haß und Empörung gegen den satten Bourgeois [...]“ (там же, 82); а также далее: „[...] bei der Demonstration eine rote Fahne trug, sowie, daß er im Laufe einiger Jahre ständig an ‚Wohltätigkeitsveranstaltungen‘ teilnahm, deren Ertrag den Zielen der Revolution zugute kommen sollte“ (там же, 84). В конце статьи Гудманн пишет о том, что Блок разочаровался в революции и тяжело переживал свое разочарование (см. 86 – 87).

Уже упомянутая в данном исследовании немецкий исследователь творчества Блока Маргарете Бааде (MARGARETE BAADE), автор работ *Aufnahme von Aleksandr Bloks Poem „Die Zwölf“ in Deutschland. Teil I: 1920 – 1933* (1964) и второй части: *Teil II: 1945 – 1963* (1964), освящающие рецепцию поэта с 1920 по 1963 годы; *Aleksandr Blok. 60 Jahre deutsche Rezeptionsgeschichte. Ein Überblick* (1905 – 1966), статья опубликована в издании *Zeitschrift für Slawistik* в 1967 году; а также *Grundfragen der Übersetzung von Dichtung Aleksandr Blok ins Deutsche* (1969), в своих комментариях к поэме опирается на перевод, выполненный Вольфгангом Греггером. Бааде отрицает *политизированность* и *революционность* поэмы и заявляет, что точка зрения переводчика аполитична, как и сам подлинник. Вопрос об интерпретации поэмы приводил критиков к общему выводу, что в независимости от отношения Блока и его переводчиков к революции, к большевизму – на первом плане стоит сама поэма с ее художественностью, сконцентрированностью и чередой потрясающих видений:

[...] daß wir es hier mit einem tendenzlosen Kunstwerk, reinem Formen des Geschauten und Gefühlten zu tun haben. Wie der Dichter sich zum Bolschewismus stellt, bleibt uns dabei gleichgültig, so wichtig es seinen Landsleuten scheinen mag. Wie genießen erschüttert diese fabelhaft konzentrierte, in einer Reihe von Visionen die Revolution erfassende Dichtung...“ (BAADE 1964, 189).

Приведённое суждение интересно в том отношении, что в нем нашёл отражение популярный на сегодняшний день взгляд на поэму, как на свободную от революции и религии форму самовыражения поэта Александра Блока. Это мнение еще раз подтверждает, что Вольфганг Греггер смог в наибольшей степени понять и распознать истинные цели поэта в поэме *Двенадцать*.

С середины 60-х годов XX-го столетия начали появляться книги, целиком посвященные творчеству Блока. На одну из таких обширных работ стоит обратить особое внимание. Книга Рольфа-Дитера Клуге (ROLF-DIETER KLUGE) – немецкого слависта и литературоведа – *Западная Европа и Россия в мировоззрении Александра Блока* (*Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*) вышла в ФРГ в 1967 году. Центральной темой своей работы Клуге ставит влияние западноевропейской культуры (и в особенности немецкой – Ницше и Вагнера) на становление Блока как поэта. Поэме *Двенадцать* автор посвящает отдельную главу и рассуждает о русской революции в ней как о разрушительной стихии, имеющей космическое начало. По его мнению поэт не понимал революцию как организованный и целенаправленный переворот и всегда считал, что революция имеет космическое начало: „Es ist ja Bloks stets wiederkehrender

Gedanke, daß die Revolution ein Ereignis von kosmischer Bedeutung ist [...]“ (KLUGE 1967, 246). Клуге считает, что стихией революции является народ, который сам Блок называл варварской массой с безудержными страстями и грубостью: „Blok hat nie ein Hehl daraus gemacht, daß für ihn das Volk – die wilde, barbarische Masse ist, die in Maßlosigkeit, Leidenschaftlichkeit, Unbeherrschtheit und Rohheit ihre ursprünglichen, elementaren Kräfte zeigt“ (там же, 253). Таким образом, по мнению Клуге, Блок принял революционные события, понимая, что народ не мог контролировать свои человеческие инстинкты к стремлению к свободе. Толпа представлялась поэту инструментом к разрушению старого мира, что и обернулось страшными событиями.

Поддерживает выше сказанное мнение и следующий автор – Юрген Леманн (JÜRGEN LENMANN) – современный немецкий славист и литературовед, автор многочисленных работ по русской литературе, среди которых будет выделена статья, посвященная переводу поэмы *Двенадцать* Паулем Целаном („*Sprache – durch Katastrophen angereichert*“. *Paul Celans Übersetzung der ‚Zwölf‘ von Aleksandr Blok*), опубликованная в 1997 году в Германии. Леманн считает, что революция в поэме представлена в двух образах: с одной стороны, это исторически закономерное событие в России, с другой стороны, это явление космического апокалиптического характера. Леманн утверждает, что в поэме отсутствуют свойственные революции идеологические характеристики: „Es fehlt der die Oktoberrevolution bestimmende ideologische Rahmen. Gerade weil die genannten Gegensätze als nicht vermittelt bzw. als nicht vermittelbar erscheinen, wirkt das ganze Phänomen Oktoberrevolution ungemein gebrochen, chaotisch, unverständlich“ (LENMANN 1997, 83). *Двенадцать* для Леманна – *антиреволюционная* поэма. Причем Блок сознательно стремился представить ее на суд читателю именно таковой, связывая темы социально-революционных и христианских размышлений воедино, превращая поэму в поэму всемирного космического масштаба и тем самым пытаясь отдалить читателя от однобокового революционного толкования (см. там же, 95 – 97).

К одному из прямо противоположных выше сказанному мнений относится современное исследование Кристины Хаушильд (CHRISTINE HAUSCHILD), которая заявила, что поэма Блока *Двенадцать* основала жанр „революционная поэзия“ в русской литературе²⁵

²⁵ Среди основателей жанра „революционная поэзия“ автор также называет Андрея Белого с его поэмой *Христос Воскрес*, Сергея Есенина *Июния*. Однако именно поэма Блока *Двенадцать* прозвучала в статье в качестве основной и опорной (см. HAUSCHILD 1997, 196).

(HAUSCHILD 1997, 196). Автор скорее всего ссылается на личные записи Блока, в которых он писал, (как уже отмечалось во второй главе исследования 2. *Революция в поэме Александра Блока „Двенадцать“ глазами русской критики*), что он работал над поэмой действительно под впечатлением Октябрьских событий. Несостоятельность временного правительства и Брестский мир он встретил с радостью, был полон новой надежды и жил осознанием того, что революция есть не что иное, как очистительная сила. Однако стоит отметить, что сам Блок считал поэму не на злобу дня и не гимном революционным событиям или их осуждение. Это произведение о гибели и радости, об отчаянии и воле к жизни, о боге и его близости. Революционной составляющей здесь куда меньше, чем исповеди автора перед читателем. Критики не раз истолковывали поэму с точки зрения религии, которая естественно нейтрализует революционный дух поэмы.²⁶

Обобщая немецкую критику поэмы *Двенадцать*, можно сделать следующий вывод: статьи обладают одной общей для всех характеристикой: к поэме Блока применимо „стереотипное“ мышление. С одной стороны, большинство критиков убеждены в восторженном отношении и принятии поэтом революции, отразившемся в поэме. Немецкие критики аргументируют положительное отношение Блока к революции, приводя в пример многочисленные записи из его дневников. Бааде обобщила все мнения следующим образом: „Mit einer Auswahl von Zitaten, die sämtlich unkommentiert bleiben, führt man den Leser zu der rechten Einsicht, daß Bloks ‚Die Zwölf‘ das Ergebnis und der Ausdruck einer festgefügt, wohlbegründeten Entscheidung für die Oktoberrevolution sind [...]“ (BAADE 1964, 566). С другой стороны, критики отмечают разочарование и полное отрицание Блоком революции: „[...] um sodann, mit wenigen Zeilen überleitend, den zuvor erwirkten positiven Eindruck aufzuheben und ins Gegenteil zu verkehren: Blok sieht nun ‚ernüchtert auf die Arbeiten der Revolutionszeit‘ zurück; er geht zugrunde ‚aufgezehrt von Not und Verzweiflung‘“ (цит. по там же, 566).

Чем больше всматриваться в критику, тем яснее становится тот многозначительный факт, что великий поэт Александр Блок в разные годы исследования его творчества

²⁶ Религиозная тематика с подробным анализом представленного в поэме образа Христа представлена в работе Доротеи Бергштрассер *Alexander Block und „Die Zwölf“. Materialien zum eschatologischen Aspekt seiner Dichtung* (1979).

представлял живой интерес для немецкой культуры, вызывая контрастные отзывы и толкование поэмы *Двенадцать*.

5.2. Революционный мотив поэмы *Двенадцать* в немецкой критике

Представленный в предыдущей главе краткий обзор немецких критических статей поэмы *Двенадцать* даёт возможность сделать некоторые выводы о её классификации по шкале *революционность – антиреволюционность*. Авторы упомянутых в предыдущей главе статей, опираясь в своей оценке на существующие переводы, судя по их работе над поэмой, анализу её исторической и культурной принадлежности, не исключали революционную тематику. Однако в критике практически нет следа исключительно политического к ней отношения. У авторов отсутствует также понимание поэмы только с позитивной или с негативной точки зрения описываемой реальности. В связи с этим можно исключить первую группу в классификации по Гришнер-Вольдт, представленная в главе 1.4. *Методология исследования: литературный перевод в политическом контексте*. К категории относятся стихотворения, которые дают *оценку* конкретному политическому событию, начиная с изображения идеального бесконфликтного общества и заканчивая его распадом и разложением.

В *Двенадцати* речь идёт скорее о демонстрации *субъективных* переживаний в политически обусловленном пространстве поэмы. Каждый из переводчиков, придавая переводу своё индивидуальное своеобразие, попытался изобразить попытку отдельно взятой группы из двенадцати красногвардейцев отыскать личную свободу в сложившихся революционных обстоятельствах. Революционные события оказывают давление на героев поэмы, заставляя их находиться в поисках выхода – в разрушении „старого мира“ в пользу строительства „нового“. Гришнер-Вольдт причисляет подобное повествование ко второй группе своей классификации.

Касательно третьей группы в классификации поэзии по политическому признаку можно сказать следующее: к категории принадлежат стихотворения, освещающие действия и поступки человека в рамках созревания политических интересов, в контексте политического противоборства и пропаганды; а также стихотворения указывающие на ситуации, в которых читателю предоставляется возможность самому сделать умозаключение о характере политической составляющей произведения. Перевод Грегера вышел в смерти поэта, перевод Пауля Целана – в 50-летний юбилей Октябрьской революции, а Гюнтера практически совпал с окончанием Второй мировой войны. Данные факты не указывает на то, что переводы в годы публикаций в Германии

воспринимались как *демонстрация пропаганды* или *критики* политических сторон России. Переводчики освещали действия и поступки *индивидуума* в рамках событий Октября. Герои поэмы действительно демонстрируют манеру поведения и образ действий в контексте политического противоборства. Однако поэма указывает на желание поэта предоставить читателю возможность самому сделать выводы о характере политической составляющей произведения. Как сделал это сам Блок, говоря о революции как о „музыке“, а не как о призыве к военным действиям и пропаганде войны. Переводчики и критики „услышали“ эту музыку, передав её немецкому читателю со свойственной каждому из них тональностью и ритмом. Тем самым остались верны мировоззренческой и философской позиции автора произведения.

6. Заключение

Данная работа посвящена изучению немецких переводов поэмы Александра Блока *Двенадцать* (1918), вышедших в разные годы в Германии. Целью исследования стало поспособствовать лучшему пониманию переводческих мотивов и внести вклад в изучение творчества поэта в немецкоговорящих странах, опираясь на уже имеющиеся переводы и теоретические аспекты лирической литературы. Настоящая работа представляет собой попытку найти взаимосвязь между историческими и литературоведческими подходами в отношении одного конкретного произведения. При сопоставлении немецких текстов с оригиналом стало возможным ответить на ряд вопросов. В рамках сравнительного анализа переводов *Двенадцати* предметом для обсуждения стали следующие темы:

- теоретические концепции литературного перевода,
- изучение практических сложностей переводов русской лирики на немецкий язык в контексте определения понятия *качества* и *верности* уже имеющихся немецких переводов,
- мотивация, а также движущие силы переводчиков поэмы, определившие в итоге желание обратиться именно к этому произведению,
- восприятие и толкование переводчиками, а также русско- и немецкоговорящими критиками мировоззренческой позиции автора оригинала.

Краткие выводы по вышеперечисленным предметам исследования следуют далее.

Материалом для исследования послужили немецкие переводы поэмы *Двенадцать*. Для это были выбраны три версии, выполненные в разные годы Вольфгангом Греггером (WOLFGANG E. GROEGER, 1921), Йоганнесом Гюнтером (JOHANNES VON GUENTHER, 1947) и Паулем Целаном (PAUL CELAN, 1958), которые, по мнению русской и немецкой критики, наиболее точно отразили события Октябрьской революции.

Описание теоретических подходов термина *литературный перевод* продемонстрировало, что требования к переводу весьма значительны. Добиться максимальной идентичности сложно и проходит на нескольких уровнях: на эмоциональном уровне смысла и понимания оригинала, а также на техническом уровне стихосложения. Перед переводчиками возникает дилемма: либо отдать предпочтение смыслу и содержанию, либо настроению и атмосфере произведения. Другими словами,

оставаться верным подлиннику или проявить собственное поэтическое своеобразие. Выбрав из большого разнообразия теоретических подходов – теории И. Левого (Jiří Levý, 1926 – 1967) и А. В. Фёдорова (1906 – 1997), была сделана ставка на следующую точку зрения: поэтический перевод есть живой организм, активно включённый в полнокровный литературный и культурологический процесс на языке перевода. Естественнo, что во имя сохранения того главного, ради чего и существует поэзия, то есть сохранения и воспроизведения самостоятельной поэтической ценности – переводчик жертвует порой близостью во второстепенных деталях. Выбранные теоретические характеристики литературного перевода показали, что литературный перевод есть не что иное, как итог воспроизведения поэтического текста, созданного на одном языке, с помощью поэтического текста на языке перевода. Сказанное означает, что переводчик может создавать новый текст, *эквивалентный* оригиналу по его концептуальной и эстетической информации, но использовать по необходимости иные языковые и стиховые формы. Что же до словесной близости, то она имеет право воспроизводиться в той мере, в которой это не вредит передаче информации концептуальной и эстетической. В целом изученные теоретические подходы свидетельствуют о том, что мысль многих теоретиков работает в одном направлении — в сторону все более глубокого обоснования проблемы *верного* и одновременно *творческого* перевода.

Данное исследование, таким образом, представляет собой попытку выявить в переводах *функциональный* подход по Иржи Левому. То есть переводы рассматривались в данной работе с точки зрения *ценности* их восприятия. Важно было выявить не идентичность того, *что* получает читатель переводов с тем, *что* получает читатель оригинала; приоритетным стало зафиксировать, что перевод и оригинал выполняли одну и ту же *функцию* в системе культурно-исторических связей читателей подлинника и перевода.

Поэтому можно утверждать, что согласно К. И. Чуковскому и А. В. Фёдорову, рецензенты напрасно, критикуя тот или иной перевод, отмечают в нем только лексические и семантические различия. Именно поэтому при сравнительном анализе гораздо существеннее было определить такие отклонения от подлинника, которые органически связаны с личностью переводчика, какие в своей массе отражают её, заслоняя переводимого автора. Помимо это важно было найти ту доминанту

отклонений от оригинала, при помощи которой переводчик „навязывает“ читателю своё литературное „Я“.

Касательно практической части исследования – сравнительного анализа трёх немецких переводов – необходимо отметить следующее: с учётом того, что в данной работе использовался материал переводов на немецкий язык с русского, ограничение теоретического материала кругом этих двух языков означает определённое сужение области наблюдений (неизбежное в связи с темой и объёмом работы). При выборе и анализе примеров была предпринята попытка, в первую очередь, выяснить пути решения той или иной переводческой задачи и определить конкретные средства, с помощью которых был достигнут полноценный перевод.

Итак, принёсшая славу Блоку известность в Германии, в том числе благодаря переводу поэмы *Двенадцать* Вольфгангом Греггером в 1921 году, указала на то, что переводчик внёс существенный вклад в ознакомление с творчеством Блока, через призму которого было положено отношение к происходящим тогда событиям в России. Перевод Грегера по стилистике, стихосложению, выбору лексики и ритмических компонентов, – по сей день считается наиболее приближенным к оригиналу.

Вышедший спустя почти три десятилетия, в 1947 году, перевод Йоганнеса Гюнтера вновь распалил полемику о Блоке (стихшую на время Второй мировой войны) о его творчестве, а главное, об исторических событиях России 20-х годов XX-го столетия. И несмотря на критику его перевода и преднамеренную волю к изменениям, имя Блока снова зазвучало в устах немецкоговорящей публики.

Версия Пауля Целана, опубликованная в 1958 году к 50-летию юбилею Октябрьской революции, стала также своеобразным поэтическим ответом на революционные события в России. Автор чувствовал поэтическую необходимость выбрать считавшееся в литературных кругах агитационное и догматическое произведение. Но с целью воспроизвести поэму со свойственной Целану поэтической вольностью и своеобразием, обратив его в литературный шедевр, хоть и оказавшийся несколько далёким от подлинника.

Исследователи поэмы *Двенадцать* в частности отмечают, что перевод Грегера – стал выдающимся достижением в воссоздании содержания и формы подлинника. Перевод Гюнтера во многом уступает из-за его субъективности, что оставляет его позади

переводчиков 20-х годов. Однако именно перевод Гюнтера интересен в плане передачи *формальных* особенностей произведения Блока. Перевод Целана несёт на себе печать его собственной яркой поэтической индивидуальности: самый своевольный по отношению к оригиналу, весьма субъективный в прочтении идейной стороны поэмы, он, однако, остаётся самым *поэтичным* из всех переводов. Таким образом, сравнительный анализ указал ещё на одну важную особенность, уже сформулированную ранее немецким литературоведом Фритцом Мирау (FRITZ MIERAU). Перевод русской поэзии на немецкий язык означает не что иное, как творение новых стихотворений в языке перевода. Творение происходит на нескольких уровнях: необходима осведомлённость не только основами стихосложения, пониманием поэтики и мировоззрения его автора, но главное, умение выразить всё это языком перевода.

Выше изложенные выводы наталкивают на мысль, что при анализе лирики Блока следует учитывать суммарность компонентов, влияющих на перевод, и выявить условия и предпосылки, при которых переводчики стремились охватывать блоковскую идею. Другими словами, между оригиналом и переводами образуется своеобразный диалог, поэтому помимо лексики, метафорики, ритма, рифмы и т. д. необходимо смотреть на анализ с точки зрения *внетекстовых признаков*, оказывающих влияние на перевод; а также разобрать внутренние причинно-следственные связи переводчиков, сосредоточивших свой взгляд на поэме *Двенадцать*. И здесь, опираясь на критическую литературу российских и немецких литературоведов и исследователей творчества Блока, было высказано предположение. Желание передать публике дух Октябрьской революции, реальность исторических событий того времени в России стало движущей силой интенсивного изучения поэмы. Данный аспект вышел в исследовании на первый план. Переводчики Блока были не только его истолкователями и интерпретаторами, они вступали с автором подлинника в „полемику“, оставшуюся скрытой от читателя, не знающего оригинала.

Полемика с Блоком есть не что иное, как полемика с отражёнными в поэме событиями и образами Октября. Нахождение сходств и различий между толкованием поэмы её переводчиками и самим автором *Двенадцати* привело к необходимости прежде всего обратиться к критическим статьям русскоязычных критиков и современников Блока. Данная работа исходила из позиции, что мировоззрение Блока, его современников и литературоведов отразилось в итоге на немецкой критике, поэтому обзор русскоязычных статей являлся важной частью исследования. Итогом разбора

критических статей стало обнаружение факта, что в критике *Двенадцати* выявилась одна определённая тенденция. Одни стремились перетолковывать поэму, чтобы освободить её от революционного смысла и представить её произведением аполитичным. При такой позиции тема революции если и присутствует, то лишь в качестве проходной. Данного мнения придерживались В. М. Жирмунский и К. И. Чуковский. Авторы отмечали, что Блок считал народные восстания родными, но намного важнее тот факт, что поэт не предложил читателю решения и выхода из революционных событий. В этом его заслуга, как *поэта революции*, а не как поэта-революционера. К. И. Чуковский сказал, что литературное общество считало поэму дифирамбом одной из политических партий, разглядев в ней партийный коммунистический гимн.

Литературовед В. Н. Орлов, напротив, наделил поэму политическим смыслом. Действительно, литературная жизнь того времени не представлялась возможной без диспутов, дискуссий и противоборства в отношении таких вопросов как: На чьей стороне стоит Блок: он за или против революции? К примеру, для таких поэтов как Владимир Маяковский и Демьян Бедный это не было вопросом в виду их большевистских публикаций. Блок же относился к числу поэтов, к которому тяжело было прикрепить чёткую позицию по отношению к революции. С одной стороны, его статьи *Интеллигенция и революция* (1918) и *Каталина* (1918) указывали на увлечённость поэта революционными событиями в момент написания поэмы *Двенадцать*, что является неоспоримым фактом. В дополнение его дневниковые записи, в одной из которых Блок разглядел в поэме „каплю политики“. С другой стороны, спустя два года после публикации поэмы Блок объявил, пожалуй, в наибольшей степени ясно и чётко о своём отношении к поэме. Поэт сказал, что не стоит видеть в поэме политические стихи. Тот, кто считает их таковыми, считается погрязшим в политической грязи и слепым к искусству.

Критический обзор немецкой литературы показал, что как и в России, восприятие *Двенадцати* немецким читателем находилось под влиянием классифицирования поэмы по шкале *революционность – антиреволюционность*. Распространённым мнением немецкоговорящих критиков является то, что поэма демонстрирует противоречивый характер. Теодор Гудманн (THEODOR GOODMAN) – автор первой немецкой монографии о творчестве Блока, опубликованной в 1936 году, говорит об аполитичности

блоковской поэмы и пишет, что после долгих споров этот вопрос уже не представляет для читателя интереса. И тут же автор монографии утверждает обратное и заявляет, что сам поэт был вполне революционно настроенным, – шел с красным флагом среди демонстрантов в дни первой русской революции и негативно относился к буржуазии, что в высокой степени отразилось в поэме.

С середины 60-х годов XX-го столетия начали появляться немецкие книги, целиком посвященные Блоку. Развернутый анализ творчества Блока позволил проследить блоковедам весь его поэтический путь, находить взаимосвязи с ранними этапами его творчества и распознавать изменения в его мировоззрении. Таким образом, авторы поздних немецких статей о поэме *Двенадцать* склоняются к тому, что Блок разочаровался в революции, тяжело это переживая. Рольф-Дитер Клуге (ROLF-DIETER KLUGE, 1967) перед тем, как приступить к анализу поэмы *Двенадцать* в 1967 году, высказывает мнение, что центральной темой всего творчества Блока стало влияние западноевропейской культуры. Философские подходы Ницше и Вагнера нашли свое отражение в поэме *Двенадцать*: русская революция – это прежде всего разрушительная стихия, имеющая *космическое начало*. По мнению Клуге поэт не воспринимал революцию как организованный и целенаправленный переворот и всегда считал, что революция имеет космическое начало, в которой народ выступал главной стихией и инструментом для разрушения. Поддерживает выше сказанное мнение и следующий автор – Юрген Леманн (JÜRGEN LENMANN), подчеркнувший в своей работе 2015 года, что революция в поэме представлена как закономерное историческое событие в России и одновременно как явление космического апокалиптического характера. *Двенадцать* для Леманна – антиреволюционная поэма, так как в ней отсутствуют свойственные революции идеологические характеристики.

Критический обзор дает возможность сделать некоторые выводы о заявленном в теоретической части работы критерии „революционность – антиреволюционность“ поэмы, теоретический подход которой предложила в 1971 году немецкий литературовед Гиршнер-Вольдт (GIRSCHNER-WOLDT). Опираясь на критику, можно заявить, что революционная составляющая в поэме практически отсутствует. В ней речь идет о демонстрации субъективных переживаний поэта через призму героев в политически обусловленном пространстве. Поэма *Двенадцать* освещает действия и поступки отдельно взятых героев в рамках созревания их политических интересов. Блок однако предоставил читателю самостоятельно делать умозаключения о характере

политической составляющей произведения. И тот факт, что перевод Грегера совпал с годом смерти поэта, Целана – с 50-летним юбилеем Октябрьской революции, а перевод Гюнтера был опубликован через два года после окончания Второй Мировой войны не указывает на то, что в Германии поэма воспринималась в качестве пропаганды или критики политических сторон России.

К выше сказанному стоит добавить, что к попытке понять замысел *Двенадцати* прикреплялась нерешённая позиция самого поэта в отношении своего творческого пути. Анализ критических статей, как русско- так и немецкоязычных продемонстрировал, что не вполне четкие взгляды Блока усложняли попытку понять его отношение к поэме: преждевременно осуждали её, давая субъективную и порой негативную оценку.

Закончить хотелось бы следующими словами. С одной стороны, поэма *Двенадцать* является во всемирной литературе глубоким отражением происходивших в России событий начала XX-го века – в этом есть несомненное право на самое пристальное внимание со стороны читателя. В области русской поэзии немного произведений, которые по своей силе и глубине могли бы сравниться с *Двенадцатью*. С другой стороны, сравнение оригинала произведения с переводами – изначально сложное явление. Перевод стихов практически невозможен и каждый раз – это исключение. Перевод лирики – это прежде всего её *интерпретация*. А интерпретация стихотворений это нечто иное, чем само написание произведений. От восприятия оригинала зависит расставление акцентов на *важное* в переводном тексте.

7. Указатель литературы

Первичные источники

БЛОК, АЛЕКСАНДР (1960 – 1963): Собрание сочинений в восьми томах. Сост. Орлов В. Н. / Сурков А. А. / Чуковский К. И. Москва, Ленинград.

БЛОК, АЛЕКСАНДР (1965): Записные книжки (1901 – 1921). Сост. Орлов В. Н. / Сурков А. А. / Чуковский К. И. Москва, Ленинград.

CELAN, PAUL (1963): Drei russische Dichter: Alexander Block, Osip Mandelstamm, Sergej Jessenin. Frankfurt am Main.

CELAN, PAUL (1983): Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hg. von ALLEMANN, BEDA / REICHERT, STEFAN. Frankfurt am Main.

CELAN, PAUL (2014): Werke: historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung. Lyrik und Prosa. In: LOHR, ANDREAS / SCHMULL, HEINO (Hg.): *Paul Celan. Prosa I. Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*. Band 15,1. Frankfurt am Main.

GROEGER, WOLFGANG, E. (1921). Die Zwölf von Alexander Block. Berlin.

GROEGER, WOLFGANG, E. (1926): Die russische Revolution im Spiegel der Dichtung. Nachwort zur Sammlung. In: Naživin, Iv.: *Rasputin*. Vier Bände (1925 – 1926). 3. Band. Leipzig. S. 485 – 489.

GUENTHER, VON JOHANNES (1947): Blok, Aleksandr. Gesammelte Dichtungen. 1. Auflage. München.

GUENTHER, VON JOHANNES (1964): Die Literatur Rußlands. Stuttgart.

Справочная литература

DAUM, EDMUND / SCHENK, WERNER (1963): Deutsch-russisches Wörterbuch. 5., unveränderte Auflage. Leipzig.

GRIMM, JACOB / GRIMM, WILHELM (1984). Deutsches Wörterbuch. Nachdr. der Erstausg. 1860. München.

АБАРЕНКОВ, В. П. и др. (1983): Краткий политический словарь. Издание третье, дополненное. Москва.

- ДАЛЬ, В. И. (1955): Толковый словарь живого великорусского языка. В четырёх томах. Второе издание, исправленное и значительно умноженное по рукописи автора. Москва.
- ЖУРАВЛЕВ, В. В (2013): Революционная мысль в России XIX – начала XX века. Энциклопедия. Москва.
- ЛЕППИНГ, А. А. / СТРАХОВА, Н. П. (1964): Немецко-русский словарь. 80000 слов. Издание третье. Москва.
- ПОНОМАРЕВ, Б. Н. (1958): Политический словарь. Издание второе. Москва.
- ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ, А. Г. (1910 – 1949): Этимологический словарь русского языка. В трех томах. Москва.
- ЧЕРНЫХ, П. Я. (1993): Историко-этимологический словарь современного русского языка. В двух томах. Москва.

Вторичные источники

Русская литература

- АЗАДОВСКИЙ, К. М. (1987): Иоганнес фон Гюнтер и его воспоминания. // Зильберштейн, И. С. / Розенблюм, Д. М.: *Литературное наследство*. Том 92. Александр Блок: новые материалы и исследования. Книга пятая. Москва. С. 330 – 361.
- АЛДАНОВ, М. А. (1922): Рецензия на книгу „Block A. Die Zwölf / übert. von W. E. Groeger“ // *Современные записки. Книга XII. Критика и библиография*. Берлин. С. 361.
- БЕКЕТОВА, МАРИЯ А. (1922): *Александр Блок. Библиографический очерк*. Петербург.
- ВЕНГРОВ, НАТАН (1963): *Путь Александра Блока*. Москва.
- ВИНОГРАДОВ, В. С. (2001): *Введение в переводоведение*. Москва.
- ДОЛГОПОЛОВ, Л. К. (1964): *Поэмы Блока и русская поэзия конца XIX – начала XX веков*. Москва, Ленинград.
- ДОЛГОПОЛОВ, Л. К. (1978): *Александр Блок. Личность и творчество*. Ленинград.
- ДУДКИН, В. В. (1993): Блок в Германии. // Зильберштейн, И. С. / Розенблюм, Д. М.: *Литературное наследство*. Том 92. Александр Блок: новые материалы и исследования. Книга пятая. Москва. С. 244 – 288.

ЖИРМУНСКИЙ, В. М. (1928): *Вопросы теории и литературы. Статьи 1916 – 1926.* Ленинград.

ИВАНОВ-РАЗУМНИК, Р. В. (1918): Испытание в грозе и буре („Двенадцать“ и „Скифы“ А. Блока). Вступительная статья. // Пьяных, М. Ф. (1990): *Александр Блок и Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции.* Москва. С. 556 – 593.

ЛЕВЫЙ, ИРЖИ (1974): *Искусство перевода.* Перевод с чешского Вл. Россельса. Москва.

ЛУНДБЕРГ, Е. Г. (1930): *Записки писателя.* Том 2. 1920 – 1924. Ленинград.

МАКСИМОВ, Д. Е. (1962): О прозе Александра Блока. Примечание. // Орлов, В. Н. / Сурков, А. А. / Чуковский, К. И.: *Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах.* Том пятый. Проза 1903 – 1917. Москва, Ленинград. С. 695 – 708.

МАРШАК, САМУИЛ (1962): Поэзия перевода. // *Литературная газета*, от 31.05.1962. Москва.

МАЯКОВСКИЙ, ВЛАДИМИР (1918): Умер Александр Блок. // Пьяных, М. Ф. (1990): *Александр Блок и Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции.* Москва. С. 601.

МИНЦ, З. Г. (1973): *Лирика Александра Блока: Александр Блок в традиции русской демократической литературы XIX века.* Тарту.

МОЧУЛЬСКИЙ, К. В. (1948): *Александр Блок.* Париж.

НЕЧЕПОРУК, Е. И. (1993): Поэма „Двенадцать“ в переводах на немецкий язык. // Зильберштейн, И. С. / Розенблюм, Д. М.: *Литературное наследство.* Том 92. Александр Блок: новые материалы и исследования. Книга пятая. Москва. С. 309 – 329.

ОРЛОВ, В. Н. (1962): *Поэма Александра Блока „Двенадцать“.* Москва.

РОССЕЛЬС, ВЛ. (1974): Опыт теории художественного перевода. Предисловие. // Леви, Иржи: *Искусство перевода.* Москва. С. 5 – 26.

ТИМОФЕЕВ, Л. И. (1980): Наследие Блока. // Зильберштейн, И. С. / Розенблюм, Д. М.: *Литературное наследство.* Том 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Книга первая. Москва. С. 47 – 62.

ФЁДОРОВ, А. В. (1927): *Проблема стихотворного перевода.* Ленинград.

ФЁДОРОВ, А. В. (1953): *Введение в теорию перевода.* Москва.

ЦШОХЕР, А. (1921): Из воспоминаний об А. Блоке. // *Искусство.* № 4/6. Витебск. С. 5.

ЧУКОВСКИЙ, К. И. (1924): *Александр Блок как человек и поэт*. Москва.

ЧУКОВСКИЙ, К. И. (1966): Живой как жизнь. Высокое искусство // *Собрание сочинений в шести томах*. Том третий. Москва.

ЧУКОВСКИЙ, К. И. (1976): *Книга об Александре Блоке*. Париж.

ЧУКОВСКИЙ, К. И. (2004): Литературная критика 1918 – 1921. // *Собрание сочинений в 15-ти томах*. Том восьмой. Москва.

ЭТКИНД, ЕФИМ (1963): *Поэзия и перевод*. Москва, Ленинград.

Зарубежная литература

APEL, FRIEDMAR / KOPETZKI, ANNETTE (2003): *Literarische Übersetzung*. 2. vollst. neu bearb. Auflage. Stuttgart, Weimar.

BAADE, MARGARETE (1964): Zur Aufnahme von Aleksandr Bloks Poem „Die Zwölf“ in Deutschland. (Teil I: 1920 – 1933). In: *Zeitschrift für Slawistik*. Band IX. S. 175 – 195.

BAADE, MARGARETE (1964): Zur Aufnahme von Aleksandr Bloks Poem „Die Zwölf“ in Deutschland. (Teil II: 1945 – 1963). In: *Zeitschrift für Slawistik*. Band IX. S. 551 – 573.

BAADE, MARGARETE (1967): Aleksandr Blok. 60 Jahre deutsche Rezeptionsgeschichte. Ein Überblick (1905 – 1966). In: *Zeitschrift für Slawistik*. Band XII. S. 328 – 363.

BAADE, MARGARETE (1969): Grundfragen der Übersetzung von Dichtung Aleksandr Bloks ins Deutsche. In: *Zeitschrift für Slawistik*. Band XIV. S. 1 – 11.

BERGSTRAESSER, DOROTHEA (1979): *Alexander Block und „Die Zwölf“*. *Materialien zum eschatologischen Aspekt seiner Dichtung*. Heidelberg.

ELIASBERG, ALEXANDER (1922): *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts*. München.

ЭТКИНД, ЕФИМ (1984): *Russische Lyrik von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart. Versuch einer Darstellung*. München.

GELLHAUS, AXEL (1997): „*Fremde Nähe*“. *Celan als Übersetzer*: Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich. Marbach am Neckar.

GELLHAUS, AXEL (1999): Das Übersetzen und die Übersetzbarkeit – Notizen zu Paul Celan als Übersetzer. In: Bodenheimer, Alfred / Sanbank, Schimon (Hg.): *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. (=Conditio Judaica 28. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte). Tübingen. S. 7 – 20.

GIRSCHNER-WOLDT, INGRID (1971): *Theorie der modernen politischen Lyrik*. Berlin.

GOODMANN, THEODOR (1936): *Alexander Block, eine Studie zur neueren russischen Literaturgeschichte*. Königsberg.

HANISCH, ERDMANN (1924): Zur Bibliographie der vornehmlich in Deutschland erschienenen slavischen Belletristik und Literaturgeschichte. In: *Jahresberichte für Kultur und Geschichte der Slaven*. 1. Jahrgang. Breslau. S. 138 – 162.

HAUSCHILD, CHRISTINE (1997): Die Rezeption russischer Revolutionsdichtung in deutschsprachigen multilateralen Anthologien. Unter besonderer Berücksichtigung Vladimir Majakovskijs. In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. (=Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Band 13). Berlin. S. 195 – 220.

HOLITSCHER, ARTHUR (1922): *Alexander Block. Der Untergang der Humanität*. Berlin.

IVANOVIĆ, CHRISTINE (1996): *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*. (=Studien zur deutschen Literatur. Band 141). Tübingen.

JAKOBSON, ROMAN (1930): *Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat*. Berlin.

KITTEL, HARALD (1988): Kontinuität und Diskrepanzen. In: Kittel, Harald (Hg.): *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. (=Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung. Band 2). Berlin. S. 158 – 179.

KLUGE, ROLF-DIETER (1967): *Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks*. München.

KOGUT, MARINA (2009): *Dostojewskij auf Deutsch. Vergleichende Analyse fünf deutscher Übersetzungen des Romans „Besy“*. (=Heidelberger Publikationen zur Slavistik. B. Literaturwissenschaftliche Reihe. Band 35). Frankfurt am Main.

KOLLER, WERNER (1998): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 5. akt. Aufl. Wiesbaden.

LEHMANN, JÜRGEN (1997): „Sprache – durch Katastrophen angereichert“. Paul Celans Übersetzung der *Zwölf* von Aleksandr Blok. In: Lehmann, Jürgen / Ivanović, Christine (Hg.): *Stationen: Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk*. (=Beiträge zur neuen Literaturgeschichte; Folge 3, Band. 156). Heidelberg. S. 81 – 99.

LEHMANN, JÜRGEN (2015): *Russische Literatur in Deutschland: Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart.

LUTHER, ARTHUR (1904): Valer [sic] Brjussow. In: *Das literarische Echo*: Halbmonatsschrift für Literaturfreunde. 6. Jg., Heft 11. Berlin. S. 758 – 765.

LUTHER, ARTHUR (1924): *Geschichte der russischen Literatur*. Leipzig.

MIERAU, FRITZ (1963): Zum Problem der deutschen Übersetzung sowjetischer Lyrik. In: *Zeitschrift für Slawistik*, Band VIII. S. 755 – 765.

MIERAU, FRITZ (1964): Zur Edition und Interpretation sowjetischer Lyrik in Westdeutschland in den Jahren 1945 – 1960. In: *Wissenschaft am Scheidewege. Kritische Beiträge über Slawistik, Literaturwissenschaft und Ostforschung in Westdeutschland*. Berlin. S. 183 – 204.

MIERAU, FRITZ (1966): Deutsche Esenin-Übersetzungen. In: *Zeitschrift für Slawistik*. Band XI. S. 317 – 330.

OETTINGER, ANTHONY GERVIN (1960): Das Problem der Übersetzung. In: Störig, Hans Joachim (Hg.) (1969): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt. S. 410 – 411.

OLSCHNER, LEONARD MOORE (1985): *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtsübertragungen*. Göttingen.

REXHEUSER, ADELHEID (1975): Die poetische Technik Paul Celans in seinen Übersetzungen russischer Lyrik. In: *Arcadia* 10. S. 273 – 295.

ROST, GOTTFRIED (1967): *Die Oktoberrevolution im Spiegel deutschsprachiger Belletristik*. [Eine bibliographische Information über die literarische Gestaltung der Oktoberrevolution, ihrer Vorgeschichte, unmittelbaren Auswirkung und theoretischen Bedeutung für die Literaturgeschichte]. Leipzig.

RUDOLF, FRIEDHELM (1988): *Poetologische Lyrik und politische Dichtung: Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main u.a.

SAVORY, THEODORE (1957): *The Art of Translation*. London.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH (1838): Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hg.) (1969): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt. S. 39 – 70.

SENF, CLAUDIA (2012): Aleksandr Bloks „Revolutionspoem ‚Dvenadcat‘“. In: FISCHER, CHRISTINE (Hg.): *Sinnbilder Russlands im geteilten Deutschland. Die Rezeption russischer Lyrik in deutschen Literaturzeitschriften (1945 – 1990)*. Frankfurt am Main. S. 172 – 207.

STÖRIG, HANS JOACHIM (1969): *Das Problem des Übersetzens. Einleitung*. Darmstadt. S. VII – XXXIII.

TROCKIJ, LEO (1994): *Literatur und Revolution*. Aus dem Russischen von Schäfer, Eugen / Riesen, von Hans. Essen.

WERNER, XENIA (1984): Der Übersetzer W. E. Groeger (1882 – 1950). Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte russischer Literatur in Deutschland. In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. Band 30/1984. Wien. S. 154 – 166.

WERNER, XENIA (1987): *Der Briefwechsel zwischen Oswald Spengler und Wolfgang E. Groeger*. Hamburg.

WOLOSKY, SHIRA (1999): Translating Paul Celan. In: Bodenheimer, Alfred / Sanbank, Schimon (Hg.): *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. (=Conditio Judaica 28. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte). Tübingen. S. 145 – 153.

ZELINSKY, BODO (Hg.) (2002): Die russische Lyrik. In: ZELINSKY BODO (Hg.): *Russische Literatur in Einzelinterpretationen*. Band 1. Köln, Wien, Böhlau.

8. Приложение

8.1. Zusammenfassung in deutscher Sprache

Der Gegenstand dieser Arbeit ist das berühmteste Werk des russischen Dichters Aleksandr Blok, und zwar das Poem *Die Zwölf* (*Dvenadcat'*). Aleksandr Blok (1880 – 1921) war einer der größten Vertreter des russischen Symbolismus. Sein Poem *Die Zwölf* ist sein letztes Werk, das kurz nach der Oktoberrevolution, mitten im Bürgerkrieg, zwischen dem 8. und dem 28. Januar 1918 entstanden ist. Das Werk wurde mehrfach und in viele Sprachen übersetzt und oftmals von internationalen Autoren rezipiert. Im Zeitraum von nur fünf Jahrzehnten (1920 – 1963) wurde das Poem allein zehnmal in die deutsche Sprache übersetzt.

Blok wurde vor allem dann übersetzt, wenn das politische Interesse an Russland stieg, was in der vorliegenden Arbeit eine entscheidende Rolle für die Auswahl der Übersetzungen sowie für die Analyse der Blok-Rezeption in Deutschland gespielt hat. Die erste Welle der Popularität des Dichters in Deutschland ist mit der Veröffentlichung des Poems verbunden. So wurde *Die Zwölf* zwischen 1920 und 1925 von fünf unterschiedlichen Autoren ins Deutsche übersetzt. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges begann in Deutschland eine neuerliche Auseinandersetzung mit Blok. Thema der öffentlichen Diskussion war der Kampf zwischen Kommunismus und Kapitalismus sowie die Kritik an den totalitären Systemen. In dieser Zeit erschien eine weitere Übersetzung des Poems von Johannes von Guenther (1947). Anlässlich des 50. Jahrestags der Oktoberrevolution erschien im Jahr 1958 die Übersetzung von Paul Celan.

Die vorliegende Arbeit bietet einen Überblick über die literarischen Übersetzungen am Beispiel des Poems *Die Zwölf* und zeigt auf, was bei den Übersetzungen vom Originaltext übriggeblieben ist und was von Kritikern zu verschiedenen Gesichtspunkten, etwa dem der Literaturwissenschaft, der vergleichenden Sprachwissenschaft und der Kulturgeschichte, über die Schwierigkeiten der Übersetzung des Werkes gedacht und publiziert wurde. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen jene Übersetzungen, welche die Grundlagen für die deutsche Rezeption bilden.

Die durchgeführte Vergleichsanalyse der verschiedenen Übersetzungen behandelt die

- theoretischen Ansätze der literarischen Übersetzung,

- Schwierigkeiten der Übersetzungen russischer Lyrik ins Deutsche sowie eine Bestimmung des Begriffs „Qualität“ und „Treue“ der Übersetzung,
- Motivation der Übersetzer,
- Rezeption seitens russischer und deutscher Kritiker bezüglich „revolutionärer – antirevolutionärer“ Positionen des Autors.

Die inhaltliche Prüfung dieser Themen ergibt die folgende Schlussfolgerung:

Der theoretische Teil der Arbeit widmet sich der terminologischen Klärung im Bereich der Übersetzungsforschung der lyrischen Texte. Die *literarische Übersetzung* ist eines der wichtigsten Themen dieser Untersuchung, auf die im 1. Kapitel eingegangen wird. Die theoretischen Ansätze des Begriffs der *literarischen Übersetzung* weisen darauf hin, dass es sprachlich schwierig ist, genau dem Original zu entsprechen. Jiří Levý betont, dass eine literarische Übersetzung eine künstlerische Reproduktionsaufgabe erfüllen soll. Das Ziel jener Übersetzerarbeit ist, das Originalwerk zu erhalten und keinesfalls ein neues Werk zu schaffen. Jede Übersetzung eines lyrischen Textes soll auf mehreren Ebenen erfolgen, und zwar auf der Sinn- und Gefühlsebene des Autors, der technischen Ebene der Dichtkunst und der des Versbaus.

Übersetzer stehen meist vor der Wahl, entweder die Bedeutung des Originals zu bewahren oder der Atmosphäre des Werkes den Vorzug zu geben – mit anderen Worten, dem Original treu zu bleiben oder ihre eigene poetische Identität zu enthüllen. Der Grund, warum Ansätze von Jiří Levý im Buch *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* (1969) und von A. V. Fedorov *Einführung in die Übersetzungstheorie (Vvedenie v teoriju perevoda)*, 1953) näher betrachtet wurden, liegt darin, dass beide Theoretiker eine poetische Übersetzung als „Lebewesen“ sehen, das im vollen Umfang am literarischen Prozess der Originalsprache teilnimmt. Um in der Übersetzung der Originalsprache möglichst treu zu bleiben, hat der Übersetzer entweder ganz auf die sprachlichen Merkmale der eigenen Sprache zu verzichten oder diese zumindest teilweise zu opfern.

Die ausgewählten theoretischen Ansätze heben hervor, dass es dem Übersetzer freisteht eigene Übersetzungskriterien auszusuchen und sich dafür zu entscheiden, einen neuen poetischen Text zu gestalten, um dem Original *ästhetisch* und *konzeptuell treu* zu bleiben. Die wörtliche Genauigkeit ist dabei weniger relevant, wenn eine ästhetische formvollendete Nähe zum Original geschaffen werden kann.

Die Analyse hat gezeigt, dass die Übersetzungen und das Original dieselbe historisch-kulturelle Funktion ausüben. Aufgrund der oben genannten Theorien sind in den Übertragungen nicht lexikalische Fehler, sondern Abweichungen, die erstens mit dem Charakter des Übersetzers und seiner eigenen Poetizität verbunden sind, und zweitens von historischen und gesellschaftlichen Betrachtungsperspektiven abhängig sind, zu kritisieren. Zur Untersuchung dieses zweiten Aspekts sind andere methodische Überlegungen zur *politischen Lyrik* notwendig, nämlich jene der Literaturwissenschaftlerin Ingrid Girschner-Woldt (*Theorie der modernen politischen Lyrik*, 1971), die den Begriff „politische Lyrik“ in „funktional politische“ und „intentional politische“ unterteilt. Unter dem Begriff „funktional politische Lyrik“ werden Werke zusammengefasst, die in bestimmten politischen Konstellationen politische Bedeutung erlangen können. „Intentional politische“ Lyrik dagegen muss, um sie zu bewerten, deutlich werden lassen, dass sie sich auf die politische Realität bezieht, und zeigen, dass sie mit dieser Darstellung eine als politische erfahrbare Wirkung auf das Publikum auszuüben imstande ist.

Im Fokus des praktischen Teils der Arbeit steht die Analyse von drei Übersetzungen mit dem Ziel, das Verhältnis zwischen den einzelnen Übersetzungen und dem Originaltext darzustellen. Laut deutscher Kritik spiegeln die Übersetzungen von Wolfgang E. Groeger (1921), Johannes von Guenther (1947) und Paul Celan (1958) am eindeutigsten und genauesten die Ereignisse der Oktoberrevolution wieder. Diese Tatsache war entscheidend für die Auswahl dieser Übersetzungen. Diese Arbeit zeigt die Unterschiede zwischen diesen Übersetzungstexten auf und untersucht gewissenhaft ihre sprachlichen und kulturellen Hintergründe. Das Original erscheint dabei als Rezeptionsvorgabe, die zu bestimmten Zeitpunkten, in der Vergangenheit von den Übersetzern unterschiedlich wahrgenommen wurde.

Am Beispiel des Revolutionspoems *Die Zwölf* wird gezeigt, dass die deutschen Fassungen der oben genannten Übersetzer im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte als politischer und ästhetischer Text verstanden wurden. Bei der Analyse des Poems war es erforderlich nicht nur innere, sondern auch äußere Übersetzungsvoraussetzungen zu berücksichtigen. Anders gesagt, zwischen dem Original und seiner Übersetzung entsteht ein Dialog, der außer Vokabular, Metaphern, Rhythmus, Reim usw. auch Rücksicht auf die äußeren Umstände nimmt und die inneren Gegebenheiten der Übersetzer einbezieht. Zu diesem Ergebnis gelangt man vor allem bei der Untersuchung des äußeren Rahmens der Übersetzungen des Werks.

Wichtig waren dabei die Beweggründe für die Übersetzung, der zeitliche Bezug der Übersetzung, biographische Angaben der Übersetzer, kommentierende Texte zur Ausgabe sowie Vor- und Nachworte und Anmerkungen. Aus diesem Vergleich ergibt sich ein historisches Bild der Rezeption.

Das Poem *Die Zwölf* brachte Blok Ruhm in Deutschland ein, vor allem durch die Übersetzung von Wolfgang E. Groeger im Jahr 1921. Diese Version zeigt, dass der Übersetzer nicht nur einen bedeutsamen Beitrag zur Popularität Bloks, sondern auch einen Einblick in die historischen Ereignisse in Russland geschaffen hat. Die Übersetzung von Groeger gilt dank seiner Stilistik, Verskunst, Wortwahl und rhythmischer Komponenten bis zum heutigen Tag als die originalgetreueste. Die im Jahre 1947 erschienene Übersetzung von Johannes von Guenther entzündete abermals die Debatte über die Lyrik Bloks und vor allem über die historischen Ereignisse der Oktoberrevolution. Trotz der Kritik an seiner Übersetzung, sowie der in der vorliegenden Arbeit festgestellten Schwächen und bewussten Änderungen, taucht der Name Bloks in Deutschland immer wieder auf. Paul Celans Version, veröffentlicht im Jahr 1958, ist auch eine Art poetischer Antwort auf die revolutionären Geschehnisse. Der Autor hatte ein poetisches Bedürfnis, sich dem Werk zu widmen, das sich in deutschen literarischen Kreisen als propagandistisch und dogmatisch ausgewiesen hat. Celan gelang ein literarisches Kunstwerk, wenn auch seine poetische Manier durch eigene Originalität und dichterische Freiheit charakterisiert ist und die Übersetzung etwas vom Original abweicht.

Die Analyse zeigte ferner, dass die Übersetzung Groegers weitgehend in Form und Inhalt mit der Fassung des Originals übereinstimmt. Dagegen hat die Übersetzung von Guenther wegen seiner Subjektivität an Wert verloren. Die Version von Celan ist durch Celans Persönlichkeit geprägt und seine *Die Zwölf* gilt damit einerseits als die am meisten poetische und andererseits als die am meisten subjektive Übersetzung.

Die vergleichende Analyse der oben genannten Übersetzungen weist aber noch auf eine weitere wichtige Besonderheit hin, und zwar auf die Übersetzung der russischen Lyrik ins Deutsche, die nichts anderes als die Schaffung neuer Gedichte bedeutet. Die Dichtung erfolgte dabei auf mehreren Ebenen. Diese verlangt vom Übersetzer Sachkenntnisse und höhere Professionalität nicht nur im Bereich der Dichtkunst, sondern erfordert auch das Verständnis der Poetik, der Weltanschauung und der Denkart des Autors des Originaltextes und stellt höhere Ansprüche an den Übersetzer, all das in die Zielsprache übertragen zu können. Diese Auseinandersetzung der Übersetzer mit dem Original ist nichts anderes als im

weiteren Sinne die Polemik mit den im Poem dargestellten Ereignissen. Für die Ermittlung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen dem Verständnis des Poems seitens Bloks und der Übersetzer bedarf es der Notwendigkeit, die kritische Literatur russischer Autoren nicht außer Acht zu lassen. Auch die deutschen Rezeptionen sind aufgrund der Weltanschauung Bloks und der diesbezüglichen Gedankengänge im Poem höchst widersprüchlich. Aus diesem Grund befasst sich die Arbeit mit den kritischen deutschen Ansätzen und zeigt anhand des Originaltextes in russischer Sprache die Schwächen der deutschen Übersetzungen auf.

Im Ergebnis kommt die gegenständliche Arbeit zu dem Schluss, dass das Poem seit Veröffentlichung ein wichtiges gesellschaftspolitisches Werk, weit über die Grenzen von Russland hinaus, ist. Es wurde in Russland unterschiedlich interpretiert: einige befreiten es vom revolutionären Inhalt oder verliehen ihm politischen Inhalt. Russische Zeitgenossen von Blok wie V. M. Žirmunskij und K. I. Čukovskij waren der Ansicht, dass Blok die Volksaufstände der damaligen Zeit akzeptierte und ihn der Krieg mit einer gewissen Hoffnung auf bessere Lebensumstände erfüllte. Aber der Dichter war darauf bedacht, seine eigene Meinung und Einstellung zur Revolution zu verbergen. V. N. Orlov hat dem Poem im Jahr 1962 einen politischen Sinn verliehen, weil das literarische Leben damals ohne Debatten, Diskussionen und Konfrontation zu revolutionären Themen gänzlich unvorstellbar war. Fragen wie: Welche Position vertritt Blok – ist er für oder gegen die Revolution? – waren damals üblich. Im Vergleich zu Vladimir Majakovskij und Dem'jan Bednyj, die aufgrund ihrer bolschewistischen Publikationen eindeutig den Revolutionsdichtern zuzuordnen sind, gehörte Blok hingegen zu der Reihe von Dichtern, bei denen sich keine klare Position feststellen lässt. Zwar zeigen seine Artikel *Intelligenz und Revolution* (1918) und *Katalina* (1918), verfasst gleich nach der Veröffentlichung der *Zwölf*, dass das Poem auf die revolutionäre Begeisterung des Dichters verweist. Zusätzlich beweisen seine Tagebücher, dass im Poem ein Rest der Politik geblieben ist. Anders aber bezieht er zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Poems eine klare und präzise Position, und zwar, dass er im Poem keine politischen Gedanken vertreten hätte.

Auch in Deutschland war die Wahrnehmung durchaus unterschiedliche. Ein typisches Klischee dafür stellt das Beispiel mit der Revolutionslyrik dar. Hier geht es um die Frage, inwieweit die sowjetrussische Lyrik als solche durch politische Argumentation geprägt ist und auf welche Weise die Prägung in der deutschen Rezeption wirksam wird. Die Übersetzer

waren nicht nur Übersetzer des Poems, sondern auch Interpreten ihrer eigenen Weltanschauung und ebenso jener Bloks.

Die Analyse der deutschen Kritik hat gezeigt, dass die Rezeption von der Klassifizierung des Gedichtes nach Schema „Revolutionspoem bzw. Anti-Revolutionspoem“ abhängt. Theodor Goodman, Autor der ersten in Deutschland erschienenen Monographie über Blok, hält ihn für einen Revolutionär: bei Demonstrationen in der ersten russischen Revolution hielt er eine rote Fahne in der Hand und artikuliert Wut und Hass gegenüber der Bourgeoisie, die sich im Gedicht deutlich widerspiegelt. Sonst war er apolitisch.

Seit Mitte der 60-er Jahre des 20. Jahrhunderts erscheinen große Ausgaben über Blok mit ausführlichen Analysen seiner Werke. Die umfangreichen Literaturquellen ließen deutsche Kritiker und Literaturwissenschaftler ein vollständiges Bild seiner Werke schaffen, und zeigten dabei seine Entwicklung, Veränderung und Vergleich zwischen früheren und späteren Lebensphasen auf. Die Kritiker neigten zur Ansicht, dass Blok von der Revolution im Nachhinein enttäuscht war. Rolf-Dieter Kluge äußert die Meinung, dass das zentrale Thema des Poems Bloks von der westeuropäischen Kultur beeinflusst ist und die philosophischen Ansätze von Nietzsche und Wagner im Poem klar reflektiert werden. Die russische Revolution ist in erster Linie ein zerstörendes Element, das einen *kosmischen Anfang* hat. Laut Kluge hat Blok die Oktoberrevolution als organisierten und bewussten Umsturz nicht erkennen können. Der Dichter glaubte an das kosmische Prinzip der Revolution, in dem die Menschen ein wichtiges Instrument zur Zerstörung darstellen. Jürgen Lehmann befürwortet die Stellungnahme von Rolf-Dieter Kluge und erklärt, dass die Revolution im Poem als natürliches historisches Ereignis und zugleich als Phänomen apokalyptischer Natur dargestellt ist. *Die Zwölf* ist für Lehmann aber kein Revolutionspoem, denn es fehlen ideologische Merkmale der Revolution.

Alle diese Äußerungen lassen die Versuche der deutschen Kritiker, das Poem einheitlich zu verstehen, scheitern, weil Blok sich selbst in seiner Position zur Revolutionsthematik als wechselhaft darstellt. Und wie die Analyse der kritischen Artikel zeigt, sind russische und deutsche Literaturwissenschaftler ebenso widersprüchlich, wie Blok selbst.

Die Zwölf ist eine tiefe Reflexion der tragischen Geschehnisse der Oktoberrevolution und deshalb für Literaturwissenschaftler von großer Bedeutung. Die in der vorliegenden Arbeit durchgeführten Vergleichsanalysen des Originals mit den Übersetzungen zeigen einmal mehr, dass die Übersetzung der Poesie fast unmöglich ist und jedes Mal wieder neue Fassungen

entstehen, von welchen es bereits unzählige gibt, da die Übersetzung der Lyrik ohne eigene Interpretationen nahezu ausgeschlossen ist.

8.3. Тексты поэмы *Двенадцать*

Тексты поэмы приведены в хронологическом порядке, начиная с оригинала, опубликованного в 1918 году, и заканчивая переводом произведения 1958 года; позаимствованы из следующих источников:

БЛОК, АЛЕКСАНДР (1960): Собрание сочинений в восьми томах. Том третий. *Стихотворения и поэмы. 1907 – 1921*. Сост. Орлов В. Н. / Сурков А. А. / Чуковский К. И. Москва, Ленинград. С. 347 – 359.

GROEGER, WOLFGANG, E. (1921). *Die Zwölf von Alexander Block*. Berlin. S. 13 – 34.

GUENTHER, VON JOHANNES (1947): *Blok, Aleksandr. Gesammelte Dichtungen*. 1. Auflage. München. S. 287 – 296.

CELAN, PAUL (1963): *Drei russische Dichter: Alexander Block, Osip Mandelstamm, Sergej Jessenin*. Frankfurt am Main. S. 7 – 23.

АЛЕКСАНДР БЛОК

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ВОСЬМИ ТОМАХ

Под общей редакцией

В. Н. ОРЛОВА
А. А. СУРКОВА
К. И. ЧУКОВСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА • ЛЕНИНГРАД
1960

АЛЕКСАНДР БЛОК

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ТОМ
ТРЕТИЙ

СТИХОТВОРЕНИЯ
И ПОЭМЫ

1907—1921

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА • ЛЕНИНГРАД
1960

937107-В.

3

ДВЕНАДЦАТЬ

1

Черный вечер.
Белый снег.
Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Завивает ветер
Белый снежок.
Под снежком — ледок.
Скользко, тяжко,
Всякий ходок
Скользит — ах, бедняжка!

От здания к зданию
Протянут канат.
На канате — плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию!»
Старушка убивается — плачет,
Никак не поймет, что значит,
На что такой плакат,
Такой огромный лоскут?
Сколько бы вышло портянок для ребят,
А всякий — раздет, разут...

Старушка, как курица,
Кой-как перемотнулась через сугроб.
— Ох, Магущка-Заступница!
— Ох, большевики загонят в гроб!

Ветер хлесткий!
Не отстает и мороз!
И буржуй на перекрестке
В воротник упрятал нос.

А это кто? — Длинные волосы
И говорит вполголоса:
— Предатели!
— Погибла Россия!
Должно быть, писатель —
Витя...

А вон и долгополый —
Сторонкой — за сугроб...
Что нынче невеселый,
Товарищ поп?

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ?..

Вон барыня в каракуле
К другой подвернулась:
— Ужь мы плакали, плакали...
Поскользнулась
И — бац — растянулась!

Ай, ай!
Тяни, подымай!

Ветер веселый
И зол, и рад.
Крутит подолы,
Прохожих косит,

Рвет, мнет и носит
Большой плакат:
«Вся власть Учредительному Собранию»...
И слова доносит:

...И у нас было собрание...
...Вот в этом здании...
...Обсудили —
Постановили:
На время — десять, на ночь — двадцать
пять...
...И меньше — ни с кого не брать...
...Пойдем спать...

Поздний вечер.
Пустеет улица.
Один бродяга
Сутулится,
Да свищет ветер...

Эй, бедняга!
Подходи —
Попечуемся...

Хлеба!
Что впереди?
Проходи!

Черное, черное небо.
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Товарищ! Гляди
В оба!

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.

Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...

В зубах — цыгарка, примят картуз.
На спину б надо бубновый туз!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

Тра-та-та!

Холодно, товарищи, холодно!

— А Ванька с Катькой — в кабаке...
— У ей керенки есть в чулке!

— Ванюшка сам теперь богат...
— Был Ванька наш, а стал солдат!

— Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,
Мою, попробуй, поцелуй!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Катька с Ванькой занята —
Чем, чем занята?..

Тра-та-та!

Кругом — огни, огни, огни...
Оплечь — ружейные ремни...

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пуль в Святую Русь —

В кондовую,
В пзбяную,
В толстозадую!

Эх, эх, без креста!

Как пошли наши ребята
В красной гвардии служить —
В красной гвардии служить —
Буйну голову сложить!

Эх ты, горе-горькое,
Сладкое житье!
Рваное пальтишко,
Австрийское ружье!

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови —
Господи, благослови!

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькой летит —
Електрический фонарик
На оглобелях...
Ах, ах, пади!..

Он в шинелишке солдатской
С физиономией дурацкой
Крутит, крутит черный ус,
Да покручивает,
Да покручивает...

Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!
Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...

Запрокинулась лицом,
Зубки блещут жемчугом...
Ах ты, Катя, моя Катя,
Толстоморденная...

У тебя на шее, Катя,
Шрам не зажил от ножа.
У тебя под грудью, Катя,
Та царапина свежа!

Эх, эх, попляши!
Больно ножки хороши!

В кружевном белье ходила —
Походи-ка, походи!
С офицерами блудила —
Поблуди-ка, поблуди!

Эх, эх, поблуди!
Сердце ёкнуло в груди!

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа...
Аль не вспомнила, холера?
Али память не свежа?

Эх, эх, освежи,
Спать с собою положи!

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала,
С юнкершем гулять ходила —
С солдатам теперь пошла?

Эх, эх, согреси!
Будет легче для души!

... Опять навстречу несется вскачь,
Летит, вопит, орет лихач...

Стой, стой! Андрияха, помогай
Петруха, сзаду забегай!..

Трах-тарарах-тах-тах-тах!
Вскрутился к небу снежный прах!..

Лихач — и с Ванькой — наутек...
Еще разок! Вводи курок!..

Трах-тарарах! Ты будешь знать,
... ..
Как с девочкой чужой гулять!..

Утек, подлец! Ужо, постой,
Расправлюсь завтра я с тобой!

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!

Что, Катька, рада? — Ни гу-гу...
Лежи ты, падаль, на снегу!

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

И опять идут двенадцать,
За плечами — ружьеца.
Лишь у бедного убийцы
Не видать совсем лица...

Всё быстрее и быстрее
Уторашивает шаг.
Замотал платок на шею —
Не оправиться никак...

— Что, товарищ, ты не весел?
— Что, дружок, огорчен?
— Что, Петруха, нос повесил,
Или Катьку пожалел?

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...

Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

— Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что ль?

— Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!

— Поддержи свою осанку!

— Над собой держи контроль!

— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Поляжеле будет время
Нам, товарищ дорогой!

И Петруха замедляет
Торопливые шаги...

Он головку вскидывает,
Он опять повеселел...

Эх, эх!

Позабавиться не грех!

Забирайте этажи,

Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче гольотьба!

8

Ох ты, горе-горькое!

Скука скучная,

Смертная!

Ужь я времячко
Проведу, проведу...

Ужь я темячко
Почешу, почешу...

Ужь я семячки
Полущу, полущу...

Ужь я ножичком
Полосну, полосну!..

Ты лети, буржуй, воробышком!
Выплю кровушку
За заздобушку,
Чернобровушку...

Упокой, господи, душу рабы твоея...

Скучно!

9

Не слышно шуму городского,
Над невской башней тишина,
И больше нет городского —
Гуляй, ребята, без вина!

Стоит буржуй на перекрестке
И в воротник упрятал нос.
А рядом жметесь шерстью жесткой
Поджавший хвост паршивый пес.

Стоит буржуй, как пес голодный,
Стоит безмолвный, как вопрос.
И старый мир, как пес безродный,
Стоит за ним, поджавши хвост.

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся...

— Ох, пурга какая, спасе!
— Петька! Эй, не замирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?

Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катериной любви?

— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ!

....И идут без имени святого
Все двенадцать — вдале.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

Их винтовочки стальные
На незримого врага...
В переулочки глухие,
Где одна пылит пурга...
Да в сугробы пуховые —
Не утянешь сапога...

В очи бьется
Красный флаг.

Адам с Рубином
Маме делай!

IX

Рад у нас и три года в нем,
Али, Али, Али, Али,
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага,
Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся

— Ох, вьюга какая, спасе!
— Петька! Эй, не замирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?

Бессознательный ты, право,
Рассуди, подумай здраво —
Али руки не в крови
Из-за Катериной любви?

— Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

Вперед, вперед, вперед,
Рабочий народ!
....И идут без имени святого
Все двенадцать — вдале.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...
Их винтовочки стальные
На незримого врага...
В переулочки глухие,
Где одна пылит пурга...
Да в сугробы пуховые —
Не утянешь сапога...

Раздается
Мерный шаг.

Вот — проснется
Лютый враг...

И вьюга пылит им в очи
Дни и ночи
Напролет...

Вперед, вперед,
Рабочий народ!

12

...Вдаль идут державным шагом...
— Кто еще там? Выходи!
Это — ветер с красным флагом
Разыгрался вперед...

Вперед — сугроб холодный,
— Кто в сугробе — выходи!..
Только нищий пес голодный
Ковыляет позади...

— Отвяжись ты, шелудивый,
Я штыком пощечу!
Старый мир, как пес паршивый,
Провалился — поколочу!

...Скалит зубы — волк голодный —
Хвост поджал — не отстает —
Пес холодный — пес безродный...
— Эй, откликнись, кто идет?

— Кто там машет красным флагом?
— Приглядись-ка, эка тьма!
— Кто там ходит беглым шагом,
Хоронясь за все дома?

— Всё равно, тебя добуду,
Лучше сдайся мне живьем!
— Эй, товарищ, будет худо,
Выходи, стрелять начнем!

Трах-тах-тах! — И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах...

...Так идут державным шагом —
Позади — голодный пес,
Вперед — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули неведим,
Нежной постылью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Вперед — Иисус Христос.

Январь 1918

**Die Zwölf
von
Alexander Block**

Neua-Verlag Berlin

1921

542076-C.

Schwarzer Abend,
Weißer Schnee.
Winde wehen, Winde wehen!
Kaum vermag noch ein Mensch grad zu stehen,
Winde wehen, Winde wehen —
Durch die ganze Gotteswelt!

Wirbeln Winde
Weißes Geflocht.
Unterm Schnee ist Eis.
Jeder Schritt — ein Chok,
Jede Stirn — in Schweiß.
Alle tapfen wie Blinde.

Die Straße umspannte
Ein eiserner Draht.
An dem Draht — ein Plakat:
„Webt alle Macht der Konstituante!“
Ein altes Mütterchen weint, jammert,
Sagt nicht, wozu umklammert
Die Straße ein solches Plakat,
Solch kostbares Gut?
Stoff zu Kleidern für Kinder hängt unnütz am Draht,
Sind alle nackt, unbeführt!

Das jammernde Mütterchen
Hüpft wie ein Fuhn dem Schneehügel ab.
— Ach, Mutter Gottes, Fürbitterin!
— Mich jagen die Bolschemisten ins Grab!

Groß, den Würger,
Treibt der Wind vor sich hin!
Und am Kreuzwege der Bürger
Birgt im Kragen Naß und Kinn.

Wer ist das? — Wallende Mähne,
Und er rächt durch die Zähne:
— Derräter!
— Rußlands Vernichter!
Wahrscheinlich ein Dichter —
Schwebt im Äther ...

Und da — mit langen Stößen —
Wer um den Schneehauf schob?
Warum heut so verdrossen,
Genosse Pop?

Vor das Volk dermalen
Graf, den Bauch geschwellt,
Bauch in Kreuzesstrahlen
Leuchtete der Welt.

Die Gnadige in Astrachan
Sagt jene am Rime:
— Wir weinten, daß Gott erbarne ...
Sie stolpert jäh

Und — bauz — liegt sie im Schnee.
Eil Ei!
Herbei!
Sagt an!

Der Wind an der Ecke
Sät weiße Saat,
Wirbelt die Röcke,
Mäht nieder die Leute,
Reißt, schwingt als Beute
Das große Plakat:
„Gebt alle Macht der Konstituante!“
Und bringt die Worte: — Heute

Hatten Versammlung auch wir ...
Im Hause hier ...
Beschlüssen,
Genossen, ...
Pro Mal — zehn, fünfundzwanzig die Nacht ...
Und billiger wird's nicht gemacht ...
... komm, Schatz, geh sacht ...

Späte Stunde.

Die Straßen leer.

Nur ein Strolch macht runde

Schultern — schwer

hängt der Wind an den Füßen ...

He, armer Kandel

Komm her —

Laß dich küssen ...

Brot!

Was dann?

Geh, Mann!

Der Himmel — schwarz-schwarzer Schlot.

Mut, traurige Mut

Kocht im Blut ...

Schwarze Mut, heilige Mut ...

Genosse! Spann

Die Augen gut!

II

Die Stöcke flattern, der Sturmwind lacht,
Zwölf Männer schreiten durch die Nacht.

Die Läufe rechts, die Kolben links,
Und Feuer, Feuer, Feuer rings.

Die Mäus im Nacken, im Mant die Pfeil —
Sind alle lange fürs Suchthaus reif!

Freiheit, Freiheit, ja
Ohne Kreuz, ha, ha!
Tra—ta—ta!

Kalt ist's, Genosse, kalt!

— Wanjka und Kasjka sind in der Schenke...
— Kasjka hat im Strumpf Kererki!

— Der Wanjka hat jetzt selber Draht...
— War unser, nu is er Soldat!

— Nu, Wanjka, Bürger, Schweinehund,
Versuch's, küß Meine auf den Mund!

Freiheit, Freiheit, ja,
Ohne Kreuz, ha, ha!
Kasjka macht mit Wanjka — ja,
Was, was tun sie da?
Tra—ta—ta!

Feuer, Feuer, Feuer rings...
Die Läufe rechts, die Kolben links...

Revolutionäre, den Schritt vereint!
Nicht ruht, nicht rastet der ädhe Seind!

Genossen, wir pfeffern mit Blei, nur Mut!
Dem heiligen Rußland das träge Blut —

Dem Kettenklumpfen,
Dem Hüttendumpfen,
Dem weiberfeißigen!

Sich, ach, ohne Kreuz!

III

Taten unsre schweren Jungens
In die Rote Garde ein —
In die Rote Garde ein —
Treu ihr in den Tod zu sein!

Ach, du bitter-blutiges Leid!
Und das Leben lockt so sehr!
In schäbigem Mantel,
Aus Österreich 's Gewehr!

Sachen an den Weltbrand, Bürger
Dieser Welt der lieben Bürger,
Weltbrand in Gehirn und Blut —
Herrgott, segne unsre Mut!

IV

Schnee weht, der kutscher brüllt,
Wanjka und Katjka fahren wild —
Ein belletristisches Laternchen
An dem Deichselstänglein ...
Na, aber das!

Im Soldatenmantel steckend,
Grinsend sich das Maul verreckend,
Schraubt am schwarzen Schnurrbart er,
Unermüdlich,
Schert gemächlich ...

Ei, der Wanjka — ist nicht blödl!
Ei, der Wanjka — ist bereit!
Spricht die Gans, die Katjka, warm
In seinem Arm ...

Wirft den Kopf zurück mit Fleiß,
Zähnen bligen perlenweiß ...
Ach du Katjka, meine Katjka,
Dieses Luderchen ...

Nach an deinem Halse, Katsjka,
Ist die Messerschramme frisch,
Unter deinen Brüsten, Katsjka,
Sieht man noch den Messerwisch.

Möchte dich, tanzen sehn!
Deine Beine sind zu schön!

Spitzenwäsch, Armbanduhren —
Spitzenwäsch und Armbanduhr!
Und mit Offizieren huren —
Hure weiter, weiter hure!

He, he, weiter hure!
Ach, mein Herz, was hat es nur!

Weißt noch, Katsjka, jener Lange,
Dem ins Herz mein Messer drang ...
Hast du es vergessen, Schlange?
Dein Gedächtnis ist nicht lang!

He, he, mach es nett,
Nimm mich zu dir in dein Bett!

Graßt Schokolade, kipptest Schnäpfe,
Strümpfe trugst aus Seidenflor,
Warst der Leutnants Kasse Kasse —
Nu ziehste Soldaten vor?

He, he, sündige nur!
Daß mit leichter wird, du hure!

... Der Schlitten kommt herangelauft,
Der Kutscher brüllt und baßt die Sauft ...
Halt, halt! Andrej, fall ins Gespann!
Petrušča, pack von hinten an!

Trach-tararach-tach-tach-tach-tach,
Auf wirbelt Schneestaub bis ans Dach!

Der Schlitten fliegt — ist durchgebrannt ...
Noch mal! Noch mal! Den Hahn gespannt!

Trach-tararach! Nimm das zur Lehr!
Der steht kein fremdes Mädel mehr!

Er ist entwischt! Du, Hund, ich sag,
Wart ab, auch morgen ist ein Tag!

Doch wo ist Katsjka? — Jener Schrei ...
In ihrem Kopfe sitzt das Blei!

Tun, Katsjka, freut dich dieser Spaß?
Kein Laut ... So lag im Schnee, du Has!

Revolutionäre, den Schritt vereint!
Nicht ruht, nicht tastet der zähe Feind!

VII

Und die Zwölfe schreiten weiter,
Um die Schulter das Gewehr,
Nur bei ihm, dem armen Mörder,
Sieht man das Gesicht nicht mehr ...

Immer schneller, wie geschunden,
Stürmt er vorwärts voller Hast,
Um den Hals ein Tuch gewunden,
Ohne Ruß und ohne Raß ...

— Freund, was könnte dich bedrängen?
— Kopf hoch, Petjka, sei geschweigt!
— Was läßt du die Nase hängen?
— Oder tut dir Katjka leid?

— Ach, Genossen, denkt nicht schlecht —
Lieb war dieses Mädel mir ...
Schwarze Nächte, trunkne Nächte
Habe ich verbracht mit ihr ...

Darum, daß zu Blut entfachte
Ihrer Augen heiße Glut,
Daß ein Leberflecken lachte
Links am Hals, rot wie Blut,
Hab ich sie, wenn ich's betrachte,
Umgebracht aus Uebermut .. ach!

— Na, du Lump, was soll die Leier,
Petjka, bist du denn ein Weib?
Was soll diese Seelenfeier,
Dieser feige Zeitvertreib?
Haltung, Mensch, und schreite freier!
Feste, Petjka, feste bleib!

Daß wir uns mit dir besäßen,
Dazu ist jetzt nicht die Zeit!
Es erwarten schlimme Lasten
Uns, Genosse, als dein Leid!

Und Petjuša hebt die Lider
Und verlangsam seinen Schritt.

Trotzig hebt den Kopf er wieder,
Und schaut wieder munter drein ...

Vorwärts!
Machen wir uns einen Scherz!

Bürger, schließt die Türen gut,
heute gibt es Raub und Blut!

Auf die Keller überall —
Lumpenpack hat Karnaval!

VIII

Stich, du bitter-bitteres Leid!
Sehnsuchtsleid!
Todesleid!

Na, ich werd die Zeit
Mit vertreiben, vertreiben ...

Werd dem Teufel heut
Mich verschreiben, verschreiben ...

Nüsse knacken, Leut,
Die sich sträuben, sich sträuben ...

Glücke, Bürger, auf als Späßelein!
Um mein Schätzelein,
Um mein Mädelein —
Schlag ich dir den Schädel ein!

Gott sei ihrer Seele gnädig ...

Öde!

Der Lärm der Straßen ist verklungen,
 Den Moskvi-Wurm hüllt Stille ein.
 Kein Schußmann an den Ecken! . . . Jungen,
 Vergnügt euch heut auch ohne Wein!

Am dunklen Kreuzwege der Bürger
 Versteckt im Kragen Kinn und Mund.
 An ihn gedrückt, im Halsbandwürger,
 Steht schweißgeklemt ein rüddiger Hund.

Stumm schaut der Bürger in die Runde,
 Und hinter ihm, von Grund entsetzt,
 Steht gleich dem herrenlosen Hunde,
 Den Schwweif geklemmt, die alte Welt.

Sturmgehehl und Sturmgerase,
 Kommen mit, kommen mit!
 Kaum steht man die eigne Nase
 Hört kaum der Genossen Schritt!

Und der Schnee in Trichtern kreist,
 Und der Schnee in Säulen gleißt . . .

— Welch ein Schneegestöber, Jesses!
 — Dein Benehmen, Freund, dein Kesses,
 Sage, Petška, wo ist das?
 Hilfst dein Heiligenbildchen was?
 Bist du ein bewußter Kämpfer?
 Setzte auf dir so 'nen Dämpfer
 Katikas Tod? Hatst wohl nicht Händel —
 Blutige! — vor dem Geständel?

Revolutionäre, den Schritt vereint!
 Nicht ruht, nicht rastet der zähe Feind!

Dorwärts! Dorwärts zur Tat!
 Proletariat!

... Wehn — ins Ferne. Ohne Segen,
Ohne Segen zum Geleit.
Sind verwegen,
Nichts tut leid ...

Ihre stählernen Gewehre —
Auf den unsichtbaren Feind ...
Durch der Gassen öde Leere,
Wo das Schneegestöber greint ...
Durch den Schneeland, wo der schwere
Stiefel einsinkt und versteinert ...

Rote Fahne
Weht voran.

Solgt gemessen
Mann für Mann.

Halten zäh
Feind in Bann ...

Und der Schneesturm tanzt und lacht
Tag und Nacht,
Tag und Nacht ...

Vordwärts! Zur Tat!
Proletariat!

Schreiten fest, mit Herrschersschritten,
Im die Ferne ... Platz gemacht!
Rote Fahnen, windumstritten,
Schreien zuckend in die Nacht ...

Um den Schneehauf huschen Schatten ...
— Halt! Wer da? Der Platz ist leer!
Nur der Bettelhund auf matten
Beinen humpelt hinterher.

— Fahrt zur Hölle! Soll verstopfen
Dir das Bajonett den Schlund
Und den Hunger aus dir klopfen,
Elke Welt, du räudiger Hund?

... Werwolf! Gießt die Raubtierzähne —
Weht nicht weg — Wind sträubt das Fell
Und entblößt die Auskastzähne ...
— Halt! Wer da? Ich schieß, Gefell!

— Wer schwingt da die rote Fahne?
— Schirm das Auge! — Wer schleicht leis
Längs den Häusern? Wart, ich habne
Mir den Weg durch Schnee und Eis!

— Wart, ich werde dich schon kriegen,
Besser lebend dich ergib!
Lächst du, Freundschen? — Kugeln fliegen,
Solen sich den schnellsten Dieb!

Trach-tach-tach! Die Schüsse krachen,
Echo von den Häusern hallt ...
Und des Sturmes Jubellachen
Aus dem Schneegestöber schallt ...

Trach-tach-tach!
Tach-tach-tach!

... Schreiten so in hehrem Wahne,
Hungrig folgt der Hund von fern,
Und voran — mit blutiger Fahne
Kugelfest, verrat'gefeit,
Schneeverhüllt und perlumtschneit,
Sanften Schritts durch Sturmestosen
Weht im Kranz aus weißen Rosen,
Lichthumhaucht gleich einem Stern —
Jesus Christ, der Sohn des Herrn.



ALEXANDER BLOCK

GESAMMELTE
DICHTUNGEN

Deutsch
von

Johannes von Guenther

WILLI WEISMANN VERLAG · MÜNCHEN

773662-B.

Schwarzer Abend.

Weißer Schnee.

Sturmesrasen!

Daß kein Mensch diesem Wehn widersteh.

Sturmesrasen —

Gottes Welt wird verblasen —

Wirbelt hin das Rasen

Schneeflockenweiß.

Unterm Schnee liegt Eis.

Gott erbarme!

Jedermann weiß,

Das glitscht — ach, der Arme!

Von Haus zu Haus spannte man

Den festen Spagat.

Und daran ein Plakat:

„Alle Macht der Konstituante!“

Ein Altmütterchen weint herzergreifend,

Sie kanns durchaus nicht begreifen,

Wozu denn dies Plakat,

So ein riesiger Fetzen jetzt?

Wieviel Kinderhöschen gab das akkurat,

Und schuhlos ist man und zerfetzt . . .

Wie ein Huhn, das Futter sucht,

Kommt die Alte über Schneewächten irgendwie.

„Och, hilfreiche, och, Mutter Du!

Ins Grab bringen mich die Bolschewiki!“

Beißend Geblase!

Doch auch der Frost ist schon da!

In den Krägen steckt die Nase

Dort am Kreuzweg der Bourgeois.

Und der da? — Die Haare flattern ihm,

Nur halblaut hört man schnattern ihn:

— Attentäter ihr!

Die Rußland verraten! —

Wie ein Schriftsteller geht er —

Literaten . . .

Im Langrock und so weiter
Sich einer seitwärts schob . . .
Warum denn heut nicht heiter,
Genosse Pop?

Weißt noch, wies gewesen:
Schrittst den Bauch voran,
Auf dem Bauch erlesen
Blitzt das Kreuz uns an?

Im Pelz die Dame meinte da,
Zur anderen sich kehrend:

„Und wir weinten und weinten ja . . .“
Und glitt aus während —
Plumps — fiel sie verheerend!

Ach, ach!

Heb auf, mach!

Lustiger Windstoß

Legt rabiat

Etwas geschwind bloß,

Passanten mäht er,

Wie bauscht und zerweht er

Das große Plakat:

„Die ganze Macht der Konstituante“ . . .

Und Worte trägt er:

. . . Auch wir versammelten uns eben . . .

. . . Hier im Hause daneben . . .

. . . Wir observierten —

Und konstituierten . . .

[Nacht . . .

Auf Zeit — zehn Rubel, fünfundzwanzig — die

Um weniger wirts nicht gemacht.

. . . Nun, gut Nacht . . .

Es wird später.

Es leeren die Straßen sich.

Ein armes Luder

Krümmt dermaßen sich;

Der Wind, wie weht er . . .

„Armer Bruder!

Komm nur ran —

Laß umfassen dich . . .“

Hunger!

„Was ist vornan?

Weiter, Mann!“

Schwarz hängt der Himmel herunter.

Trauriger Wut Betrachtung

Kocht immerzu . . .

Schwarzer, heiliger Wut Umnachtung . . .

Genosse! Schau zu,

Achtung!

II

Der Wind frischt auf jetzt, der Schnee flockt an,
Und es marschieren die zwölf Mann.

Am schwarzen Riemen das Gewehr

Und Feuer, Feuer ringsumher . . .

Zigarre im Maul, die Mütze — na was!

Auf jeden Rücken ein Karo-As!

Ohne Kreuz, ach ja!

Die Freiheit, die Freiheit —

Tra-ta-ta!

Kalt ist es, Genossen, hübsch kalt ist es!

„Die Katja mit dem Wanja sumpft . . .

Sie hat Kerénkis viel im Strumpf! . . .“

Wanjuschka ist jetzt Plutokrat . . .

War unser einst, ist nun Soldat . . .

„Nun, Wanja, Hundesohn, Burschui,

Versuchs doch, küß die Meine, hui!“

Die Freiheit, ja Freiheit,

Ohne Kreuz, na ja!

Katja geht mit Wanja da —

Was, was macht sie da? . . .

Tra-ta-ta!

Nur Feuer, Feuer rings umher . . .

Am Riemen hängt das Schießgewehr . . .

Halte den Schritt der Revolution!

Der Feind hält mit, er lauert schon!
 Genosse, die Knarre, nicht feige sein!
 Wir pfeffern ins Heilige Rußland hinein —
 In das kräftige,
 Hüttliche, deftige,
 Fettsteißsäftige!
 Ohne Kreuz, ach ja!

III

Als wie unsre Jungens gingen
 In die Rote Garde jetzt,
 In die Rote Garde jetzt —
 Kostets auch den Kopf zuletzt!

Ach du, Kummer kummervoll,
 Dasein freudentreich!
 Zerrissene Klamotten,
 Gewehr aus Österreich!
 Fachen den Burschuis zum Schaden
 An den Weltenfeuerschaden —
 Weltenfeuersbrunst im Blut —
 Lieber Gott, gesegn es gut!

IV

Schneit, der schicke Kutscher schreit,
 Wanja, Katja sind schon weit —
 Ein jelektrisches Laternchen
 Auf dem Deichselchen . . .
 He du, mach zu!
 Im Soldatenmantel steigt er,
 Närrische Visage zeigt er,
 Dreht den schwarzen Schnurrbart, dreht,
 Lauter Lügensachen
 Zum Vergnügenmachen . . .
 Schaut den Wanja — wie er geht!
 Schaut den Wanja — wie er redt!
 Und die Närrin Katja drückt er,

Macht sie noch verrückter . . .
 Lehnt sie nicht den Kopf zurück,
 Zähnnchen, Perlen, Stück um Stück . . .
 Ach, du Katja, meine Katja . . .
 O du Rundbackige . . .

V

Noch ist auf der Wange, Katja,
 Nicht verheilt der Messerstich,
 Unter deinen Brüsten, Katja,
 Ist der Kratzer nämlich frisch!
 Eihei, tanz nur zu!
 Beinchen wunderhübsch hast du!
 Spitzenwäsche zum Spazieren —
 Ja, spazier; spazier nur du!
 Hurtest mit den Offizieren —
 Hur nur, hur nur immerzu!
 Eihei, hur nur zu!
 Zuckt das Herz dabei im Nu!
 Katja, denkst des Offiziers du —
 Nicht ging fehl der Messerstich . . .
 Weißts nicht mehr, gemeines Tier du?
 Laßt Erinnerung dich im Stich?

Eihei, frisch sie auf!
 Geh damit ins Bettchen drauf!
 Feschlich mit Gamaschen flunkern,
 Fraßt Pralinen gar zuletzt,
 Bummeltest vorher mit Junkern,
 Gehst du mit den Landsern jetzt?
 Eihei, sündge frei!
 Leichter wirds der Brust dabei!

VI

. . . Aufs neu fliegt entgegen von ungefähr
 Des schicken Kutschers Schlitten her . . .

Halt! Halt! Andriúcha, hilf, faß an!
 Petrucha, lauf von hinten ran!
 Trach — tararach — tach-tach-tach-tach!
 Der Schneestaub stiegt zum Himmelsdach!
 Der schicke Kutscher nebst Wanka weg . . .
 Noch einmal keck! Zieh ab vom Fleck!
 Trach — tararach! Die Quittung steht,
 Wie man mit fremden Mädeln geht . . .

Der Schuft ist abgeschwürt! Hallo,
 Wir rechnen morgen ab, wir zwö!
 Doch Katja wo? — Tot liegt sie, tot!
 Der Kopf durchschossen, schwere Not!
 Freust, Katja, dich? — Doch die kein Wort . . .
 Im Schnee, du Aas, bleib liegen dort . . .
 Haltet den Schritt der Revolution!
 Der Feind hält mit, er lauert schon!

VII

Und aufs neu die Zwölfe marschieren,
 Auf dem Rücken das Gewehr.
 Aber bei dem armen Mörder
 Sieht man kein Gesicht nicht mehr.
 Schneller, schneller ausgesritten,
 Rascher läuft und rascher er.
 Ist vom Hals das Tuch geglitten —
 Der derfängt sich nimmermehr.
 „Was, Genosse, ist denn wieder,
 Freundchen, bist du nicht gescheit?“
 „Warum hängt die Nase nieder,
 Tut dir gar die Katja leid?“
 „Och, ihr Lieben, och, Genossen,
 Dieses Mädchen liebt ich doch;
 Nächte, dunkel und versoffen,
 Mit dem Mädel noch und noch . . .

Wegen Forschheit, so verwegen,
 Die aus heißem Blick gelacht,
 Und dem Muttermal von wegen
 Auf der rechten Schulterpracht —
 Hab ich ohne Überlegen
 Sie im Zorn kaputt gemacht . . . ach!“
 „So'ne Walze einzuschalten,
 Petja, Viechskerl, wardst zum Weib?
 Krempelst du die Seelenfalten
 Völlig um gar? Sei gescheit!
 Mußt 'ne bessere Haltung halten!
 Raff dich zsam! und etwas Schneid!
 Das ist nicht mit uns zu machen,
 Deine Kinderfrau zu sein!
 Kommen werden schlimme Sachen,
 Drum, Genosse, schick dich drein!“
 Und Petrucha bremst verlegen
 Seiner langen Schritte Hast,
 Schmeißt zurück den Kopf verwegen,
 Und schon ist er lustig fast . . .
 Ach was!

Keine Sünde ist so'n Spaß!
 Alle Haustürn zugemacht,
 Plünderungen gibts heut Nacht!
 Keller doch sperrt auf darauf —
 Das Bettelvolk spielt heute auf!

VIII

Ach, du Kummer kummervoll!
 Trauer, traurige,
 Tödliche!
 Zeitlein, Zeitlein,
 Nimm's in Kauf, nimm's in Kauf . . .
 Kratz am Scheitelein
 Mich darauf, ja darauf . . .
 Sonnenblumenkern —

Knack ich auf, knack ich auf . . .

Mit dem Messerchen

Schlag ich drauf, schlag ich drauf!

Flieg, Burschui, mit Spatzenflügelchen!

Hin mußt du jetzt sein

Für das Mädel mein

Mit den Brauen fein . . .

Deiner Sklavin Seel, Herr, bring zur Ruhe du hier . . .
Traurig!

IX

Kein Stadtlärm ist mehr zu vernehmen,
Am Newaturn ward Ruhe stracks,

Kein Schutzmann mehr ist rings zu sehen —
Nun lustig, Jungens, ohne Schnaps.

Seht den Bourgeois am Kreuzweg eben,
Im Kragen steckt die Nase drein.

Mit struppigem Fell zieht dicht daneben
Ein rändger Hund die Rute ein.

Der Bürger, auch ein Hungernöter
Wie er, steht stumm, steht Frage ganz,

Die alte Welt, gleich jenem Köter,
Steht hinter ihm und klemmt den Schwanz.

X

Na, das ist ein Schneesturmbrauen,
He, Schneesturm, ja Schneesturm!

Keiner kann den andern schauen
Auf vier Schritte in der Näh!

Schnee, gleich Trichtern dreht er sich,
Schnee, als Säule hebt er sich . . .

„Vor dem Schneesturm, Heiland, rette!“
„Pej! quatsch nicht um die Wette!“

Wofür mag uns nützlich sein
Goldener Ikonenschein?

Du bist wirklich schon zu dämlich,

Überlegs mal richtig nämlich . . .

Macht nicht Blut die Hand dir naß

Um die Liebe Katjinkas?“

Halt den Schritt, den revolutionären,

Feind geht mit, wird dich schon lehren!

Voran, voran, voran,

Du Arbeitsmann!

XI

. . . Ohne heiligen Namen gehen stetig

Weiter die zwölf Mann.

Sind zu allem fähig,

Stoßen sich nicht dran . . .

Richten ihre Stahlgewehre

Auf den unsichtbaren Feind,

Straßen kreuz und Straßen quere,

Wo nur Schneesturm faucht und weint

Und weht auf des Schneewalls Schwere,

Die die Schuh zu packen scheint . . .

Rot entfachte

Fahne weht.

Schritte — sachte —

Jemand geht.

Feind erwachte

Und er steht . . .

Der Schneesturm stäubt wie zum Gefechte,

Tag und Nächte

Stäubt er an . . .

Voran, voran,

Du Arbeitsmann!

XII

. . . Alltagsschritte weitergehen . . .

„Wer ist noch da? Komm heraus!“

„Wind läßt rot die Fahne wehen,

Und sie flattert schon voraus.

Kalter Schneewächten Gelunger.

„Wer steckt dort im Schnee? Komm raus!“
Nur der Bettelhund voll Hunger
Humpelt hinten grade aus.

Räudger Köter, ab zur Stunde,
Spürst sonst gleich mein Bajonett!
Alte Welt, gleich krätzigem Hunde,
Marsch, sonst geb ich dir dein Fett!

... Wolf an Gier — die Zähne weist er —
Zieht den Schwanz ein, will nicht fort,
Frostger Köter, schlechter, dreister...

„He, wer da, wer läuft denn dort?“

„Wer läßt rot die Fahne wehen?“

Schau nur, dunkel ists durchaus!

Leichter Schritt und flüchtiges Gehen. —
Birgt sich hinter jedem Haus.“

„Krieg dich, magst dich noch so tarnen,
Drum ergib dich lieber hier!“

„He, Genosse! Laß dich warnen,
Komm hervor, sonst schießen wir!“

Trach-tach-tach! — Der Widerhall nur
Halt zurück von Häusern jäh ...

Das Gestöber, überall nur

Kicherts lang noch durch den Schnee.

Trach-tach-tach!

Trach-tach-tach ...

... Alltagsschritt sieht man sie gehen ...

Hungerköter hinten dran,

Vorn der blutigen Fahne Wehen,

Hinterm Schnee doch unsichtbar,

Kugelfest für immerdar,

Sanft mit sturmjenseitigen Schritten,

Von Schneeperltau überglitten,

Ein weiß Rosenkränlein dran —

Jesus Christus — vornean.

AUS DEN SPÄTER VERÖFFENTLICHTEN GEDICHTEN

Über dieses Buch

Alexander Block, Ossip Mandelstamm, Sergej Jessenin — Rußland muß sie zu den größten seiner Lyriker zählen. Zwar gilt für sie alle das Wort, daß sie von ihrer Generation »vergeudet« wurden, aber ihre Gedichte sind, wie es Paul Celan nennt, im tragischen Einverständnis mit der Zeit. Über Alexander Blocks Zyklus »Die Zwölfe« schreibt Leo Schestow, er sei »das De Profundis der Revolution«. Das tragische Einverständnis mit der Zeit bestimmte auch den Weg Ossip Mandelstamms: Im Verlauf der stalinischen Säuberungen wurde er nach Sibirien deportiert, wo er den Tod fand. Und schließlich Sergej Jessenin — er setzte seinem an literarischen Erfolgen, aber auch an Vernichtungen und Pein reichen Leben in Leningrad selbst ein Ende.

Drei russische Dichter . . . Block notiert in seinem Tagebuch: »Wir wollen sehen, was die Zeit daraus macht. Mag sein, daß alle Politik so voller Schmutz ist, daß ein einziger Tropfen davon alles übrige trübt und zersetzt; mag sein, daß sie den Sinn des Gedichts dennoch nicht völlig zerstört.« Daß das Werk von Block, Mandelstamm und Jessenin aus den Wirnissen jener Tage in unsere Zeit hinübergerettet werden konnte und daß der Reichtum des russischen Originals in der deutschen Übertragung erhalten blieb, ist Paul Celan zu danken. In diesen Übertragungen wird deutlich, in welchem Maße diese Gedichte uns Heutige angehen.

DREI RUSSISCHE DICHTER

Alexander Block

Ossip Mandelstamm

Sergej Jessenin

Übertragen von Paul Celan



FISCHER BÜCHEREI

Die Zwölf

I

Schwärze: Abend.
Weiß: Schnee fällt.
Wind und Wind!
Keiner, der sich aufrecht hält.
Wind und Wind
Über Gottes weite Welt!

Windsbraut streut
Flockenweiß.
Drunter: Eis.
Gleiten, Fallen: so gehts allen.
Arme Leut!

Eine Schnur, die man spannte.
Dran ein Plakat:
»Alle Macht der Konstituante!«
Kommt ein Mütterchen, das weint,
Weiß nicht, was das alles meint:
Solche Stoffverschwendung
Ausgerechnet jetzt!
Wüßt da bessere Verwendung.
Barfuß ist man und zerfetzt ...

Mütterchen, mußt durch den Schnee —
Legendwie wird es schon gehn.
— Maria-Fürsprech, blick herab!
— Die Bolschewiken bringen mich ins Grab!

UNIVERSITÄT
WIEN
BIBLIOTHEK

Winde, scharfes Hui!
Stein frierts und Bein!
Drüben: der Burschui,
Nas' im Mäntelein.

Und der da drüben? Lange Mähne,
Murmelt was zwischen den Zähnen:

— Verrat!

— Verrat an Rußland, Verrat!
Vermutlich ein Literat...

Und da! Die Schöße flattern —
Da, da wo's grade stob!
Warum heut so verdattert,
Genosse Pop?

Weißt noch, wie's gewesen?
Schobst den Bauch heran,
Und von Baucheshöhe
Leuchtets Kreuz uns an...

Damen. Kommen angestelt.
Was spricht der Persianerpelz?
— Ach, das Leid, das viele Leid...
Rutsch! — So lang, so breit...

Los, lauf,
Hebse auf!

Wind, munter,
Drüberhin, drunter,
Teilt Püffe aus, Stöße,
Zupft an den Schößen.
Passanten — gemäht,
Das Plakat — gebläht,

Das weithin gespannte:
»Alle Macht der Konstituante!«

Worte, herübergeweht:

...ne Versammlung abgehalten...
...ja, da drüben, in dem alten...

... Diskussion —

und Resolution:

Zehn pro einmal, zwanzig für die Nacht...
... Na, gut Nacht...

Späte Stunde.

Menschenleer.

Alter Kunde

Schlurft daher.

Wind macht die Runde.

Friert wohl — ei,

Wenn wir zwei...?

Brot!

Was wird kommen, was geschehn?

Weitergehn!

Schwarzer Himmel drüberher.

Haß kocht, schwarz und finster, schwer.

O du schwarzer, heiliger...

Genosse! Du!

Kein Auge zu!

Schneetanz, Stäuben, Wirbeln, Wehn.
Es gehn die Zwölfe, die Zwölfe gehn.

Die Flintenriemen, schwarz und stumm.
Und Flammen-, Flammenschein rundum.

Mütze — zerbeult! Die Kippe — naß!
Stündst schön am Buckel, Karo-As!

Freiheit, Freiheit,
Freiheit sei!

Und kein Kreuz, kein Kreuz dabei!

Trara! Hei!

Kalt, Genossen, bitter kalt!

— Der Wanja? Führt die Katja aus ...
— Ja, die hat Rubelchen im Haus ...

— Und wo's nun einmal Zaster hat ...
— Da macht man kehrt und wird Soldat!

— Wanja, Burschui und Hurenmist,
Probier mal, wie die Meine küßt!

Freiheit, Freiheit,
Freiheit sei!

Und kein Kreuz, kein Kreuz dabei!

Haben beide was zu tun —
Frag mich bloß, was tun die nun?

Trara! Hei!

Der Flammen-, Flammenschein rundum.
Die Flintenriemen, schwarz und stumm.

Halt Schritt, halt Schritt mit der Revolution!
Glaub nicht, die drüben schlafen schon!

Fester die Knarre, Mensch! Und Mumm!
Jetzt, Mutter Rußland, machts mal bumm!

Bumm, du heilige,
Bumm, du herrlichste,
Bumm, du ärschlichste!

Und kein Kreuz, kein Kreuz dabei!

III

Gingen unsre Jungens hin,
Wurden Rotgardisten,
Wurden Rotgardisten,
Hieltens tolle Köppchen hin!

O du Gram und Kimmernis,
O du Lebensfreude!
Das Mäntelchen aus Lumpen ist,
Die Knarre stammt vom Feinde!

Allerorten, allerwegen
Wolln, Burschui, wir Brände legen!
Das Blut soll kochen und sich regen —
Herr im Himmel, gib den Segen!

IV

Kutscherschrei und Schneegebraus,
Wanjka, Katjka fahren aus —
He, Laternchen, he, so nobel,
Sitzt dort auf der Deichselgabel,
Will dich mir herunterhaben ...

Guck: Montur und Equipage!
Wanja, alberne Visage,
Zwirbel deinen Schnurrbart, zwirbel,
Mach 'nen Wirbel,
Mach 'nen Wirbel ...

Bin der Wanja, bin ein Mann!
Bin ein Mann, der reden kann!
Zeigt der Zicke, wie beredt,
Und das Mundwerk geht ...

Laß das Köpfchen schiefer sitzen,
Zeig, wie deine Zähne blitzen —
Katja, Katja, Katjenka,
Eine Schnute hast du da ...

Katja, hast am Hals 'ne Schramme,
 Muß von einem Messer stammen;
 Auf der Brust 'nen roten Fleck,
 Katja, und der will nicht weg!

Komm, komm, schwing das Bein!
 Beinchen will geschwungen sein!

Kamst so fein daherspaziert,
 So seidenspitzenfein.
 Hast mit Leutnants schon poussiert —
 Laß dich mit mir ein!

Komm, komm, laß dich ein,
 Hab ein Herz, ist nicht von Stein!

Ja, das Messerchen, es traf
 Den Herren Offizier ...
 Weißt noch, sakra, wie's ihn traf,
 Oder zeig ichs dir?

Oder zeig ichs, zeig ichs dir —
 Na? Das Bett steht hier!

Weißt was von Gamaschenstiefeln,
 Hast Bonbons gelutscht,
 Warst mit deinen Junkern schwiemeln,
 Lernst, wie 'n Landser knutscht?

Noch 'ne Sünde, eine mehr,
 Und das Herz ist fröhlicher!

Der Schlitten, wieder, auf uns zu!
 Geknall, Geschrei — ich komm dir, du!

Andrjucha, schnell! Und Ihr da, halt!
 Von links, Petrucha! Mach ihn kalt!

Jetzt! Knall und knall und noch mal knall!
 Und mit dem Schnee ins Weltenall!

Der Kutscher! Wanja! Was? Davon?
 Den Hahn gespannt! Noch 'ne Portion!

Knall, knall und knall! Ich stoß dir mal
 Bescheid bezüglich Damenwahl!

Getürmt, der Hund! Getürmt, bevor —
 Na wart, ich komm auch morgen vor!

Und Katja? — Da, wie sie da liegt!
 Das Köpfchen hat Besuch gekriegt ...

Was? Sie ist froh? — Hurengeschmeiß!
 Dich Aas macht auch der Schnee nicht keusch ...

Halt Schritt, halt Schritt mit der Revolution!
 Glaub nicht, die drüben schlafen schon!

Und sie gehn, die Zwölf, sie gehen,
Gehn und tragen das Gewehr.

Einer geht, der hat getötet,
Einer zeigts Gesicht nicht her.

Schritt, du bist zu langsam, Füße,
Füße, ihr müßt schneller sein.
Hals, das Tuch um dich sitzt locker,
Hals, ich hüll dich nicht mehr ein . . .

— Bist, Genosse, schlechter Laune?
— Siehst ja ganz verbiestert aus!
Läßt ja deine Nase hängen!
Denkst an Katja, altes Haus?

— Ach, ihr Guten, ach, ihr Freunde,
Ach, sie will nicht aus dem Sinn . . .
Nächte schwarz und Nächte dunkel,
Nächte bracht ich mit ihr hin . . .

— Weil ihr Aug so kühn und keck war,
Weil ein Feuer drin gebrannt,
Weil das Muttermal wie Mohn glüht,
Das auf ihrer Schulter stand —
Darum nur und nur darum
Kam mein Zorn und bracht sie um . . .

— So, jetzt einmal Leierkasten!
Einer wird sentimental!
— Wozu gibt es Tränendrüsen?
Nein, Herr, Sie erlauben mal!
— Etwas Selbstkontrolle, bitte!
— Haltung, Petja! Andre Schritte!

— Diese Zeit weiß nichts von Kindern,
Hätschelt nicht und lullt nicht ein!
Eine Last ist noch zu tragen,
Und sie will getragen sein!

Und Petrucha hat begriffen,
Und sein Schritt ist wie ihr Schritt,

Seinen Kopf hat er jetzt oben,
Und sein Mund, er lächelt mit . . .

Glaubt mir, glaubt,
Solche Kurzweil ist erlaubt!

Aufgepaßt jetzt in den Villen,
Jemand kommt, den Sack zu füllen!

Dreht die Schlüssel, dreht sie rum —
Habenichtse gehn jetzt um!

O du Gram und Kummernis,
Öde du, tödliche
Ödigkeit!

Hab ja Zeit und hab Weil,
Bring sie zu, bring sie hin ...

Hab ein Kämmlein zur Hand,
Führ es her, führ es hin ...

Hab ein Kernlein im Mund,
Beiß es auf, beiß hinein ...

Hab ein Messerlein fein,
Klapp es auf, fahr drein!

Flieg, Burschui, flieg —
Die Kugel da holt dich zurück.
Flieg, Vögelchen, steige —
Dein Blut, ich trinks bis zur Neige.
Trink es, mußts mir geben:
Mädchen ging fort aus dem Leben ...

Gib, Herr, der Seele deines Knechts die Ruh und den Frieden...

Ödigkeit!

Die Stadt liegt still, der Schlaf hat sie im Arm,
Der Newaturm dort: stumm seht ihr ihn stehn.
Die Straßen — leer, und nirgends ein Gendarm.
Der Schnaps ist alle, Kinder — tanzt trotzdem!

Seht dort den Bürger stehn, am Kreuzweg, er
Hat seine Nase tief im Kragen, und
Da ist noch jemand, zottig, dicht daneben — wer?
Ein Hund, der sich an ihn schmiegt, rüdig — ja, ein Hund.

So steht der Bürger, hungrig, hündisch, hält
Sich wie ein Fragezeichen, Sprache ist ihm fremd.
Und hinter ihm, daneben, hockt die alte Welt:
Ein Köter, herrenlos. Der Schwanz ist eingeklemmt.

Woher schneit es, wenns so schneit?

Alles weht es zu.

Keiner keinem sichtbar! Weit

Noch das nächste Du!

Schneetrichter, Schneesäulen, Schnee...

— Herr, dies Blasen und dies Schnein!

— Petja, laß die Scherze sein!

Kommt uns jetzt mit dem Ikönchen,

's fromme Söhnchen!

Bist nicht ganz bei Trost, vergißt,

Wo jetzt Rat zu holen ist —

Oder sind die Händchen dein

Vom vergoßnen Blut schon rein?

— Halt Schritt mit der Revolution!

Glaub nicht, die drüben schlafen schon!

Volk der Arbeit, bleiß nicht stehn,

Weiter mußt du, weitergehn!

... Und es gehn die Namenlosen,

Und die Zwölfe gehn.

Alles tun, an nichts sich stoßen,

Nichts verdient zu stehn...

Blank und stählern die Gewehre:

Feind — wo mag er sein?

Gassen — alle führn ins Leere,

Schnein und Schnein und Schnein...

Flockenwüsten, Flockenmeere —

Kriegst den Fuß nicht frei...

Rote Fahne.

Wie sie klirrt.

Gleichschritt, hallend:

Feind marschiert.

Feind ist da, hat sich geregt —

Auf die Bestie angelegt!

Schneewind bläst die Augen blind,

Tagwind, Nachtwind,

Morgenwind.

Volk der Arbeit, bleiß nicht stehn,

Weiter mußt du, weitergehn!

XII

... Gehn und schreiten, ziehn die Bahnen ...

— Ist da wer? Wenn ja, komm raus!

Wind ists und die rote Fahne —

Rote Fahne, vorn, voraus ...

Vorne, kalt, der Schnee, ein Haufen.

— Steckt da einer? Ist da wer?

Hungerköter, kann nicht laufen,

Hinkt nun hinter ihnen her ...

— Marsch, du Aas, bist nichts wie Krätze —

Bajonett kann kitzeln — schau!

Alte Welt, zum allerletzten

Mal jetzt: Fort mit dir! — Ich hau!

... Bleckt den Zahn, das Biest, er hungert —

Zieht den Schwanz ein, will nicht fort —

Hungerköter, streunst und lungerst ...

— Heda! Wer da? Lösungswort!

— Fahنشwenken, rot — ein Zeichen?

— Ist das eine Finsternis!

— Du, ich seh da einen schleichen,

Bei den Häusern, ganz gewiß!

— Willst nicht stehn, na schön, was tut es ...

Schon dein Leben, schon es bloß!

— Du, hör zu, jetzt kommt nichts Gutes,

Du, jetzt geht das Schießen los!

Trach-tach-tach jetzt! Knall und Schall.

In den Häusern: Widerhall.

Und noch einmal, gleich darauf:

Schneesturm schlug 'ne Lache auf.

Trach-tach-tach!

Trach-tach-tach!

... Gehn und schreiten, schreiten, gehen —

Hungerhund prescht hinterher.

Vorn die Fahne, blutig, wehend,

Und, unsichtbar — denn es schneit —,

Einer noch, der ist gefeßt,

Sturmfern, sanft, so schreitet er,

Schneeglanz, perlend, um sich her,

Rosenweiß sein Kränzlein ist —

Vorne gehet Jesus Christ.