

**ПЕРЕВОД КАК «ДИАЛЕКТ ВСЕОБЩЕГО ЯЗЫКА ПОЭЗИИ»:
РУССКАЯ ПОЭЗИЯ В «МУЗЕЕ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ» (1960/2002) Г.М. ЭНЦЕНСБЕРГЕРА**

© 2017

Т.Н. Андреюшкина, доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры «Теория и практика перевода»
Тольяттинский государственный университет, Тольятти (Россия)

Ключевые слова: модернизм; поэзия авангарда; поэтический перевод; Пастернак; Хлебников; Маяковский; Мандельштам; Есенин.

Аннотация: «Музей современной поэзии», составленный в 1960 г. и переизданный в 1979 и 2002 гг. выдающимся современным немецким поэтом Г.М. Энциенсбергером (р. 1929), к политическим и художественным взглядам которого до сих пор прислушивается литературная элита Запада, содержит переводы пяти великих поэтов русского авангарда: Велимира Хлебникова, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама, Владимира Маяковского и Сергея Есенина. Уже факт трехкратного переиздания книги свидетельствует об актуальности «Музея». В статье отмечается своеобразный подход Г.М. Энциенсбергера к отбору поэтов и стихотворений для «Музея»: в лице русских поэтов-авангардистов он подчеркнул важную роль, которую они сыграли в развитии мировой поэзии XX в., внося новое слово в поэзию, развивая прогрессивные идеи и отражая творческий дух эпохи. Стихотворения русских поэтов представлены в «Музее» в переводах А. Коваля, К. Пеш, А.Э. Тоса, П. Целана и К. Дедедиуса, переводческая деятельность которых недостаточно изучена в отечественном переводоведении. Указанные переводы обнаруживают свои потери и свои достоинства, являя собой вариант стихотворения-оригинала как «диалект всеобщего языка поэзии» (Г.М. Энциенсбергер). На фоне названных переводов в статье особо выделяется перевод П. Целана, великого немецкого поэта, создавшего конгениальные переводы поэзии Есенина и Мандельштама. В статье проведен анализ переводов, показавший, что они не являются близкими по букве и метру оригиналам, но демонстрируют творческий, высокопоэтический подход к созданию стихотворения, которое не уступает оригиналу в новаторстве и поэтичности. Кроме того, в статье показаны те новаторские приемы, которые свойственны как собственным стихотворениям П. Целана, так и авангардной поэзии XX в.: анаграмматичность, переназывания, перестановка, добавления, дробления, сдвиги, атональность, восхождения к «семенам слов» (В. Хлебников), паронимия, палиндромия, «деавтоматизация» (Ю. Тынянов), «смыслословия» (С. Бирюков).

ВВЕДЕНИЕ

Поэтический перевод – наиболее сложный вид перевода, но столь же необходимый, как и любой другой [1; 2]. Он способствует развитию мировой поэзии, взаимовлиянию и взаимообогащению культур [3; 4], что чрезвычайно актуально в современную эпоху глобализации. Это важно в эпоху, когда по политическим или идеологическим причинам взаимопроникновение культур искусственно затормаживается, мешая общению поэтов, тормозя развитие национальных литератур в контексте мировой культуры [5; 6]. Ничто не может помешать поэтам переводить отдельные стихотворения созвучных их творчеству иноязычных поэтов, но собрать эти переводы воедино, восстановив по возможности полную картину поэзии за несколько десятков лет, удастся лишь немногим. Такую миссию взял на себя немецкий поэт современности Г.М. Энциенсбергер (р. 1929), хорошо известный в немецкоязычном пространстве и частично переведенный на русский язык. Он объединил в своей антологии поэтов, восприятие которых в последнее время претерпело значительные изменения в связи с поворотом в сторону структурного изучения текста [7–9], а также в сторону изучения конструктивных, смысловых и музыкальных особенностей стихотворного языка поэтов-авангардистов [10–13]. Как считают теоретики поэтического перевода [14; 15], особого внимания заслуживает также воспроизведение эстетической функции переводимого произведения. Цель статьи – на фоне взаимовлияния немецкой и русской культур показать, что только сотворчество автора и переводчика может способствовать созданию эквивалентного эпохе

и стилю автора перевода. Цель может быть достигнута, если проанализировать имеющиеся в антологии Г.М. Энциенсбергера поэтические переводы русских поэтов эпохи модерна и выявить их достоинства и недостатки, отметив вклад исследуемых поэтов и переводчиков в развитие «всеобщего языка поэзии».

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Модернистской, или современной, поэзией Г.М. Энциенсбергер называет «поэзию после Уитмена и Бодлера, Рембо и Маларме» [16, с. 765], отмечая 100-летие с момента ее появления публикацией своей антологии «Музей современной поэзии» (867 с., 352 стихотворения) в 1960 г., выпустив ее вторично с исправлениями в 1979 г., а в 2002 г. переиздав вновь и отразив наиболее полную картину мировой поэзии за 35 лет (с 1910 по 1945 г.) в лице 100 авторов из 35 стран.

Русская поэзия представлена в «Музее» Г.М. Энциенсбергера пятью именами – это Велимир Хлебников (1885–1922), Борис Пастернак (1890–1960), Осип Мандельштам (1891–1938), Владимир Маяковский (1894–1930) и Сергей Есенин (1895–1925). Б. Пастернак интроспективен Г.М. Энциенсбергеру не только как великий русский поэт и нобелевский лауреат, но и как человек, связанный с немецкой культурой. Б. Пастернак учился в Марбурге, переводил И.В. Гете и Г. Клейста. Г.М. Энциенсбергер сообщает также, что О. Мандельштам учился в Гейдельберге.

Г.М. Энциенсбергер приводит определение, данное В. Хлебникову В. Маяковским: это «Колумб новых поэтических континентов» [16, с. 806], но опубликовавший

при жизни только часть своего наследия, так как жил и умер в бедности. Г.М. Энценсбергер отмечает исключительные лингвистические познания поэта. Немыслимые проекты будетлянина и склонность к мегаломании привели его в Персию, и многие годы о поэте ничего не знали. Полвека прошло, прежде чем появилось полное собрание его сочинений в Мюнхене (1972).

«Иранская песня» и «Азия» В. Хлебникова, «Зеркало» и «Определение поэзии» Б. Пастернака опубликованы в «Музее» в переводе А. Ковалю, а «Зимняя ночь» и «Из стихов о Пушкине» – в переводе К. Пеш. Стихотворения О. Мандельштама («Концерт на вокзале», «Бессонница. Гомер», «Нашедший подкову», «1 января 1924»), как и стихотворения С. Есенина («На небесном синем блюде», «Нивы сжаты, рощи голы», «Устал я жить в родном краю», «Кобыльи корабли»), в антологии переведены П. Целаном. Из В. Маяковского Г.М. Энценсбергер выбирает три стихотворения: «Сергею Есенину» в переводе К. Дедедиуса, «Флейта-позвоночник» и отрывок из поэмы «Облако в штанах» в переводе А.Э. Тоса.

К. Дедедиус (р. 1921), посредник между немецкой и польской литературами, выучил русский язык за шесть лет, проведенных в советском плену. Всю свою жизнь как переводчик и директор немецкого института Польши в Германии он создавал мост между Востоком и Западом (за 90 лет поэт перевел 3000 стихотворений 300 авторов). К. Дедедиус умело переводит «Сергею Есенину» В. Маяковского, тщательно сохраняя лесенки и рифмы поэта. Потеря при переводе немного: причастия переводятся композитами («Летите, / в звезды врезываясь» – “*Sie fliegen / zwischen Himmelslichtern*”; «недоуменье смяло» – “*Verzweiflungsakt*” [16, с. 322]), что придает стихотворению статику, не свойственную В. Маяковскому, но отражает тренд немецкого языка к образованию сложных слов. Из стихотворения пропадают слова: «Англетер», бис, мистерии, мастеровой, а вместо «ядер» появляются «ракеты», что, с одной стороны, является анахронизмом, с другой стороны, придает стихам звучание современности.

Г.М. Энценсбергер выбирает поэмы («Флейта-позвоночник» и «Облако в штанах»), которые действительно выразили эпоху, авангардистское восприятие мира и выражение чувств человека начала нового века. В. Маяковский, не случайно упоминающий в своей поэме немцев и французов, царицу Сиона и короля Альберта, Пирра и святую Елену, Лондон и Сахару, Сену и Сокольники, Травяту и Гретхен, Млечный путь и Невский, Гофмана и Гете, суд божий и земной, небо и землю, стягивает в единое целое картину мира, создавая свою «Песню песней». Как У. Шекспир, он уготовил любимой «корону в веках», благодаря любви он готов уверовать в бога, вверяя свои страдания поэзии и прибывая себя «гвоздями слов к бумаге» [16, с. 353]. Главные потери при переводе А.Э. Тоса – это сокращения строк в строфе, замена императивов индикативом, причастий – глаголами. Все это снижает эмоциональный накал высказывания. Но для немецкой поэзии и такой вариант непривычно выразителен.

То же самое можно сказать и о переводе поэмы «Облако в штанах», из которой выбраны небольшие отрывки (5 стр.). Кроме усечения строф, уменьшается количество восклицательных знаков, не используются при-

лагательные с уменьшительно-ласкательными суффиксами; предложения без личных местоимений у В. Маяковского становятся полными в переводе, утрачивая определенные коннотации, например запанибратство в разговоре с богом.

Как и В. Маяковского, Г.М. Энценсбергер ценит В. Хлебникова за «инженерный подход» к стихам и слову. Лексически переводы А. Ковалю верны, но они не улавливают ни ритма, ни сказовой интонации стихов В. Хлебникова (ср. «Они ходят, приговаривают» – “*Sie gehen und sprechen so vor sich hin*”), не сохраняют ни одной хлебниковской рифмы, которые сгладили бы абсолютно прозаический перевод А. Ковалю: «чудаков / судаков»; «в лоб / стоп», «приговаривают / и поваривают»; «соврет / самолет» – “*Sonderlinge / Zander*”; “*Stirn / halt*”; “*vor sich hin/ die Fischsuppe*”; “*nicht lügen/ ein Flugzeug*” [16, с. 138], хотя верлибры в немецкой поэзии используются чаще, чем в русской. Еще больше расхождений с оригиналом в стихотворении «Азия», в котором у В. Хлебникова четыре глагола (дважды повторяется «был»), а у А. Ковалю – десять. Желание разъяснить все в стихотворении приводит к его прозаизации и опрошению, это противоречит поэтическому принципу недосказанности. Не случайно у А. Ковалю семь союзов, вводящих сложносочиненные и сложноподчиненные предложения, у В. Хлебникова – только один союз с придаточным предложением и три неполных простых предложения (у А. Ковалю их шесть). Пытаясь передать «детский синтаксис» и «почерк бабочки» [10, с. 368], А. Коваль рационализирует и утяжеляет «инфантилизм поэтического слова» [10, с. 368] В. Хлебникова. Вместо перечислительных рядов в оригинале у А. Ковалю появляются полноценные предложения, которые сбивают лирическую интонацию. Внутренние рифмы («повитуха / старуха», «нажим / служила», «многоочия / воочию») и аллитерации («мечом / зачать», «царей / восклицанья», «чернилами / ночью») при наличии двух конечных рифм («уха / старуха», «робко / скобкой»), служащие скрепой стиха у В. Хлебникова, встречаются у А. Ковалю реже – “*braune Brust*”, “*Sklatin / Zaren*”, “*Schwert / kennt*”, “*Schrift / schrieb*”, “*Zaren / Zeichen*”, “*Kluft / Klammer*” [16, с. 562], частично сохраняя хлебниковские «смысловые» и иронию, но в целом превращая стихотворение в хронику, что немецкому читателю, вероятно, ближе. Конечно, переводить «Лобачевского слова» [10, с. 370] – задача не из легких. Но понимание того, что «голос Хлебникова в современной поэзии уже сказан» [10, с. 365], эти переводы передают.

Принцип лексической эквивалентности не нарушается А. Ковалем и при переводе Б. Пастернака. В «Зеркале» он пытается буквально передать не только лексический, но и синтаксический строй стихотворения, отчего даже рифмы сохраняются, если слова интернациональные («какао / хаос» – “*Kakao / Chaos*”), но в остальных случаях рифмы исчезают, строки удлиняются и из-за придаточных предложений прозаизируются. Переводчик допускает и одну неточность, переводя слово «салит» (от игры в салки) как «пачкает» (“*beschmutzt*” [16, с. 38]). Это стремление к лексическому буквализму приводит к ошибкам и в «Определении поэзии»: он переводит «круто налившийся свист» как «текущий» (“*fließender*”), «заглохший горох» как «замолчавший»

(*“verstummt”*), «лопатки» как «маленькие лопаты», «садок» как «садик». Кроме того, он убирает шестикратный повтор «это», что придавало тексту характер манифеста, дающего ряд определений поэзии. И наконец, последняя строка сводит мысль Б. Пастернака до ее противоположного значения («Этим звездам к лицу б хохотать, / Ан вселенная – место глухое» – *“Es könnte sich begeben, dass die Sterne lachen, / aber auch, dass das Weltall schweigt”* [16, с. 108]).

Два других стихотворения Б. Пастернака – «Из стихов Пушкина» и «Зимняя ночь» уже потому ближе к оригиналу, что сохраняют рифмы, хотя вместо 5- и 6-стопного хорей в переводе появляются смешанные размеры. Все образы сохранены, хотя переводчик не следует слепо за каждым словом автора. К сожалению, в тексте перевода нет тех пленительных аллитераций Б. Пастернака, которые были открытием авангардом палиндромии, паронимии [11; 12] и многозначности звуковой образности слов при возвращении их к «семенам слов»: «мылись мысь», «слепла соль», «слезы высухали», «заплывали губы голубой улыбкою пустыни», «ветерок с Марокко», «храпел в снегах Архангельск», «черновик “Пророка” просыхал» [16, с. 76]; «усильями светилен», «не поднять теням», «на земле зима», «пышки крыш», «косяк особняка», «тротуар в буграх», «нелюдимый дым» [16, с. 111].

Переводы П. Целана отличаются авторским своеобразием [17–19], так что при сохранении лексического материала оно позволяет П. Целану создать практически конгениальную вариацию стихотворений С. Есенина. «Устал я жить в родном краю» Есенина он переводит не 4-стопным, а 5-стопным ямбом (*“In meiner Heimat leb ich nicht mehr gern”* [16, с. 141]), вслед за немецкой традицией сохраняя элегический тон 5-стопного размера. П. Целан «перепевает» С. Есенина с помощью излишества лексического материала, повторов, вариаций, сохраняя главное – рифмы, чередование мужских и женских каденций, мелодию, грусть песни, утрачивая простоту и народность слога. Он уводит С. Есенина от народной традиции в традицию романтическую, чтобы снять с него стереотип «деревенской простоты» и включить в традицию высокой поэзии.

«На небесном синем блюде» размер сохраняется (4-стопный хорей), но напевность лирики С. Есенина заменяется большим дроблением строк и строф, аграмматизмом, неоднократным использованием анжамбеманов (5), а также существительных в именительном падеже, что придает стихотворению характер каталога, вместо имеющих место у С. Есенина предложного, творительного, родительного падежей, объединяющих высказывание в связное предложение. Монтаж (*“Nacht und Menschen”*; *“Wolkenbalken, Fichten”*; *“Hänge: Finger”*; *“Rauch und Schleier”*), климакс (*“einer”*, *“einsam”*, *“unbegleitet”*) и грамматические сдвиги: замена существительного глаголом («капля» – *“tropft”*), а глагола в личной форме – субстантивированным инфинитивом («крячет цапля» – *“Schwatzen, Blubbern”* [16, с. 100]), просматриваемые у П. Целана, указывают на использование традиций более близкой немцам экспрессионистской лирики [9], чем П. Целан апеллирует к эпохе создания есенинского стихотворения.

Именно поэтому Г.М. Энценсбергер выбирает для перевода и поэму «Кобыльи корабли», которая звучит

с немецкой точки зрения как экспрессионистская поэма, с русской – как футуристическая. И П. Целан справляется со своей задачей блестяще. Эта поэма, менее популярная в России, чем в Германии, привлекает немецких поэтов своими экспериментальными поисками. Перевод еще более модернизирует стих С. Есенина, придавая ему авангардистскую атональность: П. Целан предпочитает цепочки существительных в одном падеже вместо различных падежных согласований у С. Есенина («Черные паруса воронов» – *“schwarze Segel, Raben”*; «из пургового кашля-сморда» – *“Schneegekeuch und Schneepest, When”*; «голова моей желтый лист» – *“gelbes Blatt – mein Haupt”*; «сгложет рощи октябрьский ветер» – *“Wind, Oktober, stutzt hier Ast um Ast”*), обособления («или снится мне сон веселый» – *“sollt’s ein Traum sein, hell und heiter”*), неологизмы-субстантивации («пел я песнь о чудесной гостье» – *“von der Fremd- und Wunderbaren”* [16, с. 505]). Эти новшества сглаживаются 4-стопным ямбом вместо 3-стопного амфибрахия у С. Есенина.

При переводе стихотворения «Нивы сжаты» сохранен 4-стопный хорей, но наблюдается дробление строк и строф (в первой строфе вместо двух эллиптических предложений у С. Есенина у П. Целана их появляется пять) с многочисленными анжамбеманами. Опущение глаголов, преобладание номинативности, использование повторов, инверсий – *“keine Halme mehr, kein Blatt”*; *“hat geträumt und folgt den Träumen”*; *“nicht mehr lange, lang nicht mehr”*; *“Mond, das Füllen, Mond, der Fuchs”* [16, с. 106] – не нарушает напевности, но способствует созданию дескриптивного списка, характерного для осенних немецких песен. «Приглушает» есенинский звонкий стих и замена преобладающего в первой строфе «о» на «а» у П. Целана, «д» во второй строфе и «ж» в третьей строфе оригинала на «т» и «ш» в соответствующих строфах перевода.

В переводе П. Целана в антологии представлены и четыре стихотворения О. Мандельштама. В рифмованных стихотворениях П. Целан старается сохранять заданный размер и рифмы, это удается ему за счет замены глаголов существительными, а разных падежей – именительным, что создает в стихотворении ряды однородных членов, усиливая аккумуляцию («Нельзя дышать, и твердь кишит червями» – *“Kein Atmen mehr. Das Firmament – voll Maden”* [16, с. 28]. Он часто использует обособленные прилагательные и причастия: «Вокзала шар стеклянный. / Железный мир опять заморожен». – *“Die Bahnhofskugel, gläsern. / Die Eisenwelt – verzaubert, abermals”* [16, с. 29], а также композиты: «огромный парк» – *“Der Riesenspark”*; «элизиум туманный» – *“Nebel-Eden”*; «звучный пир» – *“Klang-Gelage”* [16, с. 29], меняет последовательность строк: «Ночного хора дикое начало / И запах роз в гниющих парниках» – *“Der Duft der Rosen in den Moder-Beeten; / der Chor der Nacht, der anhebt, wild”* [16, с. 29] в «Концерте на вокзале».

Чтобы выдержать 6-стопный ямб в «Бессоннице», П. Целан использует несуществующие в оригинале повторы, придающие его переводу характер заклинания, что характерно для модернистской поэзии: «Я список кораблей прочел до половины» – *“Ich las im Schiffsverzeichnis, ich las, ich kam nicht weit”*; «Куда плывете вы? Когда бы не Елена» – *“ihr schwebt, ihr*

schwimmt – wohin? Wär Helena nicht drüben» [16, с. 222]. В «1 января 1924» П. Целан усиливает эмфатическое высказывание за счет семикратного повтора междометия «О» (вместо двукратного в оригинале), дополнительных трех вопросительных знаков, повторов существительного вместо формы множественного числа, обособлений, замены положительной степени прилагательного превосходной («Какая боль – искать потерянное слово, / Больные веки поднимать / И, с извостью в крови, для племени чужого / Ночные травы собирать» – *“O Schmerz? O das verlorene Wort zu suchen, / O Lid und Lid zu heben, krank und schwach, / Geschlechtern, fremdesten, mit Kalk in deinem Blute / das Gras zu pflücken und das Kraut der Nacht!”* – [16, с. 659]; «Присягу чудную четвертому сословью / И клятвы крупные до слез?» – *“O Eid, den ich den vierten Stand geschworen! / O mein Gelöbniß, tränenschwer!”* [16, с. 663]. В стихотворении «Нашедший подкову», переводя мандельштамовские верлибры, П. Целан дает себе свободу дробить строку, выделяя смысловесущие образы, удлинняя стихотворение на полстраницы [16, с. 624].

Положительный момент хрестоматии Г.М. Энценсбергера состоит в том, что он не довольствуется только переводами. Им сопоставлены тексты оригинала и их переводы. Знатоку языков нет необходимости пользоваться переводами. Поэтому книга включает стихотворения, написанные на 16 языках.

Судя по выбранным произведениям, Г.М. Энценсбергер отмечает преемственность русской поэзии от А. Блока к С. Есенину, от С. Есенина к В. Маяковскому, от А. Пушкина и В. Маяковского к Б. Пастернаку, споря с традицией противопоставлять авангард классике; в то же время он приветствует «новые поэтические технологии», которые, в свою очередь, впоследствии были канонизированы и стали традицией [16]. В комментариях к стихотворениям Г.М. Энценсбергер сообщает краткие биографические сведения, подчеркивая социальную позицию авторов, их принадлежность к определенным литературным течениям, открытость миру, выразившуюся, в частности, в путешествиях по Европе и Америке, и их трагическую смерть как закономерное завершение вызывающе смелого творчества, не до конца изученного и осмысленного в том будущем, о котором они грезили.

В послесловии к «Музею» Г.М. Энценсбергер отмечает, что «процесс современной поэзии ведет к возникновению всеобщего поэтического мирового языка» (не об этом ли мечтал В. Хлебников!), национальные языки являются «диалектами всеобщего языка поэзии» [16, с. 773]. Говоря о критериях отбора, Г.М. Энценсбергер подчеркивает: «Для того чтобы показать всеобщий язык поэзии, следует подчинить музей законам хрестоматии, в центре внимания которой находятся характерные стихи, показательные не сами по себе, а представляющие эпоху» [16, с. 780]. Выбранные произведения русских поэтов соответствуют и требованию Г.М. Энценсбергера того, что «в наше время каждое значительное поэтическое произведение должно преломлять и поглощать огромное излучение традиций» [16, с. 769].

И конечно, и В. Маяковский, и В. Хлебников, и другие поэты внесли свой вклад в разработку поэтики современной поэзии, которая, по Г.М. Энценсбергеру, включает в себя «монтаж, многозначность, нарушение

и изменение функций рифмы, диссонансы и абсурдность, диалектику редупликации и редукции, отчуждение и математизацию, технику длинного стиха, нерегулярные ритмы, намеки и затемнение смысла, смену интонации, обнаружение новых метафорических механизмов, использование новых синтаксических приемов» [16, с. 770].

В параграфе «Поэт как технолог» Г.М. Энценсбергер особо выделяет В. Маяковского: «Вл. Маяковский в статье «Как писать стихи» методически анализирует поэтическую продукцию с помощью понятий из промышленной сферы: он различает поэтическое сырье, полуфабрикаты и готовые фабрикатy. Технологический характер современной поэтики выражается в работах ее основоположников точнее, чем технические и научные понятия, которые прижились в литературной критике (монтаж, словесная лаборатория, эксперимент, констелляция, структурный элемент)» [16, с. 776].

Однако «связь между поэзией и технической цивилизацией не следует понимать однозначно. С самого начала своего существования поэзия стремилась уйти из-под власти рынка. Стихотворение, безусловно, анти-товар. Самые ангажированные "готовые фабрикатy" В. Маяковского, которые противятся манипуляции стать "чистой поэзией", являются анти-товаром так же, как свободно парящие тексты Арпа и Элюара – примеры ангажированной поэзии уже потому, что они являются поэтическими текстами» [16, с. 777].

ОСНОВНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ И ВЫВОДЫ

На примере немецких переводов поэзии русских авторов начала XX в. установлено, что перевод, являясь «диалектом всеобщего языка поэзии», служит взаимодействию и взаимообогащению русской и немецкой культур. Перевод, даже демонстрирующий просчеты и потери, создает свой вариант восприятия и интерпретации иноязычной поэзии (в нашем случае переводы К. Дедедиуса и др.), адаптируя ее для восприятия носителями другой культуры, делая его понятнее, доступнее, роднее. Перевод как сотворчество (переводы П. Целана) не только сближает поэтики начала XX в. (русский авангард и немецкий экспрессионизм), но и показывает их сходство, сближения, пересечения. Переводы П. Целана стали не только идиолектом, или неповторимым «диалектом всеобщего языка поэзии», но и внесли соизмеримый с оригиналами вклад в сокровищницу мировой поэзии, познакомив представителей немецкоязычного пространства с огромными открытиями и завоеваниями российской культуры не только классического XIX, но и авангардного XX в. В. Хлебников, В. Маяковский, Б. Пастернак, О. Мандельштам, С. Есенин – поэты, творчество которых после французских «проклятых поэтов» формировало поэтику и поэзию всего XX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начатая в 2004 г. работа по изучению особенностей художественного перевода [3], перевода классической поэзии П. Целаном [17], а также мировой поэзии в «Музее современной поэзии» Г.М. Энценсбергера [20] позволила нам логически подойти к изучению проблемы художественности переводов русских поэтов начала XX в. в антологии Г.М. Энценсбергера, выполненных

рядом немецких поэтов-переводчиков. Данное исследование открывает пути для дальнейшего исследования переводов русской и немецкой поэзии XX в., представив модель структурно-семантического подхода к анализу стихотворений. Это исследование предоставляет возможность для внедрения полученных результатов в рамках изучения взаимодействия немецкой и русской поэзии в проектах ИМЛИ РАН и проекта Трирского университета (ФРГ) 2013–2018 гг., в которых автор принимает активное участие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. 3-е изд. М.: Флинта, 2003. 318 с.
2. Казакова Т.А. Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: Инязиздат, 2006. 544 с.
3. Андреюшкина Т.Н. Перевод как открытие своего в другой культуре (сонеты Петрарки и Гете в творчестве О. Пастиора и Ф.Й. Чернина) // Теория и практика германских и романских языков: Материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. Ульяновск: УГУ, 2005. С. 110–115.
4. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: АГРАФ, 2003. 608 с.
5. Hawthorn J. Grundbegriffe moderner Literaturtheorie. Tübingen; Basel: Francke, 1994. 384 S.
6. Schmitz-Emans M. Die Sprache der modernen Dichtung. München: Fink, 1997. 287 S.
7. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. 846 с.
8. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
9. Andreotti M. Die Struktur der modernen Literatur. 3. Aufl. Bern; Stuttgart; Wien: Haupt, 2000. 440 S.
10. Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М.: АГРАФ, 2002. С. 363–376.
11. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932. В 3 т. Т. 1. СПб.: НЛЮ, 2010. 290 с.
12. Бирюков С. Амплитуда авангарда. М.: Совпадение, 2014. 400 с.
13. Гервер Л. Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова // Советская музыка. 1987. № 9. С. 100–110.
14. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (филологические проблемы). М.: ИНФРА-М, 2003. 415 с.
15. Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 6. Aufl. Wiebelsheim: Quelle&Meyer, 2001. 343 S.
16. Enzensberger H.M. Museum der modernen Poesie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. 867 S.
17. Андреюшкина Т.Н., Чумакова Н.Л. Проблема художественности перевода (перевод шекспировских сонетов П. Целаном) // Наука – производству. 2005. № 5. С. 59–61.
18. Никифоров В.Н. Пауль Целан // История австрийской литературы XX века. В 2 т. Т. 2. 1945–2000. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 215–234.
19. Stahl H. Übersetzung als Dialog: Paul Celans Gedicht “Mandorla” n russischen und polnischen Übersetzungen // Gedichte schreiben n Zeiten der Umbrüche: Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig: Biblion, 2016. S. 577–610.
20. Андреюшкина Т.Н. Характеристика мировой поэзии первой половины XX века в «Музее современной поэзии» Г.М. Энциенсбергера // Балтийский филологический курьер. 2004. № 4. С. 383–395.

REFERENCES

1. Nelyubin L.L. *Tolkoviy perevodovedcheskiy slovar'* [Explanatory dictionary]. 3rd ed. Moscow, Flinta Publ., 2003. 318 p.
2. Kazakova T.A. *Khudozhestvenniy perevod. Teoriya i praktika* [The artistic translation. Theory and practice]. Sankt Petersburg, Inyazizdat Publ., 2006. 544 p.
3. Andreyushkina T.N. Translation as discover of yourself in the other culture (sonnets of Petrarch and Goethe in the works of O. Pastior and F.Y. Chernin). *Materialy VI Vseros. nauch.-prakt. konf. "Teoriya i praktika germanskikh i romanskikh yazykov"*. Ulyanovsk, UGU Publ., p. 110–115.
4. Rudnev V. *Entsiklopedicheskiy slovar' kultury XX veka. Kluchevye ponyatiya i teksty* [Encyclopaedia of culture of the twentieth century. Key concepts and texts]. Moscow, AGRAF Publ., 2003. 608 p.
5. Hawthorn J. *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*. Tübingen; Basel, Francke, 1994. 384 S.
6. Schmitz-Emans M. *Die Sprache der modernen Dichtung*. München, Fink, 1997. 287 S.
7. Lotman Yu.M. *O poetakh i poezii* [About poets and poetry]. Sankt Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2001. 846 p.
8. Uspensky B.A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of composition]. Sankt Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 352 p.
9. Andreotti M. *Die Struktur der modernen Literatur*. 3. Aufl. Bern; Stuttgart; Wien, Haupt, 2000. 440 S.
10. Tynyanov Yu.N. About Khlebnikov. *Literaturnaya evolyutsiya. Izbrannye trudy*. Moscow, AGRAF Publ., 2002, pp. 363–376.
11. Krusanov A.V. *Russkiy avangard: 1907–1932* [Russian avant-garde: 1907–1932]. Sankt Petersburg, NLO Publ., 2010. Vol. 1, 290 p.
12. Biryukov S. *Amplituda avangarda* [Amplitude of the avant-garde]. Moscow, Sovpadenie Publ., 2014. 400 p.
13. Gerver L. Musical-poetical discovers of Velimir Khlebnikov. *Sovetskaya muzyka*, 1987, no. 9, pp. 100–110.
14. Fedorov A.V. *Osnovy obshchey teorii perevoda (filologicheskie problemy)* [Fundamentals of the general theory of translation (philological problems)]. Moscow, INFRA-M Publ., 2003. 415 p.
15. Koller W. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 6. Aufl. Wiebelsheim, Quelle&Meyer, 2001. 343 S.
16. Enzensberger H.M. *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002. 867 S.
17. Andreyushkina T.N., Chumakova N.L. The problem of artistic translation (translation of Shakespeare's sonnets by P. Celan). *Nauka – proizvodstvu*, 2005, no. 5, pp. 59–61.
18. Nikiforov V.N. Paul Celan. *Istoriya avstriyskoy kultury XX veka*. Moscow, IMLI RAN Publ., 2010, vol. 2, pp. 215–234.
19. Stahl H. Übersetzung als Dialog: Paul Celans Gedicht “Mandorla” n russischen und polnischen Übersetzungen. *Gedichte schreiben n Zeiten der Umbrüche: Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*. Leipzig, Biblion, 2016, S. 577–610.

20. Andreyushkina T.N. Characteristics of world poetry of the first half of the twentieth century in the “Museum of Modern Poetry” G.M. Enzensberger. *Baltiyskiy filologicheskiy kuryer*, 2004, no. 4, pp. 383–395.

**TRANSLATING AS “DIALECT OF WORLD-WIDE LANGUAGE OF POETRY”:
RUSSIAN POETRY IN H.M. ENZENSBERGER’S “MUSEUM DER MODERNEN POESIE” (1960/2002)**

© 2017

T.N. Andreiushkina, Doctor of Sciences (Philology),
Associate Professor, professor of Chair “Theory and Practice of Translation”
Togliatti State University, Togliatti (Russia)

Keywords: modernism; poetry of Avant-garde; poetical translation; Pasternak, Khlebnikov; Mayakovski; Mandelstam; Esenin.

Abstract: “Museum der modernen Poesie”, published in 1960 and republished in 1979 and 2002 by the modern renowned German poet Hans Magnus Enzensberger, includes translations of five great poets of Russian Avant-garde period and modernism: Velimir Khlebnikov, Boris Pasternak, Osip Mandelstam, Vladimir Mayakovski and Sergey Esenin, who have said a new word in the poetry, have developed progressive ideas and mirrored the creative sense of the epoch. It was necessary for H.M. Enzensberger to choose for his “Museum” poets and poems that have played an important role in the development of the world-poetry of the 20th century. This paper implies to show on the ground of influence between German and Russian cultures that only the joint creation of both – author and translator – can help to create the translation equivalent to epoch and to author’s stile. The poems of the Russian poets in the anthology of H.M. Enzensberger are translated by Alexander Koval, Karl Dedecius, Alfred-Edgar Toß, Christel Pesch, Paul Celan. All of them have some losses and virtues in their versions. Nevertheless, they have created their own variation of original as “dialect of world-wide poetical language” (H.M. Enzensberger). On the background of the translations of Coval, Toß and Pesch stand out the translations of Paul Celan, a great German poet, who has created the congenial translations of the works of S. Esenin and O. Mandelstam. They discover creative, high poetical, innovative approach to the metre like the original. Furthermore P. Celan used in his translations innovatory methods, which were specific for his own works and for the Avant-garde poetry of the 20th century: anagrammatical structures, over-naming, inversion, inclusion, subdivision, displacement, atonality, an ascent to “word-seeds” (V. Khlebnikov), paronyms, palindromes, “deautomation” (Yu. Tynyanov), “sense-words” (S. Biryukov).