

УДК 821.161.1.09

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРВОГО
НЕМЕЦКОГО ПЕРЕВОДА ПОЭМЫ Н.В. ГОГОЛЯ
«МЕРТВЫЕ ДУШИ»**

Ю.В. Никанорова

Томский политехнический университет

E-mail: yulya_nikanorova@mail.ru

Никанорова Юлия Владимировна, канд. филол. наук, доцент кафедры лингвистики и переводоведения Института международного образования и языковой коммуникации ТПУ. E-mail: yulya_nikanorova@mail.ru
Область научных интересов: проблемы русско-европейских литературных связей, сравнительное литературоведение, художественный перевод и переводоведение.

Проведен сравнительно-сопоставительный анализ отдельных репрезентативных фрагментов первого немецкого перевода поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». Определены некоторые особенности индивидуально-творческого осмысления стилистического, архитектурного и смыслового своеобразия текста оригинала автором перевода Ф. Лёбенштейном.

Ключевые слова:

Перевод, переводческая рецепция, стиль, поэма «Мертвые души».

Key words:

Translation, translator's reception, style, the poem «Die toten Seelen».

Каждая национальная литература есть уникальный живой организм, чье существование не протекает в вакуумной оболочке, но подвергается влиянию многих факторов, к числу которых, несомненно, относятся особенности национальной рецепции творческого наследия автора. Изучение процесса восприятия глубоконационального творения в иноментальном пространстве позволяет увидеть его сквозь грани «чужого» сознания, что, как правило, оказывается плодотворным для исследовательской деятельности.

Исключительный универсализм гоголевской прозы позволяет говорить о гармоничном включении творчества писателя в разнообразные культурные, эстетико-философские и литературные контексты и определяет тем самым изучение связей великого художника с различными традициями русской и западноевропейской культуры как наиболее перспективную линию гоголеведения. Эти вопросы в том или ином ракурсе рассматривались еще в работах А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, Ю.М. Лотмана и возникают в исследованиях современных гоголеведов Ю.В. Манна, Ю.Я. Барабаша, М. Вайскопфа, С.А. Гончарова, В.Ш. Кривоноса, Е.А. Смирновой, Ф.З. Кануновой, А.С. Янушкевича и др.

Актуальность исследования переводческой рецепции поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» в Германии засвидетельствована регулярным появлением новых современных переводов поэмы на Западе (в частности, в Германии к 200-летию юбилею Н.В. Гоголя вышла девятнадцатая по счету немецкая версия «Мертвых душ» в переводе Веры Бишицки) и обусловлена существенной необходимостью для сравнительного литературоведения. Подтверждением этому обстоятельству служит ряд современных публикаций (С.К. Гураль, К.Л. Мкртчян, А.А. Кормилицын, Е.К. Тарасова, И.И. Вороненков, И.Ф. Тимофеева, Т.Л. Владимирова), продолжить который призвана данная статья. Автор предлагает сравнительно-сопоставительный анализ отдельных репрезентативных фрагментов перевода, иллюстрирующий особенности индивидуально-творческого осмысления стилистического, архитектурного и смыслового своеобразия поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» в первом немецком переводе, выполненном Ф. Лёбенштейном.

Научная новизна работы обусловлена комплексным подходом к проблематике, что потребовало обобщения и систематизации материала, малоисследованного в отечественном литературоведении и впервые вводимого в научный обиход.

Анализ показывает, что история бытования поэмы Н.В. Гоголя в немецкой среде определялась множеством факторов объективного и субъективного характера, отражая эволюцию восприятия гоголевского сочинения от сатирического романа до полисемантического произведения с колоссальным интерпретационным ресурсом. При этом сам процесс освоения поэмы носил во многом зигзагообразный характер и был тесно связан с развитием отечественного литературоведения, особенно на первом этапе вхождения «Мертвых душ» в немецкую культуру и сознание [1].

Трудность самого текста априори определяла трудность его освоения. Переводческая рецепция поэмы, как одна из значимых составляющих этого процесса, показывает во многом взаимоотношения рефлексии переводчика и перевода, иллюстрируя, по сути, изменение художественного сознания в самой Германии, что затрагивает уже актуальные проблемы художественного перевода и рецептивной эстетики.

Динамика освоения поэмы в переводах не только демонстрирует разность «коммуникативных кодов» автора и принимающей стороны, ведущую к неминуемой потере определенного смыслового пласта, но и отражает разные идеолого-эстетические установки переводчиков. Последние сказывались на прочтении произведения в целом, что отражалось в выборе определенных языковых и стилистических средств, в количестве и масштабах «коррекции» исходного текста.

Кроме того, процесс освоения «Мертвых душ» посредством перевода показывает направление осмысления этого значимого для всего творчества писателя произведения на уровне не только семантики, смысла, но и формы, слова, что было не менее важно в случае с Гоголем, с произведений которого начинается новый этап развития русского литературного языка.

История переводческой рецепции «Мертвых душ» в Германии, как уже упоминалось, начинается с появления первого немецкого перевода, выполненного Филиппом Лёбенштейном еще при жизни Н.В. Гоголя. Впервые немецкий переводчик обращается к тексту оригинала в 1844 г., а уже в 1846 г. перевод выходит отдельной книгой в лейпцигском издательстве «Reclam-Verlag».

Ф. Лёбенштейн был в основном переводчиком польской литературы – Г. Сенкевича, Ю.И. Крашевского, Г. Ржевуского. Их рассказы и повести ярко и с особой теплотой рисовали картины сельского и крестьянского польского быта. Вероятно, ввиду сюжетной и «географической» близости, в переводческом арсенале Ф. Лёбенштейна появилось и несколько повестей Н.В. Гоголя. Но все же и в Германии, и в России он больше известен как первый немецкий переводчик гоголевской поэмы.

Ко времени выхода первой немецкой версии «Мертвых душ» имя Н.В. Гоголя было уже знакомо Европе: повести писателя активно переводились, критики обсуждали его жизнь и творчество, гадали над причинами добровольного самоизгнания из России и ожидали от русского мастера новых сочинений, по силе таланта не уступающих недавно появившейся в России поэме. Но сам Н.В. Гоголь переживает в это время глубокие духовные и душевные метаморфозы, поэтому новость о вышедшем в Германии переводе его не радует.

Получив это известие от Н.М. Языкова в письме от января 1846 г., он пишет ему в ответ: «Если тебе попадет в руки этот перевод, напиши, каков он и что такое выходит по-немецки. Я думаю, просто ни то ни сё <...>. Кроме того, мне вообще не хотелось бы, чтобы обо мне что-нибудь знали до времени европейцы, этому сочинению неприлично являться в переводе ни в каком случае до времени его окончания, и я бы не хотел, чтобы иностранцы впали в такую глупую ошибку, в какую впала большая часть моих соотечественников, принявшая “Мертвые души” за портрет России» [2. С. 423].

Заинтересовавшись, однако, что скажет о нем немецкая критика, Н.В. Гоголь просит присылать ему все, что выйдет в немецкой печати о поэме. Ему уже были известны отклики французских критиков на переводы Луи Виардо, но это было для него не столь важно по сравнению с реакцией немцев. Причину Н.В. Гоголь сам объяснил в одном из своих писем: «Все мнения французов не долговечны; не долговечен и скоропроходящ во Франции самый

интерес к чему бы то ни было, а, следовательно – и к "Мертвым душам". Их отзыв канет в Лету вместе с объявлениями газетными о пилюлях и новоизобретенной помаде – красить волосы – и больше не будет о том речи. Но в Германии распространяемые литературные толки долговечнее, и потому я бы хотел следовать за всем, что обо мне там ни говорится» [2. С. 424].

Перевод Ф. Лёбенштейна Н.В. Гоголя глубоко разочаровал, а предостережения писателя не воспринимать роман как портрет России, словно намеренно, были переводчиком проигнорированы. Поэма появилась в немецкой печати с измененным заглавием: «Мертвые души. Сатирическо-комическая картина эпохи».

Принято считать, что заглавие исполняет роль первого знака произведения, с которого начинается осмысление текста, оно фокусирует и ориентирует внимание читателя на определенное содержание, заложенное во всем сочинении, и является, по сути, первой интерпретацией текста в исполнении самого автора. В случае с Н.В. Гоголем ключевое сочетание «Мертвые души» предполагало, по мнению исследователей, многозначное прочтение, которое постепенно усложняется, прирастая смыслом. Таким образом, заголовок «Мертвые души» расширяет свое значение от бюрократического термина, обозначающего умерших крепостных крестьян, до алогичного сочетания, отражающего диалектическую связь и амбивалентность двух начал в поэме: живого как воплощения светлого и одухотворенного и мертвого (пустого, низменного, темного).

Измененное переводчиком заглавие изначально ограничило интерпретационное поле текста рамками социально-критической сатиры, и тем несуразнее кажется в данном случае выбор переводчика в отношении жанра произведения: Ф. Лёбенштейн обозначает его так, как он есть у Н.В. Гоголя, т. е. «поэма». Немецкое слово «*Poem*» имеет то же самое значение, что и русский вариант данного термина. Чем был обусловлен выбор Лёбенштейна, ясно усматривавшего в «Мертвых душах» сатирическое произведение, сказать трудно. Вероятнее всего, это было актом проявления буквализма, поэтому жанровое определение «поэма» в его переводе звучит диссонансом по отношению к заглавию.

Свой перевод Ф. Лёбенштейн предваряет небольшим предисловием, иллюстрирующим его собственное понимание поэмы. По его мнению, русская литература, долгое время находившаяся в некоторой изоляции от семьи европейских литератур, существенно от этого выиграла, поскольку только произведения самобытного толка, отображающие характер и своеобразие своего народа, могут претендовать на право быть переведенными на другие языки. К таким произведениям Ф. Лёбенштейн относит и поэму Н.В. Гоголя, оценивая ее следующим образом: «Но особенного уважения заслуживают те книги, которые подобно предлагаемому сочинению, беспристрастно передают ясный образ состояния общества, характеристику русской жизни, исполненную с тонким юмором и с живой иронией. Н.В. Гоголь не надевает перчаток *glacé*, не касается больных мест осторожно, нет, часто он бьет в них медвежьей лапой. Автор – горячий патриот, он любит свое Отечество с жаром итальянца и с упрямою настойчивостью жителя Севера; но эта любовь не ослепляет его против всех странностей его собратьев <...>. Нельзя не сознаться, что с точки зрения эстетической "Мертвые души" страдают кое-какими ошибками, и что, особенно, при мастерской обрисовке характеров <...> отсутствие равномерного распределения света и тени и постоянная недостаточность примиряющего начала – производит в читателе неприятное чувство. Но это отчасти выкупается здоровым комизмом веселых *tableaux de genre*, которые ежеминутно выставляет автор, и удовлетворенный оставляешь книгу» [3. С. 215–216].

Эта цитата ярко иллюстрирует начальную установку переводчика: Ф. Лёбенштейн сконцентрировался на сюжетной завязке, ему было важно передать жанровые картинки русской жизни, как нечто экзотическое и еще неизвестное читателю в Германии. Широта замысла и гоголевский «смех сквозь слезы», пронизывающий глубоко продуманную структуру поэмы, были восприняты немецким переводчиком очень поверхностно.

Вероятно, поэтому текст перевода Ф. Лёбенштейна очень неоднороден и даже формально отстоит от подлинника. Самовольное деление текста на двенадцать глав (переводчик выделил биографию Чичикова в отдельную главу), произвольные изменения и искажения, изъятие отдельных текстовых элементов на уровне слова и синтаксического единства, несоблюдение авторской пунктуации и самостоятельное деление на абзацы с

последующим за этим смещением смысловых акцентов перемежается с «отяжеленной» грамматикой и плоским «буквализмом» отдельных фрагментов.

Ф. Лёбенштейн не церемонится с подлинником, его переводческая индивидуальность все время доминирует, а сама стратегия перевода носит адаптивный характер. Его текст, как и многие другие немецкие варианты «Мертвых душ», отличает стремление «подкорректировать» стиль и слог Н.В. Гоголя, внести в них правильность и размеренность. Он нарушает связи, пронизывающие многослойное семантико-смысловое поле поэмы, и наносит тем самым существенный ущерб не только индивидуально-авторскому стилю писателя, но целостному эстетическому восприятию текста. Примером вышесказанному может служить перевод знаменитого описания сада Плюшкина. Оно возникает в кульминационной VI главе «Мертвых душ» как целостный образ и, по мнению Е.Е. Дмитриевой, выступает в контексте произведения и всего творчества Гоголя «как иероглиф композиции поэмы и одновременно того пути, который суждено пройти Чичикову, в более широком контексте становится эмблемой "идеального построения" всякого произведения и прообразом пути, по которому вообще идет человечество» [4. С. 150].

Описание сада Плюшкина композиционно представляет собой один абзац из девяти предложений, образуя тем самым единое смысловое пространство. Стилистической доминантой рассматриваемого фрагмента становится сложный интонационно-ритмический рисунок, характеризующийся слабо выраженным синтаксическим параллелизмом, многочисленными обособленными определениями, выраженными чаще всего причастиями. Последние образуют синтаксические повторы, пронизывающие большую часть фрагмента и выполняющие текстообразующую функцию, а также задающие определенный ритм и темп речи.

Сохранив композиционное положение переводимого фрагмента в одном абзаце, Ф. Лёбенштейн вооружается принципом экономии: он выпускает отдельные фразы и даже предложения (седьмое и восьмое предложения полностью отсутствуют), произвольно сокращает текст оригинала. Гоголевская речь становится более прозаичной, стройной, она отчасти теряет свою сложность и тем самым важную для автора категорию живописности, что в определенной степени меняет и понятийный смысл. Сравним, например, перевод первого предложения:

«Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходящий за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении» [5. С. 145].

Читаем у Ф. Лёбенштейна:

«Der alte, breite, sich hinter dem Hause weit ins Feld ziehende, verwachsene, im Übermaß der Pflanzen fast erstickende Garten schien allein die Gegend zu beleben und bot selbst in seiner Verödung einen sehr pittoresken Anblick dar» [6. С. 117].

Как видим, при кажущемся сохранении синтаксиса автора, переводчик все же выпускает отдельные фразы и слова («...**выходивший за село**...»; «...**один освежал ... и один был вполне живописен в своем картинном опустении**»), при этом, добавляя в текст и свои вставки: «...**im Übermaß der Pflanzen fast erstickende Garten**...». Тем самым нарушается синтаксический рисунок оригинала, который образует стройную и сложную синтаксическую структуру.

В рассматриваемом фрагменте воплотились мифопоэтические представления Гоголя о пространстве, прежде всего в образе пути (дороги), который предполагает возможность движения как по горизонтали, так и по вертикали, не только в пространстве, но и во времени. Этот образ непосредственно поддерживается сквозным повтором текста – повтором слов, означающих движение. Например: «<...> **тянувшийся позади дома сад, выходящий за село и потом пропадавший в поле**...»; «Хмель <...> **пробегавший потом по верхушке** <...> **взбегал** <...>»; «Местами **расходились зеленые чащи**...»; «<...> и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: **бежавшая узкая дорожка** <...> **перепутавшиеся и скрестившиеся** листья и сучья, и, наконец, молодая ветвь клена, **протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листья**...».

У Ф. Лёбенштейна эти образованные в тексте семантические цепочки нарушены за счет выпуска оригинального текста, что не только влияет на смысл, полноту образа, но и несколько изменяет художественное пространство исходного текста. Например, исключив из контекста

первого предложения слова «<...> **выходивший** за село и потом **пропадавший** в поле...», переводчик невольно делает пространство сада замкнутым, в то время как у Н.В. Гоголя сад нарушает естественные преграды и устремляется навстречу миру природы, миру святости и богоустановленного порядка.

В рассматриваемом фрагменте перед переводчиком стояла сложная задача сохранения не только художественного эффекта подлинника, но и индивидуального стиля писателя, живописного гоголевского слога. И здесь небезынотересной представляется переводческая интерпретация индивидуально-авторских неологизмов Гоголя, являющихся одним из репрезентативных компонентов его индивидуальной стилистики. Образцом такого мастерства писателя служит сложный эпитет «**трепетолистные**» в предложении «Зелеными облаками и неправильными трепетолистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев» [5. С. 145]. В переводе Ф. Лёбенштейна это предложение звучит так:

*«In grünen Wolken und unregelmäßigen **Blätterkuppeln** regten in den Horizont hinein die Gipfel der sich vereinten und frei in die Höhe Bäume»* [6. С. 117].

Собственно гоголевское прилагательное «**трепетолистный**» переводчик вовсе исключает из текста. Опираясь на внутреннюю форму слова, он переносит часть его смысла на существительное «*Kuppeln*» – «купола» в собственном новообразовании «*Blätterkuppeln*», что можно перевести как «лиственные купола». Перевод эпитета теряет стилевое своеобразие и часть семантики слова «**трепетолистный**», а именно: значение «*трепетать/дрожать*».

Вне перевода остаются и своеобразные фразеологические выражения, паремии и гоголевские антропонимы. Ф. Лёбенштейну не удается распознать тонкую стилистическую игру имен персонажей, понять функцию того или иного имени в тексте, чтобы адекватно передать его на немецком языке, поэтому вся ономастика «Мертвых душ» доходит до немецких читателей в транслитерированном варианте даже в случае «говорящих» фамилий главных персонажей. Таким образом, переводчик сохраняет этнокультурный ореол, но проигрывает в воссоздании комическо-иронического эффекта, который является важным компонентом гоголевской стилистики, в особенности, если помнить, что Лёбенштейн определил «Мертвые души» как сатиру. В передаче имен сквозит и переводческая небрежность, некоторые имена просто переименовываются: так, вместо Собакевича появляется Собакович, а вместо Селифана оказывается Селижан.

Гораздо больше переводческих отклонений от оригинала прослеживается при воссоздании культурно-специфического ореола «Мертвых душ», что указывает в отдельных случаях на вероятное незнание переводчиком некоторых реалий русского быта, неправильное понимание таковых именно в гоголевском тексте или же невозможность найти соответствующий эквивалент в немецком языке. Весьма иллюстративными в данном случае являются специфические слова-реалии, обозначающие различные кушанья и блюда.

Известно, что Н.В. Гоголь был сам великим гурманом и его описания застолий, в которых участвуют главные герои «Мертвых душ», просто превращаются в гимн чревоугодию, что Андрей Белый называл образно «Жрятиадой». Но еда здесь не только атрибут (русского) быта, она служит и для характеристики персонажей, в которой важно и то, как едят, и то, что едят герои Н.В. Гоголя.

Вероятно, одним из самых репрезентативных в данном отношении фрагментов в тексте является эпизод застолья у хлебосольной Коробочки, вылившийся в эпический по характеру пассаж, описывающий всевозможные угощения. Эту сцену Н.В. Гоголь подвергал неоднократной редакции, усложнив образно-словесную канву и добавив черты предметной расчлененности в описание: «на столе стояли уже грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с лучком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками, и невесть чего не было» [5. С. 85].

Четко выраженное отклонение от стилистики традиционной русской книжной речи требовало комментария даже для русского читателя, поэтому очевидно, что стилистическая маркированность текста должна была вызвать неизбежную в данном случае потерю через трансформацию в переводе.

В немецкой версии Ф. Лёбенштейна мы видим сокращение текста, из него исчезают слова «шанишки» и «пряглы», но передано слово «пирожок» – *Buterteigpürogeen*, явно образованное от

русского пирог (в современном немецком языке слово Pirogge уже существует как вполне самостоятельная единица подобно самовару или версте). Вместо слова «лепешки» он использует немецкое Pasteten, которое скорее служит эквивалентом для русского слова пирожки. Вся выпуклость и сочность описываемой сцены губится переводчиком посредством упрощения языкового содержания и нейтрализации в данном случае столь важного национального компонента.

При переводе немногочисленных исторических понятий Ф. Лёбенштейн, как показывает анализ, шел в основном по адаптационному пути замены русских слов на соотносимые с ними в той или иной мере немецкие: ср. *государь* – *der Kaiser*, *канцлер* – *der Hauptmann*, *губернатор* – *Gouverneur*, *коллежский асессор* – *Kollegienassessor*, *ревизская сказка* – *Revisionsliste*, *коллежский советник* – *Kollegenrat*, *заседатель* – *Gerichtsassessor*. Нередко переводчик не совсем точен в выборе эквивалента. Так, слово *полицмейстер* он переводит немецким *Polizeimeister*. Заимствованное, очевидно, из немецкого в Петровскую эпоху, русское понятие не соответствует переведенной кальке, поскольку наличествует нарушение семантической сочетаемости составляющих слова: в немецком языке *Meister* сигнализирует о высокой степени умений в какой-либо области знания, но не в чине, как в русском, где полицейский является начальником полиции крупных городов, в этом случае ему более соответствует немецкое *Polizeipräsident*.

Проблемной в передаче на немецкий язык оказалась и фраза, маркированная историческим подтекстом: «как нашивали при Павле Петровиче», возникающая в третьей главе при описании одной из картин Коробочки. В переводе Ф. Лёбенштейна происходит явное смешение национальных контекстов, когда немецкое обозначение императора и имя собственное сочетается с русским отчеством – *Kaiser Paul Petrovitsch*.

Весьма показательным при создании культурного поля оригинала является и воспроизведение единиц текста, аллюзивно отсылающих к какому-то элементу народной традиции, устойчиво закрепленному в менталитете носителя культуры. Подобным элементом может служить, к примеру, *Кощей Бессмертный* – антагонист в русской сказке и фольклоре, образ которого возникает в описании души Собакевича – «или она у него была <...> как у бессмертного кощея» [5. С. 132]. В переводе Ф. Лёбенштейна русская реалия исчезает, а Собакевич сравнивается со скелетом (*Gerippe*). Переводчик, несомненно, опирается на форму, нежели на содержание этого сравнения, но речь у Н.В. Гоголя явно идет не о внешних контурах фигуры колдуна, похожего на скелет (сама комплекция Собакевича противоречит этому), а о его душе, олицетворяющей разрушительные силы смерти, холода и тьмы.

Многие гоголевские примечания к тексту поэмы в переводе не сохранены, при этом Ф. Лёбенштейн пишет собственные подстрочные комментарии, которые объясняют отдельные русские реалии или традиции, но и их количество очень ограничено. Комментируются лишь отдельные элементы русского антуража: что такое самовар, кислые щи, сбитень и балалайка, какого цвета бывают русские банкноты и т. д.

В конце пятой главы, завершающейся своеобразным панегириком русскому слову, Ф. Лёбенштейн дает в сноске собственный развернутый комментарий к гоголевскому тексту. Возникает некий вид метатекста, провоцирующий настоящий диалог между автором подлинника и автором перевода, причем второй время от времени соперничает с первым, забывая, что его функция в первую очередь посредническая, сотворческая. Переводчик пишет: «Мы не хотим спорить с автором по поводу правильности его мнения и не можем ставить ему в упрек отданное русскому языку преимущество. Он говорит как русский патриот, хотя и показывает себя на протяжении всей книги вовсе не как почитатель всех русских обычаев и нравов, поэтому мы вынуждены (правда, не совсем охотно) простить ему такое несколько одностороннее суждение, возникшее в меньшей степени на основе глубоких исследований и пристрастий, а исключительно из внутреннего склада характера» (*Перевод наш. – Ю.Н.*) [6. С. 114]. Здесь Ф. Лёбенштейн выступает не только как переводчик, но и одновременно как читатель, создавая поле напряжения, в котором посредническо-переводческая ипостась накладывается на оценочно-читательскую, становясь, несомненно, интересным моментом осмысления текста. Однако подобные вмешательства в текстовое пространство другого автора

невольно «навязывают» читателю уже готовые формулировки и выстраивают заданную линию рецепции, лишая реципиента свободы восприятия и толкования текста.

К сожалению, еще в меньшей степени Ф. Лёбенштейну удалось лирические пассажи. Это в очередной раз иллюстрирует не совсем полное понимание им пафоса, стиля и духа «Мертвых душ».

«Лирические» отступления в гоголевском тексте как пространство авторских размышлений обладают несколько автономным характером, несмотря на органичное включение в смысловую и сюжетную линию произведения. У них особый тон и ритм, который отличается от основного текста и вводит в общую концепцию романа столь важный для Н.В. Гоголя национально-эпический пафос, делая эти фрагменты репрезентативными в переводческом аспекте.

В качестве центрального элемента образной системы поэмы «Мертвые души» русская литературная критика традиционно рассматривает образ *Руси-тройки*. Н.В. Гоголь не случайно завершает первую часть поэмы мощным патетическим аккордом – своеобразным гимном России, воплощенной в стремительно летящей птице-тройке, – и открывает перед читателями и исследователями многоуровневое пространство значений и мотивов.

Осознание важности финального фрагмента как воплощения многослойного комплекса идей и национального духа, подкрепленного одическим пафосом и своеобразным ритмизированным слогом, должно было отразиться на адекватности воспроизведения в немецких версиях того пространства, о котором можно было бы сказать: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет!». Однако анализ перевода показывает, что в данном случае речь все же в большей степени идет не столько о воспроизведении, сколько о сохранении лишь отдельных составляющих этого пространства. И это говорит, к сожалению, об утрате целостности образа и эстетического воздействия, возникающего вследствие или недооценки немецким переводчиком важности финального пассажа, или же недостаточной степени его мастерства. Примером данному утверждению служат отдельные моменты перевода, на которых мы хотим остановиться.

Проведенный нами анализ показывает, что переводчик старается сохранить внешнюю композицию оригинала и его внутреннюю архитектуру, выраженную трехчастной конструкцией. Каждая ее часть начинается с вопроса и анонсирует свою тему: в первой части темой становится образ русского человека, во второй – образ русского народа, и в финальном фрагменте эти образы сливаются и расширяются до метафоры «Русь – птица-тройка»).

К сожалению, формально-прагматическое сходство с первоисточником сменяется содержательно-стилистическими отличиями, ведущими в конечном итоге к постепенному «развенчанию» созданного в оригинале пространства, которое переводчик подменяет собственным, лишь до некоторой степени близким гоголевскому.

Так, следуя своей манере, Ф. Лёбенштейн довольно вольно обращается с текстом, сокращая и выпуская целые фразы, неизменно теряя смысловые цепочки в тексте перевода и искажая стилистическую манеру Гоголя-художника.

Помимо синтаксической сложности, общий стилистический ряд фрагмента характеризуется на лексическом уровне свойственной Гоголю неоднородностью: книжная лексика перемежается с разговорными и просторечными выражениями, архаичными формами, а также культурно-специфической лексикой, придающей тексту определенные национальные и эпохальные черты. Это становится основным слабым местом переводчика, стремящегося подкорректировать авторский слог, сгладить мнимую «шероховатость» стиля, заменив лексический состав оригинала нейтральными по своей коннотации единицами. К примеру, гоголевское «кажись»: «*Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит...*» [5. С. 283], несущее помимо налета просторечия модальность иллюзорности, кажимости происходящего, подменяется в переводе немецкими книжными конструкциями, в определенной мере нейтрализующими авторский подтекст и стилистику:

«*Es scheint, eine unbekannte Kraft hat dich auf ihre Flügel genommen, und fliegt, und fliegt ohne Aufhörens...*» [6. С. 267].

Однако в данном контексте наиболее интересна, на наш взгляд, интерпретация переводчиком самого индивидуально-авторского неологизма Н.В. Гоголя – «птица-тройка»,

репрезентативного не только на уровне индивидуальной стилистики автора, но и на уровне «полигенетичности» смысла, о котором шла речь выше.

При передаче метафоры «птица-тройка» в немецкой версии «Мертвых душ» Ф. Лёбенштейн использует для перевода русского слова «тройка» немецкий эквивалент *Dreigespann*. Однако известно, что русская тройка и немецкая тройка – это не одно и то же. Русская тройка в собственном смысле слова является видом запряжки, при которой три лошади бегут рядом: коренная лошадь бежит рысью под дугой (истинно русским атрибутом), а пристяжные – галопом с характерным вывертом в стороны. В немецкой же тройке лошади (или другие упряжные животные) бегут параллельно, единым аллюром.

Следовательно, несмотря на формальную эквивалентность слова *Dreigespann*, в переводе происходит образная подмена, вызывающая у немецкого читателя свой ассоциативный ряд, который, однако, не отражает подлинно-национального колорита русской реалии. Кроме того, нивелируется и задуманная автором полисемантическая данность образа, поскольку сложно представить символом русской государственности и триумфального пафоса немецкую тройку лошадей: в европейской традиции это отождествление возможно только в случае замены тройки римской квадригой.

Вторая составляющая гоголевского неологизма *птица* оказывается рядом со словом «тройка» без признаков какой-либо грамматической связи, создавая ситуацию грамматической неестественности. Ср.:

«*Ach Dreigespann! Vogel Dreigespann, wer hat dich erdacht?*» [6. С. 267].

Таким образом, гоголевская авторская метафора как концентрат всего лирического пассажи рассыпается на глазах, превращаясь в тривиальное с литературной точки зрения сравнение.

Примечательно, что соотносящееся с метафорой «птица-тройка» слово *Русь* имело для Гоголя принципиальное значение. Как пишет Сазонова: «Россия для него (Гоголя. – Ю.Н.) – современное государство, понятие же Русь – почти эпическое <...>. Реальные картины перетекают в символические» [7. С. 161]. Слово *Русь* можно перевести на немецкий язык как *Altrussland*, но это сугубо историческое понятие. Возможно, Ф. Лёбенштейну удалось уловить этот контекст, поэтому он прибегает к слову *Reußenland*, что переводится как *Рось* – страна древних россов или руссов – и имеет возвышенно-поэтическую коннотацию.

Несмотря на то, что в предисловии к своему переводу Ф. Лёбенштейн написал: «я старался не отстранять особенностей выражения, напротив, где обходилось без большой натяжки, лучше удерживать оттенки русского слога, нежели стирать их описательными германизмами» [3. С. 216], в самых экспрессивно-патетических фрагментах текста иногда невозможно понять «даже грамматический смысл подлинника, и вместо вдохновенной речи Гоголя, читаешь гадательные хитросплетения переводчика» [3. С. 216], как метко написал Н.С. Тихонравов.

О том, что перевод оказался неудачным, свидетельствует и реакция отечественных исследователей и критиков, современников Ф. Лёбенштейна: в 1853 г. в «Московских ведомостях» появился нелестный отзыв Н.С. Тихонравова, позже в той же тональности высказались «Отечественные записки» и вскользь – Е. Некрасова в «Русской старине».

Общий негативный тон откликов стал со временем практически традицией в отношении переводов произведений Н.В. Гоголя на иностранные языки. Говорили, что перевод Ф. Лёбенштейна «не имел успеха, потому что переводчик ограничился одною буквальною передачею подлинника, не соображаясь с требованиями немецкого языка» [8. С. 13]. И несмотря на то, что в целом перевод характеризовали как правильный, «местами он тем дальше отстоит от красот подлинника, чем выше самые красоты, чем выше пафос поэмы» [9. С. 563].

Не отрицая всех недостатков, небрежности в отношении текста и соперничества с автором, следует сказать, что перевод Ф. Лёбенштейна сыграл значительную роль в немецкой «судьбе» гоголевского произведения. Он начинает историю переводческой рецепции поэмы в Германии, показывая путь осмысления текста русской культуры в культуре немецкой, еще находящейся во временной близости к подлиннику.

Перевод носит ярко выраженный адаптивный характер, поскольку переводчик упрощает оригинал по своему усмотрению, теряя при этом не только гоголевскую интонацию, но и смысловые нюансы. Версия Ф. Лёбенштейна интересна в большей степени тем, что

является очень субъективной: переводчик не хочет быть лишь посредником между текстом и читателями, он сам активный читатель с определенным видением оригинала, которое он и стремится донести до немецкого адресата.

Ввести поэму в немецкую культуру, создав в ней близкое по своей силе эстетическое воздействие на читателя, воспроизвести ее общий колорит и дух, то эстетическое наслаждение от живости, яркости, меткости, сочности гоголевского языка, которое сопровождает русского читателя при чтении «Мертвых душ», было для немецкого переводчика сверхсложной задачей.

Дилемма заключалась в том, что в гоголевском слоге важна была тождественность того, что сказано, и того, как это сказано, поэтому нельзя было потерять смысловой канвы, но и отрешиться от формально-стилистической языковой стороны, нейтрализовав ее в переводе в пользу смысла, большей понятности оригинала, значило бы потерять половину от единства текста, где стилистический фон слишком крепко привязан к семантическому пространству произведения.

Осознание этой перспективы перевода выступало в совокупности с выбором пути приобщения русского сочинения к иноязычной культуре: посредством приближения немецкого читателя к языку перевода, что предполагало наличие у такового некоторых фоновых знаний, или же отхождение от всякой чужеродности исходного текста и максимальное приближение его к ресурсам и структуре немецкого языка.

Вероятно, будет справедливо сказать, что анализ первого перевода «Мертвых душ» наглядно обозначил остроту проблемы гоголевских переводов в Германии XIX в. Перевод Ф. Лёбенштейна содержит в себе большое количество переводческих ошибок: от отдельных искажений до выпуска оригинального текста и собственных вставок переводчиков. Самовольное и часто неоправданное изменение текста почти всегда отрицательно влияет на восприятие произведения читателями, лишая язык автора неподражаемой образности и глубинного смысла. Но нельзя отрицать тот факт, что перевод Ф. Лёбенштейна закладывает определенные переводческие традиции, становясь, несомненно, отправной точкой для последующих поколений немецких интерпретаторов «Мертвых душ».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Никанорова Ю.В.. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души» в немецкой рецепции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск: Изд-во ТПУ, 2007. – 26 с.
2. Переписка Н.В. Гоголя: В 2 т. / под ред. Д.П. Николаева. – М.: Художественная литература, 1988. – Т. 2. – 480 с.
3. Тихонравов Н.С. Сочинения: В 3 т. – М.: Издание М. и С. Собашниковыхъ, 1898. – Т. 3. – Ч. 2. Русская литература XVIII–XIX вв. – Приложение. – 429 с.
4. Дмитриева Е.Е. Сад Плюшкина, Сад Гоголя // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю.В. Манна: Сб. статей. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – С. 148–160.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – М., Л.: Издательство АН СССР. – 1937–1952. – Т. 7. – 622 с.
6. Gogol Nikolaus. Die todten Seelen. Aus dem Russischen übersetzt von Ph. Löbenstein. – Leipzig: Reclam Verlag, 1846. – 268 с.
7. Сазонова Л.И. Литературная генеалогия гоголевской птицы-тройки // Поэтика русской литературы: К 70-летию профессора Ю.В. Манна: Сб. статей. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – С. 161–183.
8. Михайлов М.Л. О некоторых переводах с русского языка на немецкий // Отечественные записки. – 1854. – Т. 13. – Отд. V (Март). – С. 10–16.
9. Некрасова Е.С. Гоголь перед судом иностранной литературы // Русская старина. – 1887. – Кн. 9. – Сентябрь. – С. 553–570.

Поступила 21.10.2011 г.