

Чезаре Дж. Де Микелис

Двенадцать А. Блока между Россией и Италией

Как положительное, так и отрицательное восприятие современниками поэмы *Двенадцать*, "первого значительного отклика русской литературы на Великую Октябрьскую революцию" (Орлов 1967: 3), было обусловлено идеологическими соображениями.

С одной стороны, Александр Блок был одним из немногочисленных представителей русской интеллигенции, откликнувшихся на призыв Луначарского в декабре 1917 года перейти на сторону большевиков¹; разумеется, поэма была встречена резко отрицательно противниками революции.

С другой стороны, ее загадочный финал, где за Христом следуют двенадцать красногвардейцев, вызывал – по совершенно разным, противоположным причинам – неприятие у многих: как и у противников революции, так и у ее сторонников.

Эмигрировавший в Италию Василий Сумбатов, поэт второго ряда, ответил автору *Двенадцати* довольно 'сумбурной' поэмой *Без Христа*:

Пусть флаги в пляске летят кровавой,
Над омраченной Москвой горя
(Сумбатов 1922: 98)

Зинаида Гиппиус обвинила Блока в 'измене' и написала едкую пародию на финал поэмы:

Впереди 12-ти не шел Христос:
Так сказали мне сами хамы.
Зато в Кронштадте пьяный матрос
Танцевал польку с Прекрасной Дамой.
(Гиппиус 1962)

Владимир Маяковский тоже высмеял последний стих, прибегнув к различным ассонансам: "впереди Абрам Эфрос", или: "Луначарский Наркомпрос".

¹ Впрочем, не прошло и года, как Блок был арестован за связь с партией эсеров.

Иначе говоря, восприятие *Двенадцати* с самого начала было сопряжено с идеологическими разногласиями и непониманием.

Двенадцать – не единственная поэма Блока, посвященная революции. К замыслам того же рода можно причислить незаконченную поэму *Возмездие*, в основе которой лежала идея грядущей Революции как ответ поляков на имперскую политику России. В *Предисловии* (написанном в 1919 году) Блок объяснял эту незаконченность тем, что предсказанная им революция уже свершилась, но не так, как он себе это представлял: не Польша восстала против России, против отцов юноши, возвращенного в буре “над занесенными снегом польскими клеверными полями”, а советская Россия выступила против Польши (см. Strada 2017: 54), и была остановлена в Варшаве Пилсудским 16 августа 1920 года. Однако, ввиду того, что Блок вернулся к работе над поэмой незадолго до смерти – последние стихи задуманного им *Эпилога* были написаны в июле 1921 года – данное им объяснение не выглядит убедительным. Чтобы лучше понять *Двенадцать*, нужно разобраться, в чем поэма по сути отличается от *Возмездия*. Поэта называли ‘гамаюном’ (Орлов 1980) своего времени, – райской вещью птицей: действительно, и *Возмездие*, и *Двенадцать* проникнуты особенным блоковским отношением к современному и будущему русской истории.

Возмездие по форме является классической поэмой: она открывается каноническим обращением к Музе и написана типичным для данного жанра четырехстопным ямбом, который в финале *Пролога* приобретает функцию внутритекстового тематического индикатора: “Дроби, мой гневный ямб, камня”. В поэме присутствует также музыкальная тема, заявленная в *Предисловии* – это мазурка. Иными словами, несмотря на незавершенность (обусловленную, по сути, неразрешимым противоречием между эпическим и лирическим началом), *Возмездие* должно было быть ‘правильной’ поэмой, рожденной из метаисторического видения грядущей революции, попытки постигнуть *правду*, явленную в ее *закономерности*.

Никакой ‘правильности’ в *Двенадцати* нет. С ее изысканной и сложнейшей мелопеей (как вспоминает Ремизов, “долго разговаривал с Блоком по телефону, он слышит ‘музыку’ во всей этой метели, пробует писать и написал что-то” [Орлов 1980: 593]), ‘нервная’ поэма переходит от чистой тоники к частушечному хорею и затем к ямбическому ларго – это чистая синкопированная музыка (см. Жирмунский 1922: 100). Ощущая разыгрывающуюся бурю, поэт жесткими штрихами обозначает события 1918 года как *истину* (конкретную реальность) революции.

Итак, разница, по-видимому, коренится в дихотомии русского понятия *правда-истина*². Что-то в этом роде чувствовал Пьеро Гобетти, когда в 1921 году писал, что “речь идет о реализме, исключаящем рефлексию” (Gobetti 1969: 89).

² Дихотомия русского понятия правда-истина была предметом долгих размышлений (ср. Успенский 1987). Ольга Харина недавно предложила неплохое определение: правда – это veritas “*de dicto*”, тогда как истина – это veritas “*de re*” (Харина 2007).

Толкование текста в контексте аллоглоссии зачастую позволяет раскрыть более глубокие смыслы, нежели это возможно при эндолингвистическом подходе. Это в первую очередь относится к переводу, т.е. интерпретации текста на другом языке. Особого внимания в этой связи заслуживают переводы на итальянский, выполненные русскими переводчиками (насколько мне известно, существует 4 перевода, полных или частичных, авторами которых являются Георгий Бомштейн, Михаил Первухин, Раиса Олькеницкая и Юрий Крайский).

Нижеследующие заметки, относящиеся к итальянским переводам текста, будут дополнены указаниями на явные или скрытые итальянские реминисценции у Блока.

Имя Александра Блока становится известным в Италии в 1912 году: о нем упоминает как о сотруднике альманаха “Факелы” Джан Пьетро Лучини в статье о Максиме Горьком, в которой речь идет о мистическом анархизме (Lucini 1913). Что же касается поэмы Блока *Двенадцать*, то, насколько нам известно, о поэме впервые говорится в письме Ольги Ресневич к Джованни Папини от 8 января 1919 года:

Меня очень удивила весть о том, что философ (позитивист, марксист) Булкаков стал священником. Бердяев занимается Св. Синодом, Иванов остался почти прежним. Так или иначе, они стараются упорядочить и обуздать религиозную казуистику. Белый склоняется к теософии! Блок пишет великолепные стихи к вящей славе большевизма. Самые “тонкие” усматривают в большевизме своего рода браманизм (Vassena 2010: 254).

Отрывки текста поэмы в итальянском переводе появились в том же году в статье Григория Бомштейна (Bomstein 1919) в журнале “Rassegna Internazionale” (‘Международное обозрение’)³. Годом позже публикуется перевод поэмы Блока, выполненный Г. Бромштейном и Телезио Интерланди, который позднее станет виднейшим представителем фашистского расизма (Blok 1920a). Наряду с переводами фрагментов (Blok 1920b и 1920v) в том же году выходит еще одна полная анонимная версия (возможно, самая первая), которая становится знаковой для восприятия *Двенадцати* в Италии. Она называлась *Большевицкие песни* (*Canti bolscevichi*: Blok 1920r) и представляла собой скорее цикл стихотворений, а не поэму из двенадцати глав. Об этой публикации стало известно Блоку, который остался крайне недоволен (“Е.Ф. Книпович принесла парижские бездарности, *Двенадцать* во всех видах”⁴, и затем уточнил: “у меня есть парижское и миланское издания”)⁵. В 1921 году Пьеро Гобетти оставил о поэме свой негативный отзыв⁶, однако лет тридцать тому назад некоторые известные

³ Журнал “Rassegna Internazionale” был итальянским рупором движения ‘Ясность’ (“Clarté”) Анри Барбюса, сторонника советской власти.

⁴ *Записные книжки*, 16.12.1920 (Блок 1965: 509).

⁵ Письмо к Н. Нолле Коган от 2 марта 1921 (Куванова 1981: 350).

⁶ “Сомнительный, грубый перевод, не без серьезных ошибок” (Gobetti 1969: 88).

итальянские поэты (Джованни Джудичи, Джованни Рабони и Патриция Вальдуга), сочтя опубликованный вариант ‘прекрасным’, предложили приписать авторство не кому-нибудь, а Клементе Ребора. Предполагаемое авторство оказалось выдумкой (ср. De Michelis 1987; Ghini, Amico Roxas 1994). При этом выяснилось, что перевод был не только не так уж прекрасен, но еще и неверен⁷.

Знаменательной вехой в истории рецепции *Большевистских песен* стала публикация статьи одного из самых влиятельных представителей итальянской культуры XX века, Эмилио Чекки (Cecchi 1920), который не только отважился судить о стихотворном произведении по переводу (к тому же плохому), но и, нисколько не разобравшись, позволил себе ряд грубых саркастических комментариев⁸; согласно его точке зрения, чтобы понять смысл этого текста, нужно быть “безграмотным, коммунистом, кретином, сутенером, налетчиком, громилой, футуристом” (“analfabeta, comunista, cretino, magnaccia, razziatore, gorilla, futurista” [*ibidem*]).

Не будем распространяться о не заслуживающих внимания высказываниях, принадлежащих перу Чекки, а также о судьбе анонимного издания *Quintieri*. Отметим только, что *Двенадцать*, несмотря на колоссальную популярность и многочисленные переводы на итальянский⁹ и вопреки высокой самооценке автора (закончив работу над текстом, 29 января 1918 года он сделал примечание – “сегодня – я гений”), не воспринималась в Италии единогласно как вершина поэтического творчества Блока: например, П. Гобетти нашел ее “бесплодной” (“из всех впечатлений не возникает *впечатления*, то есть не видно души” [Gobetti 1969: 89]).

Крупнейший переводчик русского поэта в Италии, Анджело М. Рипеллино, еще со времен своей юности очень сдержанно высказывался об этом произведении (“Поэма *Двенадцать* не представляет в общей сложности такой ценности, как *Скифы*, она распадается на ряд шумных, негармоничных, диссонирующих стихов” [Ripellino 1942: 29]), и именно поэтому он не включил поэму в свою знаменитую блоковскую хрестоматию 1960 года. Даже такой видный французский блоковед, как Жорж Нива, полагал, что речь идет отнюдь “не о шедевре Блока” (Nivat 1989: 151).

Отметим некоторые места, неправильно истолкованные в итальянских переводах (как впрочем и в комментариях, русских и не только) (Орлов 1967; ср. Пьяных 1976; Долгополов 1979; Приходько 1994). Возьмем, к примеру, дистих из второй главы:

– Ну, Ванька, сукин сын, буржуй,
мою попробуй, поцелуй!

⁷ Категория ‘некрасивых неверных’ не слишком популярна среди исследователей теории перевода.

⁸ “Рецензия Чекки необыкновенной пошлости и тупости” (Carpri 1981: 80, прим. № 9).

⁹ Я насчитал 10 полных версий, с 1920 по 1998 год (Blok 1920a; 1920b; 1935; 1942; 1957; 1969; 1971a; 1971b; 1995; 1998), не говоря уже о неопределенном количестве переведенных фрагментов.

Здесь присутствует эллипсис, понять который – значит подобрать в тексте перевода эквивалент подразумеваемому слову. Почти во всех переводах на итальянский язык (и не только), а также во всех мне известных комментариях (кроме предложенного Серджо Леоне, Leone 1981), последний стих переведен как ‘попробуй поцелуй мою *девушку*’ (“*prova ti a baciare la mia ragazza*”). Исключения редки: худший вариант принадлежит Дженовевфе Лонго (Blok 1963), которая заменяет глагол на существительное, женский род на мужской и получает ‘попробуй мой поцелуй’ (“*prova il mio bacio*”). Ренато Поджиоли вводит неуместное ‘поцелуй ей руки’ (“*baciare le mani*”), чтобы хоть как-нибудь передать рифму “*figlio di cani*” (‘собачий сын’). Однако вульгарная речь в данном контексте (“сукин сын”), с учетом расширения семантики глагола ‘целовать’ (не только ‘лобзать’, но и ‘лизать’), позволяет скорее предположить ‘мою *жопу*’, то есть “*prova ti un po' a leccarmelo [il culo]*”.

Если из народной, уличной речи (подчеркнутой сознательными морфо-синтаксическими нарушениями: “у ей керенки есть в чулке!”, или ‘вскидывает’ вместо ‘вскидывает’) мы переходим к высокому, религиозному стилю (параллельно с чередованием этих двух уровней чередуется и метрика глав), то сталкиваемся в переводе с еще одним часто допускаемым искажением в II главе:

И идут без Имени святого
все двенадцать – вдаль.

Переводчики предлагают самые разные варианты: “*Senza aiuto di santi marcia-no*” – ‘шагают без помощи святых’ (Blok 1920a), “*Senza il nome benedetto*” – ‘без имени благословенного’ (Blok 1942), “*E vanno senza nome di santo*” – ‘И идут без имени *Блаженного*’ (Blok 1971b), или время от времени проскальзывающее “[un] *santo nome*” – ‘святое имя’ (Blok 1920b; 1957; 1977; 1995). Везде речь идет о буквальном переводе, который не передает сознательную отсылку к произносимому древнееврейскому имени Бога YHWH: ‘без Имени святого’ – “*senza il Nome santo*”, которое соответствует Богу (ср. в молитве: “да *святится Имя Твое*”).

Иногда перевод искажает оригинал, потому что переводчик не может идентифицировать экстратекстуальные реалии. Так, например, опытный славист Ренато Поджиоли передает выражение “над Невской башней” как “над башней Невы” – “*sulla torre della Nevà*”, в то время как речь идет о башне, которая является частью ансамбля Городской Думы на углу Невского проспекта. Неточность сама по себе, казалось бы, не так уж важна, однако, таким образом теряется детальное указание на конкретную топонимику и на разворачивающиеся события. Иным является случай с “красной гвардией” в третьей главе (“в красной *гвардии* служить”), которая периодически превращается в “красную армию”, тогда еще несуществующую¹⁰, – вольность, обязанная парижскому изданию 1920 года (изд. Мишень), в которое закрался ложный вариант

¹⁰ В ту пору даже РСФСР еще не родилась (она была сформирована только 31 января 1918 г.).

(“в красной армии”). Очередной загадочный и повсеместно искажаемый фрагмент – это финал. Для того, чтобы попытаться пояснить суть дела, я буду обращаться преимущественно к анализу Ефима Эткинда (Эткинд 1978).

Эткинд выявил в поэме симметричный концентрический механизм, согласно которому поэтическая речь из универсально-символического измерения в первой главе переходит в конкретно-городское в интермедиях (главы вторая-одинадцатая), чтобы снова вернуться в универсально-символическое в двенадцатой главе. В пределах таким образом организованной композиции Эткинд видит зеркальное чередование эпоса (1-2 и 11-12), лирики (3-5 и 8-10) и драмы (6-7), в эпизоде с Петькой, который стреляет и убивает свою любимую. Здесь вновь возникает тема любовного треугольника, уже звучавшая в *Балаганчике* – это итальянская тема, арлекинада: “любовь Ваньки и Петрухи к Кате, как писал Рипеллино, напоминает нам [...] размолвку между Арлекином и Пьеро, влюбленными в Коломбину”, которая, в свою очередь, свидетельствует о низведении образа ‘прекрасной Дамы’ в лирике юного Блока (Беатриче → Коломбина → Катя).

Концентрическая симметричная конструкция поэмы могла бы показаться схематичной, если бы она не была замаскирована благодаря невероятному разнообразию метрики – хаос, отражающий смятение настоящего – которое порождает полиметрическую мелопею как искусство контрапункта. Языковой регистр также расширяется до крайности – от самых грубых уличных выражений до церковно-славянского молитвенного поминания убиенной: “Упокой, Господи, душу рабы твоея”, которое совпадает с латинским “*Requiem aeternam dona ancillae tuae, Domine*” – очередной стих, часто искажаемый итальянскими переводчиками, которые, из-за незнания церковно-славянского, часто порождают переводы такого рода: ‘Оставь в покое, Господь, душу твоего верного слуги’ (“*Lascia in pace, Signore, l’anima del tuo servo fedele*”), ‘Успокой, Господь, душу твоего слуги’ (“*Acqueta, Signore, l’anima del servo tuo*”), ‘Упокой, о Господи, душу твою рабу’ (“*Placa, o Signore, l’anima tua schiava*”), и так далее.

Структурный анализ Е. Эткинда может быть дополнен точным наблюдением Ю. Тынянова, согласно которому

В ранних его вещах конец повторяет начало, смыкается с ним, — эмоция колеблется: дан эмоциональный ключ, эмоция нарастает и на высшей точке напряжения вновь падает к началу, таким образом целое замыкается началом и как бы продолжается после конца, вдале. Но для позднейшего Блока характерно завершение на самой высокой точке, к которой как бы стремилось все стихотворение [...]. Также и в *Двенадцати* последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней [...] весь эмоциональный план его, и таким образом самое произведение является как бы вариациями, колебаниями, уклонениями от темы конца (Тынянов 1929: 519-520).

Таким образом, мы подходим к знаменитой концовке блоковской поэмы:

... Так идуть державнымъ шагомъ –
 Позади – голодный песь,
 Впереди – с кровавымъ флагомъ,
 И за вьюгой невидимъ,
 И отъ пули невредимъ,
 Нѣжной поступью надвьюжной,
 Снѣжной россыпью жемчужной,
 В бѣломъ вѣнчикѣ изъ розъ –
 Впереди – Исусъ Христось.

Стихи столько же знаменитые, сколько необъяснимые (Орлов 1967: 108), не понятые даже Лениным¹¹; о них было написано “до тошноты” (Ripellino 1960: 64), но до сих пор не существует убедительного их толкования. Я отважусь предложить собственное прочтение, основанное на наблюдении, относящемся к творчеству Блока в целом, а именно на том, что источником его символизма является “чужое слово” (Минц 1973: 402 и след.): безусловно, не для того, чтобы ему вторить, а для того, чтобы за счет него расширить коннотации собственного слова.

К этому замечанию я сразу же добавляю другое, а именно то, что сопоставление темы “Христа” и “Революции” уже назревало: оно встречалось и у Маяковского (прежде чем он заменил “Впереди Исус Христос” на “Луначарский Наркомпрос”):

Где глаз людей обрывается куций,
 главой голодных орд,
 в терновом венце революций
 грядет шестнадцатый год

(Маяковский 1915: 350)

После Блока – и поэмы *Христос воскрес* Андрея Белого – к этой теме возвращались пролетарские поэты (*Железный мессия* Владимира Кириллова, *Красное евангелие* Василия Князева, и т. д.).

Эта тема была широко исследована (в работах как русских, так и зарубежных литературоведов) на предмет неоднозначного отношения Блока к фигуре Христа и христианству на протяжении всей жизни и творчества поэта (ср. Розенблюм 1994). Я не думаю, что этот путь может привести к разгадке финала *Двенадцати*. В сущности, доказательство: доминирует ли в поэме ‘женственный призраок’ или ‘Христос Дюрера’, насколько здесь важен старообрядческий образ Иисуса – не представляется необходимым; гораздо важнее выявить вкрапленные в текст скрытые цитаты, обнаружить ‘чужое слово’.

¹¹ “Впереди Исус Христос. Вы это понимаете? Объясните мне” (Шульгин 1957: 124).

На первую цитату указал сам поэт: это “голодный пес”, отсылающий нас к *Фаусту* Гете (“*knurre nicht, Pudel*”, который потом обернется Мефистофелем): пес связан с восприятием “буржуа” - умирающего мира – как “Сатана” (“Господи, Боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему [...]. Отойди от меня, Сатана, отойди от меня, буржуа!”)¹². Вторая цитата просматривается во *флаге* (не *знамя*, а именно “*vessillo*”, “*stendardo*”, “*drappo*” по-итальянски, не “*bandiera*”), который сначала ‘красный’ (“в очи бьет-ся / красный флаг”), а затем в конце – ‘кровавый’: но ведь синтагма “кровавый флаг” – это же перевод с французского *étendard sanglant*, ‘кровавый флаг’ *Марсельезы* (она тоже звучит в поэме *Двенадцать*, но Чекки этого не заметил!)¹³. Конечно же, Иисус несет не знамя тирании, окрапленное кровью народа, но знамя революционного времени, истекающее кровью (как жертв, так и палачей, при этом совершенно неясно, где одни, а где другие: возможно, на нем кровь самого Христа, искупившего и тех, и других).

И, наконец или прежде всего, “белый венчик из роз” в конце главы, который связывает воедино все ее элементы (один из переводчиков¹⁴, чтобы хоть как-то передать смысл и рифму к итальянскому слову “*Cristo*”, еще более “намудрил” в переводе, предложив вариант: “*Il capo ornato di cisto*” [‘ладанник’] (“Голова, украшенная ладанником” – имеется в виду смолоносное растение с маленькими цветами, похожими на шиповник).

Для начала сделаю одно лингвистическое замечание: “венчик” – это уменьшительное от слова ‘венец’, а не от слова ‘венок’, иначе должен был быть ‘веночек’: в православном обряде венчания, над головами жениха и невесты несут венцы (“Положилъ еси на главахъ ихъ венцы отъ камней честныхъ”); здесь “камни честные” (в явно символическом понимании) заменены на “белые розы”, традиционно являющиеся символом ‘чистоты’, ‘доброты’.

При чем же здесь Христос? Изображение Христа в образе жениха напрямую восходит к евангельской притче о мудрых и неразумных девах (От Матфея, глава 25: “Се, Женихъ грядетъ въ полунощи”), а также к *браку Агнца* из Апокалипсиса (Откр. 19, 7): однако здесь стих отсылает скорее к отрывку из “Рая” *Божественной Комедии* Данте (XXXI, 1-3):

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa,

стихи, которые по-русски звучат так:

В виде же белоснежной розы
передо мной предстала святая рать
с которой кровью своею Христос венчался.

¹² *Дневник 1918 года*, 26 (13) февраля, ночь (Блок 1963а: 327-328).

¹³ В данном переводе читается “*vessillo / insanguinato*”, но он написал: “А *Марсельеза* не безупречна как Горациева *Ода*”, и впрочем, подразумевает, она гораздо лучше чем *Двенадцать*.

¹⁴ Паоло Статути. См. Блок 1971б.

Как подчеркивала Зара Минц, логика символа – полисемичного по своей природе – заставляет Блока прибегать к “полигенетичным цитатам”, которые оказываются особенно функциональными в случае обращения к “мифемам”, а также многое объясняют о сомнениях самого автора по поводу концовки поэмы. Эта логика не отражает неоднозначное и противоречивое представление об образе Христа, очевидно сложившееся у Блока, и тем более не свидетельствует о “религиозном благословении” Октября, как часто полагали его сторонники и противники. Эта логика воплощает вечную тему внутреннего языка Блока, беспрестанное столкновение “хаоса” и “гармонии”, “мира ужасного” и “мира прекрасного” (страшный / прекрасный) возвращая к надежде, которая в финале *Возмездия* рождается из самого беспросветного отчаяния: “а мир прекрасен, как всегда”.

Только насквозь идеологическая трактовка¹⁵ могла увидеть в двенадцати красногвардейцах “передовых представителей рабочего класса”. Это кучка негодяев но, в то же время, это святое войско двенадцати “Апостолов”; они идут без Бога, но им, втайне от них самих, предшествует Иисус.

Литература

- Блок 1963а: А. Блок, *Собрание сочинений*, VI. *Автобиография 1915. Дневники 1901-1921*, Москва-Ленинград 1963.
- Блок 1965: А. Блок, *Собрание сочинений*, дополнительный том. *Записные книжки 1901-1920 гг.*, Москва-Ленинград 1965.
- Гиппиус 1962: З. Гиппиус, *А. Блоку (“Впереди 12-ти не нашел Христом...”)* в: Она же, *Стихотворения 1911-1945*, Мюнхен 1962.
- Долгополов 1979: Л. Долгополов, *Поэма Ал. Блока “Двенадцать”*, Ленинград 1979.
- Жирмунский 1922: В. Жирмунский, *Поэзия Александра Блока*, Петербург 1922.
- Куванова 1981: *Письма Блока к Н.А. Нолле-Коган и воспоминания Н.А. Нолле-Коган о Блоке (1913-1921)*, вступ. ст., публ. и коммент. Л.К. Кувановой, в: *Александр Блок. Новые материалы и исследования*, II, Москва 1981 (= Литературное наследство, 92), с. 324-365.
- Маяковский 1915: В.В. Маяковский, *Облако в штанах*, Петербург 1915.
- Минц 1973: З. Минц, *Функция реминисценций в поэтике А. Блока*, в: Ю.М. Лотман (отв. ред.), *Сборник научных статей в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения)*, Тарту 1973 (= “Σημειωτική. Труды по знаковым системам”, 6), с. 387-417.

¹⁵ Например, трактовка предложенная Вирджилио Галасси и Луиджи Онорато для журнала “Il Politecnico” под ред. Элио Витторини в декабре 1945 года.

- Орлов 1967: В. Орлов, *Поэма Александра Блока “Двенадцать”*, Москва 1967.
- Орлов 1980: В. Орлов, *Гамаюн. Жизнь Александра Блока*, Ленинград 1980.
- Приходько 1994: И. Приходько, *Мифопоэтика А. Блока*, Владимир 1994.
- Пьяных 1976: М. Пьяных, *“Двенадцать” А. Блока*, Ленинград 1976.
- Розенблюм 1994: Л. Розенблюм, *“Да, так диктует вдохновение”*, “Вопросы литературы”, VI, 1994, с. 118-152.
- Сумбатов 1922: В.А. Сумбатов, *Стихотворения В. Сумбатова*, Мюнхен 1922.
- Тынянов 1929: Ю. Тынянов, *Блок*, в: Он же, *Архаисты и новаторы*, Ленинград 1929, с. 512-520.
- Успенский 1987: Б. Успенский, *История русского литературного языка (XI-XVII вв.)*, München 1987.
- Харина 2007: О. Харина, *‘Правда’ и ‘Истина’ в романах Достоевского*, докторская диссертация, Москва 2007.
- Шульгин 1957: В.Н. Шульгин, *Воспоминания о В.И. Ленине*, “Молодая гвардия”, 1957, 3, с. 124.
- Эткинд 1978: Е.Г. Эткинд, *Поэма А. Блока “Двенадцать”*, в: *Материя стиха*, Paris 1978, с. 449-478.
- Blok 1920a: A. Blok, *Dodici*, пер. G. Bomstein, T. Interlandi, в: T. Interlandi (a cura di), *Poesia e arte bolscevica: Alessandro Blok / Gli Sciti / Dodici / Larionof e Gonciarova / Tredici disegni*, Pistoia 1920, с. 29-99.
- Blok 1920б: A. Block [sic], *“Dodici” (frammento)*, пер. M. Perevichin, в: M. Peruvichin [Michele Perwoukhine], *La Sfinge bolscevica*, Bologna 1920, с. 154-158.
- Blok 1920в: A. Blok, *Dodici*, пер. E. Lo Gatto, “Russia. Rivista di letteratura, storia e filosofia”, I, 1920, с. 49-54.
- Blok 1920г: A. Blok, *Canti bolscevichi (Dvjenadzat)*, [анонимный перевод], Milano 1920 (1986²).
- Blok 1935: A. Blok, *I dodici*, пер. G. Prampolini, в: G. Reavey et al. (a cura di), *Scrittori sovietici: raccolta antologica di prose e poesie*, Milano 1935, с. 297-308.
- Blok 1942: A. Blok, *I dodici*, в: Он же, *Poemetti e liriche*, пер. R. Poggioli, Modena 1942 (переизд. Torino 1949).
- Blok 1957: A. Blok, *I dodici*, пер. G. Kraiski, “Mondoperaio”, 1957, 10-11, с. 85-88.
- Blok 1963: A. Blok, *I dodici*, пер. G. Longo, в: E. Anagnine, G. Longo (a cura di), *Antologia della letteratura russa da Čechov al 1930*, Roma 1963, с. 215-226.

- Blok 1969: A. Blok, *I dodici*, пер. G. Buttafava, в: G. Buttafava, M. Martinelli (a cura di), *Antologia della letteratura russa*, II, Milano 1969, c. 195-206.
- Blok 1971a: A. Blok, *I dodici*, пер. B. Carnevali, в: *Poeti russi nella rivoluzione*, Roma 1971, c. 42-67.
- Blok 1971b: A. Blok, *I dodici*, пер. P. Statuti, "La Fiera letteraria", 1971, 18.
- Blok 1995: A. Blok, *I dodici*, пер. C.G. De Michelis, Venezia, Marsilio, 1995.
- Blok 1998: A. Blok, *I dodici*, пер. E. Bazzarelli, в: Id., *I dodici-Gli sciti-La patria*, Milano 1998, c. 275-301.
- Bomstein 1919: G. Bomstein, *Il pensiero e le sue espressioni nella Russia bolscevica*, "Rassegna Internazionale", I, 1919, 9.
- Carpi 1981: U. Carpi, *Bolscevico immaginista*, Napoli 1981.
- Cecchi 1920: E. Cecchi, *Canti bolscevichi*, "La Tribuna", 24.XI.1920.
- De Michelis 1987: C.G. De Michelis, *Chi ha tradotto i "Canti bolscevichi"?*, "la Repubblica", 27.03.1987.
- Ghini, Amico Roxas 1994: G. Ghini, S. Amico Roxas, "Dodici" senza Reborà, "Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina", XII, 1994, c. 15-35.
- Gobetti 1969: P. Gobetti, "Canti bolscevichi" di A. Blok, в: *Paradosso dello spirito russo*, Torino 1969, c. 88-89 (впервые: "L'ordine nuovo", 06.03.1921).
- Leone 1981: S. Leone, *Traduzioni italiane dei "Dodici" di Блок*, Monselice 1981 (= Premio città di Monselice, 10), c. 65-72.
- Lucini 1913: G.P. Lucini, *Massimo Gorki*, в: I. Cappa, G.P. Lucini, *Il tempio della gloria*, Ancona 1913, c. 95-130.
- Nivat 1989: G. Nivat, *Aleksandr Блок (1880-1921)*, в: *Storia della letteratura russa*, III/1, Torino 1989, c. 135-158.
- Pervuchin 1920: M. Pervuchin, *La Sfinge bolscevica*, Bologna 1920.
- Ripellino 1942: A.M. Ripellino, *Aleksandr Blok*, "Il Maestrale", III, 1942, 8, c. 29-38.
- Ripellino 1960: A.M. Ripellino, *Poesie di Aleksandr Blok*, Milano 1960.
- Strada 2017: V. Strada, *Impero e rivoluzione*, Venezia 2017.
- Vassena 2010: *Lettere di Giovanni Papini e Olga Signorelli*, introd. e note di R. Vassena, в: E. Garetto, D. Rizzi (a cura di), *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, Salerno 2010 (= Archivio russo-italiano, 6), c. 149-300.

Abstract

Cesare G. De Michelis

Alexander Blok's The Twelve Between Russia and Italy

The perception of a literary text in a language and culture different from the author's can aid the analysis of the poetics and the translation of the work. Examples taken from mistaken translations and the Italian notes to the text in fact highlight the symbology of *The Twelve*. At the same time, it is possible to see some literary fragments – Italian, of course – which act as the hypotext of Blok's poem.

Keywords

Ideology; poetics; symbols; someone else's language.