

Наталья Пестова

«АБСОЛЮТНАЯ МЕТАФОРА» Г. ТРАКЛЯ В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ

Георг Тракль (1887–1914) — классик австрийской литературы, задавший так называемый «траклевский тон» европейской поэзии XX века. Короткая земная жизнь поэта досконально изучена биографами, так же как и его небольшое по объему поэтическое наследие [Trakl, 1969]; его стихотворения и прозаические фрагменты многократно переводились на русский язык [Trakl, 2000]¹, однако многие из них так и остались загадкой. Одним из самых тонких интерпретаторов Г. Тракля был М. Хайдеггер, в значительной степени повлиявший и на толкование его поэтического наследия, и на переводы стихотворений на русский язык [Heidegger 1985]. По его мнению, творчество каждого большого поэта проистекает из единого поэтического строя, и его величие тем и измеряется, насколько он вверяется этому единству, насколько способен сохранять его в своей поэтической речи. Неповторимое единство строя Г. Тракля в значительной мере обеспечено регулярностью механизма создания особого вида метафоры, которая получила название «абсолютной». Мало кто из европейских поэтов последующих поколений называл Г. Тракля в числе своих учителей, но следы его поэтических открытий, в том числе и «абсолютной метафоры», можно обнаружить у многих не только немецкоязычных авторов XX и XXI веков.

Экспрессионистское десятилетие в Германии и Австро-Венгрии, к которому можно отнести и Г. Тракля, характеризовалось, в частности, небывалым утопическим пафосом, в том числе и неутожимым поиском «абсолютного» во всех сферах человеческой деятельности [Пестова, 1999; 2004]. Истоки поэтического «абсолюта» следует искать в истории философии и философской трактовке отношения между Я и миром объектов. Изменившееся понимание характера этих отношений мощно повлияло на формирование художественного сознания рубежа XIX–XX веков. С тех пор, как немецкий идеализм подверг сомнению наивно-реалистическое убеждение, что мир объектов есть бытие, а бытие есть мир объектов, центр тяжести был перенесен с объекта на субъект, и в субъекте начали искать разгадку бытия. Мир объективных, предметных реальностей был признан вторичным. Так, «Абсолютное» в результате философских исканий Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, позже Н. Бердяева в итоге сосредоточилось не в объективации, а в необъективированном духе и необъективированном существовании. Немецкоязычная литература начала XX века, будучи литературой интеллектуального порядка, возможно, как никакая другая продуктивно осмыслила и активно интегрировала достижения философской мысли. Близкие к философской трактовке «абсолюта» понятия экспрессионистской эстетики «абсолютное слово», «абсолютное стихотворение», «абсолютная проза» широко использовались на рубеже XIX–XX веков и во французской, и в немецкоязычной литературе для характеристики новаторского типа образности, ориентированной не на описание объекта, а на творческий акт субъекта, в котором и раскрывается само бытие.

Термин «абсолютная метафора» впервые появился в контексте метафорики французских поэтов Ш. Бодлера и С. Малларме, специфическая образность которых базировалась на радикальной эмансипации реальности, отказе от традиционного образного изображения действительности [Friedrich, 1968, 124]. Сохранившиеся документы не подтверждают того, что Г. Тракль философствовал по поводу «абсолюта»,

¹ См. здесь: Библиография переводов Г. Тракля на русский язык. С. 623–625.

но «абсолютное» как выход за пределы объективных, предметных реальностей поэтически реализовано в его творчестве и в значительной степени определяет его специфику. Его «абсолют» объективирован лишь в том смысле, что он облечен в слова-образы типа *Gottbeit* «божество», *Seele* «душа», *ein Rot* «нечто красное» или *ein Fremdes* «нечто чужое», за которыми не стоит никакого фрагмента реальности. Траклевский «абсолют» поразительно напоминает трактовку средневековым философом-мистиком Майстером Экхартом безличного, бескачественного «абсолюта» как «чистой божественной сущности». Именно такой сущностью предстает у Г. Тракля Душа — «Постороннее на земле» [Trakl, 2000, 274], вечная странница, некое странное иное, «Душа бытия» [Там же, 66], раскрывающегося в самом субъекте.

Стремление к «абсолюту» в творчестве Г. Тракля становится одиноким путем странника, тихой печалью чужака, отвращением к жизненной суете и уходом Души в иное, божественное измерение. Этой Душе присуще некое несотворенное, единосущное Богу начало (у мистиков — «свет» или «искра» души, у Г. Тракля — «весна Души» [Trakl, 2000, 272]), с помощью которого она проходит путь отрешения, последовательного освобождения от всех сил, образов, определений и погружается в божественное «ничто», включаясь в процесс вечного порождения Богом самого себя. «Ничто» («Nichts») у Г. Тракля, как и у мистиков, оказывается возможностью иного бытия: «Прочь! Сейчас это видение снова окунулось в Ничто, и вновь далеки от меня предметы внешнего мира» [Там же, 503]. Свободная от всех определений, образов и атрибутов «Душа бытия» пребывает в таком измерении, реальность которого существует *только в языке*. В одном из писем Г. Тракль говорит о себе: «Я, являя собой наполненное жизнью души ухо, снова вслушиваюсь в мелодии, которые звучат во мне, и моему окрыленному взору вновь являются сотканые из снов образы, более прекрасные, чем любая действительность» [Там же]. «Абсолютные образы» Г. Тракля — достояние *только языковой действительности*, и понимание этого оказывается чрезвычайно важным для адекватности поэтического перевода.

Процесс познания, структурирования и объяснения воображаемого мира осуществляется Г. Траклем в значительной степени за счет цветовой метафоры, которую он строит по законам «абсолютной метафоры», а именно так, что поэтический образ не соотносится ни с каким денотатом, или референтом, освобождается от пут референтных связей с действительностью. Возникший «абсолютный образ» — эстетический космос в пустом пространстве, этакий «звездоглиф» («Sternoglyph» — Э. Ласкер-Шюлер), условный код на грани исчезновения всякого значения, «на пути обращения Бытия в Ничто» [Hillebrand, 1996, 665]. Такое слово-образ будто изъято из обычной коммуникации и лишено своих стандартных функций: ничего не называет и ничего не сообщает, оно «плавает на поверхности стихотворения, как цветок без стебля» [Neumann 1970, 95]. В таком «абсолютном слове» при полном разладе поэтической картины и эмпирической действительности *иносказательно* выражается *нечто подразумеваемое*. Свобода в его понимании зависит только от поэтической компетенции интерпретатора.

Абсолютная цветочная метафора становится в творчестве поэта *способом мышления* о мире. При этом концептуализация мира через призму немецкого языка осуществляется особым образом. Именно структурные особенности немецкого языка позволяют моделировать такую странную, единичную языковую картину мира, которая ярче всего обнажает свою уникальность через призму языка перевода. В воображаемом Траклем мире цвет могут воспринимать все органы чувств; стык с чуждыми восприятию цвета чувственными сферами (аромат цвета — прикосновение цвета — вкус цвета — звук цвета) опрокидывает все логические и рациональные основы бытия.

Цвет олицетворен и одушевлен: поет, звенит, звучит, смеется и т. д. Прием синестезии является, бесспорно, традиционным в истории поэзии, однако у Г. Тракля он осложнен появлением «абсолютного цвета», или «абсолютной метафоры» цвета. При создании такой метафоры метафорический перенос остается невербализованным, т. е. и донор (source), и получатель (target) цвета оставлены поэтом без имени.

Поясним эту мысль поэтическими примерами, в которых такой носитель цвета исчезает полностью: «Vorm Fenster tönendes Grün und Rot» [Trakl, 2000, 60]; «Das Blau fließt voll Reseden» [Trakl 2000, 70]. В переводе А. Прокопьева эти стихи предстают как «Зеленое, красное — шум в окно»; «Дух голубой от резеды» [Trakl, 2000: 61, 71]. У В. Летучего эти же образы переданы как «Зеленым и красным отсвечивает окно», «Синь истекает резедой» [Тракл, 2000: 74, 77]. Перевод в первом примере *Grün und Rot*, на наш взгляд, более удался А. Прокопьеву, который смог передать неопределенную суть взявшегося ниоткуда *зеленого* и *красного*. Сохранение субстантивации прилагательного и его синтаксической функции субъекта в данном случае выполняют важную эстетическую функцию *остранения*, перевод представляет и оставляет оригинал во всей его чужести. У В. Летучего назван конкретный носитель цвета — *окно*, что заметно упрощает и «заземляет» образ Г. Тракля, приближая его к структуре русского языка. «Прилагательное, обозначающее цвет, тем сильнее теряет свой атрибутивный характер и становится самостоятельной зримой сущностью, чем дальше на задний план отодвигается носитель цветового признака» [Schneider, 1961, 129].

Во втором примере В. Летучему посчастливилось точнее нащупать нерв образа. Его перевод «Синь истекает резедой», сохраняя синтаксическую структуру оригинала, не раскрывает носителя *синего*, которое, действительно, остается, как и у Г. Тракля, «самостоятельной зримой сущностью». Такая переводческая стратегия маскирует источник цвета гораздо надежнее, чем эффектная синестезия в переводе А. Прокопьева «Дух голубой от резеды», которой переводчик все же конкретизирует носителя цветозапаха — *резеду*. Метафоры *зеленое* и *красное* и *синь* построены не по принципу объективного сходства/несходства объекта и образа, а на основе отношения субъекта к объекту. Логическая связь между изображаемым и объектом сравнения становится несущественной. При этом *tertium comparationis* (т. е. общее для обеих сопоставляемых сущностей) не исчезает, как полагают некоторые лингвисты, а, напротив, выдвигается на первый план, абсолютизируется и отчуждается от объектов сопоставления, замалчивает их. «Парадокс “абсолютной метафоры” лишь тогда наполняется смыслом, когда эту фигуру понимают как конгломерат из языка и умолчания: это такое средство языка, которое “обозначает” через молчание или умолчание и становится средством поэтического познания» [Neumann, 1970, 215].

Образцом «абсолютной» цветовой метафоры может служить и пример «Es dämmert. Zum Brunnen gehn die alten Frauen. / Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot. / Aus einem Laden rinnt ein Duft von Brot / Und Sonnenblumen sinken übern Zaun» [Trakl, 2000, 200]. В стихе «Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot» аннулирован носитель цветового признака, а неопределенным артиклем *ein* еще более остранены его происхождение «ниоткуда» и направленность в «никуда». *Ein Rot* — освобожденное от всех эмпирических образов, связей и сопоставлений с ними «нечто красное» — абсолютизируется, оторвавшись и от донора метафоры, и от ее получателя. Четверостишие становится минимальным «интерпретационным полем» для нескольких различных переводов *ein Rot*. Так, В. Топоров носителем *ein Rot* «называет» *закат* — «В тени каштанов прячется *закат*» [Trakl, 2000, 201]; А. Прокопьев, актуализируя двойное значение глагола *dämmern* «смеркаться» и «рассветать», избегает прямого указания

точного времени суток и конкретного источника цвета: «Как в сумерках родник старухам рад! / Во тьме каштанов весел *красный блик*» [Тракль, 1994, 37]. В. Летучий однозначно сигнализирует утренние часы — *рассвет, заря* — и считает *зарю* источником *красного*, но неожиданно переводит *ein Rot*: «Рассвет. Старухи за водой спешат. / Заря во тьме каштанов *лыбит рот*» [Тракль, 2000, 144]. Последний перевод на первый взгляд кажется переводческим произволом из-за просторечного *лыбит* и «вживления» в стих эффектной межъязыковой омонимии *Rot* — *rot*. Такая стратегия продиктована прежде всего характером «абсолютной метафоры», непременно связанным с *отстранением*, или *очуждением*.

Очевидно, что в подобных метафорах всякая аналогия абсурдно отсутствует. Поэтический перевод должен по мере возможности стать адекватным «отражением отсутствия». Такое тревожное «ничто» нередко заставляет при интерпретации метафоры отказаться от основного значения слова и искать в спектре его коннотаций ту, которая позволила бы связать метафорический предикат с его субъектом, но при этом не упрощать такую связь, рационально не выравнивать. С такой точки зрения вряд ли можно признать правомерной переводческую стратегию, которая эту связь устанавливает с позиций логики и разума. Таким образом, перевод В. Топорова, называющий референта: «В тени каштанов прячется *закат*» — оказывается самым удаленным от образа Г. Тракля, ведь метафора *ein Rot* у поэта не зашифровывает ничего конкретного и пытается не столько назвать, сколько замолчать то, чему в реальной действительности просто нет имени. Такая метафора сама выступает *языковым средством* познания, но реальный предмет этого познания словно ускользает. Функция такой «абсолютной метафоры» становится парадоксом или абсурдом, ведь она, будучи призванной *установить*, на самом деле *аннулирует* всякую связь между двумя сопоставляемыми сущностями. Специфика «абсолютной метафоры» *ein Rot* у Г. Тракля в том и заключается, что источником *красного* в стихотворении не могут быть ни заря, ни заход; это *красное* есть некая эфемерная, но зримая, самостоятельная, антропологизированная — она смеется! — сущность, обитающая только в тексте. Неопределенный артикль *ein*, парадоксальным образом поставленный Траклем перед нейтральным, общим, трудно определимым грамматическим значением субстантивированного прилагательного, переносит весь образ *ein Rot* в сферу единичного, особенного, отдельного. При этом артикль *ein* «придает обозначаемому не только единичность, но возводит его в ранг сущности, обладающей личностным бытием» [Schneider, 1959, 92]. Можно предположить, что трансформация стандартной, нормативной грамматической функции неопределенного артикля в немецком языке послужила толчком для глубинного переосмысления *красного* в переводе.

Размышления над причинами, побудившими В. Летучего «перевести» «*lacht ein Rot*» как «*лыбит рот*», приводят к О. Мандельштаму, у которого «вживление» немецкого языка в русский можно отнести к ведущим поэтическим приемам. Исследователи творчества поэта указывают на то, что «область его языковой самоидентификации простирается за пределы родного языка. Он в русском пребывает как в чужом, преодолевая имманентную языковую позицию и становясь на путь борьбы и преодоления» [Мордерер Амелин, 2001, 593]. Такая способность видеть *свое* в горизонте *иного, чужого* — одна из возможностей сознания, реализовавшихся через *отстранение родного*. Аналогичное переводу В. Летучего совмещение графического, звукового и транскрипционного обликов слов *красный* — *rot* — *rot* О. Мандельштам испробовал в одном из ранних (1913) стихотворений: «Мы смерти ждем, как сказочного волка, | Но я боюсь, что раньше всех умрет | Тот, у кого тревожно-*красный рот* | И на глаза спадающая челка» [Мандельштам, 1978, 217]. Иллюстраци-

ей к межъязыковому каламбуру и языковой игре поэта служит рассуждение Вернера, которое М. Мерло-Понти приводит в «Феноменологии восприятия» (1945): «Я пытаюсь удержать слово *rot* (красный) в его непосредственном выражении; но вначале оно носит для меня сугубо поверхностный характер, это только знак, соединенный со знанием его значения. Оно само даже не красное. Но внезапно я замечаю, что слово пробивает себе дорогу в моем теле. Это — ощущение (которое трудно описать) своего рода приглушенной полноты, которая наводняет мое тело и в то же время придает моей ротовой полости сферическую форму. И именно в этот момент я замечаю, что слово, запечатленное на бумаге, получает собственную экспрессивную нагрузку, оно является передо мной в сумеречно-красном ореоле в то время, как буква «о» представляет интуитивно ту самую сферическую впадину, которую я ранее ощутил внутри моего рта» [Цит. по: Мордерер Амелин, 2001, 589]. М. Мерло-Понти в указанной работе предпринял попытку описать изначальный, дорефлексивный способ связи человека с миром, который осуществляется в восприятии и является одновременно и подлинным выражением человеческой субъективности, и конституированием культурного мира смысла. В терминах феноменологии М. Мерло-Понти интересующую нас «абсолютную метафору» можно определить как «чувственно-смысловое ядро», которое не вызывается и не отменяется рациональным познанием, но спонтанно и самопроизвольно распространяет собственные действия, определяющие любые возможности, в том числе и понимание, и сам язык. В. Летучему, на наш взгляд, удалось «зарифмовать отсутствующие слова» таким образом, что неопределенность, двойственность и многозначность оказались неустранимой, метафизической структурой самого человеческого существования, а не просто неким качеством воспринимаемых объектов.

Стоит заметить, что в переводах «абсолютной метафоры» чаще наблюдается нарушение принципа ее построения: переводчиком осуществляется вербализация, эксплицирование либо донора, либо получателя метафоры, «предъявление» воображаемого референта (а подлинного ли? того ли самого, которого имел ввиду поэт?) и установление жесткой семантико-синтаксической связи, которую сам Г. Тракл оставляет открытой. Таким камнем преткновения становится перевод на русский язык траклевского образа *ein Fremdes*: «O wie stille ein Gang den blauen Fluß hinab | Vergessenes sinnend, da im grünen Geäst | Die Drossel *ein Fremdes* in den Untergang rief» [Trakl, 2000, 174].

В. Топоров переводит четверостишие так: «О, как тихо спуститься к голубой реке, | Думая о забытом, ибо в зеленых ветках | о своей гибели непостижимо кричит синица» [Там же, 175]. | Летучий интерпретирует и переводит отрывок иначе: «О, как долг путь по синей реке | в думках о позабытом, когда из зеленых ветвей | дрозд призывает *пришельца* в закат» [Тракл, 2000, 138]. У А. Прокопьева читаем еще один вариант перевода: «О, как долго нужно спускаться к синей реке, | Вспоминая о полузабытом, покуда в зеленых ветвях | Дрозд зовет *Постороннее* зайти, закатиться, на запад» [Тракл, 1994, 34]. Переводы стиха «Die Drossel *ein Fremdes* in den Untergang rief» указывают на необычайную сложность образов *ein Fremdes* и *der Untergang*. Образ *ein Fremdes*, как и десятки других аналогичных примеров (*ein Krankes* «Больное», *ein Menschliches* «Человеческое», *ein Erstorbenes* «Умершее», *Verschlungenes* «Переpleтенное» и т. п.), где средний род очевидно является семантически нагруженным и эстетически значимым, вряд ли адекватно переведен словом мужского рода «пришелец». *Пришелец, странник, чужак* — исключительно важный лирический субъект в герметичной системе поэта, но для его номинации у Г. Тракла есть специальные слова *der Fremdling* или *der Fremde* (более четырех десятков случаев употребления) [Wetzel,

1971, 200–201]. Мы склонны рассматривать *ein Fremdes* как «абсолютную метафору», не имеющую денотата, или референта, в лице *пришельца* или *странника*.

Кроме указанного примера, эта метафора встречается только в стихе «Es ist die Seele *ein Fremdes* auf Erden» [Trakl, 2000, 274] и переводится как «Здесь душа — чужестранка» (О. Татарина) [Trakl, 2000, 275], «Душа на земле — инородка» (В. Летучий) [Траклъ, 2000, 164], «Душа на земле — Постороннее» (А. Прокопьев) [Траклъ, 1994, 53]. Для манифестации генетического и грамматического женского рода чужеродных, незнакомых или странных существ, выраженных в русском языке существительными *иностранка, инородка, чужачка, странница* и т. п., у поэта тоже есть специальные слова-коды — *die Fremde* и даже *die Fremdlingin*, поэтому вряд ли можно согласиться с вариантами переводов О. Татарининой и В. Летучего, которые в большей степени ориентируются на структуру языка перевода и женский род русских существительных *душа, чужестранка, чужачка, инородка*, тем самым, как мы полагаем, упрощая образ Г. Тракля *die Seele — ein Fremdes* и нарушая механизм создания «абсолютной метафоры». Наиболее адекватным представляется перевод *ein Fremdes* А. Прокопьева, который придерживается хайдеггеровской трактовки и в обоих случаях последовательно сохраняет в переводе средний род субстантивированного прилагательного, подчеркивая эстетическую глубину семантики данной грамматической формы и написанием с заглавной буквы — *Постороннее*. Однако и А. Прокопьев не может удержаться от толкования в переводе образа *in den Untergang rufen* и приводит, словно на выбор читателю, ряд значений слова: «зайти, закатыться, на запад». Многозначность слова *der Untergang* «закат», «заход», «запад», «гибель», «разрушение», «крушение», «упадок» так же, как и многозначность *fremd*, исключительно важна для образной системы Г. Тракля и его синтетосемии — одновременно реализующейся в тексте многозначности [Пестова, Мальцева, 2004], но структура русского языка не допускает ее реализации в той же мере.

Очевидно, что при переводе «абсолютной метафоры» структура языка перевода не всегда позволяет столь же искусно сохранить *подразумеваемое* в тайне, и тогда в переводе происходит удаление от Абсолюта: *объективирование духа и объективирование бытия*, при этом роль субъекта в сотворении бытия в тексте сводится к нулю. Траклевский тон и единство его строя в логически «правильном» и рациональном переводе исчезают. Чтобы сохранить их, необходимо, чтобы в процессе интерпретации (и в переводе!), при отсутствии эксплицитно выраженных промежуточных шагов, сознание само выискивало скрытые глубинные смыслы и произвольно устанавливало связи. Свобода установления таких связей является основным источником эстетического воздействия поэтического высказывания.

Ссылки на литературу:

1. Амелин Г.Г., Мордереф В.Я. О сюжетах в бессюжетном (О стихотворении Осипа Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...») // Семиотика: Антология / Сост. и общ. ред. Ю.С. Степанов. Екатеринбург, 2001.
2. Георг Траклъ. Полное собрание стихотворений / Пер. с нем. В. Летучего. М., 2000.
3. Георг Траклъ. Избранные стихотворения / Пер. с нем. А. Прокопьева. М., 1994.
4. Мандельштам О.Э. Стихотворения. Л., 1978.
5. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести. Екатеринбург, 1999.
6. Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Екатеринбург, 2004.

7. Пестова Н. В., Мальцева И. Г. Синтетосемия Г. Тракля в зеркале переводческих стратегий // Вопросы теории и практики перевода: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 26-27 февраля 2004 г. Пенза, 2004.

8. *Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg, 1968.

9. *Heidegger M.* Die Sprache im Gedicht: Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht // Gesamtausgabe. Bd. 12: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt/Main, 1985.

10. *Hillebrand B.* Zur Lyrik Gottfried Benns // Benn G. Gedichte in der Fassung der Erstdrucke. Frankfurt/Main, 1996.

11. *Neumann G.* Die absolute Metapher: Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans // Poetica, 3, 1970.

12. *Schneider K. L.* Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G. Trakls, E. Stadlers. Heidelberg, 1961.

13. *Schneider W.* Stilistische deutsche Grammatik. Basel; Freiburg; Wien, 1959.

14. *Trakl G.* Dichtungen und Briefe. In: 2 Bd.: Historisch-kritische Ausgabe / Hrsg. W. Killy, H. Szklénar. Salzburg, 1969.

15. *Trakl G.* Gedichte. Prosa. Briefe. St. Petersburg, 2000.

16. *Wetzel H.* Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg, 1971.