

Просторы поэзии  
на грани языка  
(и вопросы перевода)<sup>1</sup>

В статье пересматриваются традиционные структуралистские подходы к пониманию особенности стиха в свете более современных представлений об ограничениях любой формы языковой репрезентации. Вместе они применяются как один из возможных подходов к пониманию проблемы перевода современной поэзии.

СТИХ, СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ,  
ПЕРЕВОД, НЕУЧТИМОЕ ИЛИ  
НЕВЫРАЗИМОЕ, ПРОБЕЛЫ,  
МИХАИЛ ЕРЕМИН

The paper re-examines the traditional structuralist approaches to understanding the specifics of verse in light of more modern understanding of the inherent limitations of all language representations and applies this understanding of poetry as one of the possible tools for understanding the problems of translating modern poetry.

VERSE, MODERN POETRY,  
TRANSLATION, UNINTELLIGIBLE  
OR LINGUISTICALLY INEXPRESSIBLE,  
BLANK SPACES, MIKHAIL YEREMIN

<sup>1</sup> В статье представлены итоги работы, начатой автором в рамках конференции Nomadizam, проводившейся в организации Философского факультета Загребского университета весной 2012 г. в городе Ловран (Хорватия). Хорватский перевод статьи должен выйти в Загребе.

Монография «Кочевники красоты» Александра Флакера начинается с главы «Оправдание заглавия», что может быть воспринято как своеобразное научное обнажение приема. Любой текст – научный и художественный – как целое является оправданием своего заглавия, и если учесть этот факт, то выбранное автором заглавие может показаться довольно интересным. Дело в том, что оно примыкает к особому типу высказываний, обозначающих языковые явления, примером которых они и являются (например, слово слово или предложение *Это предложение*), тем не менее между заглавием Флакера и приведенными примерами можно выявить существенную разницу. Она станет очевидной, если и в этом конкретном случае мы попытаемся соединить само выражение и его языковое определение. Синтагма «заглавие Оправдание заглавия» в отличие от семантически замкнутых структур типа «слово слово» или «предложение Это предложение» не указывает на принадлежность конкретного выражения определённому типу языкового явления. Здесь на первый план выступает характер самого языкового явления и его специфика, внимание сосредотачивается на неминуемом несоответствии любого заглавия по отношению к тексту и это раздвигает границы языкового мира и ведет к переосмыслению существующих языковых конвенций.

Заглавие «Оправдание заглавия» в «Кочевниках красоты» выполняет традиционную роль заглавия – уведомляет читателя о содержании первой главы монографии, но наряду с этим в нем можно увидеть и попытку продемонстрировать основную идею монографии. В метафоре Вячеслава Иванова, использованной Шкловским для объяснения необходимости исторических изменений форм художественного осмысления мира, Флакер

обратил внимание и на т. н. «варваризацию структур», с которой начинались сдвиги художественных парадигм в начале пошлого века. Наряду с этим хочется подчеркнуть ещё одно измерение образа художника как кочевника красоты. Оно у Флакера не раз выражено имплицитно – например, в его подчёркивании зависимости художественных форм авангарда от представлений о том, что в данной культуре является традиционным (Flaker 1988: 77), но в самом «оправдании» заглавия и в главе, посвящённой анализу «Кочевников красоты» Иванова оно остается вне фокуса. Дело в том, что понятие кочевник, несмотря на разную этимологию этого слова в греко-латинском и тюркско-русском варианте, семантически связано с совершенно очевидной перспективой. Как и слово варвар, понятие кочевник приобретает смысловую ёмкость только с позиции постороннего наблюдателя: оно неразрывно связано с точкой зрения жителя греческого полиса или восточнославянского города или селения, в глазах которых люди, живущие вне постоянных селений, приобретают черты Другого. Впоследствии этот термин даже при применении к самому себе всегда включает эту чужую перспективу, и провозглашение себя кочевником свидетельствует о том, что субъект такого самоопределения хорошо чувствует и понимает узы *постоянных поселений*.

Поэзия как вид словесного искусства глубоко чувствует эти узы. На высших уровнях текста это состоявшиеся литературно-эстетические конвенции, против которых бунтовали представители авангардных течений 20-го века и которые постоянно подвергаются творческому переосмыслению в процессах исторического развития литературы. Однако наряду с этим в поэзии очень чётко выступает ещё одна граница между «дикими» вольными пространствами и «культивированными» землями

империи и это граница или предел основного материала поэзии – т. е. граница самого языка.



На то, что язык стиха отличается от языка прозы, исследователи указывают с тех пор, как начали размышлять о художественной литературе как языковой деятельности. Юрий Тынянов в «Проблеме стихотворного языка» первый указал на «единство и тесноту стихового ряда» (Тынянов 1963: 47), требующих особых принципов осмысления языкового материала, и это впоследствии привело к тщательному изучению специфических механизмов смыслопорождения в стихотворных текстах. Иван Верч, рассматривающий проблему отношения стиха и прозы в середине девяностых годов прошлого века, указывает на то, что в 20-ом веке проблема отношения стиха и прозы трактовалась как проблема особой структурной организации одного и другого типа текстов или в рамках отдельных историко-литературных периодов, в одни из которых на первый план выходил стих, а в другие – проза. Анализ структурных характеристик стиха и прозы, который начался с выдвигания оппозиционных характеристик двух типов текстов (ритм, рифма, единство и теснота в стихе и их отсутствие в прозе), впоследствии сосредотачивается на совместных структурных характеристиках стиха и прозы, отличающих оба типа художественного высказывания от всех остальных типов не художественных текстов. У Лотмана в шестидесятые годы художественная проза воспринимается как «текст + минус-приёмы поэтически условной речи», при чем ещё раз подчёркивается, что «в данном случае прозаическое, литературное произведение не равно тексту» и что «текст лишь одна

из образующих сложной художественной структуры» (Лотман 1994: 75–76). Таким образом, проблема отношения между поэзией и прозой выходит за рамки структуры текста и перемещается в историко-литературный контекст, и только в восьмидесятые годы у Игоря Смирнова вновь выходит на уровень структуры обоих типов текстов. Проза и поэзия, в понимании Смирнова, – это два различных способа движения в единой лингвистической структуре художественного текста. Принцип возвращения речи, раньше воспринимаемый как характерный для структуры стиха, согласно Смирнову, действует также и в прозе, хотя в поэзии и в прозе он реализуется по-разному (Смирнов говорит о двух типах рекуррентности). Вот суть этого различия в изложении Ивана Верча:

*«Если производить текст – значит по-разному пользоваться его основным элементом: словом, то не может быть сомнения в том, что слово должно рассматриваться во всей совокупности своего потенциального объёма, как выше лексемы (синтагмы, например), так и ниже её (фонемы, например). Известно, что любое высказывание включает в себя три разных плана (план выражения, план грамматической манифестации и план содержания), но переход с одного плана на другой происходит в прозе и в стихотворной речи по-разному: если максимально упростить выдвинутую Смирновым проблему, то можно сказать, что путь, который высказывание должно пройти от фонемы до ситуации (мотива, сюжета), реализуется в прозе как очередное выполнение каждого отдельного плана высказывания (от фонемы к интонации, от морфемы к предложению, от семемы к ситуации), в то время как в поэзии то же высказывание способно полностью осуществиться и прямым переходом с одного плана на другой [...].*

*Два типа рекуррентности, о которых пишет Смирнов, фактически являются двумя типами организации текста: стих способен превраща[ть] референтную ценность в языковую или языковую в референтную (Смирнов 1985: 272) и моделируемый и моделируемый миры ставятся таким образом на потенциально одном уровне по отношению к знаку = смыслу = миру реальных; более того: в стихе структура плана выражения контролирует структуру референциальных значений, в то время как в прозе языковые ценности так или иначе кажутся подчинёнными референциальной информации» (Верч 1996: 155–156).*

Верч подтверждает, что именно в этом и заключается основное различие между традиционными формами стиха и прозы, но при этом указывает и на то, что в определённые моменты исторического развития художественной прозы способность превращать «референтную ценность в языковую или языковую в референтную» может быть характерной чертой прозы. Прояснить этот факт, по его мнению, возможно только, если наряду со строго структуралистским анализом «процедуры смыслообразования» учитывать и историко-литературный контекст. В качестве ценного методологического пособия Верч приводит монографию «Персональное повествование» Арпада Ковача, соединившую традиции металингвистики Бахтина и структуралистской поэтики Лотмана и обратившую внимание на ряд произведений русской художественной прозы, в которых в словах моделируется не сама действительность, а акт чужого словесного моделирования действительности. Для таких произведений – речь идёт в первую очередь о трудах Гоголя, Достоевского и их последователей – также характерен тип рекуррентности, который, согласно Смирнову, присущ поэзии.

Отношение стиха и прозы не является основной темой наших размышлений, однако история постановки этого вопроса, несомненно, указывает на то, что художественная литература проблему собственного языка очень тонко чувствует именно в стихах. В отличие от всех остальных видов искусства, чьи языки в той или иной степени повторяют модель естественного языка, художественная литература естественный язык использует в качестве основного средства моделирования и в этом она похожа на многие другие дискурсивные практики. Её отличительная черта заключается в том, что естественный язык здесь выступает не только в качестве моделирующего кода, имеющего «формирующее воздействие [...] на вторичные моделирующие системы» (Лотман 1996: 34)], но и как моделируемый объект.

Теория литературы вопрос о роли естественного языка в поэзии традиционно рассматривает в определённом ракурсе – это первичный код, материал, использованный в более сложных семиотических структурах, способных вместить в сравнительно небольшой объём художественного текста значительное количество информации. Несмотря на принципиально разный подход в структуралистской и постструктуралистской исследовательских парадигмах, и те, и другие исходят из представлений о природе естественного языка и в усложнённом виде переносят их на понимание словесного художественного текста. При этом основной упор всегда делается на специфику художественного дискурса, а естественный язык воспринимается лишь как один из многих кодов, использованных в качестве материала, но возможен, разумеется, и принципиально иной подход к трактовке отношений между естественным языком и поэзией. Можно задать вопрос, что в стихотворении происходит с самим языком и в чем значение

этих трансформаций не для моделируемого художественного мира (т. е. в конечном счёте, для референтных ценностей), а для художественного осмысления естественного языка как элементарной модели миропонимания.

Этот вопрос не раз поднимался в историко-литературном контексте в связи со значением творчества отдельных авторов (например, Карамзина и Пушкина в развитии русского литературного языка) или отдельных литературных школ, воспринимающих поэзию как способ создания «нового языка» (в первую очередь здесь, разумеется, необходимо упомянуть авангард), но, на наш взгляд, такой же вопрос заслуживает внимания и в рамках теории. Людмила Зубова в монографии «Языки современной поэзии» своё понимание поэзии и поэтического сообщения излагает как основанное на трёх убеждениях:

*Во-первых, поэты – самые внимательные к языку люди. [...]*

*Во-вторых, любое поэтическое сообщение – это сообщение о словах. О чем бы ни говорили поэты (о себе, о людях, о Боге, о любви, смерти, природе, политике, облаках, цветах или мусоре), они всегда говорят и о языке. [...]*

*В-третьих, изучение языка поэтов может сказать гораздо больше о содержании текстов, о картине мира поэтов, мировоззрении эпохи, чем исследования, не выходящие за рамки тематического литературоведения (Зубова 2010: 5).*

Если утверждения, что поэты внимательно относятся к языку и что наряду с референтными в поэзии особую роль играют также и языковые ценности сегодня, в современном литературоведении уже не вызывают никаких сомнений, то второе убеждение

исследовательницы указывает на интересное переосмысление до сих пор крайне однонаправленного понимания отношений между языком и поэтическим текстом. Если раньше динамизация языкового материала и особый тип возвращений, характерный для стиха, всегда рассматривались как элементы структуры, изображающей «человека, Бога, любовь, смерть, природу, политику, облака, смерть или мусор», то теперь на ту же структуру начинаем смотреть как на нечто, моделирующее также и собственное отношение к языку.

Именно такой подход к стиху как первобытному виду словесного искусства проливает свет на специфику поэзии как в отношении к остальным языковым дискурсивным практикам, так и ко всем остальным видам искусства, использующим для изображения моделируемой действительности в основном нелингвистические коды. Дело здесь не только в том, что поэзия – как и любое другое искусство – всегда относится к коду как к материалу, который в художественном произведении всегда подвергается некоей динамизации, но и в том, что в поэзии эта динамизация неразрывно связана с определенным сдвигом границ мира, обозначаемых границами языка.

Анализируя центральную проблему человеческого отношения к миру – проблему человеческой обречённости на языковое осмысление мира – Михаил Эйнштейн указывает на среду обитания знаков и текстов как последний предел языка или любой другой знаковой репрезентации. Эта среда – белое поле бумаги или пустое окно экрана – существующая до появления письма как необходимое условие его появления, на определённом уровне развития культуры начинает осознаваться в её знаковом измерении как знак пробела. В самом чистом виде его в языке

можно представить, взяв в кавычки простой пробел. Результатом простого обрамления пустоты станет знак, выявляющий границы языкового постижения внеязыковой действительности:

*Действительно, любая реалья, включенная в знаковую систему, сама становится знаком, даже окружающая среда текста превращается - в „ “, берется в кавычки, а значит, втягивается в круговорот знаков, в игру самого языка. Но именно такое „ознаковление“ среды есть одновременно изживание знаковости самого языка. Две стороны этого процесса: семиотизация реальности и десемiotизация языка - непрерывно взаимодействуют и дополняют друг друга. Реалия становится знаком себя в той же мере, в какой знаковость языка сходит на нет, открывая место внезнаковому присутствию. Вхождение внезнакового в язык есть одновременно акт выхождения языка из себя, пауза, пробел, умолчание, указание на то, о чем нельзя говорить и что само говорит о себе своим присутствием. То, что не сказывается в языке, показывает в нем себя [...], язык показывает свою границу, а за ней - ту превосходящую область мира, которая не может быть сказана внутри языка, но может быть лишь показана (Эпштейн 2004: 179).*

Интерес к среде текста проявляется на высшем уровне развития письма, когда письмо начинает осознавать свои границы и при этом старается вместить в себя также то, что находится вне его границ. Как экология в отношении культуры к природе, так и т. н. экофилология целиком остается в границах культуры и языка, но при постоянных попытках включить в себя и своего другого эти границы все время перемещаются.

Идеи Эпштейна уже продуктивно использовались другими исследователям при прояснении различных феноменов историко-литературного процесса. На идею очищения пространства как необходимого условия создания среды письма опирается Миха Яворник в своих попытках прояснить развитие русской культуры XX века как циклическое чередование периодов «очищения (де-семиотизации языка), вслед за которыми каждый раз приходит семиотизация реальности» (Javornik 2009: 57). Наряду с объяснением механизмов исторического развития культуры вопрос о семиотическом потенциале знаковой среды (пробела) применяется и для установления специфики отдельных литературных школ и феноменов, как в случае исследования Татьяны Цвигун, посвящённого специфике семиотизации пробела в поэтике русского авангардизма (см. Цвигун 2010).

Не удивительно, что оба автора при всей разнородности их исследовательских целей исходят именно из специфики авангарда, что связано со сдвигом в художественном восприятии среды письма в литературном направлении, в котором в центре попыток художественного осмысления действительности оказался сам язык. Но среда письма существовала еще до того, как стала непосредственным объектом художественного осмысления, и в художественной литературе отношение к этой среде всегда было особенным. Экофилологический или паратекстуальный анализ Эпштейн предлагает использовать в качестве метода определения различия между стихами и прозой:

*В стихах „ „ принимает гораздо более активную роль в семантизации текста: вокруг каждой строки образуется собственное*

*поле недоговоренности, и это поле „упругое“, оно то сжимается, то растягивается, в обратном соотношении с длиной строк. Каждая строка, разгоняясь, „врезается“ в это поле и, отталкиваясь от его края, интенциональной границы письма, поворачивает наше внимание назад, к следующей строке [...] В прозе рамка текста является идеально ровной и совпадает с границей полей, то есть задается не содержательно, а технически (Эпштейн 2004: 206–207).*

Эти наблюдения, несомненно, верны по отношению к современным стихам и прозе, воспринимаемым в первую очередь зрительно в виде печатного текста, но, как и у Смирнова, они предстают в ином свете, если посмотреть на них с точки зрения исторического развития стиха и прозы. Особенность стиха как первичной формы словесного искусства не только в семантически более напряжённом отношении к полям – т. е. к белому, чистому окружению стихов на печатной странице, но и в особом отношении к пробелу – или в звуковом варианте к паузе – также и в рамках отдельного стиха.

Начиная с правил размещения цезур в классических стихотворных жанрах вплоть до структуралистского анализа отношений между лексическими и ритмическими паузами (см., напр., Лотман 1970: 169–190) как основного механизма создания словесных структур, отличающихся особым типом рекуррентности, стих всегда воспринимался как текст с особо ощутимыми паузами или пробелами – т. е. как текст, в котором обычные языковые паузы и пробелы между словами в той или иной степени становятся знаками. Осознавая всю парадоксальность этого утверждения, можно заключить, что именно «единство и теснота стихового ряда» замыкают существующие границы человеческого языкового освое-

ния мира, пытаюсь включить пробелы как знаки несказуемого. На одном уровне художественной структуры эти пробелы динамизируют существующие языковые знаки, позволяя по-новому осмыслить в языке предмет художественного изображения. Как показал Михаил Гаспаров в своей ревизии классической тыняновской концепции, это происходит в результате размыкания обычных языковых синтаксических связей, так как «теснота стихового ряда [...] деформирует синтаксис: перераспределяет синтаксические связи внутри строки на привычный лад, [и] деформированный синтаксис преобразует семантику» (Гаспаров 2004: 92), но для интересующего нас вопроса гораздо значительнее, что в этом процессе в текст включается знак пробела, как знак того, что необходимо для возникновения письма и одновременно является и его недосыгаемым пределом.

То, что во время авангарда станет осознанным объектом художественного изображения, в стихе исконно присутствует как несказуемая, но ощутимая магия стиха, как тайный, заветный предел языка – т. е. нечто непередаваемое словами, но мелькающее между ними или даже на стыках морфем внутри отдельных слов, где в результате «тесноты стихового ряда» появляются и исчезают эти «знаки зияния», знаки непередаваемого знаками, т. е. знаки, обозначающие все то, что находится по ту сторону языка, и одновременно обнажающие невозможность языка все это передать. Видимо, именно эту силу стиха имеет в виду и Цветаева, когда в ответе Мандельштаму вспоминает древнюю метафору поэзия – язык Богов:

*Поэзия язык богов! Этого никто не повторил, это мы все сказали, каждый заново. Девочка трёх лет, услышав впервые живого поэта,*

*спросила мать: „Это Бог говорит?“ Девочка ничего не понимала, а поэт не пел. Поэт говорил, но по-другому, и это по-другому (как) заставило девочку молчать. Девочка признала божество. От Державина до Маяковского (а не плохое соседство!) – поэзия – язык богов. Боги не говорят, за них говорят поэты. Есть в стихах, кроме всего (а его много!), что можно учесть, – неучтимальное. Оно-то и есть стихи (Цветаева 1988: 305).*

Это «неучтимальное», сопутствующее всему, что в стихах «можно учесть», естественно, неповторимо. Каждый автор и каждый текст создаёт своё «неучтимальное», свои отношения с невыразимым и свой очертания постоянно меняющихся границ сказуемого. В исторической перспективе это создаёт необходимость постоянного движения в поисках новых языковых художественных моделей действительности, художественно и научно осознанного Ивановым и Шкловским, но это историческое движение является лишь обратной стороной магии стиха, позволяющей почувствовать то, что находится за пределами языка. Если историческое измерение этого феномена хорошо передает метафора «кочевники красоты», то постоянный диалог стиха с за пределами языка отразился в образах «языка богов», «божественного глагола» и т. д.



Именно такое понимание поэзии проливает дополнительный свет на проблему поэтического перевода, особенно когда речь идёт о стихах, в которых это явление становится также и осознанным фактом поэтического языка (практически вся русская поэзия 20-го века, начиная с символизма) или даже предметом художест-

венного изображения (поэзия авангардных течений, начиная с футуризма). С момента сознательного включения «знака пробела» в словесное творчество резко повышается семантическая нагрузка пробелов и пауз, что в свою очередь приводит к неминуемому ощущению несоответствия перевода оригиналу. Читая стихи Блока в словенских переводах, читатель вряд ли поймёт, что перед ним стихи великого поэта, то же самое можно сказать и про остальных поэтов двадцатого века. Бывают, конечно, и исключения, но если сравнить в целом переводы поэтов 19-го и 20-го веков, между ними обнаруживается огромное различие, которое нельзя объяснить недостаточным талантом отдельных переводчиков. Как в переводах воспроизвести это особое отношение к «знакам непередаваемого»? Можно просто даже и не пытаться, как сделали составители последней словенской антологии «Современная русская поэзия», сознательно отказавшиеся от попытки представить поэтов, чьи стихи «невозможно перевести на иностранные языки, например тех, кто строят свои стихи на созвучиях слов с разными значениями» (Kuzmin 2011: 8), но последовательно отказываться от переводов таких поэтов – в каком-то смысле значит отказаться от переводов поэзии вообще. Этого редактор упомянутой антологии не сделал, о чем свидетельствует выбор стихов, например, Михаила Еремина, однако переводить эти стихи, стараясь передать только знаки письма, не учитывая знакового потенциала непередаваемого языковыми знаками окружения текста, то такой подход неминуемо приводит к неудаче.

Если взять в качестве примера словенский перевод стихотворения Еремина «Стечение (Жгут или узел?) двух...», мы при мнимой схожести перевода и оригинала ощущаем громадную разницу между подлинником и переводом:

Стечение (Жгут или узел?) двух  
Существ - (Грез? Или тел?) - анжам-  
Беман - ований;  
И звуковязь:  
От пауз в арабеске флексий к немоте;  
И трепет как пружина между данностью  
(Поверхностью?) и дном;  
И судорога - устье (Бифуркация? Исток?)

— 1995 (ЕРЕМИН 1998)

Stekanje (kita ali vozeli?) dveh  
bistev (sanj? ali teles?) - anžam -  
ban - ski;  
in zvokovna vez:  
od premorov v arabeski fleksij k nemosti;  
in trepet kakor vzmet med danostjo  
(Površino?) in dnom;  
in krč - ustje (bifurkacija? izvir?)

— (ANTOLOGIJA 2011, ПЕРЕВОД В. СОРОКИН)

У читателя, владеющего обоими языками, нет сомнений, что этот перевод неудачен, однако дело здесь в основном не в низком уровне компетентности переводчицы (в других переводах в уже упомянутой антологии она проявляет несомненный талант и поэтическое чутьё), а в том, что ни один из традиционно разработанных подходов к такому произведению не подходит. Это не «поэзия мысли» или «поэзия образа», но и не «поэзия внешней

формы», для которых теория уже давно определила доминанты критериев верности (см. Эткинд 1964: 39–71). Это скорее «поэзия языка», в которой, как указывает Александр Житенев, главную роль играет «поэтика словаря» (Житенев 2012: 225), что ставит перед переводчиком совершенно новую проблему. С одной стороны, переводить такие стихи кажется заманчиво легко: словарь – это как раз то, что в высшей степени переводимо, и переводчику очень сложно отказать от соблазна внешней «вербальной точности». В таком случае мы вместо «поэтического» получаем «стихотворный» или даже «филологический перевод», согласно терминологии Гончаренко, (см. Гончаренко 1999), поскольку в таком переводе теряются не только основные поэтические качества проведения, но при отсутствии строгих формальных признаков стиха также и ощущение стихотворного текста.

Иллюзия, что словарь переводим в виде последовательных переводов отдельных лексем и их объяснений, в каком-то смысле прямо противоречит поэтическому содержанию творчества Еремина в целом и данного его произведения в частности. В связи с его стихами пишут «о другом качестве поэтического текста, нуждающемся в особом определении. О способности стихов становиться формой познающего, почти исследовательского сознания. Слово Еремина метонимично, но это особая смысловая метонимия: часть смысла, данная вместо целого. Его стихи можно представить как логическую последовательность разных текстов, от каждого из которых в конечном варианте осталась только часть предложения, а то и одно ключевое слово. Отсюда и словарность» (Айзберг 1997: 67).

Каждое слово в таком словаре не является языковым знаком с определенным набором значений, оно выступает как эмблема комплексного взгляда на мир, в которой запечатлена история че-

2

Такой подход к словарю характерен не только для современной поэзии. Словарное слово как форма авторского, творческого взаимодействия с языковой действительностью в последнее время обсуждается и в науке (см., напр., Эпштейн 2004: 248–279).

3

«1. Туго, наподобие каната, закрученный кусок ткани, пук соломы и пр.[...] 2. Эластичная резиновая трубка или бинт, которыми перетягивается конечность для временной остановки кровотечения. [...] 3. мн. ч. (жгуты́, -ов). Сплетенные определенным образом мишурные шнуры» (Словарь 1999: I, 474).

ловеческого и авторского бытия в языке.<sup>2</sup> Оно несет историю индивидуального прикосновения к определенному языковому миру, и эти миры у Еремина часто очень разнообразны. Из анализов отдельных примеров «словарной» поэтики Еремина, сделанных Житеневым, хорошо видно как эти языковые перспективы обычно парадоксально взаимно освещаются и дополняют друг друга и это создает впечатление непреодолимой фрагментарности человеческого языкового постижения мира, в которой поэзия выступает как единственный способ осознать и передать эти ограничения.

В приведенном нами стихотворении в словах скрещиваются научная, философская и бытовая картины мира, а синтаксический костяк стихотворения строит мост между основным текстом и релятивизирующим (?) комментарием в скобках:

*стечение существ [анжам-беман-ований] – и звуковязь – и трет  
пет – и судорога*

Четыре основных определения с дополнениями связывают языковое пространство основного текста с отступлениями (сомнениями или уточнениями) в скобках в единый узел, в котором уточнение и определение выступают как эквивалентные и полностью заменимые части текста. На уровне отдельных лексем такое взаимное освещение повторяется; стечение в тексте выступает как минимум в двух значениях – в значении слияния и скопления (лиц), при том, что в синтагме *стечение существ[...ований]*, по ассоциации с фразеологизмом *стечение обстоятельств*, получает еще и дополнительное абстрактное значение. Уточнение к первой лексеме развивает эту двойственность: в слове *жгут*, тоже имеющим три основных значения.<sup>3</sup> Оно в настоящее время

чаще всего в используется во втором, медицинском значении, повторяющим семантику внешнего угнетения и принуждения, ощутимую во втором значении *стечения* (*скопление*), между тем как слово *узел* в одном из своих значений способно актуализировать и положительный полюс того же семантического поля (*слияния*, в смысле положительного соединения, охранявшего содержимое – *узел с вещами*).

Таким образом, исходное словесное представление стихотворения двоится (или даже троится) – это нечто внутреннее (положительное), нечто внешнее (принудительное), а может быть и нечто официально клишеизированное (пустое),<sup>4</sup> причем во всех использованных лексемах проступает то одно, то другое значение. Уточнения не дает и существительное существе, допускающее, как минимум, двойное прочтение: одно ближе научной языковой картине мира (т. е. живой организм), второе его абстрактно философскому постижению (*суть, сущность*),<sup>5</sup> и они оба впоследствии стекаются в продолжение *существо[...]*вание.

Уточнение (?) в скобках (*грез или тел*) развивает оппозицию: архаизм *греза* здесь вторично определяется словом, в одном из значений являющимся научным термином (*тело в физике*), и при этом происходят постоянные перемещения акцентов (ср. на пример *узел тел* и следовательно *жгут грез*), редукции (*существо – греза, существо – тело, существо[...]*вание), делающие попытку уловить явление то научно-конкретным, то философско-абстрактным или поэтическим языком – главным поэтическим содержанием текста. Неудивительно, что само явление кажется анжамбеманованным (см. сочетание *жгут или узел анжамбеманованный*), но наряду с этим оно и есть стечение существ[анжамбеман]ований. Литературоведческий термин превращается в обозначаемое

4 На языковой мир штампов и упраздненных форм намекает третье значение слова *жгут*, а также синтагма *стечение существ* и одно из возможных значений слова *узел*, связанное именно с семантикой *стечения* (*узел обороны, узел сопротивления*).

5 Интересно, что переводчик в данном случае выбрал именно второй вариант (*bitje – bistvo*).

поэтическое явление, в определение природы стечения (жгута или узла) и в саму сердцевину или суть существования.

Нарушение границ отделенных языковых взглядов на мир и попытка обнажить проступающие между знаками пробелы в любой языковой картине мира – это и есть то, чем существо существует и для чего необходимо стечение двух существ, грез или тел. В продолжении стихотворения три дополнительных определения развивают те же темы, позволяющие нам читать стихотворение одновременно как текст любовной или философской лирики и как (авто)поэтический комментарий (в рамках последнего особенно значимо второе определение «И звуковья: / От пауз в арабеске флексий к немоте»), но уже из проанализированной первой части стихотворения становится очевидна исключительная важность ощущение границ языка в данном произведении. Поэзия как вечное столкновение с «неучтимальным» здесь одновременно становится и темой, и единственным способом поэтического постижения мира, что от переводчика требует совершенно нового подхода к тексту.

На самый главный – и, конечно же, самый сложный вопрос – как именно переводчик должен подходить к таким произведениям, мы разумеется не в состоянии дать удовлетворительного ответа, но на наш взгляд его поиски следует продолжать в указанном направлении, обращая внимание не на отдельные слова, образы или формальные признаки стиха, а в первую очередь на лакуны и пробелы, пролегающие между разными способами языкового постижения мира. ♡

## Литература

- Antologija, 2011: *Sodobna ruska poezija*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- FLAKER, ALEKSANDAR, 1988: *Nomadi lepote*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- JAVORNIK, МИНА, 2009: Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja. *Primerjalna književnost* 32(2009)/1. 55–70.
- KUZMIN, ДМИТРИЙ, 2011: Predgovor. *Sodobna ruska poezija*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.
- АЙЗЕНБЕРГ, МХАИЛ, 1997: Литература за одним столом. *Литературное обозрение* 1997/№ 5. 66–70.
- ВЕРЧ, ИВАН, 1996: Стих vs. проза: от Бахтина к Лотману и дальше ... *Slavica Tergestina* 4 (1996). 153–162.
- ГАСПАРОВ, МИХАИЛ, 2004: Теснота стихового ряда. Семантика и синтаксис. *Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*. Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A. Hansen-Löve. Hamburg: Hamburg University Press. 85–95.
- ГОНЧАРЕНКО, С. Ф., 1999: Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность. *Тетради переводчика*. Вып. 24. Москва: МГЛУ. 108–111.
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 1998: *Стихотворения*. СПб.: Пушкинский фонд.
- ЖИТЕНЕВ, АЛЕКСАНДР, 2012: Михаил Еремин: поэтика словаря. *Новое литературное обозрение* 113 (2012). 225–235.
- ЗУБОВА, ЛЮДМИЛА, 2010: *Языки современной поэзии*. Москва: НЛО.

- КОВАЧ, АРПАД, 1994. *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. Frankfurt am Main.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1996: Анализ поэтического текста: Структура стиха. *О поэтах и поэзии*. СПб: Искусство-СПБ. 18–132.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1994: Лекции по структуральной поэтике. Ю.М. *Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. Москва: Гнозис. 17–246.
- ЛОТМАН, Ю.М., 1970: *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
- Словарь 1999: *Словарь русского языка: В 4-х т.* РАН, Ин-т лингвистич. исследований. – 4-е изд., стер. – Москва: Рус. яз.; Полиграфресурсы.
- Смирнов, И.П., 1985: Два типа рекуррентности: поэзия vs проза. *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 15. 255–280.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Т., 1963: *Проблема стихотворного языка*. The Hague: Mouton&Co.
- ЦВЕТАЕВА, МАРИНА, 1994: *Собрание сочинений в семи томах*. Т 5. Москва: Эллис Лак.
- ЦВИГУН, Т. В., 2010: Пробел «в тексте» / «среди текстов» / «как текст» русского авангардизма. *Вестник Российского государственного университета им. И. Канта*. Вып. 8. 144–149.
- ЭПШТЕЙН, М. Н., 2004: Знак пробела. *О будущем гуманитарных наук*. Москва: НЛО.
- ЭТКИНД, ЕФИМ, 1964: *Поэзия и перевод*. Москва – Ленинград: Советский писатель.

## Summary

The paper *Spaces of Poetry at the Edges of Language (and the Question of Translation)* re-examines the traditional structuralist approaches to understanding the specifics of verse in light of more modern understanding of the inherent limitations of all language representations. The history of poetic innovations is interpreted as a result of poetry's specific capability to reflect these limitations and to somehow express the unintelligible or linguistically inexpressible that lies beyond language. After the exposition of the problem the paper applies this understanding of poetry as one of the possible tools for understanding the problems of translating modern poetry, which often poses the questions of unintelligible or linguistically inexpressible on many different levels of the text as demonstrated in an analysis of a modern Slovene translation of one of Mikhail Yerebin's poems.

### **Blaž Podlesnik**

*is assistant professor of Russian Literature at the University of Ljubljana (Slovenia). He has published works on Russian literature, literary theory and the history of Russian culture.*