УДК 821.112.2-2.09

Шалагінов Б. Б.

ҐЕОРҐ ТРАКЛЬ І ГЕНРІХ ГАЙНЕ: ЯК ВЕЧІРНІ БАРВИ ПЕРЕТВОРЮЮТЬСЯ НА НІЧНІ ХИМЕРИ

Аналіз двох творів Ґ. Тракля – «Осінь самотнього» («Der Herbst des Einsamen», 1915, op. posth.) та «Молода наймичка» («Die junge Magd», 1913) – має свідчити, що контакти австрійського поета раннього експресіонізму з німецькою класичною традицією (зокрема з Й. В. Ґете та Г. Гайне) мали прямий, безпосередній характер і не переривалися до кінця його творчості. Зокрема, вказується на зв'язок із поезією Ґете-«штюрмера» так званої «картинної манери» («bildhafte Manier») Тракля. Розкриваються також особливості творчого діалогу поета з німецькою музичною культурою пізньої вагнерівської та післявагнерівської доби (Р. Вагнер, А. Шенберґ, А. фон Веберн).

Ключові слова: лірика, австрійський експресіонізм, німецька класика, «картинна манера» («bildhafte Manier»), пуантилізм, ніцшеанство.

1

Об'єкт наших роздумів – видатний поет австрійського експресіонізму Ґеорґ Тракль (1887–1914) у зіставленні зі своїми великими предтечами.

Тракль сприймав власний час як трагічний і в одному з віршів писав: «В байдужості та злі живе пропаще покоління» [1]. На жаль, літературна критика, розглядаючи почуття катастрофізму як підґрунтя експресіонізму в Австрії і Німеччині, нерідко акцентує на ньому як на кінцевому естетичному результаті всього напряму, так, нібито більших досягнень у ньому й не було! Сучасний німецький дослідник порубіжжя XIX–XX ст., перебуваючи в руслі оцінювальних суджень Фрідріха Ніцше [2], пише про «знакові слова епохи», а саме: «декадентство і дилетантизм, нервозність і неврастенія, істерія і безвілля, роздвоєння особистості і сон, слабовитість і смерть, втома і нудьга». Ці слова, продовжує він, «характеризують певні естетичні засади епохи і зовсім не випадково скидаються на медичний діагноз смертельно хворого пацієнта» [1, с. 21]. Вітчизняний дослідник знаходить у поезії Тракля «потяг до небуття і до самознищення» [2, с. 34].

На такий погляд можна відповісти, що поезія Тракля, за пильнішого розгляду, зовсім не випадково співзвучна з епохою його далеких попередників – Ґете, Шиллера, Новаліса, Гельдерліна, Гайне та інших, які також не могли примиритися з войовничо бездуховним міщанством, важкий тягар незгоди з яким Тракль проніс через своє коротке двадцятисемилітнє життя і не без почуття трансцендентного самоприниження і винуватості називав сам себе «внуком проклятих поколінь». Зокрема, Й. Ґ. Фіхте характеризував порубіжжя XVIII–XIX ст., майже в дусі наведених вище слів Тракля, як «час цілковитої байдужості до будь-якої істини, час цілковитої розпусти, позбавленої якогось стримувального начала, стан завершеної гріховності». Новаліс називав свою епоху «часом культурного здичавіння», а Ф. Шлейєрмахер – часом «хаотичної дикості» і нарікав на долю, що прирекла йому народитися «за цієї найгіршої і найпохмурішої доби». Гірко нарікали на свій час Ґете і Шиллер,

[1] Тут і далі поезії Ґеорґа Тракля цитуємо в перекладах Дмитра Наливайка.

[2] Ф. Ніцше: епоха XIX ст. свідчить «про втому, про бажання розвіятися, про розпорошеність думки та недоладність життєвого досвіду» [3, с. 299 (§ 8)]; вона – це «хаос, нігілістичні зітхання, незнання, куди дівати себе, інстинкт втоми…», «декадентське століття» [3, с. 412 (§ 44)], «вік натовпу» [4, с. 377 (§ 256)].

© *Шалагінов Б. Б., 2015*

Гегель і Шеллінґ, Геббель і Р. Ваґнер… Але, маючи в руках палітру з трагічними фарбами, вони за їхньою допомогою знайшли спосіб стверджувати життя. Користуючись думкою Ніцше, «що вони мучилися одними й тими самими поривами, що вони однаково *шукали*, ці останні великі шукачі, – це безсумнівно!» [4, с. 376 (§ 256)].

Ф. Ніцше багато розмірковував над психологією катастрофізму і дійшов висновку, що це почуття загострює силу й жагу життя. Правда, уточнював він, сучасна йому (а отже, і Траклю) буржуазна популяція давно вже втратила мужню енергію життя і малодушно боїться зазирнути в ту прірву, що кладе межу людській екзистенції; а отже, у своєму особистому житті буржуа приречений постійно носити в собі страх, який він намагається притлумити штучними формами розваги, котрі називає мистецтвом.

Отже, порівнюючи сьогодні різні трагічні епохи (включаючи, безсумнівно, і наше сьогодення), ми порушуємо питання: які форми знаходить мистецтво в добу суцільного катастрофізму, щоб знайти нові сили до життя? Ми намагаємося зрозуміти, як форми кризи, тобто переходу до складнішої форми існування культури, приводять до відкриття нових форм краси, нової естетики *життєствердження*. Це й може стати вихідною позицією для розгляду мистецтва на зламі XIX–XX століть, зокрема експресіонізму в Австрії і Німеччині, і не лише в літературі, а й у літературно-критичній есеїстиці, в образотворчих мистецтвах, у музиці [3].

2

У нашій студії ми спробуємо привернути увагу саме до такої постановки дослідницької проблеми, а саме до проблеми *прирощення* естетичної якості. Для цього ми обрали шлях зіставлення окремих поезій Тракля з віршами його класичних попередників, зокрема В. Ґете та Г. Гайне, і музично-театральним контекстом доби. У траклезнавстві давно утвердилася думка про те, що з традиціями німецького романтизму «через неоромантизм кінця XIX – початку XX ст. генетично пов'язана рання поезія Тракля» [2, с. 28]. На аналізі двох творів поета ми покажемо, що ці контакти мали прямий, безпосередній характер і що діалог з німецькою класикою у Тракля не переривався до кінця творчості. Причому така особливість, як «картинна манера» («bildhafte Manier»), проявила себе не лише в «пізніх» віршах [2, с. 32], а й у ранній творчості поета.

У своїх поезіях Тракль постає нерідко як споглядач; але все ж не як відчужений спостерігач, тим більше – імпресіоніст (див.: [5, с. 113]). Його споглядальність облагороджена стражданнями і тугою душі. Образи природи, яка в'яне в болісному сусідстві з урбаністичною цивілізацією; людина, яка в'яне подібно природі, бо не може ні вкоренитися в цивілізації, ні знайти притулку в природі, – все це було глибоко пережито Траклем. До нього ми можемо застосувати слова Шиллера, що його «туга за природою нагадує тугу хворого за здоров'ям».

Приклад ми знаходимо одразу, щойно розкриваємо добірку поезій Тракля в знаменитому збірнику Курта Пінтуса «Сутінки людства» («Menschheitsdämmerung», 1919). Це вірш «Осінь самотнього» («Der Herbst des Einsamen», 1915, op. posth.). Сама техніка зіставлення мікрооб'єктів, які зачепили зорову увагу поета, добре описана критикою [6, с. 23–36]. Ми ж постараємося зв'язати її витоки з класичною німецькою поезією і вписати її в сучасний мистецький контекст, про що пишеться дуже мало.

Читаючи ранню лірику Тракля, германіст не може не згадати молодого Ґете, зокрема його «Травневу пісню» («Mailied»). Правда, у Тракля всі смислові знаки Ґете, сказати б, подані навпаки. Це стосується і назви (там – «Травень», тут – «Осінь»), ямбу (там – енергійний, як пружина, тут – вельми розмагнічений) та змісту (там – радісне танцювальне пожвавлення, тут – сумна ламентація). І тут, і там світ розкривається через одиночне переживання; тільки герой Ґете в повноті свого щастя не потребує більше нікого, а в Тракля герой *вимушено* самотній. І в Ґете, і в Тракля суб'єкт поетичного переживання розкриває сам себе через доволі хаотичні і випадкові споглядальні враження. І тут, і там погляд поета, ковзаючи примхливою траєкторією, вихоплює з довкілля цілком випадкові предмети. Якщо перерахувати їх підряд, то виявиться, що розташувати їх на одному живописному полотні не вийде. У Тракля це «плоди дозрілі» (...voll Frucht und Fülle), «небесна синь» (ein reines Blau), «летять птахи» (der Flug der Vögel), «вино шумує» (gekeltert ist der Wein), «криві хрести» (hier und dort ein Kreuz…), «бездомне стадо» (…verliert sich eine Herde), «рука женця» (des Landmanns ruhige Gebärde), «сільські дахи» (ein Dach von dürrem Stroh), «вечірні зорі» (bald nisten Sterne…), «янгол» (und Engel treten leise), «чорні верби» (… schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden)...

І в Ґете ми також знаходимо принцип ніби випадкових, цілком предметних компонентів, які розривають границі живописного полотна. Але в класика *психологічна* мотивація зовсім інша:

[3] Ґ. Малер (1860–1911), Г. Вольф (1860–1903), Р. Штраус (1864–1949), ранній А. Шенберґ (1874–1951), А. фон Веберн (1883–1945), А. Берґ (1885–1935), П. Гіндеміт (1895–1963)…

юнак, захоплений стрімким танцем, фізично не може зосередитися, тож і погляд його вихоплює з оточення цілком випадкові предмети у випадковому порядку. У Тракля герой також не може ні на чому зупинити свій погляд, але вже з іншої причини: перед нами стомлений душевними муками спостерігач, який шукає в оточенні розради і не знаходить її. Поезія Тракля – це поезія марних пошуків спорідненої душі і людської теплоти. І в Ґете, і в Тракля послідовність перерахованих предметів визначається не логікою реального простору, а лише римою і метром, тобто суб'єктивно. І тут, і там з самого початку задається настрій, який надає випадковим предметам однієї цільності, поєднує їх в одному емоційному спектрі. Читаючи вірш Ґете, ми ніби чуємо музику радісного кончерто-гроссо, де різні інструменти перебивають один одного, поспішаючи висловитися, і всі разом створюють спільний настрій урочистого і веселого пожвавлення. Не те у Тракля. Кожний «епізод» звучить як одна відособлена нота з власним тембром, і гармонійно ці епізоди фактично не пов'язані між собою. Панує принцип атональності. Послухаймо:

Und hier und dort ein Kreuz auf ödem Hügel;
Im roten Wald verliert sich eine Herde.
Die Wolke wandert übern Weiherspiegel (...)

Криві хрести та пагорби пустинні;
Бездомне стадо й звучна черлень лісу;
На дні озер – хмарки в нестримнім плині (...)

Попередньо підсумуємо. Тракль виробив свій неповторний споглядальний стиль, який ми порівняли б не з імпресіонізмом, а з таким явищем музичного експресіонізму, як «пуантилізм». Цей вірш і багато інших у Тракля вгадують наперед маленькі атональні пуантилістичні опуси Антона фон Веберна. Подієвість відсутня, руху ніякого, напрям музичної думки не можна передбачити; тільки звукові протуберанці як сліди від випадкових чуттєвих подразників. Музичний пуантилізм виник як спроба передати розірваність, неузгодженість зовнішнього і внутрішнього світу; і ця розірваність цементується настроєм високого смутку. Так само закінчується і вірш Тракля:

Und Engel treten leise aus den blauen
Augen der Liebenden, die sanfter leiden.
Es rauscht das Rohr; anfällt ein knöchern Grauen,
Wenn schwarz der Tau tropft von den kahlen Weiden.

І янгол тихо ступить, мов з імли,
З очей закоханих, які безмовна топить
Печаль. А жах сяга кісток, коли
Роса холодна чорні верби кропить.

3

Тепер звернімося до Генріха Гайне. Ми знаходимо діалог Тракля з Гайне в невеликому циклі «Молода наймичка» («Die junge Magd», 1913). Перед нами історія еротичної одержимості. Починається Траклевий цикл так:

Oft am Brunnen, wenn es dämmert,
Sieht man sie verzaubert stehen
Wasser schöpfen, wenn es dämmert.
Eimer auf und nieder gehen.

Всі її біля криниці
В присмерковy бачать пору.
Очі втуплені в криницю.
Ходять відра вниз і вгору.

Віршовий розмір, що не трапляється більше в жодному іншому вірші Тракля, лейтмотиви і навіть лексичні збіги вказують на вірш Гайне «Азр» («Der Asra»). Наскільки нам відомо, до нас ніхто не звертав увагу на близькість цих двох творів [див.: 7]:

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
um die Abendzeit am Springbrunn,
wo die weissen Wasser plätschern.
Täglich stand der junge Sklave
um die Abendzeit am Springbrunn,
wo die weissen Wasser plätschern,
täglich ward er bleich und bleicher.
Eines Abends trat die Fürstin
auf ihn zu mit raschen Worten:
"Deinen Namen will ich wissen,
deine Heimat, deine Sippschaft".
Und der Sklave sprach: "Ich heisse
Mohamet, ich bin aus Jemen,
und mein Stamm sind jene Asra,
welche sterben, wenn sie lieben".

Кожен день в саду гуляла
Чарівна дочка султана
В час вечірній, в тій алеї,
Де фонтан біліє ніжно.
Кожен день у час вечірній
В тім саду біля фонтана
Юний раб стояв безмовно,
І щодень він блід все більше.
Якось до раба князівна
Підійшла і хутко мовить:
«Хочу знати твоє ймення,
Хочу знати дім і рід твій!»
І сказав раб: «Кличуть мене
Могамет, а дім мій – Ємен,
Я із роду азр, а азри
Помирають, полюбивши».

(Переклав Борис Шалагінов)

І Гайне, і Тракль вибудовують подію біля води. Криниця в Тракля – символ темного і владного еротичного потягу. Душа молодої робітниці жадає любові, всі інші її почуття паралізовані. Далі в Тракля – ще п'ять коротких відокремлених картин, кожна з яких настроєна на свою емоційну тональність, на свою музичність і світло-кольористику. Ось наймичка в сонному заціпенінні перед дзеркалом уночі у своїй кімнатці; ось вона в ліжку в гарячковому стані, навколо знекровлені барви важкого світанку; ось вона в кузні загіпнотизована рухами і сміхом м'язистого коваля, між обома пробігають іскри кохання, і вона непритомніє; далі щасливий ранок у дівочій світлиці, чутно дзвони з храму; остання сцена – холодний ставок з темною водою, над чорним лісом криваво-червона хмара, як велетенське простирадло, здаля чутно байдужі звуки із села. Фінал мусить додумати читач, спираючись на останній рядок Гайне: «…помирають, полюбивши».

У циклі Тракля самі герої фактично відсутні, вони тільки намічені розмитими штрихами. Замість них – неусвідомлені еротичні бажання і потяги. Романтична тема фатальної любовної одержимості переходить у Тракля в тему приреченості людини перед владою темного еросу. Перед нами суто модерністська трансформація класики.

У вірші Гайне Тракль міг знайти фактично вже всі «знаки» епохи юґендстилю і раннього Шенберґа: екзотику Сходу, такі улюблені фарби надвечір'я, фатальне кохання і жінку-вамп, таємне побачення, що таїть у собі небезпеку (Stell-dich-ein), мотив «ерос-танатос», багатозначну незавершеність ситуації. Тракль демонстративно уникає високої, романтичної пафосності і пропонує замість пишного естетизму «кінця століття» його аскетичну редукцію. Він руйнує, розбиває тяглість і без того не складного сюжету на автономно замкнені епізоди, що нагадують зойки солюючих інструментів. Романтик Гайне розкриває любов як високе і всеохопне почуття, яке опановує серце темношкірого невільника навіть усупереч його фізичній несвободі. Вірш закінчується словом «lieben» (любити). У Тракля ж кохання саме розкривається як ступінь несвободи, витоки котрої в найдревнішому й неподоланному підсвідомому, тобто в самій первісній природі людини. Слово «любов» не назване взагалі.

Тракль веде лексичний діалог з Гайне на небезпечній межі з пародією та гротеском. Зокрема, ніжний перелив струмочків води, що зливаються з білим мармуром фонтана, перетворюється в нього на грубий звук – грюкання відер. У Гайне принцеса «ходила туди-сюди» (auf und nieder ging), у Тракля відра «ходять вниз-угору» (auf und nieder gehen). Можна згадати в плані еротичної алюзії ще сцену «У колодязя» у «Фаусті» Ґете, де, поки відра «ходять вниз-угору», дівчата обговорюють історії про покриток.

Експресія і гранична символізованість образів та подій, залежність від влади неподоланного потягу в Тракля алюзивно пов'язані і з ближчим історичним контекстом – стражданням Ваґнерових героїв Трістана і Ізольди. І там, і тут усе зосереджено навколо фатальної еротичної пристрасті, інші сторони життя для героїв просто не існують. Дослідник пізнього Ваґнера Ернст Курт виділяє в «Трістані» як головні лейтмотиви фатуму, любовного томління, любовної ночі, самотності, безвиході та інші [8, с. 463]. І всі вони є в Тракля! Можна сказати, що вельми аморфний сюжет у багатогодинній опері, що підтримується за допомогою лейтмотивів, Тракль скоротив до мініатюрної форми, залишивши тільки лейтмотиви! Насичений масними звуковими барвами колорит опери він зводить у своєму вірші до аскетичних графічних ліній. Та як модерніст він бере в класика основне: Ваґнер відкриває трагізм людського існування в театральній формі, геть-чисто позбавленій драматичності! Що ж до імпресіонізму, то в ньому домінує сама позбавлена драматизму форма, не торкаючись *драми людського існування*.

Слід вказати також на ще ближчий художній прецедент – симфонію Арнольда Шенберґа «Пелеас і Мелісанда». Її перше виконання у Відні у 1905 році спричинило скандал; проте повторне виконання через шість років було вже успішним. Шенберґ, готуючи партитуру, намагався в ній спеціальними роз'ясненнями передати всі символи Метерлінкового сюжету. Як відомо, Мелісанда з'являється вперше вночі, біля фонтана, який стає в музиці складним еротичним символом. Ми можемо сприймати цикл Тракля як поетичну репліку на симфонію Шенберґа, принаймні можемо впізнати в поета всі її знаки: нічну природу, ерос, томління, загадковість, символічну зосередженість усього довкілля навколо людських переживань.

Але яка вражаюча різниця! Яскраво розфарбований романтичний лубок у Гайне, потужна кольористичність і обтяжлива багатослівність у Ваґнера і Шенберґа звільняють місце в Тракля мовно-зображувальному лаконізму, «піднесеному і повільному lento», до якого закликав Ніцше [4, с. 377 (§ 256)], чорно-білій графіці, в яку вклинюються червоні барви. Важливо зауважити, що тим самим шляхом аскетизації музичного матеріалу йшли і Ваґнер, наприклад, у «Парсіфалі», і по-своєму – сам метр пишного

післявагнеріанства Арнольд Шенберґ. Та, очевидно, найяскравіше цю тенденцію втілив Антон фон Веберн. Вкажемо хоча б на його «П'ять п'єс для струнного квартету», op. 5 (1909). Слухаючи цей пуантилістичний опус, який триває всього три хвилини, ми можемо впізнати поетичні образи Тракля. Принаймні така велика естетична подібність між цими двома майстрами, що належали до одного культурного періоду. Веберн охоче писав музику на тексти експресіоністів, зокрема, в нього є сім творів на вірші Тракля [4].

І наостанок ще раз вкажемо на Фрідріха Ніцше як духовного батька всього експресіонізму. Його критику потужних оркестрових барв пізнього Вагнера та затишного естетичного комфорту післявагнерівського мистецтва експресіоністи сприйняли як заклик до естетичного аскетизму і демократизму, зрештою, як *антибуржуазну* критику. Вони обрали естетичний шок як свідомий протест проти сурогатів духовності і так вийшли на рубежі нової поетичної щирості і незаангажованої естетики.

[4] 5 пісень op. 3 (1908) на слова С. Ґеорґе; 5 пісень op. 4 (1909) на слова С. Ґеорґе; 2 пісні op. 8 (1910) на слова Р. М. Рільке; «Ein Winterabend» на слова Ґ. Тракля із op. 13 (1918); 6 пісень op. 14 (1917–1921) на слова Ґ. Тракля.

Список літератури

1. Бріттнахер Г. Р. Радість загибелі : Про літературу близько 1900 року / Ганс Ріхард Бріттнахер ; пер. О. Чертенка // Вікно в світ : зарубіж. літ. : наукові дослідж., історія, методика викладання / [голов. ред. Д. В. Затонський] ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, Незалеж. центр наук. дослідж. зарубіж. літ. в Україні. – 2006. – № 1. – С. 20–45.
2. Наливайко Д. До питання про художню семантику і поетику творів Ґеорґа Тракля / Дмитро Наливайко // Вікно в світ : зарубіж. літ. : наукові дослідж., історія, методика викладання / [голов. ред. Д. В. Затонський] ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, Незалеж. центр наук. дослідж. зарубіж. літ. в Україні. – 2002. – № 2. – С. 25–34.
3. Ницше Ф. Несвоевременные размышления / Фридрих Ницше // Избранные произведения : в 2 т. / Фридрих Ницше. – Т. 1. – М. : Итало-советск. изд-во «Сирин», 1990. – С. 47–66.
4. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла : Прелюдия к философии будущего / Фридрих Ницше // Соч. : в 2 т. / Фридрих Ницше. – Т. 2 / состав., ред. и автор примеч. К. А. Свасьян. – М. : Мысль, 1996. – С. 238–406. – («Философское наследие», т. 126).
5. Ідентичність художнього простору. Георг Тракль у контексті часу, традиції і діалогу культур : [зб.]. / упоряд. і ред. Тимофій Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. – 144 с. – (Студії австрійської літератури ; т. 1).
6. Чурі К. Про семантику поезії Георга Тракля / Кароль Чурі // Ідентичність художнього простору. Георг Тракль у контексті часу, традиції і діалогу культур : [зб.]. / упоряд. і ред. Тимофій Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. – С. 23–36.
7. Schönherr H. Interpretationen zu Georg Trakl [Електронний ресурс] / Hartmut Schönherr. – Режим доступу: http://gedichte-werkstatt.de/Trakl/Interpretationen.html. – Назва з екрана.
8. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Эрнст Курт. – М. : Музыка, 1975. – 529 с.

B. Shalaghinov

GEORG TRAKL AND HEINRICH HEINE: HOW COLOURS OF EVENING TRANSFORM INTO CHIMERAS OF NIGHT

Analysis of Georg Trakl's two works "Autumn of the lonely man" ("Der Herbst des Einsamen", 1915, op. posth.) and "Young maidservant" ("Die junge Magd", 1913) has to indicate that the contacts between the Austrian expressionist poet and the German classical tradition (particularly, J. W. Goethe and G. Heine) are direct and immediate. And this connection was not interrupted until the end of Trakl's creation. Particularly, we indicate the connection between the poetry of Goethe-"Sturmer"'s so-called "art manner" ("bildhafte Manier") and Trakl's works. We also reveal the peculiarities of the creative poet's dialogue with the German musical culture of the Wagner and Post-Wagner era (R. Wagner, A. Schoenberg, A. von Webern).

Keywords: lyric poetry, Austrian expressionism, German classical literature, "art manner" ("bildhafte Manier"), pointillism, Nietzsche's philosophy.

Матеріал надійшов 27.10.2015