

315-316] а политеизм органической «системой духовного существования, в условиях которой «индивидуум, при наличии определённой к тому воли или воображения, в состоянии усмотреть в том, чем он занимается, метафизическую – бесконечную – подоплёку. Тот или иной бог может, буде такой каприз взбредёт в его кучевую голову, посетить человека и на какой-то отрезок времени в человека вселиться». «Специализация» снимает проблему иерархии, и не имеет смысла выяснять, что первичнее – язык или время, фактор их взаимопревращения гораздо более значим для поэта.

В конечном счёте, формула превращения в метафизику Бродского – это формула переливающейся бесконечности как преобразующегося сознания: времени – в язык, пустоты – в знак, звук и структуру синтаксиса, неодушевлённости – в человека.

Собственное видение Бродский приписал Овидию: «Что угодно дай ему, и он расширит или вывернет это наизнанку – что всё равно есть расширение. Для него язык был божьим даром, точнее, его грамматика. Ещё точнее, для него мир был языком: одно было другим, а что реальнее – ещё неизвестно» («Письмо Горацию», 1995). [1, 345-355] Следствием этой формулы становится идея глубинного тождества языков и их разнообразия как игровой вариации бытийных форм, смены языковых масок бесконечности: «В конце концов, что такое иностранный язык, если не другой набор синонимов»; «царство это ... по всей вероятности, все - или сверхъязычно» («Письмо Горацию», 1995). [1, 345-355] Соответственно, сознание поэта, стремящегося к деперсонализации в качестве «средства существования языка» («Нобелевская лекция», 1987), [1, 333-337] видит себя в диалогическом единстве – пресуществлении с поэтами-предшественниками – то, что Бродский называл «равенством сознания», что заставляло представить У.Х. Одена реинкарнацией Горация, несмотря на иронический пафос изложения идеи. Идея эта позволяет отождествить поэта со временем, конечно, не субстанциально, а в его метафизической роли, но это всё равно позволяет упразднить проблему бессмертия как проблему личную («Бессмертия у смерти не прошу...», 1961) [1, 31-34] и творческую: «Но мы живы покамест / есть прощенье и шрифт» («Строфы», 1978). [1, 72-74] Для возвратившегося из небытия душой («не бойся его: я там был!» – «Мир создан был из

смешенья грязи, воды, огня...», 1990) [1, 178-181] и словом, как ястреб – осенним криком, для сознающего, что иных путей продолжения жизни, кроме присутствия в памяти, нет, тема бессмертия может звучать только ёрнически, хотя бы и с мифологическим оттенком, даже на самом пороге («Aere perennius», 1995). [1, 299-301] Но вместе с бессмертием закрывается тема будущего, чувство времени тоже подчиняется мыслительной модели возвращения: «Настоящему, чтоб обернуться будущим, требуется вчера» («Вечер. Развалины геометрии...», 1987). [1, 108-110] Если будущее актуально, то только для прошлого, не умечающегося в памяти, но не для экзистенциального чувства жизни: «И патетика жизни с её началом, /серединой, редующим календарём, концом /и т. д. ступенька встает в виду /вечной, мелкой, бесцветной ряби» («Сан-Пьетро», 1977). [1, 121-122]

Отождествление языка со временем в образе вечности сохраняет за ним атрибуты «правдивого, свободного и вещающего», но освобождает поэта от сакральной роли судии и пророка: «Язык же – даже если представить его как некое одушевлённое существо (что было бы только справедливым) – к этическому выбору не способен» («Письмо Горацию», 1995). [1, 345-355] Зато онтологизируется статус игрока: игра состоит в том, чтобы превратить зависимость от всего, «что уже высказано, написано, осуществлено», в свободу, то есть в сотворение небывалого. Небывалая игра не одним словом, но всеми гранями языка, была игрой со временем, преобразованием его неуловимой материи в осязаемую и подвластную поэту стихию связей и превращений. Откровения языка состояли не в сообщении информации, а в представлении единства универсума: небытия – в живом присутствии, жизни – в проникновении за собственные пределы. Наш мир предстал не антитезой бесконечности, а её составляющей, включённостью в безмерное обновление традиционного знания раскрыла бытие изнутри как диалогическую игру сознаний и роль поэта как посредника, переводчика и голоса самой бесконечности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бродский И.А. Избранные тексты. Екатеринбург: У-Фактория, 2002.
2. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Екатеринбург: Прогресс, 1997.

УДК 821.01

Коновод Л.М.

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ РАННИХ СБОРНИКОВ Э. ЯНДЛЯ 1956 - 1973 гг.

Новый подход к пониманию поэзии как явления метаязыкового, оформившийся во II пол. XX века в поэзии немецкоязычных конкретистов и венской группы поэтов, нашел выражение в экспериментальных произведениях Э. Яндля начального этапа творчества этого литератора. Период становления конкретной поэзии, представленной творчеством Х. Хайсенбюттеля, О. Гомрингера, Г. Рюма, Ф. Рота, Э. Яндля, проходил в 50-60 гг. XX века, когда уже остро прозвучал вопрос о «возможности стихов после Аушвица», когда литература, философия, практически все отрасли человеческого знания стали искать выход из инерционной, запятнавшей свою репутацию системы ценностей, «старого» образа мыслей. Наиболее адекватное выражение, с точки зрения конкретистов, действительность, как социальная, так и метафизиче-

ская, получает в процессе функционирования языка.

Период 1950-1960 гг. стал апогеем развития интереса к провокациям лингвистических поэтов и их экспериментальным стихам как в ФРГ, так и в родной Яндлю Австрии, также Швейцарии. Проблемам соответствия языка и действительности, форм и методов письма, понимания лирического были посвящены журнальные публикации, литературные дебаты на страницах прессы, радио- и телепередачи этого времени. В Берлине 17 ноября 1960 г. прошло рабочее совещание немецких литераторов, темой которого стала «Литература сегодня»; обсуждение на заседании велось вокруг спора методов экспериментального письма и «большого» традиционного стиля, понимаемого как реалистичный. Карл Кролов, один из литераторов традиционного толка, достаточно корректно, но од-

Коновод Людмила Михайловна, ст. преподаватель кафедры классической и современной зарубежной филологии Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина. Беларусь, БрГУ, 224665, г. Брест, ул. Советская, 8.

нозначно отзывался о «новой» литературе Х. Хайсенбюттеля, Ф. Мона и Э. Яндля как о «лирике, находящейся под угрозой суицида» [11, с. 134]. Вторя ему, на страницах журнала «Акцентен» (1965) появляется статья еще одного признанного авторитета литературной критики В. Хёллерерса «Тезисы к длинному стихотворению», где обсуждается, в связи с творчеством конкретистов, ситуация кризиса лирических форм.

Поворотной точкой в позиции официальной критики на творчество литераторов-экспериментаторов можно считать публикацию антологии Петера Хама «Aussichten» («Наблюдения», 1966), в которой составитель сопровождает подобную лирику заглавием следующего содержания: «Повторное открытие действительности», а высказывания о конкретистах как «пустых циркачах» называет «периодом регрессии». А.Г. Цюрхер и Ю. Теобальди в отдельной главе монографии «Изменения в лирике. Западно-немецкая поэзия с 1965 года» отмечают «весомую роль экспериментальной, или лингвистической, поэзии в литературном процессе середины 60-х гг.» [15, с. 44]. В самом деле, кроме успеха сборника Э. Яндля «Звук и Луиза» (1966), в 1967 году появился следующий его сборник «Речевые пузыри», а также сборники Ахлейтера, Бремера, Беккера, Гомрингера, Хайсенбюттеля, Мона, Рота, Рюма. После этого как в журнале «Tintenfish» («Каракатица»), так и в академическом «Literaturmaga-zin» («Литературном журнале») как само собой разумеющееся явление появляются произведения поэтов-конкретистов.

В качестве первой отдельной публикации экспериментальных произведений Э. Яндля Макс Бенс и Элизабет Вальтер в 1964 году в издательстве «Lime» выпустили в серии «got» сборник поэта под названием «длинные стихотворения». В предисловии к изданию прозвучала одна из принципиально важных мыслей автора о взаимосвязи «эксперимента» и «традиции»: «Мои эксперименты часто принимали черты традиционной лирики, что вызывало конфронтацию известного и неизвестного и сильный отклик» [5, Bd. 2, s. 212].

О. Гомрингер в этом же году в серии «конкретная поэзия» выпустил цикл Э. Яндля «тонкое прикосновение», продемонстрировавший виртуозное обращение автора с визуальными возможностями слов, морфем и звуков в создании поэтического высказывания. В 1965 году в Лондоне Боб Гоббинг в виде сборника от объединения «Форум поэтов и писателей».

издает подборку стихов Э. Яндля под названием «mai hart lieb zarfen eibe hold», что зарегистрировало международное признание творчества Э. Яндля и немецкоязычных конкретистов. Кроме того, в этом же году Э. Яндль принимает участие, наряду с такими авторами как А. Джинсберг, Г. Корсо, Л. Ферлингетти во «Всемирных поэтических чтениях» в лондонском «Albert-Hall» при пяти тысячах слушателей. Данный факт является достаточно важным, т.к. успех движения экспериментальной поэзии Э. Яндля связан и с тем, что поэт - талантливый декламатор, исполнитель собственных произведений. Выступления для него, автора речевых произведений, по словам К. Риха, «имели другую функцию, чем для «классических» поэтов» [13, с. 5]. В 1965 году состоялся и первый выпуск произведений Э. Яндля на аудионосителях, которым занялся К. Вагенбах. «Пластинка стала хитом среди детей (особенно стихотворение «чашки»). В последствии дети подстрекали других детей, те - своих родителей, так пластинка стала распространяться среди взрослых», - отмечает К. Вагенбах [14, с. 73]. Кроме того, предпринимались попытки издать тексты поэта в виде партитур, нотного листа декламатора с рекомендациями о долготе, высоте, интенсивности звучания того или иного фрагмента. Подобный проект был осуществлен Т. Байлерсом и Б. Джегерсом в гамбургском «Gulliver-press», для стихотворения «hosi-anna», что позволяет говорить о том, что лирика Э. Яндля изначально не является «книжной» поэзией, а создается для публики, зрителей и слушателей.

Проблемами современного состояния мира, а значит в первую очередь проблемами речи, Э. Яндль стал заниматься начиная со сборника экспериментальных произведений «Звук и Луиза» (1966). Поэт предпринимает попытку создать поэзию на основе «языка как шума тела», отвергает «идею конструктивного» и «занимательного» в лирике [7, с. 32]. В такой ситуации традиционные «смысл», «красота», «лиричность» перестают быть эстетическим образцом, границы языка и речевых возможностей беспредельно расширяются. Одно из ключевых понятий философии Л. Витгенштейна - языковая игра - в экспериментальной лирике Э. Яндля получает оригинальную разработку и становится «понятием с расплывчатыми краями» [18, §71], а сами стихи - выступлениями «против заблуждений нашего рассудка средствами нашего языка» [18, §109]. Необходимо отметить, что три первых сборника экспериментальных стихов поэта составляют своеобразную трилогию, т.к. по общему мнению исследователей творчества Э. Яндля, произведения периода 1956 - 1973 годов пронизаны общностью тем, экспериментаторским духом преобразования формальной организации стиха, а также общим игровым, каламбурным началом стихов. Не случайно на основе стихотворений всех трех сборников - «Звук и Луиза», «Речевые пузыри», «Древо искусств» - была составлена единая концертная программа совместно с музыкантами Д. Главишником (пианино) и Э. Оберляйтером (гитара). Д. Главишник отмечает, что «эффектное либретто было основано на тематической последовательности: «К процессу письма», «Сигаретный дым», «Черная педагогика», «Общественные отношения», «Любовь», «Бог», «Необычный Рильке» и группе стихов, объединенных под лозунгом «Время, мгновение, смерть» [14, с. 164]. «Три данные тома объединяются в один необъятный отдельно стоящий текстовый корпус, роднясь с дадаизмом словно племянник, с венской группой словно двоюродный брат. В данных сборниках раскрывается весь спектр возможностей Яндля: визуальные стихи, шутки, монтажи, пермутации, перестановка звуков, разговорные тексты, смешные явления в иностранных языках и партитуры для акустических экспериментов», - пишет А. Окопенко [14, с. 133]. Яндль в лекции «Прекрасное искусство письма» впоследствии подчеркнул, что особое внимание при создании своих, особенно ранних, произведений уделял миметическому изображению действительности, «не поддаваясь возможности отвлечь язык от так называемой реальности» [14, с. 164]. Многие произведения поэта, в силу данного подхода, различными приемами и способами демонстрируют реализацию одного из постулатов теории Л.Витгенштейна о том, «что не может быть сказано, а может быть показано», тяготея к предельной степени визуализации, акустическим эффектам.

Процесс поэтического творчества воспринимается Э. Яндлем как очищение слова от экстрапоэтических значений, а отдельно взятая закрепленная буква приравнивается поэтом к музыкальным единицам, «которые в совокупности могут наделить смыслом и храпение, и икание, и кашель, и громкий смех» [7, с. 34]. Микроанализ именно речевых единиц, акустических и визуальных возможностей живого функционального слова становится основным техническим приемом письма Э. Яндля начального периода творчества.

Стихи сборников «Звук и Луиза», «Речевые пузыри», «Древо искусств» приобретают, благодаря новому подходу, «совпадение параллельных рядов: акустического и оптического» [5, Bd. 11, s. 276]. В связи с кардинальным пересмотром эстетических и поэтических установок, предпринятым поэтами-конкретистами и Э. Яндлем, надо говорить о появлении новых средств формальной организации стихов. Авторы экспериментальной лирики, вслед за новинками лингвистической теории, называют свои тексты «демонстрациями», «констелляциями», «построениями», «артикуляциями», «языковыми упражнениями», а Ф. Мон, один из представителей

направления, формулирует идею новых форм стихов как «инновацию, отрицание, упразднение укрепленного стандарта» [12, с. 92]. Такие формы стихов дарят словам своеобразную автономность, освобождают их от навязанных «извне» законов, возвращая функциональность.

Сам Э. Яндль, рассуждая об особенностях произведений конкретизма, предлагает некоторые подходы к систематизации и пониманию экспериментальных речевых и звуковых стихотворений: «Одни из них состоят из звуков и слогов, другие работают с возможностями голоса и являются свободными от оков существующего из слов языка» [5, Bd. 11, s. 217]. Продолжая размышление, поэт группирует стихи в четыре основные разновидности: стихи «будничного языка» (по-другому, написанные языком гастарбайтеров); речевые стихи; громкие // безмолвные звуковые стихи, визуальные стихи» [6, s. 69].

Дифференциация способов формирования высказывания произведений ранних сборников во многом зависит и от фонетической семантики, статуса звукобуквы, и от графического отражения звука, запечатленного в письменной форме. Графическое оформление доязыковых, атомарных конкретистических текстов способствует прояснению фонетического строя произведения, а значит и смыслового, т.к., по словам В. Жирмунского, «источником художественного впечатления является качественная сторона звука, особый выбор и расположение гласных и согласных - вопросы словесной инструментальности» [1, с. 42-43]. Сам Э. Яндль отмечает, что «повседневное употребление языка, а также литература убедили нас в том, что в каждом отдельном слове таится скрытая связь с гораздо более крупными речевыми образованиями, т.е. с предложениями и текстом. Это заблуждение препятствует такому словотворчеству, которое стремится к соединению слов с их значениями, а не содержаниями» [2, с. 397].

Подобная концепция поэтического творчества разрушает привычную дихотомию отношений смысла и бессмыслицы: «Вздор, - по мнению поэта, - имеет сильнейшую омолаживающую силу, освобождая разговорный язык от оков мышления» [6, s. 121]. При этом следует отметить еще одну особенность произведений ранних сборников Э. Яндля, о которых Х. Хайсенбюттель высказался достаточно лаконично: «Едва ли найдутся более остроумные книги, чем сборники Яндля» [10, s. 201]. Произведения данного периода в большинстве своем основываются на зажимательных шутках, оговорках, каламбурах, неожиданной комбинаторике звуков, в новом свете представляющих привычные слова и выражения. Л. Хариг, характеризуя произведения сборников «Звук и Луиза», «Речевые пузыри», «Древо искусства», отмечает: «Серьезность и игра слились в лирике Э. Яндля в живое единство. Э. Яндль является серьезным человеком, который играет, потому что для него необходимость игры стала программой для выживания человека. Человек выживает только если он проявляет интерес, принимает участие, вмешивается» [14, s. 56]. Сам поэт подчеркивает в первую очередь мысль об освобождении от навязанных стандартов и старых ханжеских канонов: «Искусство сегодня, в том числе и поэтическое, может быть интерпретировано как непрерывная реализация свободы» [6, s. 80]. Достаточно большое количество произведений начального этапа творчества Э. Яндля имеет подчеркнuto каламбурное, смеховое начало, генетически связанное с различными игровыми ситуациями: с моментом организации игры, собственно игрой, которая предполагает состояние (то ли артикуляционное, то ли интеллектуальное), или иг-рой-удовольствием от жонглирования звуками, смыслами. Ведущим понятием конкретизма является понятие идеограммы - высказывания, обыгрывающего собственную семантику и на акустическом, и на визуальном уровне, уже формой подсказывая прочтение идеи. Стихи-идеограммы в некоторых чертах развивают такую разновидность литературной загадки как

шарада, где слово членится на отрезки, которые могут быть осмыслены как самостоятельные слова, омонимичные вычленимой части загаданного, зашифрованного слова. Общая идея такого произведения может быть постигнута лишь в процессе игры со звучащим или написанным словом. Еще одна традиционная поэтическая форма, нашедшая распространение среди ранних стихов Э. Яндля, - это вид жанра скороговорки, основанный на акрофонической перестановке, игровом приеме, подразумевающим, что несколько слов, входящих в один малый контекст, как бы обмениваются звуками или слогами, производя новые слова. В немецком фольклоре такие произведения принято объединять жанром «Schuttelreime» (от *schütteln* - трясти, перетряхивать и *Reim* - стих), где языковая «ошибка», «оговорка» составляет все содержание стихотворения. Необходимо подчеркнуть, что перестановка слогов или букв в словах произведений подобного типа не создает стихов-абсурдов, а именно создает новые слова, в неожиданном свете представляющие семантический сценарий произведения. В фольклорной традиции *Schuttelreime* - это живые, комические миниатюры, в литературной форме конкретной поэзии такие стихи звучат скорее серьезно, за счет приема перестановки получая новые средства к выработке метода краткой, броской информации, где в процесс коммуникации вступает и форма, структура произведения.

М. Хамбургер, говоря о сборниках начального периода творчества, отмечает: «Это провоцирующие книги. Они находятся между необходимостью инноваций в искусстве и вечным возвращением к простому, проявляющемуся в пристрастии Яндля к «сниженному», «редуцированному» языку, примитивизму, языковым жестам, детской лексике» [14, s. 87]. Экспериментальная поэзия находится, по словам самого поэта, «между образцами разговорной речи и образцами поэзии». Поэт пытается избегать в произведениях ранних сборников образцов сложных системных отношений семантического плана, организованных из сочетаний большого количества знаков, в силу чего достаточно много текстов сборника тяготеет к состоянию уравнений-формул. Зачастую стихотворения сборников состоят лишь из одного слова или параграфического знака, оформленных графически. Однако произведения подобного характера, при внешнем минимализме средств организации, тяготеют к предельной степени глубины содержания, универсализму. Подобные тексты демонстрируют характерное стремление заменить слова абстрактными математическими значками понятий, развивают идею условного алгебраического языка, в такой ситуации «логическое содержание остается неизменным, хотя психологическое течение мысли меняется с иной расстановкой и иным выбором слов» [1, с. 36]. Такие принципиально важные аспекты поэтических произведений конкретизма как усиление визуальной мотивированности высказывания, обыгрывание разных вариантов написания букв, расположения строк на бумаге тяготеют к переходу искусства письма из протяженности во времени к протяженности в пространстве. Тексты ранних сборников Э. Яндля зачастую оформлены зачастую в причудливые фигуры со сложной архитектурикой. Пустоты, появляющиеся в стихах Э. Яндля, это не пустоты-отсутствия знака или признака, а пустоты, семантически и намерено структурно обозначенные. В свое время Ю. Тынянов выдвинул теорию «эквивалентов текста»: «Эквивалентом поэтического текста я называю все так или иначе заменяющие его вне-словесные элементы, прежде всего частичные пропуски его, затем частичную замену элементами графическими и т.д... Момент такой частичной неизвестности заполняется как бы максимальным напряжением недостающих элементов, данных в потенции, и сильнее всего динамизирует развивающуюся форму... При этом ясно отличие эквивалента текста от паузы - гомогенного элемента речи, ничьего места, кроме своего, не

заступающего, между тем как в эквиваленте мы имеем дело с эквивалентом гетерогенным, отличающимся по своим функциям от элементов, в которые он внедрен. Эквивалент акустически непередаваем; передаваема только пауза» [3, с. 283-319]. А. О. Гомрингер, рассуждая о средствах визуализации поэзии, в качестве одного из ведущих приемов предлагает стихи-констелляции, которые включают в свою структуру пространство, все ту же пустоту, чреватую речью: «Это пространство не только разделяет отдельные элементы, но связывает их и создает при этом отдельные ассоциативные возможности» [8, с. 167].

Достаточно сильно в стихах раннего периода проявила себя тенденция поэта «изобразить письмо как деятельность, без того, чтобы мистифицировать фигуру автора» [17, с. 70]. Именно поиски приемов, технологии, способов создания оригинального ёмкого образа наиболее сильно интересуют поэта при создании произведений сборников «Звук и Луиза», «Речевые пузыри», «Древо искусств». В статье, относящейся к раннему периоду творчества, Э. Яндль подчеркивает, что «объяснение смысла профессии писателя находится в самом тексте, сооружении, расположении структур на листе бумаги; речь идет о технологических операциях, комбинировании, разбирании, экспериментировании» [16, с. 76].

В произведениях сборников «Звук и Луиза», «Речевые пузыри», «Древо искусств» многократно варьируются характерные для письма Э. Яндля находки экспериментальной манеры письма, сам поэт объясняет свое пристрастие определенным темам и приемам так: «Когда мне было 9 лет, я написал свое первое стихотворение. Я все еще нахожусь на том же уровне» [5, Bd. 4, s. 191]. «Автор снова и снова берется за свои привычные средства, провоцируя своими парадоксальными текстами, налаживая равновесие между необходимостью инноваций в искусстве и вечным возвращением», - пишет Р. Баумгарт в 1970 году в серии статей в журнале «Tintenfisch» (№ 3). Продолжая разговор о конкретизме и творчестве Э. Яндля, критик отмечает: «Ситуация после студенческих волнений показала, что то, что здесь происходит не материальное бедствие и выражение физической силы, а опека для обнищавшего сознания. Особенно сильна эта тенденция в творчестве Хайсенбюттеля, Хандке, Яндля и Клюге, которые через состояние языка повествуют о мире». Однако при всех достаточно позитивных отзывах, которые получили ранние сборники поэта, собственно австрийская пресса продолжает держать творчество Э. Яндля на прежнем положении. Так в газете «Kurier» (26.9.70), после проведения франкфуртской книжной ярмарки появилась публикация о «порушении Австрии Артманом и Яндлем», на которую поэту пришлось ответить письмом в официальную «Werner Zeitung», в котором Э. Яндль указывал, что вся его вина состоит в том, что «на пресс-конференции ярмарки он посетовал на то, что австрийские издательства не заботятся о новых авторах, так что им приходится искать возможности для публикации в Германии. Однако теперь он знает, что австрийские издательства и средства массовой информации сами являются Австрией и что каждая критика их равняется поруганию страны» (Weiner Zeitung, 6.10.70). В такой ситуации получение стипендии Германской службы академических обменов в Берлине и членства в Академии искусств в Берлине знаменует собой признание поэта на чужбине, но не в родной Австрии.

Вслед за выходом в свет «экспериментальной трилогии» «Звук и Луиза», «Речевые пузыри», «Древо искусств» в 1973 году были опубликованы сборники Э. Яндля «Dingfest» и «Упражнения с мальчиками». По признанию Э. Яндля, сборники создавались с намерением «разрушить укрепившееся среди критики и публики мнение обо мне только как о конкретном поэте» [5, Bd. 5, s. 202]. Сборник «Dingfest» составлен из произведений 1952 - 1971 годов, стихи в нём расположены в строгой хронологической последовательности. После

признания экспериментальных произведений сборника «Звук и Луиза» наиболее востребованными в творчестве поэта стали стихотворения именно новаторского, эпатирующего характера, тогда как сборник «Dingfest» - попытка создания традиционных, «преимущественно реалистических произведений», возврат к стихам первого сборника «Другие глаза». Четко выверенная хронология произведений сборника «Dingfest» позволяет проследить изменения, развитие творческой манеры поэта. Так, около половины произведений сборника написаны в промежутках между 1952 - 1956 гг. - временем возникновения сборника «Другие глаза» - и в характерной манере интерпретируют некоторые из тем, мотивов, известных по первому сборнику, сконцентрированному на создании стихотворений «на почти разговорном языке» [4, Bd. 3, s. 66]. Еще часть произведений сборника «Dingfest», очень немногочисленная, была создана в 1957 - 1960 гг., период усиленных поисков новых возможностей, форсированного экспериментирования с языком; их отличает крайний минимализм, простота лексико-грамматических средств и синтаксических конструкций. Всплеск творческой активности Э. Яндля между 1960 и 1970 годами, определение собственной писательской манеры нашли отражение в сборнике «Dingfest», произведения которого, принадлежащие данному временному промежутку, относятся к «обновленному письму и соединяют в себе традиционную линию с экспериментом» [4, Bd. 3, s. 170]. При этом, характерное высказывание поэта об особенностях произведений сборников «Dingfest» и «Упражнения с мальчиками» подчеркивает, что главную роль при подборе стихов играла их «фактурность», стремление к абсолютному стихотворению. Конкретному, которое является предметом, а не высказыванием о нем» [14, s. 164]. В какой-то мере название и содержание сборника апеллирует к понятию «стихотворение-предмет» (das Ding - Gedicht) Р.М. Рильке, который понимает произведение искусства настолько реальным, чтобы его можно было сравнить, поставить рядом с тем, что создала природа. Каждое из стихотворений, максимально защищенное формой, предполагается замкнутым, равным самому себе. Синкретический характер поэзии, объединяющей в себе элементы изобразительного, прежде всего скульптурного искусства, проявляет себя в строгой привязанности стихотворного объекта произведения ко времени и пространству, понимании движения только как внутреннего качества явления, проявляющегося во вне только в виде движения по замкнутой траектории. Некоторые из критиков по поводу текстов сборника «Упражнения с мальчиками» отметили оригинальность формальной и жанровой организации произведений сборника. Так Х.Х. Ханль отмечает «генетическую близость данной серии искусству геометрии», подчёркивая тот аспект, что «стихи Э. Яндля состоят, как и все геометрические фигуры, из однообразных элементов..., но их расположение каждый раз рождает новую форму, а значит и новую сущность» [9].

Единицы фонетического уровня в сборниках немецкоязычного конкретиста становятся средствами пробуждения неожиданных созвучий, передачи психологической и ассоциативной информации. Благодаря данным приемам письма, слово кроме акустической/визуальной формы, многократно употребленной и от того привычной и невятной, возвращает себе совпадение понятия и предмета, за ним стоящего, языка и речи, объективного и субъективного. В творчестве Э. Яндля переплетается конкретистский подход к любому слову как к функциональной единице, представленной не только на привычном уровне высокого поэтического языка, с подчеркнутым фонетическим, визуальным, смысловым единством слова. В ранней лирике австрийского литератора происходит определенная десакрализация стиха, но высвобождается энергия для «живого» прочтения и видения категорий, ставших привычными и стандартными.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. - СПб.: Азбука-классика, 2001.
2. Называть вещи своими именами; Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX ст. / Сост., предисл., общ. ред. Л.Г.Андреева. - М: Прогресс, 1986.
3. Янечек Д. Тысяча форм Р. Никоновой // НЛЮ, 90, 1, с. 283-319
4. Jandl E. Gesammelte Werke. Bd. 1-3. - Frankfurt a. M., 1985.
5. Jandl E. Poetische Werke. Bd. 1-11. - Munchen, 1997.
6. Jandl E. Die schone Kunst des Schreibens. - Darmstadt: Luchterhand, 1976.
7. Jandl E. Das Offhen und Schliesen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung. - Darmstadt, Neuwied, 1985.
8. Gomringer E. Konstellationen Ideogramme. - Stuttgart: Reclam, 1983.
9. Hahnl H.H. Der alte und neue Jandl // Arbeiter-ZeitungJ 8.8.1973.
10. Heisenbittel H. Nachwort. In: Ernst Jandl: Laut und Luise. - Neuwied / Berlin, 1971.
11. Krolow K. Aspekte zeitgenossischer deutscher Lyrik. - Munchen, 1968.
12. Mon F. Texte uber Texte. - Neuwied / Berlin, 1970.
13. Riha K. Cross-Reading und Cross-Talking. Zitatcollagen als poetische und satirische Technik.- Stuttgart, 1971.
14. Siblewski K. Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder.- Frankfurt/M. 1990.
15. Theobaldy J., Zurcher G. Veranderung der Lyrik. Uber westdeutsche gedichte seit 1965,-Mimchen, 1976.
16. Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie/ Hrsg. von T. Kopfermann. - Tubingen, 1974.
17. Text+Kritik./ Hrsg. H.L.Arnold. - Munchen: Edition text+kritik GmbH, 1996.
18. Wittgenstein L. Philosophische Untersuchungen. - Frankfurt a. M., 1971.

УДК 821.112.2.09

Бураў А.А.

ПЕРАСАТВАРЭННЕ ТРАГЕДЫІ Ё.В. ГЁТЭ “ФАЎСТА” ПА-БЕЛАРУСКУ

Кожная нацыянальная літаратура ганарыцца мастакамі слова агульначалавечага маштабу, якія ўзбагацілі сваімі шэдэўрамі цывілізацыю: англійская – Шэкспірам, Байранам, Мільтонам, Уайльдам, руская – Пушкіным, Гогалем, Талстым, Дастаеўскім, Чэховым, Булгакавым, французская – Бальзакам, Гюго, Санд, Стэндалем, нямецкая – Гейне, Гётэ, Шылерам, польская – Міцкевічам, Прустам, Сянкевічам, беларуская – Багдановічам, Купалам, Коласам і інш.

Засваенне кожнай культурай твораў высокага ўзроўню заўсёды з’яўляецца моцным імпульсам далейшага развіцця гэтай культуры і гэтага грамадства, таму і немагчыма ўявіць кожную сталую развітую літаратуру без перакладаў “жамчужын” са скарбніцы сусветнай літаратуры.

Да ліку такіх жамчужын, безумоўна, належыць і геніяльная трагедыя Ё.В. Гётэ “Фаўст”, без якой немагчыма ўявіць сабе нямецкую літаратуру, літаратуру наогул і – шырэй – без “Фаўста” нам не хапае нечага істотнага ў пазнанні саміх сябе, уласнага месца і ролі ў свеце. Гэты твор абудзіў творчыя сілы ва ўсім свеце – ім цікавіліся, аб ім спрачаліся, яму наследавалі. Беларусь таксама не засталася ў баку.

Беларускі чытач далучаўся да “Фаўста” як апасродкавана праз шматлікія рускамоўныя пераклады XIX стагоддзя (Губер, Врончанка, Цэргэлеў, Халадкоўскі, Фет і інш.), а таксама праз музычную версію “Фаўста” – лібрэта оперы, – напісанае кампазітарам беларускага паходжання князем Антоніем Генрыкам Радзівілам разам з Гётэ, якое, як адзначаюць Л. Баршчэўскі і П. Копанеў, “мела поспех у Еўропе ў XIX стагоддзі” [1, с. 20]. Што тычыцца рускамоўных перакладаў “Фаўста”, то, на думку выдатнага рускага літаратуразнаўцы В.М. Жырмунскага, нягледзячы на шматлікія варыянты перакладу, прапанаваныя як прафесійнымі перакладчыкамі і паэтамі, так і “аматарамі”, асаблівай увагі заслугоўваюць толькі два з іх: Халадкоўскага і Фета [3, с. 410–434].

Уласна беларускае перасатварэнне “Фаўста” бярэ свае вытокі таксама з XIX стагоддзя, калі А. Абуховіч узнавіў па-беларуску асобныя раздзелы знакамітай трагедыі Гётэ, аднак, на жаль, пераклад у свой час не мог быць надрукаваны і, відаць, страчаны назавсёды [5, с. 13].

Цікаваць да творчасці Ё.В. Гётэ, у прыватнасці, да яго нага “Фаўста”, узрасла ў другой палове 20-х–пачатку 30-х

гадоў XX стагоддзя, калі маладым паэтам А. Дударом была распачата праца над перакладам “Фаўста”, у выніку якой у часопісе “Полымя рэвалюцыі” быў апублікаваны раздзел “Перад брамай” пад агульнай назвай “З “Фаўста”, а ў ЛіМе – некалькі ўрыўкаў з трагедыі: “Склеп Аўэрбаха ў Лейпцыгу”.

У 1949 годзе быў апублікаваны ў перыёдыцы заключны маналог Фаўста з другой часткі трагедыі ў перакладзе Аляксея Зарыцкага. У той жа час у Савецкім Саюзе панавалі толькі дзве “класічныя” рускамоўныя версіі перакладу “Фаўста”: М. Халадкоўскага і Б. Пастэрнака, якія лічыліся бездакорнымі і беспамылковымі (яны нават і сёння, у XXI ст., не страцілі сваёй актуальнасці). Беларускі ж “Фаўст” існаваў толькі ва ўрыўках, пакуль у 1966 годзе ў ЛіМе не былі апублікаваны перакладзеныя В. Сёмухам урыўкі з яго: “Класічная ноч Вальпургіі”, “Песня пра бляху”, “Прысвячэнне”, “Селянін пад ліпамі”, “Фульская балада”. Менавіта ў гэты час на небасхіл беларускага перакладу ўзышла новая зорка – зорка гэтага прафесійнага паэта-перакладчыка (акрамя твора Гётэ, ён займаецца перакладам твораў нямецкіх, польскіх, латышскіх, украінскіх праязікаў і паэтаў: В. Брэдэля, Ф. Фюмана, Л. Рэна, Г. дэ Брайна, Г. Гофэ, Г. Фалада, Р.М. Рыльке, Г. Гессе, Ю. Тувіма, Л. Гушчы, М. Канапіцкай, А. Каспровіча, А. Міцкевіча, А. Бэлса, Э. Вілкса, Л. Думберса, В. Лаціса і інш.).

В. Сёмуха працягвае працу, і ў 1976 годзе ўбачыў свет першы поўны беларускі пераклад “Фаўста” у дзвюх частках. Другое выданне адбылося ў серыі “Скарбы сусветнай літаратуры” ў 1991 годзе. Аднак пэрт працягваў удасканальваць пераклад, вынікам чаго стала новае, трэцяе выданне знакамітай трагедыі ў серыі “Беларускі кнігазбор” у 1999 г.

Наяўнасць у беларускай літаратуры двух варыянтаў перакладу трагедыі “Фаўст” (хоць адзін з іх – гэта толькі два раздзелы) у выкананні двух перакладчыкаў дае падставы для іх супастаўлення.

У раздзеле “Каля брамы” (або, як пераклаў А. Дудар – “Перад брамай”) вельмі ўражвае майстэрства, з якім Гётэ абмалёўвае ўсе слаі насельніцтва тыповага нямецкага гарадка. Усё гэтае мнагалюдства займаецца сваімі дробнымі інтарэсамі. У папярэдняй сцэне (“Ноч”) закраналіся карэнныя пытанні вялікага філасофскага значэння, тут жа размова ідзе аб малазначных і выпадковых імкненнях натоўпа.

Бураў Андрэй Аляксандравіч, асістэнт кафедры нямецкай мовы з метадыкай выкладання Брэскага дзяржаўнага ўніверсітэта ім. А.С. Пушкіна.

Беларусь, БрДУ, 224665, г. Брест, ул. Савецкая, 8.