

ста». Это стратегия читательского восприятия, поскольку речь идет о диалоге, а значит, о взаимном стремлении реципиента и художественного произведения к уравниванию и сближению своих внутренних указателей. То есть и текст регламентирует собою читательскую интерпретацию, и реципиент при чтении текста руководствуется своими моральными принципами.

Важен такой феномен рецептивной эстетики, как текстуальная продуктивность. Это бесконечная глубина образного содержания, которая не позволяет трактовать произведение упрощенно – сугубо идеологически или технологизированно. Текстуальная продуктивность ведет к понятию герменевтического круга, которое предполагает многообразие трактовок образа и противостоит попыткам свести художественное содержание к некоей константной конечной формуле. Понимание может трактоваться нами как «центр» упомянутого круга. При этом учитывается, что сам герменевтический круг может быть сколь угодно обширным, то есть каждый из позднейших исследователей может увидеть в произведении те глубины литературного содержания, о которых не могли догадываться ни автор, ни его эпоха.

Однако, как нам представляется, не следует умалять возможностей общества в постижении современного ему искусства. При рассмотрении образа в этом случае мы предполагаем наличие некоего горизонта ожидания, который позволяет первично прогнозировать исторические судьбы того или иного образа. Здесь, на наш взгляд, уместно привести две завершающие строки из упомянутой выше лирико-философской миниатюры Ф.И. Тютчева:

И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

УДК 82:1

Столярчук С.П.

ИДЕЯ ВРЕМЕНИ И ЯЗЫКА В ПОЭЗИИ И.А. БРОДСКОГО В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Идея времени и языка одна из немногих в творчестве Бродского, которая получает логическое разрешение. В переломную эпоху человеческой истории, когда многие идеалы оказались дискредитированными, поэт берется за рассмотрение таких универсальных категорий как «вера», «память», «культура», поворачивая их под призму Времени и языка, высвечивая каждый раз новые и неожиданные аспекты традиционных категорий.

Томас Стернз Элиот в статье «Традиция и индивидуальный талант» приходит к открытию того, что «нет поэта, нет художника – какому бы искусству он ни служил, - чьи произведения раскрыли бы весь свой смысл, рассмотренные сами по себе». [2, 125]

Идея времени и языка в художественном мире И.А. Бродского так же не может быть рассмотрена сама по себе, поскольку поэзия есть постоянное самоопределение поэта относительно литературной традиции и, с другой стороны, самоосуществления поэзии посредством художника. Так как поэзия Бродского не лирика, с которой может быть связано привычное понятие лирического героя, а скорее повествование о событии души, о том, что эта душа есть и тем самым причастна всему, мы будем говорить о том, как поэт, развивая идею времени и языка, осваивает пространство ли-

тературной традиции благодаря ей (идее), даже присваивает это пространство, называя вещи и переживания, обнаруживая и устраивая мир, в котором осуществляется его судьба.

Как подчеркивает Т.С. Элиот в уже цитированной выше статье: «Традицию нельзя унаследовать. Обрести её можно лишь путём серьёзных усилий (духовных и интеллектуальных). Она (традиция) предполагает чувство истории; а чувство истории в свою очередь предполагает понятие той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы (от Гомера и до наших дней) и внутри неё – вся литература собственной твоей страны существует одновременно и образует единовременный соразмерный ряд. Это чувство истории, являющееся чувством вневременного, равно как и текущего, - вневременного и текущего вместе, - оно-то и включает писателя в традицию. И вместе с тем оно даёт писателю чрезвычайно отчетливое ощущение своего места во времени, своей современности». [2, 126]

Главный вопрос, который задает себе и читателю поэзия Бродского: «Что поможет устоять нам в борьбе со временем?» И ответ, который предлагает каждое сочинение поэта обобщенно звучит так: Язык, который включает в себя па-

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Боров Ю. Эстетика. Т. 1. – Смоленск, 1997.
2. Мельнікава З.П. Беларуская гісторыка-функцыянальнае літаратуразнаўства. – Брэст, 2003.
3. Боров Ю. Эстетика. Т. 2. – Смоленск, 1997.
4. Томашевский Б. Теория литературы (1925). – М., 1996.
5. Горнфельд А.Г. О толковании художественного произведения // Русское богатство, 1912. – № 2.
6. Бахтин М.М. Работы 20-х годов. – Киев, 1994.

Столярчук С.П., ассистент кафедры классической и современной зарубежной филологии Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина.

Беларусь, БрГУ, 224665, г. Брест, ул. Советская, 8.

мать, культуру, веру.

Но в чём же состоит роль и значение Языка в художественном мире И.А. Бродского?

Язык – посредник между человеком и бесконечностью бытия. Его собственная многомерность и глубина неоднозначности – естественный аналог неоднородной целостности бытия. Это язык письменный, ибо, помимо всех составляющих речи, он оперирует знаками. Знак синтезирует смысл, который потом приходится рассказывать, расшифровывать: «В облике буквы «В» явно даёт гастроль / восьмёрка – родная дочь / бесконечности, столь свойственной синеве, / шляпке чернил и проч.» («Тритон», 1994). [1, 232] Слово – скорее иероглиф, чем откровение, но оно вещает от имени обозначаемого, вбирая в себя и собственно человеческое к нему отношение, диалогизм слова – диалогизм посредника: «При расшифровке «вода», / обнажив свою суть, / даёт в профиль или в анфас / «бесконечность – о – да»; / то есть, что мир отнюдь / создан не ради нас». [1, 235] Бесконечность для Бродского – это имя универсума, наиболее часто и не принуждённо употребляемое, отличающееся от Пустоты и Ничто большим позитивным значением, обращение к ней – едва ли не обиходная форма названия того, с чем поэт находится в непрерывном диалоге, к чему он обращен духом, чью волю к общению он воспринимает как безусловную, – в этом, собственно, и состоит бытийное чувство.

Этот образ, представленный математическим символом, видится не только в воде или слове «вода», но и в цветах, «выходах оттуда, где нет ничего опричь возможности воплотиться / безразлично во что» («Цветы», 1990), [1, 211] например, в розе, «подобной знаку / бесконечности из-за пучка восьмёрок» («В Англии», 1977), [1, 196] в пограничном пространстве – «набережная выглядела бесконечной и безлюдной» («Однажды я тоже зимой приплыл сюда ...», 1991) [1, 221]. Безмерное расширяется по спирали: «Разрастаясь, как мысль облаков о себе в синеве, / время жизни, стремясь отделиться от времени смерти, обращается к звуку, к его серебру в соловье, / центробежной иглой разгоняя масштаб круговерти» («Bagatelle», 1987), [1, 204] но это только тяга живого к бессмертному, сама же «бесконечность велосипедной восьмёркой приноживающаяся к коридору» («Стрельна», 1987), [1, 207] очевидно, наделена не метафорическим сознанием, устремлённом к иному и демонстрирующим себя человеку в иронически доступной форме («восьмёрка» колеса). Эти проявления – реализация воли самой безмерности к воплощению в малом: так «щедрая бесконечность / порой осыпает временное» («Вертумн», 1990), [1, 214-215] «окраска/вещи на самом деле маска/ бесконечности, жадной к деталям» («Эклога 5-ая (летняя)», 1981), [1, 117] цвета эти – серый или коричневый, но никак не белый: «чем белее, тем бесчеловечней» (Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» 1981). [1, 122-127]

Наконец, безмерность, отождествляемая с Пустотой, устремляется от самой себя в надежде на спасительное обновление: «не менее вероятно, / что знаменитая неодоушвленность / космоса, устав от своей дурной бесконечности, ищет себе земного / пристанища, а мы – тут как тут» («На Виа Фунари», 1995). [1, 248] Цепь синонимов, определяющих целостность запредельного: бесконечность, «махровая безадресность» («Воспоминание», 1995), [1, 252] Ничто, Пустота, небытие, неодоушвленность – философские и собственно поэтические имена того, к встрече, с чем готовится творческий разум и брэнное человеческое сознание. Устремленность в небытие – это особая форма диалога души с неодоушвленностью: «Что может быть красноречивей, / чем неодоушвленность? Лишь / само небытие, чьей нивой / ты мозг пылишь / не столько циферблатам, сколько / галактике самой про связь / догадываясь и на роль осколка/туда просясь» («Архитектура», 1989/1993). [1, 243-244] Это все тот же диалог взглядов, узавания, требующий внутреннего соответствия; траектория

взгляда подобна той самой восьмёрке бесконечности: устремление – отчуждение – возвращение к себе, но с новым качеством зрения, насыщенного метафизическим опытом: «Пространство, которому, кажется, ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты («Назидание», 1987). [1, 205-206] Критерии пустоты – это взгляд, приобщенный к опыту небытия, но принадлежащий здешнему существованию, не одержимый смертью, не жертвующий всеми земными ценностями ради сверхзнания, но и не привязанный к радостям жизни, которая слишком похожа на пустыню. Это взгляд метафизического одиночества, отчуждения, обращенного в зеркало языка поэтического как собственного продолжения бытия, приращения к последнему того, что соответствует опыту двойственного существования. Это взгляд вернувшегося Орфея, Данта, Улисса, Дедала, осваивающего самый запутанный лабиринт: «старик нагибается и, привязав к лодыжке/длинную нитку, чтобы не заблудиться, / направляется, крякнув, в сторону царства мёртвых» («Дедал в Сицилии», 1993). [1, 239-240] Наверное, именно этот вектор возвращения имел в виду поэт, подводящий итоги в собственном варианте «Памятника»: «И если за скорость света не ждёшь спасибо, / то общего, может, небытия броня/ценит попытки её превращения в сито/и за отверстие поблагодарит меня» («Меня упрекали во всем, окромя погоды ...», 1994). [1, 255-256] Если «пространство нуждается», «броня небытия ценит», «небытие красноречиво», а «мозг галактики» покрывается пылью от взрыхления «нивы небытия», напрашивается вывод: небытие обладает не душой, но сознанием, подобным или мировому разуму – по Платону, или мировому закону, безличному, но непреложному, – по Гегелю. Но, разумеется, это собственно поэтическая метафизика, созданная ради определения своего места во вселенной и собственного творческого участия в её бытии: «И пространству в пору я / звук извлекал, дуя в дудку полуо», / ибо «ни горя не гляжу, ни долу я, / но в пустоту – чем её не высветли» («1972 год»). [1, 99-102] И одним из побудительных мотивов выстраивания концепции на «смешение эстетики с метафизикой» была сакрализация языка и определение его как бытийной силы, равноправной в мировом онтологическом процессе.

Если мировое сознание обнаруживает и реализует себя в мире через человека, в его присутствии, посредством отражения, как, например, в «рождественских» стихах Бродского, встречей взглядов Младенца и Отца, то и явление слова на скрещении взора и голоса обнаруживает его игровую природу, соединяющую сакральное со случайным. Этот особый диалогизм равноправия predeterminedленного с произвольным универсален для всех отношений конечного с бесконечным. Вне человеческого присутствия сознание существует только потенциально, отчужденно и потому не обладает диалогической внутренней жизнью. Но сознание открывает себя в диалоге бессмертного со смертным, безмерного с определенным, именно неформленность первых требует ввержения в равноправное, но не равнозначное. И язык здесь посредник между надматериальным и действительным, преходящим и непреходящим: метафоры, символические контексты сохраняют свою неоднозначность, нетождественность при безусловности описываемых пейзажей, городов, комнат и человеческих образов (обращение к другу Джанни Бутафаве разыгрывается как встреча с языческим божеством перемен, чем и мотивируется в «Вертумне», 1990 двойственное пребывание среди живых и мертвых). Но так обеспечивается буквальная очевидность представления истины. Поэтический язык не есть сознание вселенной, но, пользуясь равноправием частного и общего, он высказывает сущностное через относительное, при этом относительность становится бытийным явлением, а язык сообщает относительному безусловность, в нем и реализуется это превращение как онтологический фактор.

Как уже отмечалось, это письменный язык, включающий в свое бытие и физическое пространство преобразуемой пустоты. Синергетический эффект состоит в том, что знак, т.е. зримый образ слова неотделим от звука, ритмического рисунка, графического облика – черная россыпь кириллицы на белом листе вечности, а выбор знака продиктован судьбой и экзистенциальным опытом: «Питомец Балтики предпочитает Морзе! // Для спасшейся души – естественней петит!» («Чем больше черных глаз, тем больше переносиц...», 1987). [1, 162-163] Так осваивается столь драгоценная поэту плоскость как вход в безмерное: «В этом – заслуга поверхности, плоскости. В ней самой / есть тяга вверх: к пыли и к снегу. Или / Просто к небытию» («Примечания папоротника», 1989). [1, 170-173] Слово играет образами небытия, в том числе и звуковыми ассоциациями, совпадающими с архетипическим подтекстом: туман – символ мрака, морока, размывания границ, в стихотворении «Сан-Пьетро» (1977) «туман овладел временем и пространством, направленья потеряно: «Неббия», - произносит, зевая, диктор». [1, 118-120] Туман по-итальянски звучит как русское «не было», «небыль», слово, играя созвучием, превращает язык в универсальный, надмирный смысл, переливающийся своими гранями. «Духовная» природа фонетики, метонимическое единство звука и поэзии дает поэту основание демонстрировать родство языка и пространства, языка и материи: «Воздух – вещь языка. Небосвод - / хор согласных и гласных молекул, / в просторечии - душ» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1981). [1, 122-127]

Но грамматика и синтаксис обращают язык лицом к социальной действительности. Чрезвычайно значимая для Бродского идея предопределенности российской истории превратности являющейся инверсионного русского синтаксиса, вера в заинтересованность самого языка в трагическом содержании роднит эстетику поэта с философией стоицизма, не только с её духовно-нравственными принципами, а с самыми основами миропонимания. В греческой и римской традиции картина мира в её взаимосвязях определялась через судьбу, естественную всеобщую соподчиненность, а соподчиненность по-гречески – «синтаксис», слово это ввел одновременно и в философский и грамматический обиход философ Хрисипп, для которого «судьба становится естественным, физическим подобием грамматического синтаксиса». Связь судьбы, последовательности, истины преобразовалась в модель стихотворчества: «образу «прядущих судьбу» Мойр в архаической традиции параллельна метафора сотканья, прядения стиха, описывающая первоначальный процесс синтаксического построения текста. Отождествление внутренних закономерностей языка, т.е. способа мышления, со структурой мира ведет к тому, что для стоиков «язык в форме отдельно взятых высказываний был наилучшим отражением знаний о Вселенной». [1, 300-320] Но в поэзии отражение есть сама сущность, язык у Бродского обладает волей, это не разум, но – сознание, он не столько следует логике, сколько играет, и в игре рождается смысл и форма его проявления. Игра как универсальная сила реализует волю языка к отождествлению с Ничто: «Когда-нибудь должен возникнуть язык, / в котором слово «яйцо» сократится до «О» / и все. Итальянский почти у цели, / конечно, с его «uovo» («Ab ovo», 1996). [1, 272-273] Символ яйца – целостность вселенной, прообраз мира, из которого он был сотворен, поэт преобразует сферу в букву «О», уплотняя до плоскости знака, до содержания нуля, до отождествления всех этих значений в образе всеобъемлющей и пульсирующей Пустоты, вбирающей вещь, число, слово, звук и знак. Тут же работают и философско-литературные и гастрономические аллюзии: яйцо – «питательная», но не насыщающая Пустота для поэтов-романтиков, как и для математиков, «их привычная партнерша – бесконечность, / чьи непорочные нули никогда ничего не снесут». [1, 272-273] Так опять отождествляются язык во всех его проявлениях и всецелое бытие.

Но именно посредническая роль и собственная многомерность и многоликость не позволяют оценить слово у Бродского как Logos, а сам язык возвести в ранг божества, по крайней мере божества персонифицированного. Функция медиатора обусловлена образом языка как внутренне организованной, но играющей стихии, которая существует и по правилам игры и по полной свободе превращений, а роль поэта приближает его самого к статусу демиурга. Но Бродский, категорически не желающий «вообразить себя центром даже невзрачного мироздания» («Примечания к прогнозам погоды», 1986), [1, 162-164] исповедуя принцип абсолютной зависимости художника от воли языка, определил своему сюзеру едва ли не приоритетное место в иерархии мировых начал.

Ссылаясь на формулу своего любимого английского поэта XX века У.Х. Одена «Время... боготворит язык», Бродский развивает собственную поэтическую метафизику: «Это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства... Так что, если время – которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество – боготворит язык, откуда тогда происходит язык?... И не является ли язык хранилищем времени?... И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с её цезурами, паузами, спондеями и т. д. игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время? И не являются ли те, кем «жив» язык, теми, кем живо и время?». [1, 305-308] Образ языка-медиума и возведение его в ранг онтологического абсолюта, всевластной играющей стихии, очевидно, противоречат друг другу в определении статуса, но не функции, не природы действия. Сама формула «язык играет, чтобы реорганизовать время» представляет его отрешённым посредником – оксюморонное превращение носителя временной стихии в исполнителя собственной воли, подобное уже знакомому причудливому движению освобождающегося зора: «и капля, сверткая, плывёт в зенит, / чтобы взглянуть на мир с той стороны сетчатки» («Памяти Клиффорда Брауна», 1993). [1, 226-227] Непосредственность преобразования времени в творение языка обусловлена у Бродского тем, что то и другое являют себя сознанием: «Время больше пространства. Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи» («Колыбельная Трескового мыса», 1975). [1, 82-87] Время как представитель бесконечности в диалоге с поэтом буквально преобразуется в стихи, которым суждено бессмертие: «Вычитая из меньшего большее, из человека – Время, / получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом / фоне отчётливей, чем удаётся телом / это сделать при жизни» («В Англии», 1977). [1, 197] Как следствие, вечность нейтрализует и даже поглощает у Бродского такие сущностные характеристики, как изменчивость и деструктивность, и не исключено, что это следствие «боготворения языка» самим временем.

Язык у него метафизическая целостность, не знающая ни развития, ни эволюции, т.е. зависимости от своего творца и носителя, будь то народ-языкотворец или сам поэт, которым язык «жив», т.е. в ком потенциал находит своё разрешение. Это, очевидно, и есть независимость от времени. Но все эти интеллектуальные построения обусловлены экзистенциальной потребностью обрести свободу от времени, сделать своё творчество условием этой свободы и одновременно залогом онтологического первенства – овладением тайной самого Хроноса. Освобождение от ахматовского ужаса перед «бегом времени» совершается не благодаря героическому усилению бесстрашия, а через уподобление самому Хроносу. Таков специфический мимесис эстетики, смешанной с метафизикой и сделавшей бесконечность предметом отображения и подражания.

Онтологизация языка не только снимает проблему случайности человеческого существования, но предлагает образ божественного начала, наиболее устраивающий самого поэта, который, как известно, считал монотеизм «синонимичным абсолютной власти» («Путешествие в Стамбул», 1985), [1,

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.