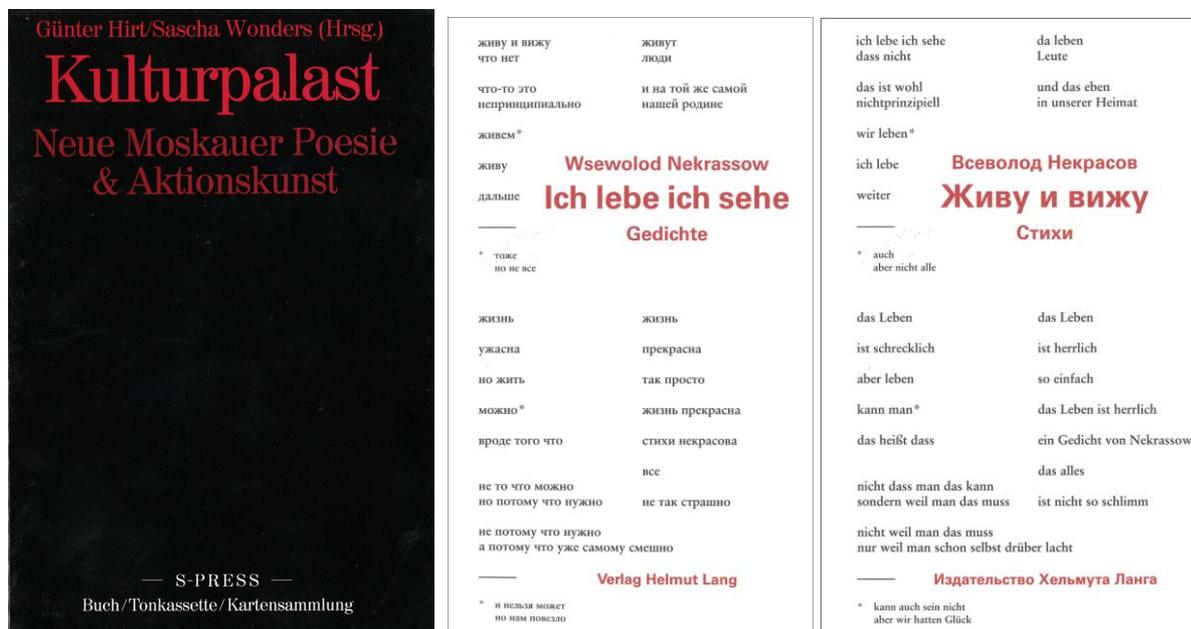


Сабина Хэнсен

Перевод как прием неподцензурности На примере Всеволода Некрасова

Тема настоящей конференции «Русская неподцензурная литература XX века» для меня стала поводом еще раз задуматься о своем отношении к этой проблематике в роли переводчика на немецкий язык, издателя, (видео)документалиста и исследователя. На основе первой нашей публикации Всеволода Некрасова в мультимедийном издании «Культурпаласт» (1984)¹ и двуязычной книги его стихов, изданной в этом году (2017)² я хотела бы обсудить ряд интересующих меня вопросов.



Неподцензурная литература для меня – это литература, которая не подчиняется цензуре, которая сама для себя находит пути быть услышанной, воспринятой, опубликованной. С нашими изданиями, как мне кажется, мы открыли для этой литературы возможность через перевод, через публикацию на другом, немецком языке не только вернуться в собственную русскую культуру, там быть в конце концов признанной, но и – может быть, это была главная наша мотивация – войти в контекст мировой литературы.

¹ Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst. Hg. von Günter Hirt / Sascha Wonders (i.e. Georg Witte / Sabine Hänsen), Wuppertal: Edition S Press 1984.

² Wsewolod Nekrassow: Ich lebe ich sehe. Gedichte (russisch/deutsch). Ausgewählt, aus dem Russischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Günter Hirt und Sascha Wonders. Vorwort von Eugen Gomringer, Münster: Verlag Helmut Lang 2017.

Я считаю, что все-таки это был не однонаправленный процесс, в том смысле, что мы через переводные, отчасти двуязычные издания, способствовали процессам не подчиняться советской цензуре. Мы тоже сами для себя открыли новые горизонты, когда познакомились с формами эстетической самоорганизации в кругах Московской неофициальной культуры. Впрочем, я считаю, что эти формы эстетической самоорганизации актуальны и сегодня, не только в русской культуре, но и в нашей культуре, поскольку кроме политической цензуры существует и экономическая цензура.

Всеволода Некрасова в первый раз опубликовали в мультимедийном издании «Культурпаласт». В „Kulturpalast“ входили книга (кроме Некрасова там напечатаны Андрей Монастырский, Дмитрий Пригов, группы КД, Тотарт, Мухоморы), аудиокассета с поэтическими чтениями этих авторов и текстовый объект (набор карточек Льва Рубинштейна). Комплект был выпущен издательством „S Press“ в Вуппертале. Наш выбор псевдонимов: Гюнтер Хирт и Саша Вондерс (то есть Георг Витте и Сабина Хэнген) – подчеркивал определенную солидарность с андеграундом. Но отчасти это было и способом защитить себя, ведь мы публиковали русские тексты из неофициальной культуры за рубежом. Позже, во времена перестройки, когда больше не было цензуры, использование псевдонима приобрело собственную динамику и стало подобием игры: наши имена выступали своего рода товарным знаком для нашей практики перевода и редактирования.

„S Press“ теперь считается одним из главных аудиоиздательств послевоенного периода (его архивная часть находится в архиве Академии Художеств в Берлине), а на самом деле это было небольшое независимое издательство, по-немецки „Kleinverlag“, или, как сегодня говорят, independent publishing house.

Хотя его редакторы выпускали произведения таких известных авторов, как Джон Кейдж, членов Fluxus, Венской группы и т.д., им все равно приходилось браться и за другие работы, чтобы зарабатывать на жизнь. Московские концептуалисты были в таком же положении, они тоже должны были зарабатывать деньги чем-то помимо искусства. В определенном смысле „S Press“ напоминает мне специфическую форму самиздата, нашего самиздата, который и сейчас актуален в так называемом do-it-yourself движении. Только в случае „S Press“ мы имеем дело не с рукописными и машинописными вещами, а с аудиокассетами.

„S Press“ уже до «Культурпаласта» опубликовало много всего из акустической поэзии разных стран и времен: из авангарда – Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Otto

Nebel, из Венской группы – Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner, из поэзии битников – Allen Ginsburg. А это был именно тот контекст, в котором мы хотели представить русских поэтов-концептуалистов. На то у нас были две причины: во-первых, как уже сказала, мы хотели принести эту эстетику не только в сферы советологии или славистики, но и в международное поле восприятия и рецепции. Во-вторых, мы надеялись, что личные контакты между художниками с Востока и Запада станут возможны. Конечно, мы не предвидели, что этот контакт станет возможным так скоро. В 1989 году мы смогли организовать фестиваль немецкой и русской поэзии «Тут и там – Hier und dort» в Эссене (ФРГ), Москве и Ленинграде. На нем поэты из разных стран (из Австрии: Anselm Glück, Bodo Hell; обеих Германий: Thomas Kling, Sascha Anderson, Bert Papenfuss-Gorek; и из Советского Союза: Игорь Холин, Всеволод Некрасов, Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Елена Шварц) впервые встретились друг с другом лично.

В своей переводческой работе мы не были одержимы идеей найти что-то совсем «другое» в советском неофициальном искусстве. Нам, скорее, хотелось найти то, что я называю «похожим в непохожем».

На самом деле, для нас этот вид поэзии, перформанса и изобразительного искусства не был чем-то экзотическим, я могла связать его с моим собственным опытом. В конце 1970-х и начале 1980-х годов конкретная и визуальная поэзия привлекали к себе очень большое внимание в Западной Германии. В Билефельде был «Коллоквиум новой поэзии», где поэты из разных стран представляли свои тексты. Но поэтов из Советского Союза там не было, так как им не было позволено выехать из страны.

Я всегда интересовалась также и звуковым измерением этой поэзии: например, на WDR (Западно-немецкая радиостанция в Кельне) в студии акустического искусства ставили радиопьесы Эрнста Яндля, Фридерики Майрекер, Хельмута Хайссенбюттеля и т.д. – я регулярно слушала эти программы.

В послевоенную эпоху перед поэтами стояла проблема, как обратиться к опыту – как проработать опыт жизни в тоталитарных обществах. Особенно интересно в этом отношении сравнивать русскую и немецкоязычную культуры: как поэты мыслят о своем прошлом эстетическими средствами. Поэты сосредоточились на высвобождении своего языка, который был узурпирован политическими системами, от идеологической нагрузки. Они старались достичь этого, редуцируя язык до материального уровня, до графем и фонем, до отдельных букв и звуков. Важную роль тут играла конкретная

поэзия, ее графическое оформление на листе и ее звуковая реализация при чтении вслух. В своих выступлениях конкретисты избежали громкого, героического пафоса тоталитарной эпохи. В этот международный контекст мы хотели ввести творчество Некрасова.

Со Всеволодом Некрасовым мы познакомились в 1983 году у него на квартире в Сокольниках, где он жил со своей женой Анной Журавлевой. Там, в этой квартире, предстал перед нами как раз новый, неведомый нам космос «другой» русской культуры: рядом с барачными картинами Оскара Рабина соседствовали ранние графические «соц-артовские» работы Эрика Булатова и Олега Васильева и фотографические «артефакты» Франциско Инфанте.

Такое собрание личных квартирных коллекций, которым занимался не только Некрасов, создавало некий микрокосм независимой русской культуры, развивавшейся за пределами советской культурной индустрии. Для поэта Некрасова это личное коллекционирование еще и «работало» как визуальная среда, в которой писались его собственные тексты. Процесс поэтического письма тут же, в этом пространстве, материализовался – в виде бесконечных стопок бумажек с записками. Это были предварительные варианты сведения текстов в группы, а также машинописные оригиналы на различных стадиях редактирования. Здесь уже можно было увидеть то, что мы лишь впоследствии научились понимать как особенность поэтики Некрасова: принципиальную незавершаемость и предварительность как отдельного текста, так и группы стихотворений.

Творчество Всеволода Некрасова, как никого другого, для нас являло собою связь между ранней и поздней вершинами «другой» русской культуры, и сам Некрасов как личность был живым мостом между поэзией устной повседневной речи лианозовского периода и концептуализмом 1970-х и 1980-х годов. Благодаря ему мы смогли открыть для себя поэзию, не укладывавшуюся в знакомые схемы (поэты официоза, диссиденты, либералы), а также целую культурную среду, с ее собственными традициями, формами общения, своими внутренними связями и противоречиями, влияниями и размежеваниями.

После того как первые ростки хрущевской «оттепели» были растоптаны и многие художники распрощались с надеждой на либерализацию в культуре, в конце 1950-х годов в Лианозово, барачном поселке на окраине Москвы, образовался круг поэтов и художников, устраивавших квартирные выставки и домашние чтения стихов,

– так зародилась и стала развиваться альтернативная культурная среда. Для разрыва с советским истеблишментом ей нужно было не только отказаться от официальных эстетических норм, но еще и создать собственную социальную инфраструктуру.

В этой ситуации такие «нормальные» явления, как встречи в кругу друзей, выставки и чтения в приватной обстановке, уже сами по себе становились значимыми, манифестировали поиск «других» форм коммуникации. Описание Некрасовым этой атмосферы представляет собой своего рода программу: *«Свобода выбора на самом малом участке – уже свобода. Как живая клетка – уже организм. Новое качество 60-е годы. И вот первоклеткой этой самой свободы явилось именно Лианозово: частное помещение с беспримерным для 58 года режимом общедоступной картинной галереи. Комната в бараке, открыто объявленная свободной для посещения. Хотите – посетите»*³.

До поездки в Москву я была уже знакома с публикациями неофициальной русской поэзии – особенно с тем, что перевели и издали Лизл Уйвари (*Freiheit ist Freiheit, Zürich 1975*) и Феликс Филипп Ингольд. Всеволода Некрасова читала по-русски не только у Уйвари, но также и в тамиздатских изданиях, например, в журнале Ковчег, который у нас был в библиотеке славистики.

До личной встречи я знала некрасовскую поэзию только из книг и журналов, т.е. в печатной форме. Потом познакомилась и с другим ее измерением – внегутенбергским. Для меня открылись новые горизонты за пределами того, что мне было известно в современной немецкоязычной поэзии. Эти новые впечатления касались бытования некрасовской поэзии в машинописных самиздатовских текстах, которые у него приобретали особый вид на листах в формате четвертушки страницы. Этот формат давал Некрасову возможность для особых визуальных конфигураций на листе, иногда очень загадочных.

Но прежде всего меня зачаровало звуковое измерение его поэзии, которое, в его мимолетности, лишь приблизительно могут передать аудиозаписи: его чтение вслух ощущалось как измерение абсолютно уникальное – это его мастерство, с которым он обычную повседневную речь, еле заметные элементы этой речи, превращал в поэзию. При этом его исполнение не имело ничего общего с театральным искусством, с инсценировкой для публики, которую мне доводилось иногда наблюдать у немецкоязычных конкретистов. Чтение Некрасовым своих стихов проистекало как бы из разговора, который мы вели за столом. Однако это чтение в то же время трансцендировало ситуацию нашего общения, переходя в каскады звуковых повторов.

³ Некрасов Вс. Обязанность знать // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 356–357.

А тишина, возникавшая в промежутках, в «некрасовских паузах», предоставляла нам, слушателям, возможность для размышления о том, что мы делаем и что мы можем делать с нашей речью.

Такого поэтического перформанса я до этого еще не знала из своего опыта в немецкой поэзии – никогда прежде я не проживала такую интимную ситуацию слушания стихов.

С самого начала меня очень привлекал у Некрасова его поэтический минимализм. Мне казалось, что это было близко к тому, что я сама хотела бы делать. И звучание его поэзии, ее микровариации, тонкая ритмическая структура мне напоминали «the sound of minimal music», т.е. что-то очень современное.

Некрасов стал один из зачинателей *минимализма* в поэзии. В своих речевых композициях Некрасов радикализировал принцип недоговаривания и «проглатывания» слов, вплоть до редукции к наименее значимым частицам речи, таким как вспомогательные слова и междометия.

Это прежде всего становится ясным в стихах, посвященных его друзьям.

В 1970-е годы у Некрасова устанавливаются самые тесные отношения с двумя художниками из круга концептуалистов – с Эриком Булатовым и Олегом Васильевым. Подобно тому, как они, цитируя готовые идеологические клише, по-новому раскрывают пространство картины, заглядывают через перегораживающие буквы и эмблемы в романтическое глубинное пространство «живой картины», – так же и Некрасов, посредством риторических шаблонных конструкций, как эхолотом, по-новому промеряет «живущее» пространство языка. Картина художника и текст поэта вступают в диалог. Строки стиха цитируются в картине как шрифтовые элементы, а стихи становятся поэтическими репликами в сторону картин.

Эрику Булатову

für Erik Bulatow

вот

da

и весь белый свет

das ganze weiße Licht

без секретов

ohne Geheimnisse

<i>либо</i>	<i>oder</i>
<i>либо весь этот свет</i>	<i>oder all das Licht</i>
<i>белый</i>	<i>weiß</i>
<i>сплошной</i>	<i>voll</i>
<i>и целый</i>	<i>und ganz</i>
<i>большой белый секрет</i>	<i>ein großes weißes Geheimnis</i>
<i>и все так интересно</i>	<i>und das ist alles so interessant⁴</i>

Бросающуюся в глаза близость многих текстов Некрасова к западной «конкретной поэзии» при более внимательном рассмотрении можно считать относительной. Правда, некрасовская редукция стиха до отдельных слов и их простого повторения, заменяющего синтаксические конструкции, – все это поразительно близко к тому, что с середины 1950-х гг. практиковалось в конкретной поэзии. Поразительно потому, что никоим образом нельзя говорить об имитации данного приема русским поэтом. Мы пока мало знаем о рецепции конкретной поэзии в России в 1950-е и 1960-е годы. Во всяком случае, точно известно, что знакомство поэтов лианозовского круга с произведениями австрийских и немецких поэтов-конкретистов началось с единичных публикаций в 1964 г. в журнале «Иностранная литература» и в 1969 г. в «Литературной газете»⁵, то есть через несколько лет после того, как Некрасов открыл для себя этот прием. Он вспоминает об этом так: «*Но к тому времени были у меня уже те же Рост, Вода, Свобода, кое-что Брусек даже успел напечатать в чешском <Тваж>*

⁴ Саунд-файл этого стихотворения можно послушать на странице [http://karawa.net/content/entfaltung-von\(-ma%C3%9Fnahmen](http://karawa.net/content/entfaltung-von(-ma%C3%9Fnahmen). Здесь же, на сайте karawa.net, есть трехязычный раздел, посвященный творчеству Вс. Некрасова.

⁵ Ср. следующие – изданные еще под знаком борьбы с формализмом – обширные подборки переводов: Е. Головин. Лирика «Модерн» // Иностранная литература. 1964. № 9. С. 196–205 и Л. Гинзбург. В плену пустоты // Литературная газета. 1969. № 7. С. 13. См. об этом статью Михаила Павловца в настоящем номере TSQ.

*/ ... / До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой момент по схожим причинам. Этот приоритет каждый бы уступил, думаю».*⁶

В своих переводах стихов Некрасова мы постарались обратить внимание на «похожее в непохожем» и на «непохожее в похожем» по отношению к традициям немецкоязычной конкретной поэзии.

Семиотическая ориентация некрасовских стихов – как нам показалось, всегда является «конкретной» в том смысле, что она связана с какими-то реальными повседневными речевыми ситуациями и не сводится к абстрактной критике языка. Его «визуальная» поэзия – это поэзия речи, ставшей зримой. Разыгрываются все возможности, имеющиеся на плоскости листа, и тем самым отменяется установленная линейная и временная последовательность строк. Текст «ветвится», движется в различных направлениях, размножается в параллельные тексты, сноски, заключенные в скобки части – превращается в плюралистическую шрифтовую композицию.

Текст уже не представляет собой предельно «сконденсированное» или «зашифрованное» выражение какой-то лирической ситуации, а выявляет дистанцию, несовпадение с этой ситуацией. Ситуация не содержится в тексте и не может быть посредством него вызвана в воображении. Ситуация внеположена тексту, предшествует ему. Текст может лишь к ней отсылать. Подобно записке, он предъявляет скоропись для припоминания того, чья настоящая артикуляция отсрочена. Это свойство объединяет стихи Некрасова с концептуализмом, произведения которого в той же мере обладают двойным – ретроспективным и проективным – статусом неприсутствия: как реликтов прошлых событий и как проектов будущих реализаций.

В нашем приближении к некрасовской лирике, кажущейся непере译имой на первый взгляд, мы руководствовались двумя основными принципами. Мы пытались погрузиться в повседневные интонации поэтической речи Некрасова, или другими словами, в ситуационно не вполне сформированные, отрывочные высказывания, указывающие не совсем определенно на речевые события.

Одновременно мы пытались, не нарушая специфику интонации этой речи, найти звуковые и ритмические соответствия словесным рядам Некрасова. Найти правильный «тон» этой речи означало для нас попытку приблизиться как к речевой позиции, так и

⁶ Некрасов Вс. Объяснительная записка // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996. С. 300.

«распробовать слова на звук-вкус»⁷ – как значится в комментарии самого Некрасова к его
рядам слов.

⁷ Wsewolod Nekrassow: Ich lebe ich sehe, S. 304.