

УДК 821(4).09  
ББК 83.3(4)

**И.А. Черненко**

## **ДИФИРАМБИЧЕСКОЕ И БУКОЛИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ТРАКЛЯ\***

Рассматривается вопрос о жанровом своеобразии произведений австрийского поэта Г. Тракля в аспекте воздействий дифирамбического и буколического начал. Особое внимание уделено анализу модификаций жанрообразующих для дифирамба и буколики мотивов в творчестве поэта, причем дифирамбические мотивы (танца, безумия, жертвоприношения) и буколические топосы демонстрируются как изменяющие друг друга. В статье также анализируются обстоятельства, актуализировавшие интерес к данным архаическим жанрам на рубеже XIX – XX вв.

**Ключевые слова:** *австрийская поэзия, трансформации жанра, дионисийское/аполлоническое, дифирамб, буколика, мотив.*

**Черненко Ирина Анатольевна** – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы Южного федерального университета  
Тел.: 8-909-427-33-95  
E-mail: i.a.chernenko@yandex.ru

Архаические *дифирамб* и *буколика* – жанры более чем тысячелетней истории, но разной судьбы. Преобразившийся в трагедию еще в V в. до н.э. дифирамб (культовая песнь в честь бога Диониса) привлекает загадочностью «очертаний» исконного облика. Архаические же черты буколики вполне определены, и почти все её исторические трансформации могут считаться значимыми явлениями литературного процесса. На рубеже XIX – XX вв., как представляется, сформировались уникальные условия для знакового пересечения топосов восставшего из небытия дифирамба и буколики, вновь переживающей расцвет.

Творчество австрийского поэта Георга Тракля (1887 – 1914), стихотворения которого весьма трудно поддаются жанровой атрибуции, может быть названо ареной столкновения множества жанровых тенденций. Влияние дифирамба и буколики в числе заметных, и потому анализ трансформаций обеих форм в их взаимодействии должен сыграть существенную роль в понимании жанровой природы поэзии Тракля – поэта эпохи, пренебрегающей жанровыми канонами. В статье предполагается продемонстрировать несколько вариантов столкновений и взаимовлияний мотивов, специфических для дифирамба и буколики, на показательных примерах, принадлежащих перу одного из самых сложных и прекрасных европейских поэтов начала XX в.

\* Статья подготовлена в рамках реализации программы ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы, ГК П658

\* \* \*

Главным фактором, обусловившим возрождение интереса к особенностям архаических дионисийских торжеств в последней трети XIX в., стала научная и творческая деятельность Ф. Ницше (1844 – 1900), прежде всего его первый значимый труд «Рождение трагедии из духа музыки» (1871 – 1872). Как известно, в этой работе филолог-классик, философ и поэт Ницше обозначил и сущностно описал два начала греческой культуры, аполлоническое и дионисийское. В эстетической системе Ницше названные понятия применяются также для обозначения основополагающих принципов культуры и искусства вообще.

По Ницше, аполлоническое и дионисийское противопоставляются как стихии сновидения и опьянения. Аполлоническое – «прекрасная иллюзия видений, в создании которых каждый человек является вполне художником, <...> предпосылка всех пластических искусств, а также <...> одна из важных сторон поэзии» [Ницше, с. 44]. Если аполлоническое начало определяет мера, то дионисийские состояния – экстаз, «чудовищный ужас» и «блаженный восторг». В дионисийских искусствах (музыке, танце, оргийной пляске) «человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением» [Там же, с. 48].

Дионисийский дифирамб (в версии, изложенной в «Рождении трагедии») являет собой средоточие дионисийского художественно-экстатического посыла, так как «побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей». Дионисийским состоянием обуславливается «новый мир символов, телесная символика во всей его полноте, не только символика уст, лица, слова, но и совершенный, ритмизирующий все члены плясовой жест. Затем внезапно и порывисто растут другие символические силы, силы музыки, в ритмике, динамике и гармонии <...> дифирамбический слугитель Диониса <...> может быть понят лишь себе подобным!» [Там же, с. 52]. И если возможна буквальная трансформация данной философско-поэтической формулы в «набор» жанровых признаков для произведения словесного искусства, то в качестве главного пункта следует назвать особенную (маркированную) музыкальную организацию текста, которая может быть поддержана вербализованными музыкальными мотивами.

Правомерно, как представляется, выделить еще ряд характеристик, способных определить причастность поэтических текстов рассматриваемому жанру, но восходящих к «Рождению трагедии» опосредованно. Во-первых, следует отметить выраженную в лирическом сюжете экстатическую (вакхическую, безумную) «природу» дифирамба – здесь особая роль может быть отведена синтаксическим конструкциям или лексическому составу стихотворения. Во-вторых, комплекс мотивов «жертвоприношения», генетически связанный с подробностями дионисийских торжеств, которые сопровождалась ритуальными жертвоприношениями и омофанией.

Безусловно, в «Рождении трагедии» Ницше лишь намечает, но не развивает идею мистериальной природы дионисийских празднеств.

Экстатические культы и их связь с религией Диониса – это сфера работ «Эллинская религия страдающего бога» (1904 – 1905) и «Дионис и прадионисийство» (1923) Вяч. Иванова, вдохновленного революционным взглядом Ницше на античную культуру. Тем не менее названные ранее маркерами жанра дифирамба мотивы мы все-таки склонны считать ницшеанским откровением, имея в виду финальный аккорд творчества немецкого поэта-философа – его «Dionysos-Dithyramben» (1888), демонстрирующие предельное сгущение мотивов иступленного страдания, физической муки, приношения жертвы. 1 января 1889 г. Ницше посвятил этот цикл французскому поэту К. Мендесу, подписавшись как «Дионис»: дифирамбические безумие и эмоциональный надрыв трагически воплотились в одиннадцатилетие реальной душевной болезни, когда одним из имен, которым называл себя великий безумец, стало имя древнегреческого бога.

Долгое время господствовала точка зрения, что ницшеанские влияния в корпусе произведений австрийского поэта Георга Тракля (1887 – 1914) выявить вряд ли возможно. В. Метлагль, которому принадлежит убедительное исследование «Ницше и Тракль», представленное в Париже в 1995 г., доказал обратное, а именно – органическую вписанность ницшеанских эстетических концепций и творческих новаций в, казалось бы, «герметичный» поэтический мир Тракля. В другой статье о Тракле В. Метлагль так же утверждает возможность рассматривать поэзию австрийского поэта с ее специфическими ритмической организацией и образным строем как реализацию главной ницшеанской дихотомии: «В его поэзии сменяют друг друга звучание и тишина, вспышка и угасание, “Откровение и гибель”, “Сон и помрачение”, словно Тракль реализует в своей поэзии аполлиническое и дионисийское начала из “Рождения трагедии” Ницше, равно как и требование немецкого философа к поэтам полностью стать музыкантами» [Метлагль, с. 10].

Дифирамбическая природа стихотворений Тракля может быть узнана и в целом ряде специфических мотивов, среди которых, как представляется, особенно значимы мотивы дионисийской пляски, безумия и жертвоприношения. Однако образы, казалось бы, отмеченные печатью Диониса-Ницше, ускользают от попыток однозначной интерпретации в ницшеанском духе.

Например, танец (если рассматривать этот образ в аспекте влияния виталистической философии на экспрессионистскую поэзию) входит в парадигму понятия «жизнь», где главным метафорическим знаком жизни является движение во множестве его вариаций. «Самой непосредственной формой движения, как утверждает видный исследователь поэзии немецкого экспрессионизма Н.В. Пестова, у Ницше является танец (Курсив Н.В. Пестовой. – И.Ч.). Это воплощение жизни, которая больше не скована цепями морали и общества <...> это движение “без определенной цели”, просто движение ради движения, так как любая достигнутая цель повергает идущего в состояние покоя.» [Пестова, с. 361].

Трагль часто лишает танец виталистического ореола, при этом не ставя под сомнение его ритуально-мистический подтекст. Рассмотрим несколько примеров, которые демонстрируют разную степень сближения/отталкивания понятий «танец» и «жизнь».

В стихотворении «Verfall» («Распад») хоровод, плясовое движение по кругу, ассоциируется с холодом и смертью. Монотонный ритмический узор подчиняет себе все сущее:

<...> *wie blasser Kinder Todesreigen*

*Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,*

*Im Wind sich fröstelnd blaue Aestern neigen.* [Trakl, S. 118]

[<...>похожие на хоровод смерти, <что водят> бледные дети

Вокруг колодца, темный сруб которого разрушается,

Под <порывом> ветра в ознобе склоняются голубые астры.] (Подстрочный перевод автора данной статьи. Случаи, когда был использован поэтический перевод, оговорены особо: в тексте статьи приводится фамилия переводчика. Далее указываются только страницы цитируемого издания.)

Во второй редакции стихотворения «Abendlicher Reigen» («Вечерний хоровод») представлены две версии танца в сопровождении скрипки: дионисийскому буйству жизни, господствующему во второй строфе, противостоит танец скелета в четвертой (последней).

<...> *An den Fenstern rauscht ein Reigen,*

*Rauscht ein bunter Ringelreigen,*

*Rasend und berauscht von Wein.* [S. 350]

<...>

*Und vorbei tanzt nackt Gebein.* [S. 352]

[<...>Под окнами шумит хоровод,

Шумит пестрый хоровод, извивающийся кольцами,

Неустовый и опьяненный вином.

<...>

*И мимо протанцовывает нагой скелет.]*

Во второй редакции «Псалма» (из сборника 1913 г.) экстатический ритуальный танец символизирует начало новой, сумеречной, эпохи.

*Man rührt die Trommeln.*

*Die Männer führen kriegerische Tänze auf.*

*Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen,*

*Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.* [S. 106]

[Бьют барабаны.

Мужчины исполняют воинственные танцы.

Женщины покачивают бедрами в лианах и маках,

Когда море поет. О, наш потерянный рай.]

Сразу после горького, но с «безэмоциональной» точкой в конце восклицания: «О, наш потерянный рай», – поэт рисует картину утрат, изменивших идеальное бытие пастушеского века, трансформируя буколические аллюзии, «приноравливая» их к чуждому экстатическому зачину.

*Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.*

*Man begräbt den Fremden. Dann hebt ein Flimmerregen an.  
Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,  
Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.* [S. 106]  
[Нимфы покинули золотые леса.

*Хоронят чужака. Потом начинается мерцающий дождь.  
Сын Пана появляется в образе землекопа,  
Который спит в полдневную пору на раскаленном асфальте.]*

В других стихотворениях (вторая редакция «Музыки в Мирабелле», третья редакция «Меланхолии») образ потерянного рая будет оформлен при помощи тех же аллюзий: ущербные фигуры буколического пантеона – старые статуи – Тракль поместит в пространство осеннего сада. И если прекрасный, любовно ухоженный сад традиционно воспринимается как земная проекция райских кущей, то сад, тронутый тлением, – это, безусловно, рай потерянный.

*Ein Faun mit toten Augen schaut  
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.* [S. 28]  
[Фавн мертвыми глазами смотрит  
Вслед теням, которые скользят в темноту.]  
*Des Todes ernste Düsternis bereiten  
Nymphische Hände <...>* [S. 64]  
[Смерти строго уग्रюмость приуготовляют  
Руки нимфы...]

В поэзии Тракля за видимостью аркадской утопии чаще всего обнаруживается погруженное в «меланхолию» безысходное «преддверие ада» в буколических декорациях, но одно из самых известных стихотворений поэта «Abendländisches» («Песнь о стране Запада») составляет яркое исключение, утверждая надежду на возрождение и пришествие нового золотого века (мотив, который заставляет вспомнить четвертую эклогу Вергилия). Стихотворение, приводимое нами в переводе С.С. Аверинцева, строится между двух зеркально отражающих друг друга ключевых картин. 1) Пастушеские времена (начало пути человечества): «В пастушеском веке брели мы вдоль темневших лесов. / И преклонялись – красный зверь, зеленый цветок и говорливый ключ. / Смиренные. О, первобытный напев сверчка. / Цветение крови на жертвенном камне <...>» [S. 229]. 2) Апокалипсическое предзнаменование с надеждой на спасение: «О горькое время конца, / Когда мы в чернеющих водах прозрели каменный лик. / Но, сияя, подымутся серебристые веки любящих. / Е д и н ы й род. Ладан струится от заалевшего ложа / И сладкая песнь, что поют воскресшие» [S. 231]. Говорливый родник находит отражение в струении ладана, окровавленный жертвенный камень – в заалевшем ложе, напев сверчка – в песне воскресших.

Однако в подавляющем большинстве примеров дифирамбический мотив жертвоприношения Тракль подчиняет мотиву рая утраченного. Архаическая семантика возрождения через смерть оказывается столь же чужда австрийскому поэту, как и семантика очищенного от всех эмоциональных «примесей» страдания Ариадны (из ницшеанского дифирамба

«Жалоба Ариадны»). Жертвоприношение, по Траклю, становится одной из составляющих обыденного существования там, где рай потерян, и потому оно часто принимает облик убийства зверя или человека.

В стихотворении в прозе «*Verwandlung des Bösen*» («Метаморфоза зла»), организованном при помощи мотивных повторов, мотивный комплекс «жертвоприношение» является одним из главных структурирующих факторов. Образный ряд стихотворения поделен автором на пять неодинаковых по размеру абзацев-строф, варьирующих последовательность мотивов повторяющейся в каждой строфе группы. Жертвоприношение, подвергаясь метаморфозе, все время меняет «обличье»: охотник-дичь, убитый—огонь (жертвенный костер), жрец—жертва—алтарь.

*Unter dem Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wild aus. Seine Hände rauchen von Blut und der Schatten des Tiers seufzt im Laub über den Augen des Mannes, braun und schweigsam <...>* [S. 190]

*[Под кустом орешника зеленый охотник потрошит дичь. Его руки дымятся от крови, и тень зверя вздыхает в листве над человеком, буро и молчаливо <...>]*

*Flamme ist des Bleichsten Bruder und jener lacht vergraben in sein purpurnes Haar; oder es ist ein Ort des Mordes, an dem ein steiniger Weg vorbeiführt.* [S. 190]

*[Пламя – самому бледному брат, и тот смеется, зарытый в его пурпурные волосы; или это место убийства, мимо которого ведет каменистый путь.]*

*Du, ein blaues Tier, das leise zittert, du, der bleiche Priester, der es hinschlachtet am schwarzen Altar.* [S. 192]

*[Ты, голубой зверь, который едва дрожит, ты, бледный жрец, который закалывает его на черном алтаре.]*

\* \* \*

В истории европейской литературы утраченный во враждебном мире покой золотого века («потерянный рай») часто ассоциируется с пастушеским/сельским бытием, с жизнью на лоне природы и в согласии с ней. Популярность пастушеских жанров (в вариациях буколички и пасторали) в литературе, живописи, музыке конца XIX – начала XX в., очевидно, явилась реакцией на урбанистические процессы эпохи, на «агрессию» и скорость технической цивилизации, на стремительное распространение уверенного прозрения апокалипсических бурь и катастроф.

В поэзии Тракля, как в калейдоскопе (привычное сравнение, характеризующее особенности стилистики австрийского поэта), нескончаемо варьируется комплекс мотивов, генетически связанных с европейской буколической традицией. Тракль почти бережно сохраняет декорации пастушеского существования, одновременно изменяя эмоциональный фон буколички и ее смысловое наполнение.

Канонический буколический топос утверждается и оформляется только в системе оппозиции «пастушеская страна / иной мир». Особое буколическое блаженство существует и осознается, поскольку за пределами пастушеской страны предполагается мир контрастирующий, мир тревожный и суетный. Более широкий контекст устойчивого комплекса топосов, объединенных под названием *laudatio vitae rusticate* [«похвала сельской жизни»], вообще всегда намечает персонажа, судьба или выбор которого, будучи противоположны судьбе или выбору сельского жителя, маркировали бы историю последнего как более счастливую.

Сельский мир Тракля не сравнивается с бурным миром за границами деревни и не противопоставляется ему. Иное бытие даже не намечено, иного бытия как будто не существует, и потому здесь не находится места радости и блаженству от осознания своей особой, избранной, доли. Покой и умиротворение доминируют в спектре эмоций, определяющих этот условный мир, пространство которого украшено, как в классической буколке, множеством деревьев, трав, цветов, напоено хрустально-голубой водой из источников, озвучено птичьими голосами и музыкальными аккордами. Однако любой из «природных объектов», оформляющих буколический топос по версии Тракля, воспринимается прежде всего не как обязательная характеристика пространства, а в контексте бесконечного ряда символических ассоциаций, часто разрушающих привычные буколические акценты. Например, астры в приведенном ранее отрывке из стихотворения «Verfall» («Распад») уподобляются хороводу смерти, исполняемому бледными детьми; в стихотворении «An den Knaben Elis» («Мальчику Элису») гиацинт – это тело давно умершего Элиса, в которое монах погружает свои восковые пальцы; в стихотворении «An einen Frühverstorbenen» («К умершему рано»), после того как запел дрозд, дух умершего появился в комнате. В беспредельном множестве примеров буколические приметы почти всегда оказываются искажены, тронуты дыханием смерти, распада, тленья.

Обитатели деревни (пастухи, жнецы, рыбаки и охотники) в стихотворениях Тракля, в большинстве случаев, не изображаются вне их вида деятельности: они пасут коров, косят и жнут, тянут невод, свежую дичь, возвращаются после трудов в свои дома. Причем речь никогда не идет об удовольствии, получаемом от «некупленной провизии» (как в английских и русских поэмах о сельских усадьбах) и лишь изредка – о тяготах жизни селян, как в стихотворениях «Abendmuse» («Вечерняя муза») и «Stundenlied» («Песнь времени»).

*Rund saust das Korn, das Mäher nachmittags geschnitten.*

*Geduldig schweigt das harte Leben in den Hütten <...> [S. 48]*

*[Вокруг шумит рожь, которую жал жнец после полудня.*

*Терпеливо молчит суровое существование в хижинах <...>]*

*Leise rauscht im Acker das gelbe Korn.*

*Hart ist das Leben und stählern schwingt die Sense der Landmann<...>*

[S. 154]

*[Тихо шумит в поле желтая рожь.*

*Сурова жизнь, и стальной взмах у косы крестьянина<...>]*

Жнецы и рыбаки, пастухи и охотники здесь не люди, они – маркеры сельского бытия, их существование подчинено движению солнца и соотнесено автором с временем суток.

*Drei Männer treten finster durch das Tor*

*Mit Sensen, die im Feld zerbrochen sind. («Im Dorf»)* [S. 130]

*[Трое мужчин угрюмо ступают сквозь ворота*

*С косами, которые разбились в поле. («В деревне»)]*

*Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein.*

*Ein guter Hirt*

*Führt seine Herde am Waldsaum hin. («Elis»)* [S. 164]

*[Вечером рыбак тянет тяжелый невод.*

*Добрый пастух*

*Ведет свое стадо к опушке леса. («Элис»)]*

*Eine Glocke läutet und der Hirt führt eine Herde von schwarzen und roten Pferden ins Dorf. («Verwandlung des Bösen»)* [S. 190]

*[Звонит колокол, и пастух ведет стадо вороных и рыжих коней в деревню. («Метаморфоза зла»)]*

Образы поселян, безусловно, продолжают функционировать как маркеры сельского бытия даже в самых зашифрованных траклевских текстах, но это очевидное значение дополняется комплексом мифологических аллюзий, формирующих особый многозначительно-мистический ореол вокруг каждого из привычных, «профессиональных», жестов. Например, в стихотворении «Ruhe und Schweigen» («Покой и молчание») действия пастухов, зарывающих солнце, и рыбаков, поднимающих из воды месяц, являются символическим изображением пришествия ночи:

*Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.*

*Ein Fischer zog*

*In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher. [S. 214]*

*[Пастухи зарыли солнце в голом лесу.*

*Поднял рыбарь*

*Волосяной своей сетью месяц из стынущих вод.] (пер. С. Аверинцева) [S. 215]*

Наиболее часты в стихотворениях Тракля упоминания о пастухах: по подсчетам Х. Вайтцеля, слово «Hirt» (пастух) в корпусе произведений поэта встречается 38 раз, слова «Fischer» (рыбак) и «Jäger» (охотник) – по 10 раз [Weitzel, S. 813 – 818]. В традиции толкования пастушеских жанров за образом пастуха закрепилось два основных значения: идеального естественного человека, живущего в согласии с природой, или христианского «добрého пастыря». «Вписать» пастухов Тракля в русло этой традиции весьма и весьма сложно. Однако освобожденная от традиционного семантического груза, «функция» (в смысле, приданном термину В.Я. Проппом в «Морфологии сказки») пастуха продолжает исполняться: акцентирована не только его основная деятельность, но и непосредственная причастность музыке. И хотя пастухи Тракля не проводят время в музыкально-поэтических состязаниях, именно их песни или мелодии их

флейты озвучивают пространство. Однако пастушья музыка, звучащая в ряде стихотворений буколически умиротворяюще (как в стихотворении «Rondel»), в других текстах звучит мистически, даже экстатически, возрождая дифирамбическую стихию (как в «Трубах»):

*Verflossen ist das Gold der Tage,*

*Des Abends braun und blaue Farben:*

*Des Hirten sanfte Flöten starben <...> («Rondel») [S. 34]*

*[Истекло золото дня,*

*Коричневые и сини цвета вечера:*

*Умерли нежные флейты пастуха <...>]*

*Oder Hirten singen nachts und Hirsche treten*

*In den Kreis ihrer Feuer, des Heins uralte Trauer,*

*Tanzende heben sich von einer schwarzen Mauer;*

*Fahnen von Scharlach, Lachen, Wahnsinn, Trompeten. («Trompeten») [S. 88]*

*[Или пастухи поют по ночам и олени вступают*

*В круг их костров, смерти древнейшая скорбь,*

*Танцующие, вырастают они из черной стены;*

*Багряные знамена, хохот, безумие, трубы.]*

Образ рыбака в ряде случаев также может вступать в соприкосновение с дифирамбической стихией, маркером которой служит мотив безумия. Например, в «Метаморфозе зла» нарисована эмблематическая (в ракурсе нашего исследования) картина: рыбак тянет из звездного пруда огромную черную рыбу, «*Antlitz voll Grausamkeit und Irrsinn*» [S. 190] [*«лик, полный свирепости и безумия»*].

Однако данный пример (как, впрочем, и иные приведенные примеры) демонстрирует неисчерпаемость темы возможных трактовок зашифрованных «абсолютной метафорой» произведений австрийского поэта. Как писал М. Хайдеггер в работе о языке поэтического произведения, посвященной Траклю: «Мы ничего не услышим в поэтическом сказывании, если обнаружим в стихотворении лишь некий затупившийся смысл одного-единственного однозначного предположения» [Хайдеггер, с. 358]. Эта же мысль может восприниматься как итог промежуточного исследования жанрового своеобразия произведений поэта: «предположение» о влиянии дифирамба и буколики, переплавленных в тигле жанровой борьбы, верное в своей сути, будучи единственным, не дает ответа о решающих факторах завершения жанрового облика его стихотворений. Необходимо рассматривать иные жанровые проекции, особенно перспективным видится исследование влияний жанров псалма и баллады (см.: [Павлова, Бройтман; Козлов, Мирошниченко, с. 35 – 43].

## Литература

Козлов В.И., Мирошниченко О.С. Воспоминание как привидение: о пограничной зоне элегии и баллады // Изв. Южного федерального университета. Филол. науки. 2011. №1.

Метлагль В. Жизнь и поэзия Георга Тракля // *Trakl G. Gedichte. Prosa. Briefe*: двуязычное изд. St. Petersburg, 2000.

*Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб., 2005.

*Павлова Н.С., Бройтман С.Н.* «Покой и молчание» Г. Тракля (к вопросу о неклассическом типе художественного целого) // *Павлова Н.С.* Природа реальности в австрийской литературе. М., 2005.

*Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести : 2-е изд., доп. и исправл. / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2002.

*Хайдеггер М.* Язык поэтического произведения. (Поиск местности поэзии Георга Тракля) // *Базиль О.* Георг Тракль, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций) / пер. с нем. Урал LTD, 2000.

*Trakl G.* Gedichte. Prosa. Briefe : двуязычное изд. St. Petersburg, 2000.

*Weitzel H.* Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg, 1971.