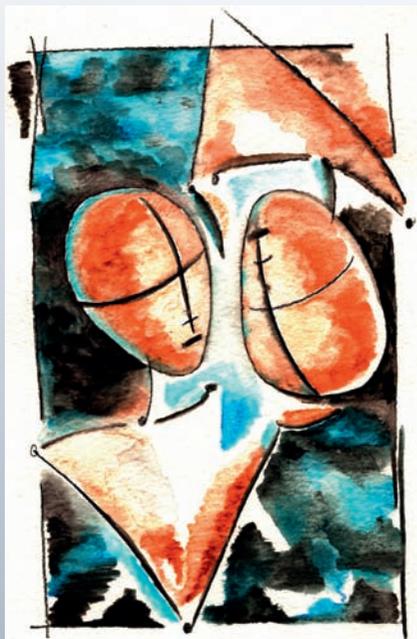


Екатерина Евграфкина

# Семиотическая природа смысловой неопределенности в современном поэтическом дискурсе

на материале немецкоязычной  
и русскоязычной поэзии



Екатерина Евграшкина

### **Семиотическая природа смысловой неопределенности в современном поэтическом дискурсе**

Поэзия – это творческое исследование семиотических возможностей языка и поле функционирования сложных нетривиальных смыслов. В основе смыслопорождения в герметичном поэтическом дискурсе лежат процессы подвижного семиозиса, в котором отношения стабильности между означающим и означаемым поставлены под вопрос, а сила тяжести перемещена на интерпретанту, и смысловой энтропии как интенсивного приращения смысла с невозможностью сформулировать его конечное состояние. В книге на материале текстов на немецком и русском языках рассматриваются разнообразные проявления поэтического герметизма в актуальной поэзии, а также семантико-синтаксические механизмы и прагматический потенциал смысловой неопределенности – от неуловимого намека и неразрешимой двусмысленности до нонсенса и тайнописи.

#### **Автор**

Екатерина Евграшкина – кандидат филологических наук, переводчик; с 2017 г. научный сотрудник и постдокторант Центра продвинутых исследований FOR 2603 «Русскоязычная поэзия в транзите: поэтические формы обращения к границам жанра, языка, культуры и общества между Европой, Азией и Америкой» (ННИС). В 2015–2018 гг. – научный сотрудник проекта «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х гг.» (ННИС). Публикация осуществлена в рамках этого проекта.

Семиотическая природа смысловой неопределенности  
в современном поэтическом дискурсе

# NEUERE LYRIK

## Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Herausgegeben von  
Henrieke Stahl, Dmitrij Bak, Hermann Korte,  
Hiroko Masumoto und Stephanie Sandler

BAND 5



**PETER LANG**

Екатерина Евграшкина

# Семиотическая природа смысловой неопределенности в современном поэтическом дискурсе

на материале немецкоязычной и русскоязычной поэзии



**PETER LANG**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

DFG, Projekt „Typologie des Subjekts in der russischen Dichtung  
der Jahre 1990–2010“

Umschlaggestaltung: © Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg  
Umschlagabbildung: Alexandra Balakshina

ISBN 978-3-631-78193-7 (Print)  
E-ISBN 978-3-631-78249-1 (E-Book)  
E-ISBN 978-3-631-78250-7 (EPUB)  
E-ISBN 978-3-631-78251-4 (MOBI)  
DOI 10.3726/b15320

© Peter Lang GmbH  
Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Berlin 2019  
Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles ·  
New York · Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und  
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.  
[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

## Содержание

Введение	11
1. Проблема поэтического смысла	21
1.1. Текст как опредмеченный дискурс	21
1.2. Диалогические измерения поэтического текста и зоны смысловой неопределенности как «точки контакта»	25
1.3. Механизмы смысловой неопределенности	28
2. Семиотика современной поэзии	35
2.1. Семиозис и его компоненты. Вторичные моделирующие системы	35
2.2. «Дискурс соблазна»: процессы неограниченного семиозиса и смысловой энтропии в поэтическом дискурсе	39
2.3. Интерпретация и проблема понимания	45
3. Языковые инсталляции: смысловой потенциал материализации языкового знака	51
3.1. Деавтоматизация рецепции языкового знака в современной конкретной поэзии (А. Кнотек)	51
3.2. Векторы развития визуальной поэзии: «магический квадрат» Б. Кёлер и интермедиальные проекты Г. Мюллер	59
4. «Саморефлексирующий» дискурс: смысловой потенциал трансформации языкового знака	65
4.1. Вариативность графики и орфографии	67
4.2. Расширение семантического потенциала пунктуации	74
4.3. Нарушение дистрибутивных и грамматических связей в синтагматических последовательностях	79
4.4. Генитивные цепочки, подвижность границ между частями слова и окказиональное словообразование	83
4.5. Местоимения как универсальные знаки-шифтеры	88
4.6. Поэтический дейксис и проблема поэтического субъекта	92
4.7. Метаконцепты <i>язык, речь, текст</i> в современном поэтическом дискурсе	104
5. В поисках смысла: поля поэтических референций	113
5.1. <i>Зеркало</i> как поэтический артефакт и дезинтеграция субъекта в сборнике Б. Кёлер „Deutsches Roulette“ (1991)	113
5.2. Интертекстуальность как механизм приращения смысла в текстах Л. Зайлера („fin de siècle“, 2000) и Я. Вагнера („botanischer garten“, 2004)	120
5.3. О (не)случайном: интермедиальный эксперимент „Übergangenes“ (2011) Р.-Б. Эсига и М. Коха	129
5.4. Кто здесь <i>Я</i> ? Об «осциллирующем» гендере поэтического субъекта в текстах М. Гейде, Г. Лоран и Н. Ямаковой	145
Заключение	157
Библиография	160



спасибо

*-всегда-рядом-*  
7я

*1. плюс к вам перфекты анаколумы*  
ИАК НEE

*alma mater дискурс или дискурс знаки субъекта*  
ДНК СИД КНФ

*новые горизонты контексты перспективы*  
HS

*беседы книги непринимание-всерьез (само)ирония*  
АУ

*постоянство памяти балконы бгр крамолы*  
АБ ТМ ВП АР

*übergänge begehungen*  
LF

*всё*  
Н.



read through the other, not so much over but the  
simultaneous conflictual overloaded presences for which even  
„palimpsest“ is too structured a docket. Three dimensional  
page, a page place or plage, a play space, a play splice  
the flimsy drops of scrim through which they filter, shapes  
and lights <...>  
Gathering all because of being in it.  
yet  
I am getting the force of it, in.<sup>1</sup>

Rachel Blau DuPlessis  
*Draft 4: In*

---

<sup>1</sup> „читай сквозь другое, не слишком сверху, но / одновременные конфликтные перегруженные присутствия, для которых даже / палимпсест слишком структурированная книга. Трехмерная / страница, пространство страницы или страна, / пространство представления, присоединение представления / тонкая бумага капает с грубого холста сквозь который фильтруют, формы / и свет <...> / Собираю все воедино из-за нахождения в нем. / все же / я получаю его силу, внутри.“ (ДюПлесси 2010, с. 37).



## Введение

Многообразие форм современной поэзии – от лирики мэйнстрима до сложных герметичных текстов, декодирование которых требует высокой степени языковой и литературной компетентности читателя, – предполагает как сохранение литературных традиций, так и поиск новых векторов их развития. В отличие от популярной и востребованной поэзии мэйнстрима, критериями существования которой выступают смысловая доступность и тенденция к литературному конформизму, современная интеллектуальная поэзия как смысловой дискурс<sup>2</sup> становится квинтэссенцией творческой работы с языком, с его семиотическими возможностями – и потому представляет собой особый интерес для лингвистов.

Современная поэзия концентрируется на внутренней форме слова, на этимологии (также «ложной» этимологии как дискурсивном явлении, обладающем мощным поэтическим потенциалом), на полисемии, смысловом переносе, метафоричности и т.д., что ориентирует ее реципиента на медленное, часто нелинейное, чтение, а не на декламацию. Усилившаяся тенденция к отказу от регулярных стиховых форм, рифмы и метра, и предпочтение верлибра классическому стиху представляются первыми и самыми яркими признаками того, что для определенного сегмента современной поэзии релевантными становятся отказ от приоритета графико-звуковой формы и перенос акцента на *конструирование новых сложных поэтических форм и смыслов*.

Проблема поэтического смысла начинает привлекать особое внимание лингвистов и литературоведов во второй половине XX века: к этому времени в современной европейской поэзии складывается явление *поэтического герметизма* – особой системы поэтического смысла, которая заявляет о себе в появлении сложных, «темных» поэтических текстов. Герметизм формируется как одна из характерных тенденций послевоенной лирики в Германии и Австрии и наибольшей силы достигает в 50-60-х гг. XX века (П. Целан, И. Бахман, Э. Майстер, Н. Закс, Й. Поэтэн и др.).

Начала поэтического герметизма в той форме, в какой он существует в современном поэтическом дискурсе, нужно искать в классическом европейском модернизме. Традицию герметичной поэзии связывают с именем французского поэта С. Малларме (хотя соответствующие тенденции угадываются уже в творчестве Ш. Бодлера и А. Рембо), но термин *герметизм* (*poesia ermetica*) появляется в Италии с 1930 г. в критических работах по

---

<sup>2</sup> См. в прим. 21 релевантное для данного исследования определение *поэтического дискурса* как дискурса *смыслового*.

лирике итальянского поэта Д. Унгаретти<sup>3</sup>. Затем распространяется и на часть современной поэзии Европы в целом. «Герметичной» эта поэзия названа по сходству с эзотерическими средневековыми учениями, суть которых открывается лишь посвященному, способному понять их язык:

Moderne Lyrik nötigt die Sprache zu der paradoxen Aufgabe, *einen Sinn gleichzeitig auszusagen wie zu verbergen*. Dunkelheit sondert das Gedicht übermäßig von der üblichen Mitteilungsfunktion der Sprache ab, um es in einer Schwebelage zu halten, in der es *sich eher entziehen als annähern kann* <...><sup>4</sup>

Современная лирика принуждает язык к парадоксальной задаче *одновременного раскрытия и утаивания смысла*. Темнота стала преобладающим эстетическим принципом. Вербальная ткань отделяется от обычной языковой функции сообщения, дабы стихотворение пребывало *в амбивалентном колебании* <...><sup>5</sup>

Герметичная поэзия становится важной частью элитарной литературы, и филологи приходят к необходимости говорить о герметичной поэзии как о литературной школе или течении, направлении в искусстве. Так, в монографии немецкого литературоведа Г. Корте содержится попытка уточнить проблемы дефиниции и определения границ герметичной лирики, главным образом, через обособление данной формы поэзии посредством отказа от поэтических штампов и языковых клише:

Hermetische Lyrik ist weder ein fest definiertes Genre noch eine bestimmte Schule der Moderne, sondern eine vage Zusammenfassung jener durchaus differenzierenden Versuche, die poetische Sprache gegen lyrisches Epigonentum und triviale Inspirationsästhetik resistent zu machen und sich in der Konzentration auf artistische Techniken<sup>6</sup> zugleich der Vereinnahmung durch Ideologie und Weltbild-Surrogate zu entziehen.<sup>7</sup>

Герметичная поэзия не является ни особым жанром, ни определенным направлением модернизма, а представляет собой шаткое обобщение по сути разнородных попыток сделать поэтический язык устойчивым по отношению к поэтическому эпигонству и тривиальной эстетике вдохновения и в то же

<sup>3</sup> См., например: Flora (1947).

<sup>4</sup> Friedrich (1967, S. 178; курсив здесь и далее, за исключением отдельно указанных случаев, мой. *EE.*).

<sup>5</sup> Фридрих (2010, с. 169 [глава «Темнота, герметизм, Унгаретти»]; здесь и далее цит. по электронному изданию с указанием соответствующих глав).

<sup>6</sup> Неслучайно Г. Корте упоминает в данной связи «артистические техники», прямо указывая на культовый поэтологический текст „Probleme der Lyrik“ [Проблемы лирики, 1951] Г. Бенна и его определение артистизма как краеугольного камня современной поэзии: „Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden <...>“ (Benn 1951, S. 12). („Артистизм – это попытка искусства в условиях общего кризиса содержания ощутить себя самое как содержание и из этого ощущения создать новый стиль <...>“ [Бенн 2006]).

<sup>7</sup> Korte (2004, S. 49).

время избегать диктата идеологии и мировоззренческих суррогатов благодаря сосредоточенности на артистических техниках.<sup>8</sup>

Называя в качестве важнейшей общей характеристики герметичной поэзии *некоммуникативность* (Inkommunikativität), Г. Кортэ указывает также на ряд ее признаков иного порядка. Языковое экспериментирование и отказ от поэтических конвенций и языковых клише, ориентация на рефлексию, а не на чувство, интеллектуальность, игровые и экспериментальные формы реализации конструктивного и деструктивного начал в поэтическом тексте и др.<sup>9</sup> определяют необходимость и возможность говорить о герметизме как о критерии существования и особом качестве поэтического текста.

Определенный сегмент современной поэзии, для которого в большей или меньшей степени также будет характерна установка на смысловую недоступность, часто рассматривается как поле деятельности авторов-интеллектуалов, сознательно выбирающих такие стратегии письма, которые потенциально ведут к непониманию, невозможности восстановления читателем единого смыслового поля с автором текста, что формирует «темный» герметичный дискурс, элитарный дискурс, требующий длительного и сложного приближения к пониманию герметичного текста. Актуальность данного исследования определяется повышением интереса в современном европейском филологическом сообществе к различным аспектам сложной нетривиальной поэзии и ее функционированию в современной художественной коммуникации, а также к ее потенциалу в развитии литературного языка.<sup>10</sup> В рамках этого исследования герметизм рассматривается не как поэтическое течение XX века, характерное для определенных стран (Италия, Германия)<sup>11</sup>, не как исторически мотивированная форма поэтической риторики «отрицания смысла» в индивидуальных поэтиках<sup>12</sup>, а как определенное *состояние смысла, смысловая неопределенность*, допускающая широкий спектр возможностей поэтической реализации, обусловленный особым типом интенциональности, находящей свое выражение в разнообразных лингво-семиотических преобразованиях языка, многие из которых носят универсальный характер.

Целью данной работы стало исследование семиотической природы и форм реализации смысловой неопределенности, лежащей в основе поэтического

---

<sup>8</sup> За исключением отдельно указанных случаев, перевод здесь и далее мой. *ЕЕ*.

<sup>9</sup> См.: Korte (2004, S. 47 ff.).

<sup>10</sup> Ср., например, проект 2015–2018 гг. «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х гг.», поддержанный Немецким научно-исследовательским сообществом и Российским гуманитарным научным фондом и объединивший десятки исследователей современной поэзии из России, Германии, Америки, Италии, Нидерландов, Японии и т.д.

<sup>11</sup> См.: Korte (2004); Patzer (2007).

<sup>12</sup> См.: Waldschmidt (2011).

герметизма, в новейшей немецкой и русской поэзии, что предполагает постановку и решение целого спектра задач:

- выявить особенности функционирования поэтического текста в рамках поэтического дискурса;
- описать характер диалогических отношений в поэтическом дискурсе;
- изучить направленность и общие особенности лингво-семиотических процессов, характерных для современного поэтического дискурса;
- выявить и описать универсальные поэтические способы трансформации языковых знаков на разных уровнях, в частности, в современных немецко- и русскоязычном поэтических дискурсах;
- определить условия и характер функционирования совокупных языковых и дискурсивных механизмов смысловой неопределенности в отдельных авторских дискурсах.

Непосредственно проблема языковой и – в более широком смысле – семиотической природы смысловой неопределенности в современном поэтическом дискурсе представляется нам недостаточно исследованной – в отличие от различных отдельных ее аспектов, что в данном случае обосновывает необходимость обращения к ряду разнообразных областей филологического знания. Методологическую базу данного исследования, таким образом, составляют труды исследователей из разных стран, принадлежащих к следующим направлениям: теория дискурса (Бенвенист 1974, Макаров 2003, Борботько 2011, Карасик 2002, Почепцов 1998, Данилова 2001, Артюнова 1990, Плеханова 2011, Красных 1999, Саморукова 2002 и др.); теория поэтического языка / дискурса (Лотман 1972, Якобсон 1975, Монгилева 2004, Казарин 2004, Зубова 2010, Elit 2008 и др.); семиотика языка и литературы (Барт 1989, Лотман 1996, Степанов 1983, Моррис 1983a,b, Эко 2004 и др.); теория поэтического смысла (Тынянов 2010, Золян 1981, Сегал 2006, Domin 1966 и др.); теория интерпретации (Рикер 1995a, Гадамер 1988, Эко 2007, Johnson 2008, Sontag 2008 и др.). Исследование поэтического герметизма как феномена образования смысла предполагает комплексный анализ текста как основного компонента и функционального ядра поэтического дискурса. Дискурсивный (функциональный) анализ текста позволяет наиболее глубоко проанализировать феномен образования смысла, динамичности его структур, а также условия порождения подвижного семиозиса, который определяет дискурсивные процессы в интересующей нас области современной поэзии. Для выявления и исследования языковой природы герметизма не менее важными методами являются лингвистический и лингвостилистический анализ текста и имманентные им морфологический, синтаксический, словообразовательный, этимологический и др. пути анализа языковых и текстовых единиц. Реализация смыслового потенциала поэтического текста предполагает также обращение к различным методам интерпретации текста как целого (классическая

герменевтическая интерпретация, метод постструктуралистской деконструкции и т.д.).

Итак, в основе феномена поэтического герметизма, согласно нашей гипотезе, лежит *система взаимосвязанных сложных языковых феноменов, преобразование и трансформация языкового кода, частичный (или полный) отказ от его конвенционального употребления в условиях новых дискурсивных конвенций*. В связи с этим можно говорить о переносе центра тяжести с поэтической функции<sup>13</sup> на метаязыковую, а точнее, об их уникальном взаимодействии в герметичном поэтическом дискурсе.

*Поэтическая функция* подчиняет высказывание ряду ограничений, дополнительных по отношению к языку: «любые элементы речевого уровня могут возводиться в ранг значимых, любые элементы, являющиеся в языке формальными (т.е. имеющие только внутриязыковое, например, грамматическое, значение), могут приобретать в поэзии семантический характер, получая дополнительные значения»<sup>14</sup>. Поэтическая функция, таким образом, непосредственно касаясь конструирования плана выражения высказывания, становится условием и причиной формирования плана содержания, продуцирования поэтических смыслов; «усиливая осязаемость знаков и углубляя фундаментальную дихотомию между знаками и предметами»<sup>15</sup>, поэтическая функция приближается, по существу, к метаязыковой функции.

*Метаязыковая функция* ориентирована на *код* и на *язык* высказывания, в рамках герметичного поэтического дискурса они нередко становятся собственными референтами.<sup>16</sup> Возросшая роль метаязыковой функции обу-

<sup>13</sup> В данной работе мы опираемся на классические определения языковых функций по Р. Якобсону. *Поэтическая* (или эстетическая) *функция* определяет априорную значимость формы высказывания – от графического оформления текста до моделирования синтагматических связей означающих. Лингвистический критерий реализации поэтической функции затрагивает, по Р. Якобсону, две основные операции, характеризующие речевое поведение, – селекцию (выбор на основании эквивалентности, подобия и различия и проч.) и комбинацию (построение высказывания на основании смежности). *Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации*. Эквивалентность становится конституирующим моментом в последовательности; эквивалентность в области звучания влечет за собой семантическую эквивалентность, а на любом уровне языка любой компонент приводит к одному из двух сопоставлений: «сравнение на базе сходства» и «сравнение на базе несходства» (Якобсон 1975, с. 213).

<sup>14</sup> Лотман (1972, с. 57).

<sup>15</sup> Якобсон (1975, с. 213).

<sup>16</sup> Ярким примером реализации метаязыковой функции с концентрацией внимания на языке как собственном референте служит поэзия, названная ее основателями *конкретной*. Даже без характерной речевой экспликации значимости языкового знака для существования поэтического высказывания (как в конкретной поэзии), метаязыковая функция активно проявляет себя в современном поэтическом дискурсе, чьим ориентиром становится *поиск индивидуального языка, кода*, позволяющего передавать нетривиальные смыслы.

словлена усилившимся вниманием к художественному языку в постмодернистской парадигме, продолжением поиска аутентичного высказывания в литературе и отказом от миметических форм искусства – процессов, начавшихся еще в конце XIX века.<sup>17</sup>

Выделяя в качестве релевантных<sup>18</sup> поэтическую и метаязыковую функции – а именно они будут преобладать в герметичном поэтическом дискурсе – следует отметить сложный характер их взаимодействия и пути их дискурсивной реализации. Как поэтическая, так и метаязыковая функции конституируют качественно иное употребление языка, чем в бытовых (институциональных) дискурсах<sup>19</sup>, маркируя сферу функционирования поэтического текста как вто-

<sup>17</sup> См., например: Friedrich (1967); Ортега-и-Гассет (2006).

<sup>18</sup> Еще одной функцией, которую обычно связывают с лирикой как родом литературы, является *эмоциональная функция*. Данная функция характеризовала классическую поэзию с установкой на субъективный эмоциональный спектр, отраженный в тексте. В связи с процессом дегуманизации, тенденцией в развитии литературы с конца XIX века, данная функция сохранилась как релевантная, прежде всего, в поэзии мэйнстрима, и трансформировалась, и даже редуцировалась в сложной интеллектуальной поэзии, что консерваторам в области поэтического искусства позволяло, к примеру, критиковать герметичную поэзию как ориентированную на язык, а не на читателя (ср. пример такой оценки, приведенной в монографии Г. Копте (Korte 2004, S. 46): „eine vorgeblich spröde, artistisch-kalte, an der Sprache, nicht an der Gefühlslage der Leser orientierte Lyrik“ [мнящая себя недоступной, эстетски холодная поэзия, ориентированная на язык, а не на чувства читателя]). Если эмоциональная функция указывает на деятеля, на субъект, который принимает в поэтическом высказывании форму лирического Я, то поэтическая и особенно метаязыковая функции указывают на деятельность, порождающую смысл: они подчеркивают способность слова самосоздаваться, включаться в перекодировку и процесс порождения смысла. Ср. с упомянутыми выше характеристиками герметичной поэзии: интеллектуальность, установка на рефлексию, а не на чувство и т.д.

<sup>19</sup> Институциональный и поэтический дискурсы характеризуются обычно с помощью оппозиционных регистров – *делового* и *игрового*. *Деловой* (утилитарный) регистр дискурса имеет своим назначением ориентировать человека в мире. По В. Борботько, это применение языка как средства коммуникации в целях самоорганизации общества и защиты человека от внешнего мира, происходящее в котором подлежит познанию и ограничению (Борботько 2011, с. 79). *Игровой* регистр также ориентирует в мире, но делает это посредством познания языка. Он затрагивает возможности выражения проявлений духовной жизни человека, переходя к ней от объективно пред-данной реальности и осмысляя ее. Ему присущи «самоценность слова, создание необычных способов построения речи» (там же). В то время как институциональные дискурсы как ситуативно-связанные всегда так или иначе направлены на предупреждение противоречий во взаимодействии коммуникантов при достижении поставленной цели, поэтический дискурс как разновидность художественного (эстетического) дискурса является *ситуативно-свободным* (там же, с. 43); *противоречие* как *основной смыслобразующий момент*, как ключевой фактор дискурсивной деятельности, из внешнего фактора становится внутренним принципом формирования дискурса. Компоненты, по отношению к которым «ситуативно-связанный дискурс служит лишь дополнением, получают свое „языковление“ в ситуативно-свободном дискурсе, а сами бывшие дополнения (швы,

ричной знаковой системы. Однако если поэтическая функция концентрируется на тексте, то метаязыковая функция становится в том числе существенной характеристикой целого дискурса, часто вовсе не будучи очевидной.

С точки зрения поэтической и метаязыковой функций, герметизм – это не абстрактный феномен, а определенная *операциональность знаков естественного языка*.<sup>20</sup> Герметизм, согласно нашей гипотезе, является качественной характеристикой поэтического дискурса<sup>21</sup>, он проявляется во взаимодействии ряда языковых механизмов и процессов. Амбивалентность герметичного поэтического текста заключается в том, что он предполагает смысловой плюрализм, сосуществование смыслов, и в то же время тяготеет к смысловой неопределенности, энтропии и, как результат, – частичной или полной недоступности для понимания.

В связи со всем изложенным можно предположить наличие следующих характеристик поэтического герметизма (смысловой неопределенности), релевантность которых в дальнейшем будет рассмотрена на материале современной немецко- и русскоязычной поэзии:

- В основе процесса смыслопорождения в поэтическом дискурсе лежит подвижный семиозис, способствующий формированию смысловой неопределенности. В связи с этим поэтический герметизм может быть рассмотрен через смысловую энтропию как процесс интенсивного приращения смысла с невозможностью сформулировать его конечное состояние.
- Смысловая неопределенность является качественной характеристикой поэтического дискурса и порождается особой операциональностью языковых знаков, производной от предназначения по-

---

крепры, штрихи), носители регулятивных функций, становятся внутренними функциями дискурса, способами организации его собственной структуры» (там же, с. 46). *Ключевое противоречие* в поэтическом дискурсе локализуется в деформации языковой формы и образа реальности, особенность, в силу которой поэтическое произведение не может быть пересказано другими словами, чтобы при этом не была уничтожена его суть.

<sup>20</sup> Смысловая неопределенность, таким образом, может рассматриваться как результат действия ключевого противоречия (см. прим. 19) в герметичном дискурсе: это *целенаправленное, рациональное создание (освоение, осмысление) сферы иррационального посредством индивидуального творческого присвоения языка*.

<sup>21</sup> В рамках данной работы поэтический дискурс определяется как *особая форма познавательной рефлексивной деятельности, точкой опоры для которой становится язык как механизм смыслопорождения, а целью – создание условий для коммуникации внутри понимания между субъектом высказывания и его читателем-интерпретатором*. Дискурс складывается из порождения высказывания и его восприятия, текст же концентрирует в себе механику производства смысла и потому может рассматриваться как дискурсивное звено, непосредственно доступное восприятию и анализу. Таким образом, поэтический дискурс как особую практику коммуникации характеризуют *ситуативная свобода, изменение функциональной нагрузки слова и способность преобразования действительности*.

этической практики. В современном поэтическом дискурсе это качество поэтического смысла возникает в результате взаимодействия ряда сходных языковых механизмов и процессов, непосредственно наблюдаемых и ненаблюдаемых.

- Смысловая неопределенность характеризуется трансформацией языкового знака на разных уровнях, в итоге которой языковой знак приобретает метаязыковую функцию, становясь собственным референтом и изменяя при этом количество и характер взаимодействия смысловых пластов в поэтическом тексте.
- В реализации поэтического герметизма могут участвовать и неязыковые элементы, введенные в текстуальное пространство, например, на правах паратекста, а также элементы визуализации содержания языкового знака, что способствует развитию многомерности поэтического смысла.

Таким образом, в фокусе нашего исследования – разнообразные проявления поэтического герметизма и семантико-синтаксические механизмы и прагматический потенциал смысловой неопределенности в поэтическом тексте.<sup>22</sup> Основной корпус анализируемых текстов составляют немецкоязычные поэтические произведения, написанные с конца 1980-х гг. по настоящее время (Л. Зайлер, Б. Кёлер, У. Дреснер, Л. Хаппель, Г. Мюллер, Я. Вагнер, Р.-Б. Эсиг и др.).<sup>23</sup> Для сравнительного анализа был привлечен корпус русскоязычных поэтических текстов (А. Уланов, М. Гейде, Д. Воробьев, П. Андрукович и др.). Это та часть современной интеллектуальной поэзии, которая в большой степени все еще остается как для немецкого, так и русского читателя и исследователя *terra incognita* (ср.: „ein wildes Gebiet“<sup>24</sup> [дикая, неосвоенная местность]). При выборе материала исследования мы руководствовались присутствием в поэтических текстах названных авторов примеров творческой трансформации языковых знаков на разных уровнях, а также их общей установкой на текстовую полисемию, затрудняющую процесс интерпретации.

Настоящая книга включает в себя пять глав<sup>25</sup>; в **первой главе** («Проблема поэтического смысла») нами рассматривается ряд общих теоретиче-

<sup>22</sup> С точки зрения семиотики, герметизм как совокупность условий, сопровождающих употребление языковых знаков (определяемое подвижностью их синтактики и, как следствие, разнообразием и неустойчивостью потенциальных семантических связей между ними), представляет собой особый вид поэтической прагматики.

<sup>23</sup> Исключение составляют тексты 1940–1980-х гг. (П. Целан, И. Бахман, Х. Домин, В. Шнурре, Р. Присниц и др.), позволяющие помимо прочего проследить основные языковые тенденции в развитии герметичной немецкоязычной поэзии второй половины XX века.

<sup>24</sup> Patzer (2007, S. 2).

<sup>25</sup> Основу данной книги составляет диссертация «Языковая природа герметизма в поэтическом дискурсе (на материале немецкоязычной поэзии второй половины XX

ских проблем, связанных с поэтическим текстом и процессами смыслопорождения в нем: выявляется роль поэтического текста как основного носителя дискурсивных механизмов собственного порождения и, соответственно, возможных вариантов прочтения, описывается характер диалогичности в поэтическом дискурсе, дается обзор разнообразным теориям, фиксирующим свое внимание на проблеме поэтического смысла. Во **второй главе** («Семиотика современной поэзии») поэтический дискурс рассматривается как особого рода семиозис, для которого характерны творческая работа с семиотическим потенциалом естественного языка, а также разнообразные сингулярные процессы означивания, ведущие во многих случаях к образованию смысловой энтропии – потенциальной множественности смыслов и, как следствие, невозможности сформулировать их конечное состояние, что в свою очередь, сильно релятивизирует проблему понимания и наделяет ее особым статусом в рамках поэтического дискурса. В этой же главе проблема понимания помещается в широкий контекст разнообразных теорий интерпретаций и возможных модусов ее решения. **Третья глава** («Языковые инсталляции: смысловой потенциал материализации языкового знака») обращается к опыту конкретной и визуальной поэзии на немецком языке, а также ее современным векторам развития, деавтоматизирующим восприятие языковых знаков и экспериментирующим с усложнением смысловых пластов конкретного и визуального текстов за счет включения их в иные семиотические системы. В **четвертой главе** («„Саморефлексирующий“») дискурс: смысловой потенциал трансформации языкового знака») на многочисленных примерах из современной немецко- и русскоязычной

---

века») (защита диссертации по специальности 10.02.04 Германские языки состоялась 27 ноября 2013 г. при Поволжской государственной социально-гуманитарной академии г. Самара; научный руководитель – профессор кафедры немецкой филологии Самарского государственного университета, д. филол. н. Н.К. Данилова); список публикаций по материалам исследования, включая автореферат диссертации, приведен в заключительном разделе библиографии. В рамках научной работы в проекте «Типология субъекта в русской поэзии 1990–2010-х гг.» („Typologie des Subjekts in der russischen Dichtung 1990–2010“, 2015–2018 гг., DFG STA 1010/9-1) под руководством проф. Хенрике Шталь (кафедра славистики Трирского университета) первоначальный текст был основательно доработан и расширен: основные положения диссертационного исследования были проверены на ряде современных русскоязычных поэтических текстов (см. все разделы четвертой главы «„Саморефлексирующий“ дискурс: смысловой потенциал трансформации языкового знака»); в связи с исследованиями в области теории поэтического субъекта был углублен раздел 5.1. «*Зеркало* как поэтический артефакт и дезинтеграция субъекта в сборнике Б. Кёлер „Deutsches Roulette“ (1991)», а также были включены новые разделы – 4.6. «Поэтический дейксис и проблема поэтического субъекта» и 5.4. «Кто здесь Я? Об „осциллирующем“ гендере поэтического субъекта в текстах М. Гейде, Г. Лоран и Н. Ямаковой». На заключительном этапе обсуждения и подготовки текста к публикации был также принят ряд правок, предложенных профессором кафедры русского языка Санкт-Петербургского государственного университета, д. филол. н. Л.В. Зубовой.

поэзии представлено исследование широкого спектра универсальных трансформаций языковых и дискурсивных знаков разных уровней (от вариаций графики и орфографии до релятивизации знаков субъекта и включения метаконцептов в смысловое поле поэтического текста), которые в поэтическом контексте получают дополнительную смысловую нагрузку и ведут в текстовой полисемии. И, наконец, в **пятой главе** («В поисках смысла: поля поэтических референций») мы предприняли ряд интерпретативных анализов индивидуальных поэтических дискурсов, демонстрирующих многообразие форм проявления смысловой неопределенности – от намека и игры с двусмысленностью до герметизма, вскрываемого посредством авторских комментариев к тексту. Особая роль в формировании смысловой неопределенности в данных примерах отводится конципированию дезинтегрированного или «осциллирующего» субъекта (разделы 5.1. и 5.4.), интертекстуальности как механизму приращения смысла (раздел 5.2.), интермедийности и переводу сообщения из одной кодовой системы в другую (раздел 5.3.).

Существенные различия поэтических практик (как немецко-, так и русскоязычных), о которых пойдет речь в этой книге, не позволяют говорить о современном поэтическом дискурсе как однородном пространстве. Приведенные в данной книге поэтические тексты скорее призваны продемонстрировать разнообразие проявлений смысловой неопределенности в нем. Общими (в той или иной степени) характеристиками этих текстов являются разнообразие потенциальных семантических связей, свобода от линейного функционирования предзаданных сценариев и т.д., что находит отражение в отказе от широкого диапазона языковых норм, нарушении дистрибутивных связей, подвижности границ слова и синтагм, кумулятивной динамике смыслов<sup>26</sup> – и требует в связи с этим сложной интерпретативной работы, медленного чтения. А смысловая неопределенность, как следствие, становится фактором *удовольствия от текста*.

---

<sup>26</sup> Перечисленные феномены дают представление о многообразии транзитивных (переходных) языковых и дискурсивных процессов в современном поэтическом языке, что, на наш взгляд, открывает широкие возможности для дальнейшего исследования отдельных обозначенных в данной книге аспектов в рамках проекта «Русскоязычная поэзия в транзите: поэтические формы осмысления границ жанра, языка, культур и общества между Европой, Азией и Америкой» (DFG-Kollegforschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“, 2017–2021 гг.).

# 1. Проблема поэтического смысла

## 1.1. Текст как опредмеченный дискурс

В большинстве функционально ориентированных исследований, как отмечает М. Макаров, отчетливо проступает тенденция к противопоставлению дискурса<sup>27</sup> и текста по ряду критериев:

- функциональность – структурность,
- процесс – продукт,

---

<sup>27</sup> Одной из ранних интерпретаций дискурса, строгие научные определения которого появляются значительно позже, в некотором смысле являются *языковые игры* Л. Витгенштейна. «Языковой игрой» Л. Витгенштейн называет «единое целое: язык и действия, с которыми он переплетен» (Витгенштейн 1994, с. 90), а сам термин «призван подчеркнуть, что говорить на языке – компонент деятельности или форма жизни» (там же, с. 91). Вслед за исследованием произвольного характера связи означаемого с означаемым Ф. де Сюзюра (Соссюр 2009), опровергающим естественность данной связи, работы Л. Витгенштейна не в последнюю очередь становятся провозвестниками необходимости говорить не только о языке как системе, но и о конкретных практиках использования языка, преобразующих и обновляющих значения языковых знаков, – о динамике текста, о дискурсе.

Само понятие дискурса было введено в лингвистику Э. Бюссансом (Buysens 1943), который включает его в сосюрское противопоставление языка (*langue*) и речи (*parole*), «где *langue* – система, некая отвлеченная умственная конструкция, *discours* – комбинации, посредством реализации которых, говорящий использует код языка, и *parole* – механизм, позволяющий осуществлять эти комбинации (то есть семиотический акт)» (Басин / Поляков [ред.] 1975, с. 454).

Согласно Э. Бенвенисту, который одним из первых определил дискурс терминологически, – это эмпирический объект, с которым сталкивается лингвист, когда он открывает для себя следы субъекта высказывания, формальные элементы, указывающие на присвоение языка говорящим субъектом (Бенвенист 1974, с. 80).

В современной лингвистике термин «дискурс» используется для обозначения феноменов разного порядка. Это, прежде всего, «речь», «связная речь» (Почепцов 1995), «поток речи», «сложное синтаксическое целое», «сверхфразовое единство», «текст» (Борботько 2011). Далее в широкой интерпретации дискурс понимается как «корпус текстов, объединенных в коммуникативном и функциональном отношении» (Монгилева 2004), как «речь, погруженная в жизнь» (Арутюнова 1990), «язык в языке» (Степанов 1983), «речь, соотношенная с субъектом и с определенной социальной сферой деятельности» (Плеханова 2011), «целостная совокупность функционально организованных, контекстуализированных единиц употребления языка» (Макаров 2003, с. 86). Это сложный упорядоченный процесс речепроизводства и одновременно его результат, который естественно переносится и отражается в тексте в совокупности со всеми экстралингвистическими факторами. Дискурсивная деятельность представляет собой «непрерывный процесс образования речевых продуктов, бытие которых связано с социальной и культурной жизнью общества и отражает эволюцию норм и правил речевого общения в бесконечном эволюционном процессе» (Данилова 2001, с. 6).

- динамичность – статичность,
- актуальность – виртуальность.<sup>28</sup>

Таким образом, различают структурный *текст-как-продукт* и функциональный *дискурс-как-процесс*.<sup>29</sup> Между членами данной оппозиции, однако, в ряде случаев возникают отношения амбивалентности, так что оба члена оппозиции могут быть определены друг через друга:

Дискурс – это связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими и другими факторами, текст, взятый в событийном аспекте, речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизма их сознания (когнитивных процессах).<sup>30</sup>

Понимая дискурс как совокупность процесса и результата вербализованной речемыслительной деятельности, обладающей как собственно лингвистическими, так и экстралингвистическими планами, можно рассматривать текст как *элементарную единицу* дискурса.<sup>31</sup>

По В. Борботько, «понятие текста вполне правомерно использовать как для обозначения любого лингвистического материала в его письменной форме, так и в качестве синонима для дискурса, если данный текст является его письменным представлением»<sup>32</sup>. Под определенным углом зрения понятие «текст» может быть заменено понятием «дискурс», что наиболее важно для текста в художественной коммуникации: текст в данном случае трактуется как единица дискурса, являясь и результатом речевой деятельности автора, и языковым материалом для восприятия текстовых смыслов реципиентом, что представляет текст в качественно иной среде, в социально-психологическом пространстве, которое конституируется общающимися индивидами.

Если же рассматривать дискурс как известную *сумму* текста и ситуации<sup>33</sup> его порождения и интерпретации, то следует описать характер ситуации, в которой реализуется текст. Ситуация как нечто внеположенное тексту и как условие реализации дискурса продолжает существовать в форме социального контекста, прежде всего, очерчивая круг социокультурных характеристик участников виртуального диалога.<sup>34</sup>

<sup>28</sup> Макаров (2003, с. 88-89).

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Арутюнова (1990, с. 136-137).

<sup>31</sup> См., например: Красных (1999).

<sup>32</sup> Борботько (2011, с. 12).

<sup>33</sup> См.: Макаров (2003).

<sup>34</sup> Так, в подробной схеме компонентов литературной коммуникации (Grundmodell literarischer Kommunikation), помимо основных звеньев цепи автор – текст – средство передачи – реципиент (Autor – Text – Medium – Rezipient), немецкий литературовед У. Мюллер разрабатывает иерархию фоновых абстрактных лингво-семиотических уровней, участвующих в формировании социо-культурного контекста, в котором находится

Среди существующих определений теста, где оно выводится не из родовых и прочих отношений текста и дискурса или текста и диалога, одной из самых известных является дефиниция И. Гальперина:

Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку.<sup>35</sup>

Однако определение текста через понятие «произведение» препятствует рассмотрению динамического аспекта скрытых в тексте дискурсивных стратегий, поскольку концентрируется на тексте как готовом продукте письма.

Р. Барт приводит ряд принципиальных различий между произведением и текстом, что в целом отражает разные подходы к определению текста с позиции структурализма и постструктурализма: произведение как «вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного про-

---

художественный текст как продукт творчества и рецепции. Среди них: *биографическая / мировоззренческая перспективы* (biografischer / geistesgeschichtlicher Rückgriff): идиолекты автора и реципиента, отражающие идеологические позиции участников диалога (индивидуальный набор культурно-языковых предпочтений на фоне общих семиотических возможностей определенной эпохи); *(узко)филологическая перспектива* (philologischer Rückgriff, Philologie im engeren Sinne: Sprachgeschichte usw.): общеязыковой код, на который автор опирается при создании текста, а реципиент при его декодировании, к примеру, немецкий язык эпохи Гёте: в этом случае важно установить различия в языке, современном реципиенту, и языке памятника литературы, изучить языковые факторы, препятствующие пониманию текста; *обще-семиотическая перспектива* (allgemein-semiotischer Rückgriff): общие семиотические структуры, типичные для определенной исторической эпохи (более сложные семиотические структуры в коммуникации, базирующиеся на естественном языке и обладающие относительно свободной когерентностью); *филолого-семиотическая перспектива* (philologisch-semiotischer Rückgriff): подсистемы, на которые опирается автор при создании текста (отдельные семантические поля, кодифицированные литературные структуры (например, жанры), уже существующие тексты и т.д.) (Müller 1978, S. 42 f.).

Формирование текста и его восприятие может быть рассмотрено с точки зрения каждой из этих перспектив, определяющих направление развития художественного дискурса. Релевантными для исследования современного поэтического дискурса представляются филологическая и филолого-семиотическая перспектива, что обусловлено онтологической спецификой анализируемого: в постмодернистской парадигме центр тяжести нередко оказывается смещен в сторону исторического литературного и языкового контекста, и художественный дискурс, ввиду особенностей употребления языка, высокой степени изоляции реальных участников диалога, подчеркнутой искусственности и противопоставленности типам бытового дискурса, ориентируется на текст с позиции интертекстуальных связей, его места в литературном процессе, текстуальных про- и ретроспекций и т.д.

<sup>35</sup> Гальперин (2009, с. 18).

странства»<sup>36</sup> иерархично (в себе и вне себя), оно само функционирует как Знак. Текст же существует только в дискурсе, не поддается включению в жанровую иерархию, классификацию, порождение означающего в поле текста происходит вечно, «посредством множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов»<sup>37</sup>. Если произведение может быть определено как «естественно разрастающийся, развивающийся организм», то текст – это *сеть*, расширение которой происходит в результате комбинирования и систематической организации элементов.<sup>38</sup>

В контексте подобного разграничения особый интерес представляют замечания И. Гальперина о двойственной природе текста – состоянии покоя и состоянии движения. В качестве последовательности дискретных единиц текст находится в состоянии покоя, когда же текст воспроизводится, читается, он находится в состоянии движения<sup>39</sup>, т.е. текст включается в активный процесс смыслопорождения, он становится релевантным элементом дискурса. Подобные наблюдения можно свести к дихотомиям: *статика языковой структуры – динамика смысла, линейность последовательности языковых единиц – нелинейность смысла*.

Поэтический дискурс предполагает особые условия коммуникации: обычно это дистантный диалог автора и реципиента, который бывает возможен при посредничестве текста, т.е. текст в данном случае оказывается концентрацией дискурсивных стратегий и тактик, следуя которым, реципиент участвует в процессе смыслопорождения и приближается к потенциальной реконструкции единого смыслового поля с автором текста.

Поэтический текст, таким образом, – это *опредмеченный дискурс*, под определенным углом зрения он оказывается носителем потенциальных дискурсивных характеристик – динамичности, процессуальности и т.д.

Само качество функционирования языка в поэтическом дискурсе часто преобразует поэтический текст в абстрактную модель дискурса понимания, постижения, смыслопорождения и нередко – *саморефлексирующего* дискурса, т.е. текст, имеющий два полюса, может быть лингвистически проанализирован последовательно в двух перспективах: динамической (как дискурсивный процесс его порождения) и статической (как структурированные формы дискурса).

Главным фактором, влияющим на выбор динамической перспективы анализа текста в качестве основной в данной книге, является тот факт, что сложный интеллектуальный текст в современном поэтическом дискурсе тяготеет к своей принципиальной открытости, незавершенности, он ставит вопрос о

---

<sup>36</sup> Барт (1989d, с. 415).

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же, с. 419.

<sup>39</sup> Гальперин (2009, с. 19).

смещении границ текста, а, следовательно, формально и содержательно становится репрезентантом поэтической дискурсивной деятельности *per se*.

### 1.2. Диалогические измерения поэтического текста и зоны смысловой неопределенности как «точки контакта»

Дискурс характеризуется динамикой речевого взаимодействия, соотносённостью с субъектом высказывания, в то время как *текст* представляет собой продукт речевого взаимодействия – структурированные формы дискурса. Диалог как форма общения составляет единую основу любого процесса речетворчества. К указанному понятийному ряду относится и стиль, который связан с дискурсом и порождающим его субъектом как способ его говорения или своеобразии его коммуникативного поведения.<sup>40</sup>

Дискурсивное измерение демонстрирует построение текста с позиции говорящего, который выбирает для текста определенную структуру, языковые, стилистические и риторические средства в соответствии со своей дискурсивной стратегией, формируемой с учетом адресата и ситуации. Читатель интерпретирует текст на основе этой стратегии, обращая внимание на такие моменты дискурсивной организации текста, как общая композиция текста, диалогическая связность дискурса, структурирование, ключевые слова и риторическая организация.<sup>41</sup>

Любой абстрактный дискурс многими исследователями рассматривается через призму диалогических отношений, и поэтический дискурс как разновидность ситуативно-свободного, художественного дискурса отнюдь не является исключением:

Дискурсивно-диалогическое измерение художественного текста включает такие аспекты его организации, как субъектная структура, целое авторского дискурса и его неоднородность как результат взаимодействия своего и чужого высказываний.<sup>42</sup>

Диалогичность дискурсивного процесса, кроме непосредственного взаимодействия участников, находит проявление еще в одном феномене, который заставляет обратиться к отношениям между диалогом и текстом.

Согласно диалогическому принципу, развиваемому М. Бахтиным<sup>43</sup>, структура бытия, понимаемого как *со-бытие*, формируется взаимоотношениями, взаимодействием Я и Другого, а в структуре текста – взаимодействием своего и чужого высказывания. Реализация данного принципа опирается на активное участие обеих сторон, т.е. Я и Другого, в построении общего смысла. Более того, согласно М. Бахтину, любое соприкосновение

<sup>40</sup> См.: Плеханова (2011, с. 60-62).

<sup>41</sup> Там же, с. 81.

<sup>42</sup> Там же, с. 11.

<sup>43</sup> Бахтин (1979).

с текстом, с миром культуры есть диалог, т.е. «спрашивание и беседа», а понимание возникает там, где встречаются два сознания, т.е. на границе с Другим, условием для понимания является существование другого сознания. Диалог – это и возможность узнать-понять Другого, взаимодействие через высказывание, это движение к смыслу и движение вместе, где разрешением (при том, что диалог всегда остается открытым!) может стать либо согласие, либо примирение (компромисс), либо конфликт. Любой текст представляет собой встречу с Другим, т.е. диалог, и он, с этой точки зрения, становится механизмом текстопорождения, прототипической ситуацией общения, вписанной в социокультурный контекст.

Текст, по Р. Барту<sup>44</sup>, – это «паутина», переплетение «мертвых следов» живых речевых процессов, порождающих смысл. Чтобы возник диалог, тексты необходимо оживить в сознании читателя. Диалог, по замыслу автора текста, может разворачиваться внутри текста, когда же текст прочитывается, возникают условия еще как минимум для одного диалога – извне. С этой точки зрения текст как диалог можно рассматривать по крайней мере в двух аспектах: в аспекте *диалогических внутритекстовых* и *диалогических внетекстовых* отношений.

Отвечая на вопрос, в какой форме возможен диалог внутри литературы и ее родов, можно отметить следующие особенности: драма строится как один всеобщий Диалог (Полилог), в эпосе диалогические единства включены в моделирование ситуации, контекста, т.е. условий, в которых эти диалоги возникают. В поэзии, означающей сферу субъективного и моделирующей сложные психологические процессы, индивидуальные «способы видеть» (А. Уланов), диалогические формы не так очевидны.

Поэзия, и в частности, поэзия, выявляющая герметичные тенденции и свою культурную связь с ритмичными заклинаниями и заговорами, а также с языком эзотерических средневековых учений, ставит под вопрос саму возможность диалога: поэзия всегда готова остаться непонятой. Онтологически поэтический текст обретает форму автодиалога – а это как минимум диалог познающего и рефлексирующего субъекта со своим Другим.

*Диалог с самим собой* представляет собой *интраперсональное* измерение диалога, свойственное поэзии. Однако поэзия нередко включает в себя и внутритекстовое измерение, так называемый *диалог с ближним собеседником*, который намечается в тексте присутствием форм сослагательного наклонения, императива и местоимения «ты». Поэтическое Ты – часто причина рефлексии субъекта, поэтический текст конструирует содержание этого Ты, не только констатируя существование Другого, но и рефлексирова на предмет его присутствия.

---

<sup>44</sup> См.: Барт (1989).

Диалог с дальним собеседником формируется в интертекстуальном измерении текста. Ю. Кристева назвала интертекстуальностью ту диалогическую особенность текста, которая заключается в его связи с пра-текстами и послетекстами<sup>45</sup>, в его разомкнутости, его «вписанности» в социокультурный контекст. В поэзии начала XXI века данное измерение представляет собой особый интерес, придавая сложной герметичной поэзии новое качество.<sup>46</sup>

Что же касается диалогической ситуации извне, то в данном случае часто следует проанализировать саму возможность прочтения и понимания текста реципиентом.

Стимулом читательской активности, движущим мотивом диалога читателя с текстом является наличие в тексте зон неопределенности, пробелов, «пустых мест», текстовых лакун, имплицатов, зон взаимодействия неоднородных высказываний и прочих «сгустителей смысла» – именно они будут релевантны для диалогической ткани поэтического текста, поскольку «напряженное усилие воли к пониманию начинается с ощущения столкновения с чем-то чуждым, провоцирующим, дезориентирующим»<sup>47</sup>.

О. Воробьева подчеркивает, что элементы неоднозначности связаны с точками контакта автора и читателя, выполняющими роль сигналов адресованности текста<sup>48</sup>. Они возникают, во-первых, там, где существует рецептивная трудность, моделируемая автором или не входящая в его намерения, однако обнаруживаемая в тексте, если в основе этой трудности лежит неполнота и / или неоднозначность текста. Читателю необходимо преодолеть эту неоднозначность в целях реконструкции единого с автором смыслового поля. Во-вторых, там, где прослеживается некоторая программа восприятия, задаваемая текстом, «своего рода инструкция, направляющая читательское восприятие и интерпретацию и позволяющая ему построить соответствующую концептуальную модель текста из тех „слепков“ опыта, которые содержатся в его памяти в момент восприятия текста»<sup>49</sup>. И, наконец, там, где наличие рецептивной трудности сопровождается указаниями – явными или скрытыми, верными или ложными – на возможный путь ее преодоления, т.е. «актуализируется непосредственное взаимодействие неопределенности и заданности текста или его компонентов»<sup>50</sup>.

Зоны смысловой неопределенности в наибольшей степени определяют характер поэтического герметизма. Парадоксальность их заключается в

---

<sup>45</sup> Кристева (1993, с. 15).

<sup>46</sup> См., например, раздел 5.2. «Интертекстуальность как механизм приращения смысла в текстах Л. Зайлера („fin de siècle“, 2000) и Я. Вагнера („botanischer garten“, 2004)».

<sup>47</sup> Воробьева (1993, с. 45).

<sup>48</sup> Там же, с. 57.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Там же.

том, что они должны способствовать развитию диалога внутри поэтического дискурса, а не подводить читателя к выводу, что он остается вне дискурса, – в том случае, когда понимание с его стороны невозможно. Главная проблема, однако, заключается в том, что реконструкция единого смыслового поля сознательно затруднена и именно проработка возможных интерпретативных ходов и заполнение смысловых лагун, поиск взаимосвязей между частями текста и т.д. и являются формой познания в поэтическом дискурсе, его коммуникативной целью.

### 1.3. Механизмы смысловой неопределенности

...брожение между уровнями слова и смысла...  
А. Глазова<sup>51</sup>

Мощный процесс дегуманизации<sup>52</sup> в европейском искусстве, который начинается в лирике с французских поэтов второй половины XIX века, Ш. Бодлера, А. Рембо и С. Малларме, развивается в дальнейшем в художественных системах экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма и т.д., и не может быть обойден вниманием при исследовании современной поэзии. Основными чертами современного поэтического текста в отличие от текста классического, с точки зрения традиционного понимания лирики как рода литературы через фактор субъекта, можно назвать следующие:

- лирическое Я перестает быть стержнем лирического текста;
- субъект текста претерпевает множественные трансформации;
- происходит деформация эмоциональной функции<sup>53</sup>, текст более не направлен на адресанта сообщения, следствием чего становится невозможность катарсического отождествления читателя с лирическим героем, что было возможным еще в первой половине XIX века.

Познание в условиях новейшей поэтической коммуникации предполагает принятие реципиентом *потенциальной невозможности понимания текста* (что нередко становится дискурсивной константой, основой для противоречия – важного фактора дискурсообразования<sup>54</sup>), поскольку *регулятивная функция формально стремится к нулю*. В то же время существенным является ориентирование на тот факт, что смыслообразующий момент заключен в самом дискурсе, его самодостаточности, а понимание предполагает следование динамичной многозначности текста.

<sup>51</sup> Глазова (2009).

<sup>52</sup> См.: Ортега-и-Гассет (2006).

<sup>53</sup> См. прим. 18.

<sup>54</sup> См. прим. 19-20.

Нарушение регулятивной функции в современном поэтическом дискурсе достигается за счет следующих структурно-содержательных доминант, которые складывались вместе с неклассической поэзией с конца XIX века:

- дезориентация;
- отсутствие порядка и когерентности;
- фрагментаризм;
- техника повторов, периодов, рядов;
- депоэтизация;
- техника деструкции и шокирующего образа;
- эффект неожиданности образа;
- астigmatический способ видения, отчуждение и т.д.<sup>55</sup>

С представлением о том, что понимание для поэзии не является первичным фактором, на смену ему приходят понятия *суггестии* и *фасцинации* – формы *внерационального* восприятия произведения искусства.

Суггестивность поэзии не коррелирует с пониманием; ее источником становится «чувственная языковая мощь», исходящая от ритма, звука, интонации и действующая совместно с *семантическими обортонами* (А. Бергсон) – ассоциативными дробными значениями, возникающими либо на периферии слова, либо от аномального соединения слов: в магически-суггестивном дикте<sup>56</sup> «слово первично, слово – инициатор поэтического акта, слово – единственная реальность»<sup>57</sup> (ср. с анализом влияния единства стихового ряда на семантику слова у Ю. Тынянова, называвшего слово «хамелеоном» и указывавшего на то, что наличие ритма и упорядочивание слов в поэтической строке ведет зачастую к затемнению семантики конкретного слова и даже к ее деформации<sup>58</sup>).

В своей работе «Живая метафора» П. Рикёр анализирует концепцию чтения М. Хестера, которая строится на особом видении сущности самого

---

<sup>55</sup> Фридрих (2010, с. 13 [глава «Негативные категории»]).

<sup>56</sup> Дикт, по Г. Фридриху, – это «манера письма поэта или группы поэтов эпохи», он «прослеживается по специфической интонации, избранному метрам и ритмам, сугубо предпочитаемым словам» (Фридрих 2010, с. 328). В связи с определением дискурса в данной книге, *дикт* представляет собой нечто вроде авторского дискурса, но при этом является понятием более широким, чем *идиостиль*. Нам показалось важным сохранить данное понятие в работе, поскольку Г. Фридрих ведет речь именно о дискурсивной направленности поэтического дикта, не ограничиваясь узко понимаемым *стилем*; при этом данное понятие позволяет сохранить тональность работы самого Г. Фридриха – эссе, подспудно ведущее к мысли, что о поэзии не всегда получается говорить объективным языком науки, поскольку само ее воздействие обычно очень трудно поддается объяснению и описанию.

<sup>57</sup> Фридрих (2010, с. 173 [глава «Языковая магия и суггестия»]).

<sup>58</sup> Тынянов (2010, с. 149).

поэтического языка.<sup>59</sup> Основные положения его концепции поэтического языка таковы:

- Поэтический язык создает своего рода «слияние» смысла с ощущениями, чувственным восприятием, что отличает его от языка непозэтического, где смысл – в силу произвольности и конвенциональности знака – максимально «очищен» от сенсорного компонента.
- В поэтическом языке союз смысла и ощущений порождает объекты, замкнутые на себе, – в отличие от обыденного языка, знаки которого имеют референтов, *в поэтическом языке знак является объектом, а не посредником – «тем, на что смотрят», а не «тем, сквозь что смотрят»*. Язык, вместо того, чтобы быть лишь чем-то на пути к действительности, сам оказывается материалом, как мрамор для скульптора. Это положение близко к определению «поэтического» у Р. Якобсона, согласно которому поэтическая функция языка акцентируется на самом сообщении – в ущерб его референтивной функции.
- Свойство поэтического языка быть самодовлеющим, замкнутым на себе позволяет ему строить вымышленный мир, поэтический язык «представляет нам пережитое в возможной жизни». Н. Фрай называет «настроем» то ощущение, которому язык, ориентированный центростремительно, а не центробежно, придает форму и которое есть не что иное, как *порождение самого этого языка*.<sup>60</sup>

Эти три идеи – слияние смысла и ощущения; сгущение языка и его самодовлеющая значимость; способность этого языка, не направленного на референта, строить вымышленный мир – лежат в основе концепции чтения М. Хестера. При чтении происходит освобождение сознания от естественной реальности, открывающее возможность непосредственного восприятия чувственных данных: чтение предполагает отвлечение от реальности, стимулирующее *активное открытие текста*.<sup>61</sup>

Чтение поэтического текста уподобляется особому видению: в работе М. Хестера появляется понятие «*видеть как*», восходящее к Л. Витгенштейну. «Видеть как» – это сенсорная, чувственно воспринимаемая сторона поэтического языка; полумысль, полочувство, «видеть как» – благодаря своей селективной способности – обеспечивает интуитивную связь между смыслом и образом, удерживающую их вместе.<sup>62</sup>

Поэтический дискурс иначе решает проблему *функции сообщения* (в той мере, что он представляет собой определенный *взгляд, возможность зренья*). «На протяжении истории поэзии происходило движение к освобождению

<sup>59</sup> Рикер (1990b, с. 447-456).

<sup>60</sup> Там же, с. 451.

<sup>61</sup> Там же, с. 455.

<sup>62</sup> Там же.

дению действительности от пространственного, временного, фактического и эмоционального гештальта»<sup>63</sup>, поэтому в ней сообщается и воспринимается не познаваемая с помощью органов чувств реальность, а высшие проявления духовной жизни человека. Поэтический язык становится не только инструментом познания, но самим познанием, поэтому для современной поэзии характерна акцентуация: стихотворение не *означает*, оно *есть*.

Абсолютное стихотворение – стихотворение без надежды и веры, стихотворение, не говорящее никому и ничего, – fascinación вербального монтажа.<sup>64</sup>

Вторая половина XIX века становится временем развития экспериментального языка, появлением окказиональных и парадоксальных с точки зрения синтагматических и парадигматических языковых отношений вербальных комбинаций, что в итоге становится знаком для процесса нового нетривиального смыслопорождения.

Немецкий филолог и поэт Х. Домин в середине 1960-х гг. предлагает экспериментальную книгу-антологию современной поэзии „Doppelinterpretationen“ [Двойные интерпретации], где нескольким десяткам поэтических текстов (Г. Айх, И. Бахман, К. Кролов, В. Шнурре, Х.М. Энциенсбергер и др.) сопутствуют интерпретации – автора и филолога – и предисловие к которой она посвящает вопросу сущности поэзии и проблемам интерпретации.

Paradoxien als solche, ursprünglich als Merkmal des modernen Gedichts bezeichnet, gehören ja wohl zum Wesen der Lyrik überhaupt, wobei innerhalb der *discordia concors* je nach der Epoche der Akzent mehr auf dem DIS liegt wie heute (oder z.B. auch im Manierismus) oder auf dem CON, wie in den Momenten der Klassik. Also jeweils mehr die Vereinigung des Unvereinbaren oder die *Unvereinbarkeit* des Vereinigten im Vordergrund ist. Mit Verblüffung nimmt man zur Kenntnis, daß selbst ein Neoklassiker wie Stefan George, Schüler der Franzosen natürlich, ein Auge für *Wordballungen* und Zusammenbiegungen hatte und das Gedicht auch der Substanz nach (wie den Traum) als ein Zusammen des sich Ausschließenden bezeichnet.<sup>65</sup>

Парадоксы как таковые, выделяемые в качестве характеристики современного поэтического текста, пожалуй, присущи поэзии в целом, причем внутри поэтического отношения *discordia concors*, в зависимости от эпохи акцент ставится на DIS, как, например, в наше время (а также ранее в маньеризме) или на CON, как, например, в классицизме. Таким образом, на передний план выходит *единение* несовместимого или же *несовместимость* соединенного. С удивлением мы признаем, что уже неоклассик Стефан Георге – естественно, ученик французов – особое внимание обращал на *сплочения слов* и их сборку, характеризуя стихотворение по самой его природе (идентичной сну) как «совокупность исключаящего себя».

---

<sup>63</sup> Фоменко (2003, с. 19).

<sup>64</sup> Бенн (2006).

<sup>65</sup> Domin (1966, S. 22). Сохранен оригинальный курсив.

Отношения *concordia discors* vs. *discordia concors* лежат в основе образования поэтических смыслов, определяя диапазон возможностей семантического эксперимента в художественной поэтической коммуникации.

В ряде работ, посвященных русской семантической поэтике, Д. Сегал формулирует основные принципы формирования поэтического смысла, которые приобретают универсальный характер для современной европейской культурной парадигмы в целом.<sup>66</sup> В эту парадигму укладывается и стремление современного поэтического дискурса к постулированию нового взгляда на мир, отказ от автоматического репродуцирования уже виденного, привычного.

Дистрибутивные возможности некоторых определяющих словесных элементов поэтического текста, по Д. Сегалу, резко меняются, причем «суть этих изменений состоит в подавлении автоматических и статистически наиболее частых валентностей слова и в создании новых валентностей, позволяющих сопрягать слова, рассматриваемые обычно как весьма удаленные друг от друга или даже противоположные друг другу»<sup>67</sup>. Слово предстает как «орудийный элемент, меняющийся в процессе поэтической речи, импровизирующий природу; в этом слове все выведено из словарной и символической ассоциации, все неопределенно»<sup>68</sup>. На фоне изменившейся дистрибуции слов подобные комбинации («неслиянная нераздельность») становятся органичными элементами структуры текста, обретая статус дискурсивных.

Именно *семантическая неопределенность*, не становясь самоцелью, закрепляется в качестве ведущей характеристики поэтического текста, его «истинной модальности», она создается посредством подвижности элементов, образующих семантический уровень. Это происходит путем:

- *семантического расщепления* слова (помимо узуального смысла, выделяется актуальный смысл, определяемый темой и соотносимый с подобными смыслами других основ, что в совокупности образует семантический слой);
- *релятивизации* слова;
- приведения в *динамическое состояние* всех его компонентов (и, по возможности, увеличения их числа);
- оживления конструктивных формообразующих *потенций* составляющих слово элементов внеположного мира.<sup>69</sup>

Образованию новых смыслов способствует и расшатывание синтаксиса, и нарушение норм лексической сочетаемости на уровне словосочетаний. Поэтическая речь должна быть устроена особым образом:

---

<sup>66</sup> См.: Сегал (2006).

<sup>67</sup> Сегал (2006а, с. 193).

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Там же, с. 192.

Введение каждого нового элемента или хотя бы минимальное изменение конфигурации старых элементов должно приводить не к механическому приращению элементарного смысла, а к химическому, т.е. структурному преобразованию всей картины в целом.<sup>70</sup>

Семантическая структура слова в текстовой ткани не оказывается просто «суммой взаимосуществующих значений», отдельные лексико-семантические варианты «образуют внутри слова структуру, изоморфную семантической структуре текста <...> каждый лексико-семантический вариант соотносится с различными аспектами тематической структуры, «вступая в сложные „диалогические“ отношения подобия, дополнения, контраста и совмещения с другими»<sup>71</sup>. И так, слово оказывается «полифонической структурой взаимопроникающих смыслов, а не конгломератом значений»<sup>72</sup>. Структурирующим принципом является актуализация процессов семантической мотивации, данных языковой системой, и процессов семантической мотивации, определяемых смысловой системой текста.

Трансфинитность смысловых разрешений замкнута в четко очерченную сферу, благодаря определяющим семантическую композицию текста основным семантическим полям, доминантные семы которых можно рассматривать как векторы взаимоперехода одного значения в другое.<sup>73</sup>

Основной предпосылкой смыслового анализа стиха может стать работа Ю. Тынянова «Проблема стихотворного языка»<sup>74</sup>, вводящая постулат *единства и тесноты стихового ряда*, который определяет взаимодействие основного и «колеблющихся» признаков значения слова. В поэтическом тексте происходит своеобразное «заражение» смыслами: слова, входящие в единый стиховой ряд, сблизаются по смыслу, следствием чего становится возникновение нового смысла, который рождается сию минуту, по ходу чтения стиха («речевые процессы сукцессивны»), поэтому возникший смысл не закреплен за отдельным словом и его трудно назвать. Сукцессивность речевых процессов в стихе означает, что «в данной точке мы располагаем лишь тем, что уже было, при этом существует возможность «*иррадиации*» смысла *вспять*: только что прочитанное слово может по-новому осветить уже прошедшие слова»<sup>75</sup>.

Проблема поэтического смысла становится темой эссе самих поэтов. Так, в «Разговоре о Данте» (1933) О. Мандельштама читаем:

---

<sup>70</sup> Там же, с. 186.

<sup>71</sup> Золян (1981, с. 519).

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> Там же, с. 520.

<sup>74</sup> Тынянов (2010).

<sup>75</sup> Сегал (2006b, с. 323).

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну точку <...><sup>76</sup>

О связи слова, смысла, языка и текста пишет А. Уланов, указывая и на постепенное становление смысла, и на ошибочность предположения о предзаданности смыслов:

Откуда это приращение смысла? Из памяти культуры, из ассоциативных ресурсов языка, потенциальных коннотаций слов. Можно доверять языку как богатству заключенных в нем смыслов. Язык – не помеха или несовершенное орудие выражения преднайденных смыслов, потому что текст ничего преднайденного не описывает <...><sup>77</sup>

Смысловая неопределенность рассматривается А. Улановым в ее связи с особой содержательностью, информативностью поэтического текста:

Слово – блок смыслов, сгусток <...> величина ассоциативной сферы слов существенно различна <...> текст должен быть максимально содержательной неопределенностью <...><sup>78</sup>

Неопределенность – это и залог [смысловой] самостоятельности и независимости текста от своего создателя, а напряжение между стремлением к восстановлению общего смыслового поля реципиента и автора и потенциальной (не)возможностью понимания становится проекцией «жизни» текста:

Текст не должен быть ясен не только читающему, но и автору. Приращение смысла происходит именно при взглядывании в непонимание. Момент понимания – момент прекращения работы интерпретации – исчерпания глубины – смерти текста <...><sup>79</sup>

Смысл и его порождение определяют сущность поэтического дискурса, сложные нетривиальные смыслы формируют сферу закрытого, потенциально недоступного пониманию, однако вне диалога, вне проникновения в сферу их воплощения Другого, его сознания, без накопления опыта интерпретации эти смыслы остались бы за рамками бытия и собственной реализации. Герметичные тексты – не тексты в себе, это попытки передачи «способов видеть».<sup>80</sup>

<sup>76</sup> Мандельштам (1994, с. 225).

<sup>77</sup> Уланов (2003, с. 20).

<sup>78</sup> Уланов (1999, с. 10).

<sup>79</sup> Уланов (2003, с. 21). Ср. с фрагментом из первой части «Фосфора» А. Драгомощенко, утверждающим инобытие поэтического слова и его самореферентный характер, а также обусловленность интерпретации смысловыми «направлениями» и внеположными тексту «предрасположенностями»: «Любой вопрос о поэзии включает ее вопрошание о самой себе. И это есть ее основная чистейшая стратегия: действие включения вопрошания в горизонты, которыми она же и является. Постольку, поскольку поэзия состоит не из слов, в ней нет слов, ее дискурс сравним разве что со сквозняком, со сквозным пролетом каждого слова сквозь каждое. Высказывание <...> образует лишь карту направлений <...>» (Драгомощенко 1994).

<sup>80</sup> Ср. название поэтической книги А. Уланова «Способы видеть» (Уланов 2012).

## 2. Семиотика современной поэзии

### 2.1. Семиозис и его компоненты. Вторичные моделирующие системы

Дискурсивные проблемы входят в круг проблем семиотики, задача которой состоит в изучении многообразия знаковых систем и коммуникативных процессов, порождаемых этими системами.<sup>81</sup> Язык в семиотическом смысле есть «любая межсубъектная совокупность знаковых средств, употребление которых определено синтаксическими, семантическими и прагматическими правилами, принятыми в данной социальной общности людей»<sup>82</sup>. Дискурс определяется через *целенаправленное и регулируемое правилами употребление языка*, следовательно, дискурс и семиозис (процесс, в котором нечто функционирует как знак) частично состоят в отношении синонимии. По А.Ж. Греймасу и Ж. Курте, *дискурс* можно отождествить с *семиотическим процессом* и все множество семиотических фактов (отношений, единиц, операций и т.д.), располагающихся на синтагматической оси языка, рассматривать как относящееся к теории дискурса.<sup>83</sup>

По Ч. Моррису, *семиозисом* называется «процесс, в котором нечто функционирует как знак», данный процесс включает в себя три основных компонента: *знаковое средство, десигнат, интерпретанта*.<sup>84</sup>

Свойства данных компонентов реляционны, они приобретаются в функциональном процессе семиозиса. Интерпретанта быстро набирает в значении поскольку уже у Ф. Соссюра отрицается тождественность означаемого и означающего и «естественность» их связи. С накоплением знаний о природе знака утверждается произвольный характер связи между означающим и означаемым, а также между знаком и обозначаемым им предметом.<sup>85</sup> Позже в семиологии возникает тезис о свободе говорящего изменять вышеназванные связи, однако остается необходимость «семиотического консенсуса», т.е. относительной обязательности и фиксированности языкового знака – основы intersubjectного понимания.

Говоря о совокупности предметов внешнего мира как об экстенсionale, а о совокупности семантических признаков как об интенсionale, Ю. Степанов подчеркивает особую роль интенсionaleв в художественном дискурсе:

---

<sup>81</sup> См.: Эко (1999, с. 408).

<sup>82</sup> Моррис (1983а, с. 67-68).

<sup>83</sup> Греймас / Курте (1983, с. 488).

<sup>84</sup> Моррис (1983а, с. 39).

<sup>85</sup> См.: Степанов (1983, с. 32).

Там, где длинный контекст, дискурс является сам по себе целью сообщения <...> понятие интенционала выходит на первый план <...> он определяет некоторую сущность, «вещь» возможного, хотя не обязательно актуального мира <...><sup>86</sup>

Моделирование и накопление интенционалов характеризует художественный дискурс, поскольку эти процессы участвуют в построении *возможного мира*.<sup>87</sup> Именно поэтому литературный дискурс «может быть определен как дискурс, в котором выражения интенционалов истинны, но не обязательно экстенционально истинны»<sup>88</sup>, т.е. не обязательно коррелируют с реально существующими предметами внешнего мира.

Знаковое моделирование в разной степени характерно для любого высказывания, поскольку «каждый акт высказывания – это практика, преобразующая и обновляющая значение (семантику)»<sup>89</sup>. Для художественных дискурсов наиболее важным компонентом семиозиса становится интерпретанта, однако понимаемая более широко, нежели в определении, предложенном Ч. Моррисом, – как «навык организма реагировать под влиянием знакового средства на отсутствующие объекты, как если бы они были налицо»<sup>90</sup>. Интерпретанта – это каждое индивидуальное употребление знака в семиотическом контексте, преобразующее значение этого знака. По Л. Витгенштейну, знаки обретают значение («жизнь») лишь в определенном контексте их использования («само употребление и есть дыхание знака»):

<...> для понимания сути знаков <...> следует рассматривать их не сами по себе, а изучать, принимать во внимание те ситуации («игры»), в которых они действуют, находят применение.<sup>91</sup>

<sup>86</sup> Там же, с. 22.

<sup>87</sup> Любой дискурс может быть рассмотрен с точки зрения создания «возможного мира», а не простого отражения реальности (возможные миры определяются как «ментальные модели действительного (или воображаемого) мира, возникающие в ситуациях восприятия, получения информации и построения высказывания и существующие в полном описании мира на правах альтернатив» [Переверзев 1998, с. 27]). Художественный дискурс, с этой точки зрения, представляет собой особую познавательную деятельность, одной из основных функций которой является выработка новых образов мира, главным образом, через глубокое внимание к самому слову и его генеративно-смысловым возможностям. Являя собой сложную познавательную деятельность, предполагающую саморефлексию и рефлексию участников общения, художественная практика меняет функциональные свойства естественного языка, порождая ряд дополнительных функций, появление которых связано с процессами моделирования действительности, создания «субъективного образа объективного мира» (Леонтьев 1983). Ср. высказывание Ю. Степанова о том, что дискурс существует в текстах, за которыми встает «определенная грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика – в конечном счете – особый мир» (Степанов 1995, с. 45).

<sup>88</sup> Степанов (1983, с. 23).

<sup>89</sup> Там же, с. 10.

<sup>90</sup> Моррис (1983b, с. 122).

<sup>91</sup> Витгенштейн (1994, с. 31).

В художественных дискурсах интерпретанта становится высшим проявлением субъективной деятельности. Чтобы «адекватным образом обсуждать отношения знаков к их интерпретантам, нужно знать отношения знаков друг к другу»<sup>92</sup>, и здесь возникает необходимость рассматривать любой художественный текст как вторичную моделирующую систему.

Если естественные языки с точки зрения семиотики представляют собой первичные знаковые системы, то вторичными языками (вторичными моделирующими системами, по Ю. Лотману), могут быть названы «коммуникационные структуры, надстраивающиеся над естественно-языковым уровнем»<sup>93</sup>. Такой вторичной моделирующей системой является и искусство, и так как вторичные моделирующие системы (как и все семиотические системы) строятся по типу языка, словесное искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение этого искусства – как текст на этом языке.

Р. Барт определяет поэзию как регрессивную семиологическую систему, ставя современный поэтический язык в ситуацию сопротивления мифологизации, характерной для становления идеологических констант в современном мире:

Если миф стремится к созданию ультра-значений, к расширению первичной системы, то поэзия, наоборот, пытается отыскать инфра-значения в досемиологическом состоянии языка, т.е. она стремится трансформировать знак обратно в смысл. В конечном счете, идеал поэзии – докопаться не до смысла слов, а до смысла самих вещей.<sup>94</sup>

Смысл, как отмечает Р. Барт, употребляется в понимании его Ж.-П. Сартром как естественное свойство вещей, существующее помимо какой бы то ни было семиологической системы.<sup>95</sup>

По Р. Барту, современная поэзия «делает концепт более абстрактным, а знак более произвольным и ослабляет до предела связь означающего с означаемым»<sup>96</sup>. *Художественный текст уклончив и работает в сфере означающего, означаемое же бесконечно откладывает на будущее.* Сама этимология слова «текст» («ткань») объясняет в некотором смысле его онтологический статус: в тексте осуществляется множественность смысла за счет «пространственной многолинейности означающих», из которых он соткан; в нем не происходит «мирного сосуществования смыслов» – текст движется сквозь них, пересекает их, а прочтение текста, таким образом, становится «одноразовым актом»<sup>97</sup>.

<sup>92</sup> Моррис (1983b, с. 88).

<sup>93</sup> Лотман (1998, с. 18).

<sup>94</sup> Барт (1989a, с. 99-100).

<sup>95</sup> Там же.

<sup>96</sup> Там же, с. 100-101.

<sup>97</sup> Барт (1989d, с. 416-417).

Текст представляет собой пространство, где идет процесс образования значений, т.е. процесс означивания, это вовсе не законченный и замкнутый продукт.<sup>98</sup> Зафиксированный текст есть своеобразный *макрознак*, развернутый план выражения, целью же его декодирования становится восстановление связей данного плана с планом содержания и выявление самого плана содержания.<sup>99</sup> *Фиксированность* текста отнюдь не должна создавать

<sup>98</sup> См. раздел 1.1. «Текст как опредмеченный дискурс».

<sup>99</sup> Ср. со следующими характеристиками плана выражения и плана содержания непосредственно поэтического текста (по Ю. Казарину): **в плане выражения** поэтический текст *неоднороден*, стремится к единству графической, дискурсивной и языковой форм; достигает максимальной степени дискурсивной формализации; графическая форма поэтического текста относительно самостоятельна, характеризуется расчлененностью и метричностью речи; поэтический текст отличается внешней мелодичностью, музыкальностью, определяемой метром и ритмико-интонационной структурой; он медитативен и *непрагматичен*; содержит *экспериментальные формы*, языковую / доязыковую игру (преимущественно в текстах авангардного характера), *формально-смысловые темноты*; характеризуется *отсутствием изоморфизма языковой формы и содержания*. **В плане содержания** в поэтическом тексте преобладает образное выражение смыслов, образная / лирическая фабула, *полиинтерпретируемость* поэтических смыслов; *единицы поэтического текста функционируют по типу языковой системы* («язык языка») и т.д. (Казарин 2004, с. 38-39).

Поэтическую дискурсивную организацию текста Ю. Казарин определяет как «способ или специфические правила организации графической, ритмической, интонационной и в целом строфической формы стихотворения» (там же, с. 126). В связи с этим белые стихи, стихотворения в прозе и верлибры он относит к *внедискурсивным*, поскольку в организации таких текстов не участвуют единицы дискурсивной формы, например, рифма, строфа, метр, размер и т.д., что, однако, не дает оснований для того, чтобы не считать эти тексты поэтическими. Ослабление дискурсивной зоны в общей системе внедискурсивного поэтического текста компенсируется усилением, как правило, лексико-синтаксических смысловых структур (там же, с. 405).

К дискурсивной форме поэтического текста, помимо поэтической графики, поэтического ритма, дикции, В. Казарин относит и так называемый *внутренний жест* - явление, прежде всего, промежуточного (дискурсивного, «подтекстового») характера, объединяющее в себе качества и поэтического ритма, и мелодики, и дикции, и интонации. Термин, по утверждению исследователя, «навеян» высказыванием Андрея Белого о том, что у каждого поэтического текста есть свой жест. Внутренний жест – «знак» по природе и функции своей – доязыковой, или метаязыковой, который в силу своей дискурсивности, структурности и смыслопорождающей сущности органично включается в парадигму единиц поэтического текста в целом (там же, с. 186).

Природа «внутреннего жеста» в поэтическом тексте находит свое объяснение во взаимном напряжении между планом выражения и планом содержания, сжатой концентрированной формой и сложно организованным содержанием, а также прямой зависимости нелинейности поэтических структур и порождаемого с их помощью смысла: «многократное движение смысла в строфе – „вперед“, „вспять“, по „горизонтально“ и по „вертикали“ – это движение смысла и является отражением в плане выражения глубинного смыслового и ценностного сюжета стихотворения» (Сегал 2006с, с. 358). Стихотворение обязательно несет в се-

иллюзию застывшего смысла данного текста, схваченного планом содержания. Современное отношение к письму (чтение может быть определено как разновидность данного письма<sup>100</sup>, поскольку уже со второй половины XX века среди ученых преобладает представление о со-участии реципиента в процессе порождения текста; неперенным же условием формирования дискурса служит диалогичность, а в художественном дискурсе еще и игра) как к интерактивной деятельности сознания (автора / читателя) при соприкосновении с текстом, предполагает, что письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается, т.е. происходит систематическое высвобождение смысла. Таким образом, письмо (литература) отказывается признавать за текстом окончательный смысл, не останавливает течение смысла.<sup>101</sup> Чтение как погружение в текст-письмо предполагает следование за постепенно разворачиваемым планом выражения и активное участие в процессе смыслопорождения.

## 2.2. «Дискурс соблазна»: процессы неограниченного семиозиса и смысловой энтропии в поэтическом дискурсе<sup>102</sup>

Естественные языки универсальны, поскольку обладают набором знаковых средств, позволяющих выразить *все*. Однако богатство языка может стать помехой в реализации успешной коммуникации: зачастую трудно определить, в пределах какого измерения преимущественно функционирует тот или иной знак, четко не указываются разные уровни референции символов.<sup>103</sup> Универсальные языки неоднозначны, или, точнее, *неопределенно-значны*<sup>104</sup>, и данная онтологическая характеристика языка в разной степени учитывается в институциональном (бытовом) и поэтическом дискурсах.

---

бе глубинную смысловую структуру, которая сложным образом взаимодействует с тем, что традиционно можно назвать лирической фабулой стихотворения.

<sup>100</sup> Ср. с опытом постструктуралистской деконструкции Р. Барта, предложенным в его книге „S/Z“ (Барт 2009) и статье «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (Барт 1989е). Он основывается на делении текста на *лексии* и на том самом *переписывании* текста, чтении в определенной последовательности, которая есть не что иное, как последовательность его написания.

<sup>101</sup> Барт (1989с, с. 389-390).

<sup>102</sup> Отдельные части этой главы были опубликованы ранее, см.: *Евграшикина, Е.* (2013): «Дискурс соблазна»: О процессе неограниченного семиозиса и о границах интерпретации в поэтическом дискурсе // Михайлин, В. / Решетникова, Е. (сост., ред.): Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов, сб. науч. ст. СПб. / Саратов. 218-227; *Евграшикина, Е.* (2011): «Совращенный» дискурс: о сущности процесса неограниченного семиозиса и смысловой энтропии в поэтическом дискурсе // Динамика языковых процессов в синхронии и диахронии: сб. науч. статей. Самара. 164-172.

<sup>103</sup> Моррис (1983а, с. 46).

<sup>104</sup> Мартынов (2001, с. 12).

Институциональный дискурс имеет своим назначением ориентировать человека в мире и формируется в пределах делового регистра; в нем важны «цель и истина для адекватного представления образа реальности и эффективного, полезного действия в ней»<sup>105</sup>. Следовательно, дискурс будет искать средства преодоления языковой неопределеннозначности. Игровому регистру, характерному для реализации поэтического дискурса, присущи внимание к возможностям слова, индивидуальные (*сингулярные*)<sup>106</sup> способы построения речи:

Игровая лингвистическая активность деформирует отражение реальности и правила самого языка, опрокидывая устоявшиеся стереотипы восприятия и поведения.<sup>107</sup>

Из этого следует вывод о том, что существующая априори **языковая неопределеннозначность** в поэтическом дискурсе не только не преодолевается, но культивируется и становится условием существования дискурса.

---

<sup>105</sup> Борботько (2011, с. 79), см. также прим. 19. С точки зрения «эффективного, полезного действия», которое является целью институциональных и бытовых дискурсов, положительным фактором будет *информативность* высказывания, в то время как *избыточность* если и не нарушает коммуникацию, то во всяком случае затрудняет ее. Избыточность с точки зрения бытового дискурса сводится к нулю, если прямая номинация и конкретная постановка целей коммуникации требуют использования минимальных языковых и прочих ресурсов для достижения максимального коммуникативного эффекта, информативность при этом затрагивает сугубо содержательную сторону сообщения. С этой позиции поэтический дискурс являет собой яркий пример *нерационального* использования языка: поэт «выражает те же мысли, что и обычные носители речи, накладывая на нее некоторые внешние украшения, и поэзия с очевидностью делается не только ненужной, но и невозможной – она превращается в текст с бесконечно растущей избыточностью и столь же резко сокращающейся информативностью» (Лотман 1972, с. 50). Однако поэтический дискурс обладает парадоксальным свойством: «в синтаксическом отношении это дискурс абстрактный, в семантическом же он обеспечивает высокую степень эффективности коммуникации» (Эко 1999, с. 412), а, следовательно, предполагается, что использование языка в нем рационально, но подчинено иным дискурсивным законам.

Формальная «избыточность» высказывания в поэтическом дискурсе не может стать параметром его оценки, поскольку если для нехудожественного высказывания характерна нейтральная форма, предопределенная системой языка и условиями коммуникации, то форма в художественном высказывании приобретает информативную (содержательную) значимость, будучи носителем дополнительной (сверхсмысловой, супралинейной, стилистической) информации (Гальперин 2009, с. 30).

<sup>106</sup> Художественному (и, в частности, поэтическому) высказыванию свойственна *сингулярность*. Речь идет о наличии «матриц-особенностей или сингулярных матриц, сохраняющих в себе уникальные структурные характеристики и порождающих действительно *нетривиальные смыслы*, а не обычные „сообщения о положении дел“, как стандартные матрицы для комплексных дискурсивных структур» (Борботько 2011, с. 26).

<sup>107</sup> Там же, с. 79.

Концентрация на смысловом потенциале языковой неопределеннозначности выводит на передний план в поэтическом дискурсе особый вид семиозиса – *подвижный, или неограниченный, семиозис*, т.е. процесс, в котором знак не фиксирует отношения стабильности между означающим и означаемым, а сила тяжести перемещается на интерпретанту – поиск этих связей, всегда подвижных, неоднозначных, ориентированных на конкретную вторичную знаковую систему, в которой они «вращаются».

Смещение акцента с внутреннего (символического) типа отношений в знаке (соединение означающего с означаемым, в основном заданное в первичной языковой системе) на два типа внешних отношений – парадигматический (отношение знака к определенному множеству других знаков) и синтагматический (присоединение знака к другим знакам в речевой цепи)<sup>108</sup> является инструментом для подвижного семиозиса. Нарушение в символическом типе отношений (с точки зрения языка), т.е. искусственное моделирование языковой неопределеннозначности, обусловлено в поэтическом дискурсе заданностью парадигматических и синтагматических особенностей каждой конкретной вторичной знаковой системы.

Главными характеристиками современного поэтического дискурса с точки зрения неограниченного семиозиса являются:

- сложный неопределеннозначный язык как референт поэтического сообщения;
- ослабление и «мутации» связей означающего с означаемым;
- сложные, «ветвистые» комбинации означающих;
- дихотомия: [относительная] линейность языковых структур – нелинейность смысла.

Цель дискурса может быть обнаружена в моделировании динамики процесса неограниченного семиозиса, в репрезентации «знаковращения», в фиксации на становлении смысла и на отрицании его стагнации.

В своей книге «Соблазн» Ж. Бодрийяр говорит о некоем «совращенном» дискурсе, особенностью которого является вращение составляющих знака и постоянная подмена одних знаков другими, т.е. о дискурсе, в основе которого лежит процесс неограниченного семиозиса. Смысловой дискурс как некая противоположность дискурса «совращенного» (и здесь мы можем увидеть некий абстрактный конструкт институционального дискурса) стремится положить конец видимостям, игре означающих, случайностям, каковые способны множить текстовую многозначность и стать причиной непонимания или даже нежелательного интерпретативного поворота: восстановление смысла, обмен смыслами станут недостижимой целью в условиях неудавшейся коммуникации. «Магическая сила» поэтического дискурса, напротив, состоит в подлинно сейсмической динамичности внешних

<sup>108</sup> См.: Барт (1989b).

текстовых структур, а, следовательно, в максимальной интерактивности процесса смыслопорождения.

«Совращенный» дискурс, по Ж. Бодрийяру, в своем «поверхностном» аспекте «обращается на глубинный распорядок, чтоб аннулировать его, подменив чарами и ловушками видимостей – обольстить сами знаки оказывается важнее, чем дать проступить наружу какой-то там истине...»<sup>109</sup>. Существо соблазна, обольщения (в самом широком смысле) состоит в том, что смыслом наделяются жесты (знаки), которые такового не имели; соблазн сплетает целую сеть из знаков, которые пропадают. Знак может отклоняться от своего смысла, «совращаться», лишь такие совращенные знаки соблазнительны; по Ж. Бодрийяру, «затягивают и поглощают нас только знаки пустые, бессмысленные, абсурдные, эллиптические, лишенные какой-либо референции», незначащее означающее, бессмыслица в роли означающего обладает поистине магической силой<sup>110</sup>. Этим объясняется притягательность поэтического текста для читателя-игрока: имея свои корни в ритуальном действии, поэзия стремится к максимальной эзотеричности, она культивирует таинственное и непостижимое.

«Совращенный» дискурс, таким образом, ставит под сомнение необходимость интерпретации знака, либо, по крайней мере, имеющееся представление о содержании и целях интерпретации: истолкование отбрасывает или разрушает игру явного в своих поисках скрытого смысла, оно крайняя противоположность обольщения, поэтому истолковательный дискурс менее всего соблазнителен. Ж. Бодрийяр предлагает следующий выход из создавшегося противоречия – желанием постичь, интерпретировать «совращенный» дискурс и невозможностью интерпретации как разрушающего, упрощающего механизма:

<...> если мы хотим найти то, что отклоняет дискурс, уводит в сторону, «совращает» в собственном смысле, соблазняет и делает соблазнительным – к чему далеко ходить, углубляться в какой-то *Hinterwelt* или бессознательное; причина заключена в самой его видимости, в поверхностном круговращении его знаков, беспорядочном и случайном либо же ритуальном и кропотливом, в его модуляциях, его нюансах: все это размывает концентрацию смысла, и соблазнительно именно это <...><sup>111</sup>

«Соблазн» поэтического дискурса состоит в актуализации особых межзнаковых отношений, знаковой «визуализации» процесса семиозиса. Соблазнительным представляется вовлечение реципиента в процесс максимально сгущенного смыслопорождения, поиск бесконечного в бесконечных семиотических вариациях.

---

<sup>109</sup> Бодрийяр (2000, с. 106).

<sup>110</sup> Там же, с. 139.

<sup>111</sup> Там же, с. 106.

«Совращенным» в рамках данного исследования мы называем герметичный поэтический дискурс, поскольку релевантным для него становится уровень видимостей (означающих), упорядоченных по сложным законам знакового хаоса, застигнутого в процессе его становления космосом, *размытая концентрация смысла*, по Ж. Бодрийяру, ведущая к неизбежной, более того, самоценной смысловой энтропии, тому самому *многому в малом*, интуитивно ощущаемому в поэзии.

Историю становления разнообразных форм поэтического дискурса, от ритуальных заговоров до сложной герметической поэзии постмодернизма, на наш взгляд, можно рассматривать с точки зрения стремления этих разнообразных форм от постулирования определенного значения к усложняющейся знаковой саморепрезентации, изменения характера отношения формы и содержания, где содержание представляет собой некий потенциал, который реализуется в той или иной мере в процессе интерактивного декодирования текста.

Поэтический дискурс онтологически конструирует процесс выстраивания системы смысла, со всеми пустотами энтропии и парадоксами, он переворачивает само понятие глубины, указывая, что Марианский желоб, возможно, следует искать не в сложных связях означаемых, на уровне содержания, а в самом «шве», том самом месте перехода внешней поверхности ленты Мебиуса во внутреннюю, где запускается механизм кодирования определенными означающими определенных означаемых.

Подобный взгляд на поэтический дискурс требует пересмотра возможных подходов к проблеме текстовой интерпретации и серьезной критики герменевтического подхода. В качестве примера можно привести мнение Б. Джонсон, которая критикует с позиций деконструктивизма стремление герменевтики к толкованию зафиксированного текстового значения. Она указывает на ряд лингвистических и экстралингвистических проблем, создаваемых художественным текстом (полисемия, расхождение между прямым высказыванием текста и его воздействием, расхождение между буквальным и переносным смыслами и т.д.). Среди прочего, Б. Джонсон упоминает тексты С. Малларме как пример «затемнения смысла», причем принципиально, что, может, *она и есть то самое, о чем текст* говорит. Многозначность, по Б. Джонсон, является не локальной проблемой интерпретации, но возможной характеристикой целого дискурса. В связи с этим, возможно, следует ставить вопрос не о том, *что означает* данный элемент, а как он *функционирует* в отношении других элементов.<sup>112</sup>

Интерпретация становится разрушающим механизмом, когда она оформляется в определенные выводы, причем неважно, с какой стороны подходил интерпретатор, – будь то психоанализ или лингвостилистический анализ текста. Интерпретация вызывает некую стагнацию смысла. И поэзия требу-

---

<sup>112</sup> См. Johnson (2008, S. 82).

ет особой бережностью интерпретатора, поскольку создает все условия для интерактива, для того самого диалога, который обретает кровь и плоть в момент чтения – в момент означивания, понимания «текущего» письма.

Метафора дискурса соблазна, совращенного дискурса выдвигает на передний план скорее интерпретацию в ее становлении, когнитивную обработку текста, моменты включения текста-высказывания в реальный диалог, важной частью которого является приближение к Другому.

Поэтический дискурс, дискурс «совращенный», дискурс соблазна, вовлекает в игру видимостей, предлагает свои коды и смыслы и параллельно – возможность смотреть со стороны, как они существуют и самореализуются – здесь и сейчас. Это дискурс потенциально бесконечного смыслопорождения, и следы моделирования данного процесса различимы в отдельном поэтическом тексте.

Возникает необходимость обратить внимание на некий парадокс: процесс неограниченного семиозиса как основание поэтического дискурса отнюдь не означает продуцирования текстов, допускающих бесконечное множество интерпретаций. В противном случае была бы нейтрализована *сингулярность*<sup>113</sup> – одно из основных свойств художественного текста. Континуальный дискурс, развивающийся и функционирующий по определенным законам, которые можно описать и каталогизировать, находит свою репрезентацию в отдельном (дискретном) тексте, который, однако, складывается из конечной суммы знаковых элементов. *Поэтический текст как некая смысловая конструкция с точки зрения индивидуальной парадигматики и синтагматики представляет собой набор знаковых предпосылок, ведущих к интерпретации, которая имеет свои в разной степени обозримые границы.*

Если говорить о поэтическом дискурсе можно, исходя из языковой неопределеннозначности, которая является мощным потенциалом для продуцирования нетривиальных смыслов и констатации сложных нелинейных процессов смыслопорождения, то поэтический текст как «опредмеченный» дискурс характеризуется многозначностью – частным проявлением языковой неопределеннозначности. Концентрация внимания реципиента на многозначности поэтического текста, умение участвовать в подвижном семиозисе, ориентироваться в широком контексте поэтического дискурса позволяет получать удовольствие от текста, будучи «соблазненным» смыслами.

Поэтический дискурс, который можно в контексте работы Ж. Бодрийяра назвать «совращенным» и «соблазнительным», зачастую становится самой дискурсивной репрезентацией процесса смыслопорождения, возникновения всевозможных ассоциаций, путей спонтанного означивания как элемента ориентирования в мире. Это дискурс, который вербализирует сложные, многообразные пути мировосприятия, его познания и оценки («спосо-

---

<sup>113</sup> См. прим. 106.

бы видеть») – и фактом своего существования этот дискурс проблематизирует саму возможность и потенциал такой вербализации. Поэтический текст же является манифестом многозначности и знаковым фрагментом, включенным в процесс бесконечного семиозиса и в той или иной степени проблематизирующим собственную интерпретацию.

### 2.3. Интерпретация и проблема понимания

Подлинно художественный текст характеризуется многомерностью смыслов и наличием имплицитной, непрямой информации:

Понятие интерпретации получает вполне определенное значение <...> Интерпретация <...> – это работа мышления, которая состоит в расшифровке смысла, стоящего за очевидным смыслом, в раскрытии уровней значения, заключенных в буквальном значении <...><sup>114</sup>

Многомерность смыслов находит свое отражение в термине «*текстуальная полисемия*», который в рамках данной работы состоит в отношениях непосредственной корреляции с понятием смысловой неопределенности. В книге П. Рикёра «Герменевтика. Этика. Политика» мы находим следующее высказывание:

<...> текст всегда есть нечто большее, чем линейная последовательность фраз; он представляет собой структурированную целостность, которая всегда может быть образована несколькими различными способами. В этом смысле множественность интерпретаций и даже конфликт интерпретаций являются не недостатком или пороком, а достоинством понимания, образующего суть интерпретации; здесь можно говорить о текстуальной полисемии точно так же, как говорят о лексической полисемии <...><sup>115</sup>

Исследователь «может обжить текст благодаря воображению и симпатии»<sup>116</sup>. В «Конфликте интерпретаций» П. Рикёр говорит об интерпретации как о *способе познания* (гносеологический подход) и как о *способе бытия* (онтологический подход).<sup>117</sup> Интерпретация как способ познания устанавливает некоторую дистанцию между интерпретатором и предметом интерпретации. Эта интерпретация со стороны не предполагает *слияния* с предметом исследования. Интерпретация как способ бытия, напротив, помещает интерпретатора внутрь интерпретируемого предмета, можно даже говорить о том, что интерпретация соединяет предмет и интерпретатора в единое целое.

Проблемой понимания и интерпретации занимается герменевтика. Традиционно выделяют два ее направления – герменевтику сознания (В. Дильтей, Ф. Шлейермахер) и герменевтику бытия (Х.-Г. Гадамер). Принципиальное различие этих двух направлений заключается в определении

<sup>114</sup> Рикер (1995а, с. 18).

<sup>115</sup> Рикер (1995b, с. 8).

<sup>116</sup> Там же, с. 9.

<sup>117</sup> Рикер (1995а, с. 9-13).

процесса понимания: для герменевтиков сознания оно есть вживание в психологический мир другого, форма сопереживания (конгениальности, психологической родственности субъектов), для герменевтиков бытия понимание есть смысл человеческого опыта, реализующегося в делах и языке индивидуумов. В отличие от феноменологии, центральная задача которой – анализ работы сознания по выработке эйдосов (понятий), герменевтика сознания интересуется не сознанием как таковым, а сопереживанием личностей, их диалогом – своеобразием, увлекательностью этого диалога. Внимание герменевтиков притягивает поиск не столько общего (что характерно для традиционной философии и науки), сколько единичного, уникального в своем роде, тогда как герменевтика бытия акцентирует свой сдвиг со сферы сознания в область деяний и языковой практики – при этом наблюдается дальнейший отход от идеалов науки и переход к идеалам искусства.

Одной из важнейших основ герменевтики выступает так называемый герменевтический круг, суть которого можно передать следующим образом: целое может быть выведено из его частей, а каждая часть – из целого. Данное герменевтическое правило берет начало еще в античной риторике. Один из самых заметных представителей герменевтической традиции XX века, Х.-Г. Гадамер, указывал на то, что лишь согласованность (*Einstimmung*) отдельных частей, частных, образующих целое, может быть критерием оценки правильного понимания; понимание начала текста предполагает понимание всего текста, понимание середины или конца текста в значительной степени определяется его началом.<sup>118</sup>

Герменевтический круг представляет собой своего рода динамичное перемещение от формирования гипотез к их корректуре, помогает структурировать процесс чтения и выявить взаимосвязь частей и целого. Ф. Шлейермахер определяет герменевтический круг как процесс понимания, протекающий в сознании интерпретатора, особое значение придавая вчувствованию в текст<sup>119</sup>, М. Хайдеггер и Х.-Г. Гадамер<sup>120</sup> рассматривают его как онтологическое (экзистенциальное) условие бытия-в-мире, а сами процессы понимания как *событие*. Герменевтический круг, таким образом, не метод, а структурный элемент процесса понимания.

Основным правилом любой интерпретации Х.-Г. Гадамер считал то, что текст должен быть понят *из самого себя* (*aus sich selbst*), т.е. при чтении происходит не «таинственная коммуникация душ», а нечто, что можно обозначить как «участие в смысле» данного конкретного текста. Проблемой интерпретации, по Х.-Г. Гадамеру, является та особенность, что в процессе чтения возникают определенные ожидания относительно смыслово-

---

<sup>118</sup> Gadamer (2008).

<sup>119</sup> См.: Шлейермахер (2004).

<sup>120</sup> См.: Хайдеггер (2006); Гадамер (1988).

го содержания текста, они формируются уже на момент появления и восприятия первых текстовых смыслов. Подобные ожидания направляют читателя и могут стать помехой на пути истинного понимания текста.<sup>121</sup>

Кто хочет понять, тот воздержится от первого своего случайного суждения и будет последовательно и упорно «вслушиваться» в текст. Кто хочет понять, будет готов предоставить [тексту] возможность что-либо сказать. Однако это не означает, по Х-Г. Гадамеру, что следует вовсе отказаться от предварительного суждения – сформировавшись, оно тоже включается в игру смыслов.

Еще одним центральным понятием герменевтики стало *горизонтальное слияние* (Horizontverschmelzung) суммы ожиданий, пред-понимания интерпретирующего субъекта и особенностей исторического и культурного *внедрения* текста в интерпретирующее сознание.<sup>122</sup>

По Э. Штайгеру, который также отталкивается в своей работе о проблеме интерпретации от идеи герменевтического круга, процесс интерпретации можно уместить в формулу: «осмыслить то, что нас привлекло, затронуло [в данном тексте]» (begreifen, was uns ergreift) – т.е. одним из центральных понятий его теории является «непосредственное впечатление» от встречи с текстом, которое затем проверяется по ходу чтения. Интерпретации одного и того же текста могут различаться в частных деталях, отдельных выводах, ибо они все имеют индивидуальное происхождение, но если они верны и толкователи двигались в правильном направлении, то не будут противоречить друг другу. Процесс интерпретации при этом не должен привлекать к анализу биографические данные. «Если произведение удалось своему автору – оно больше не носит следов истории своего возникновения», – пишет Э. Штайгер, становясь на сторону теоретиков интерпретации, которые критикуют биографический подход к толкованию произведения.<sup>123</sup>

На роли читателя в своей теории интерпретации акцентирует свое внимание и известный ученый-семиотик У. Эко. Важным для нашего исследования представляется тезис о том, что текст – это продукт, интерпретация которого является составной частью собственно механизма его продуцирования, т.е. интерпретация разворачивается по мере развертывания текста – и именно так, как намечает ее осуществление сам текст. Взаимодействовать с произведением в этом случае означает следовать его стратегиям, вовлекая в этот процесс и собственные догадки, и предположения. Поднимая вопрос о границах интерпретации, У. Эко говорит, что текст может подвинуть на создание множества интерпретаций, однако далеко не всякое толкование он *разрешит*. Задача теорий интерпретации – объяснить функ-

---

<sup>121</sup> См.: Gadamer (2008, S. 57).

<sup>122</sup> Там же, S. 64.

<sup>123</sup> См.: Steiger (2008, S. 149).

ционирование игрового пространства в художественном тексте и определить границы процессов восприятия данного текста.<sup>124</sup>

Итак, функционирование текста, по У. Эко, можно объяснить, выявив роль адресата и то, как данный текст подготавливает и направляет интерпретативную деятельность реципиента. Все дискуссии по проблеме интерпретации У. Эко разделяет на три основные группы:

интерпретация как

- поиск *intentio auctoris*,
- поиск *intentio operis*,
- поиск *intentio lectoris*,

Собственную семиотическую теорию интерпретативной кооперации теоретик представляет как диалектическое соединение *intentio operis* и *intentio lectoris*.<sup>125</sup> Текстовая стратегия представляет собой систему инструкций с целью создания потенциального читателя, черты которого можно выявить и описать из самого текста, – независимо от эмпирического, реального читателя – реципиента данного конкретного текста. В своей фундаментальной работе по теории интерпретации «Роль читателя: исследования по семиотике текста»<sup>126</sup> У. Эко описывает две модели читателя – наивного, понимающего текст семантически, т.е. складывая смысл из суммы высказываний текста, и критического, способного выявить и объяснить стратегию текстовых высказываний, – и анализирует интерпретативную деятельность наивного и критического читателя на примере «Вполне парижской драмы» А. Алле.<sup>127</sup>

Примечательно, что критическое прочтение (интерпретацию) У. Эко противопоставляет *потреблению* текста, приводя пример Ж. Деррида<sup>128</sup>, ставящего в центр интерпретации *intentio operis* и подчеркивающего, что он анализирует скорее бессознательное текста, чем его автора, и интерпретацию новелл Э. По М. Бонапарте, опирающуюся на биографические сведения о писателе и населяющую его произведения «живыми трупами», чтобы подобным образом объяснить «личную некрофилию» самого Э. По – по У. Эко, это яркий пример потребления текста, а не его интерпретации.<sup>129</sup>

Текст представляет собой схему, которая конципирует своего Читателя. В процессе чтения он не всегда делает верные предположения. Существуют тексты, которые конструируют читателя, способного породить множество различных предположений и догадок. Эмпирический, реальный чита-

<sup>124</sup> См.: Eco (2008, S. 100).

<sup>125</sup> Там же, S. 102-103.

<sup>126</sup> Эко (2007).

<sup>127</sup> Там же, с. 338-458.

<sup>128</sup> Деррида (2007).

<sup>129</sup> См.: Eco (2008, S. 128).

тель является своеобразным актером, который по примеру Читателя продуцирует предположения, двигаясь по тексту. И если задача текста – моделирование читателя, способного порождать определенные предположения относительно текста, то инициативой читателя в процессе взаимодействия с текстом следовало бы считать моделирование автора (не эмпирического), что и совпало бы в конечном итоге с интенцией текста.<sup>130</sup>

Читательские предположения в данном случае представляют собой формулирование неких законов развертывания текста, текстового «тайного кода», которые могли бы в дальнейшем объяснить результат. Правильность таких предположений проверяется на тексте как когерентном целом.

Нельзя обойти стороной и теории, которые ставят под сомнение или вовсе отрицают возможность интерпретации. Так, например, Б. Джонсон критикует герменевтику с позиций деконструктивизма.<sup>131</sup> Процесс чтения, поиск смысла в многомерной многозначности и неясности текста способен выявить, по Б. Джонсон, поиск собственных читательских представлений и убеждений. Таким образом, ставится под вопрос сама возможность (правильной) интерпретации и утверждается деконструктивистский тезис о потенциальной ошибочности любого прочтения.<sup>132</sup>

Интересной нам представляется и позиция С. Зонтаг, выступающей против интерпретации, представляющей собой, по ее мнению, подмену произведения смысловой парафразой (понимать значит интерпретировать, а интерпретировать значит по-новому формулировать данное явление, и, следовательно, заменять его). Альтернативу С. Зонтаг видит в особой форме критики искусства, которая призвана описывать форму произведения, а не искать его «ядро».<sup>133</sup>

С проблемой интерпретации, редуцированной на поиске *значения* произведения, С. Зонтаг связывает ставший уже классическим вопрос об отношении формы и содержания, интерпретации и описания – и указывает на то, что до сих пор преобладает представление о содержании произведения как его сущности, что произведение искусства *per definitionem* нечто высказывает.

Интерпретацию, по С. Зонтаг, можно рассматривать как «месть интеллекта искусству, месть миру вообще: интерпретировать значит делать мир бедным и пустым – чтобы достигнуть призрачного мира значений». Интерпретация «приручает» искусство, делает его «удобным и управляемым», интерпретация – это особая форма насилия над искусством. Интерпретация делает искусство предметом потребления, стараясь вписать себя

---

<sup>130</sup> См.: Эко (2007).

<sup>131</sup> См. также раздел 2.2. «„Дискурс соблазна“: процессы неограниченного семиозиса и смысловой энтропии в поэтическом дискурсе».

<sup>132</sup> См.: Johnson (2008, S. 81).

<sup>133</sup> См.: Sontag (2008, S. 180).

в определенную категориальную схему. «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства», – резюмирует С. Зонтаг.<sup>134</sup>

Д. Стаут предпринимает попытку вывести специфическое значение текста, выявляемое в процессе его интерпретации, из задач и особенностей самой интерпретации. Таким образом, не имеет смысла рассматривать различные теории интерпретации как конкурирующие между собой, поскольку они ищут ответы на разные вопросы. Д. Стаут рассматривает специфическую направленность интерпретации с позиции психоанализа, марксизма, структурализма, интенционализма и т.д. и делает вывод, что интересы и цели, с которыми мы подходим к анализу текста, различаются не только от одной теории к другой, от текста к тексту, но даже и от одного прочтения текста к другому.<sup>135</sup>

Традиционное понимание интерпретации как раскрытия смысла (значения) текста, по Д. Стауту, уступает место следующей концепции: в процессе толкования решающими оказываются цели и интересы читателя, они направляют его внимание на определенные проблемы, а множество других остаются в стороне: в интерпретации всегда одни категории имеют решающее значение, в то время как другие не играют никакой роли. Чем интереснее текст, тем большее количество интерпретаций может возникнуть как результат его прочтения.<sup>136</sup>

Интерпретация не должна становиться разрушающим механизмом, когда она оформляется в определенные выводы, причем неважно, с какой стороны подходил интерпретатор, – будь то психоанализ или метод деконструкции. Риск интерпретативной деятельности связан с фиксацией смысла – и в той или иной мере с его стагнацией. Для поэзии этот риск особенно релевантен, поскольку уже план выражения поэтического текста (его графическая составляющая, например, отказ от заглавных букв и пунктуации – как будто слово перестает быть частью речи, а становится – здесь и сейчас – концептом, которому не мешает то, что он записан, потому что меняется, *течет* сама эта запись) создает все условия для диалога, который обретает кровь и плоть в момент чтения – в момент означивания, понимания (ли?) – нахождения *внутри* текста. Этот диалог не предполагает, что факт понимания – это своеобразная точка, окончание и самоцель поэтической коммуникации.

---

<sup>134</sup> Там же, S. 189. Ср. с коннотированным сходным образом «удовольствием от текста» Р. Барта, а также метафорами «дискурса соблазна» и «совращенного дискурса», предложенными в данной работе.

<sup>135</sup> См.: Staut (2008, S. 240-244).

<sup>136</sup> Там же, S. 235.

### 3. Языковые инсталляции: смысловой потенциал материализации языкового знака<sup>137</sup>

#### 3.1. Деавтоматизация рецепции языкового знака в современной конкретной поэзии (А. Кнотек)

Послевоенная поэтическая литература Германии возвращается к эстетическому опыту модернизма – приходит время реставрации, поскольку в Третьем рейхе доступ к экспериментальному искусству был закрыт, а само оно провозглашалось «вырожденческим».<sup>138</sup>

Новое поколение авторов заново открывает для себя сюрреализм, который получает новую интерпретацию и развитие у поэтов-герметиков (П. Целана, И. Бахман, В. Хёллера, Н. Закс, Э. Майстера и др.). Языковые эксперименты, продолжающие традиции дадаизма, характеризуют новое явление в литературе – конкретную поэзию (О. Гомрингер, Э. Яндль, Ф. Мон, Х. Хайсенбюттель и др.).<sup>139</sup>

Начиная с 1991 г. штутгартское издательство „Reclam“ предприняло ряд переизданий известной антологии О. Гомрингера „Konkrete Poesie“<sup>140</sup> [Конкретная поэзия, 1972]. Наряду с визуальной поэзией, это наиболее востребованное направление в экспериментальной литературе второй половины XX века, причисляемое к разряду неоавангардного искусства. Пережив период бурного развития в 60-е гг., она уже в середине 70-х гг. сошла со сцены так же быстро, как и появилась, хотя в 80-х гг. в международном масштабе зашла речь о перспективах развития постконкретной поэзии.<sup>141</sup>

Конкретная поэзия концентрируется на языке, причем язык перестает быть медиумом, средством описания / передачи фактов, мыслей и эмоций,

---

<sup>137</sup> Основу данной главы составляет расширенный и доработанный текст следующей статьи: *Евграшкина, Е.* (2012): Тексты не для декламации: о современной конкретной и визуальной немецкоязычной поэзии // Вестник современного искусства «Цирк «Олимп» + TV», раздел «Концепты». 4 (37), 2012. <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/351/teksty-ne-dlya-deklamatsii-o-konkretnoi-i-vizualnoi-nemetskoyazychnoi-poezii> (25/05/2017).

<sup>138</sup> Стоит, однако, оговориться, что процесс культурной реставрации затронул ФРГ, тогда как для Восточной Германии актуальными были вопросы пропаганды социалистического режима: поэзия носила агитационный характер и должна была оставаться максимально ясной читателю, поэтому герметизм и самоценность поэтического высказывания, берущие свое начало в практиках модернизма, не поддерживались и не тематизировались. Возвращение тенденций, в частности, *l'art pour l'art* в культурно-историческом развитии ГДР, таким образом, было вынесено на периферию.

<sup>139</sup> См.: Головин (2014).

<sup>140</sup> См.: Gomringer (Hg., 1986).

<sup>141</sup> Кудрявцева (2008, с. 115).

он сам становится «целью и предметом» стихотворения. В конкретной поэзии язык становится своим собственным референтом. Она использует фонетическое, визуальное и акустическое измерения языка в качестве объекта поэтизации; слова, буквы, пунктуационные знаки изолируются от их конвенционального языкового употребления и непосредственно предстают перед наблюдателем. Язык в «конкретном» стихотворении выполняет референциальную функцию по отношению к самому себе, он не указывает ни на что, кроме как на самого себя, и обретает, таким образом, зримое *тело*. Материальность языкового знака выходит на передний план. Нет больше «стихотворения о», есть лишь реальность языкового знака как таковая. С другой стороны, с экспериментированием в поэзию прочно входит необходимость вовлекать новые элементы в процесс смыслопорождения, в конкретной поэзии это прежде всего графическое представление языковой игры.

Одним из классических примеров конкретной поэзии является текст **Тима Ульрикса** (Timm Ulrichs, род. 1940) „ordnung / unordnung“ [порядок / беспорядок, 1978]:

ordnung	ordnung
ordnung	unordn g
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung <sup>142</sup>

Ключевое слово *Ordnung* [порядок] находит свою реализацию в визуальной упорядоченности букв. Нарушение порядка, обнаружение беспорядка подчинено языковой игре: фрагмент суффикса *-ung* «переходит» в префикс со значением отрицания *un-*, превращение порядка в беспорядок происходит *буквально*.

В этом примере помимо смыслового потенциала омонимичных языковых единиц (части суффикса и префикса) используется визуальная составляющая, имеющая неязыковую природу. Это определенное расположение букв, которое поднимает проблему иного семиотического порядка – представления того (и о том), что такое упорядоченность на плоскости.

Сходное явление можно наблюдать и в программном тексте **Ойгена Гомрингера** (Eugen Gomringer, род. 1925) „schweigen“ [молчание]:

<sup>142</sup> См.: <http://j.poitou.free.fr/pro/img-p/typ/concret/ulrichs.html> (25/05/2017).

schweigen schweigen schweigen  
 schweigen schweigen schweigen  
 schweigen schweigen  
 schweigen schweigen schweigen  
 schweigen schweigen schweigen<sup>143</sup>

Концентрация на ключевом слове – *schweigen* [молчать / молчание] (причем снятие заглавной буквы не исключает того, что перед нами имя существительное<sup>144</sup>, и расширяет возможности идентификации грамматических форм: *schweigen* – это и инфинитив глагола, и форма третьего лица множественного числа настоящего времени) – достигает своего апогея на месте пробела внутри текста, пустоты, которая, в отличие от слова, имеющего, по сути, ту же семантику, обладает более внушительным семантическим потенциалом, поскольку является до-языковым элементом. Молчание не как слово (пусть даже не произнесенное вслух, а написанное), а как пауза на месте отсутствия слова, эмпирически возможное молчание, реализация молчания через пустоту, акустического – через визуальное. Неопределенность грамматических характеристик ключевого слова в совокупности с неязыковыми средствами семантизации (в данном случае пространственного фрагмента, в котором языковые знаки отсутствуют) максимально концентрирует внимание интерпретатора на самом концепте молчания.

В данном произведении О. Гомрингера подытожена так называемая *поэтика молчания*, которая в свое время стала объектом серьезной критики в связи с творчеством П. Целана.<sup>145</sup> Конкретная поэзия зачастую подвергала профанации поэтику молчания, утверждая суть и принципы поэзии в концентрации содержания, краткости и простоте – вплоть до сведения текста к нулю, т.е. к молчанию. Своеобразную точку над *i* в этой дискуссии поставил известный поэт того поколения **Карл Риха** (Karl Riha, род. 1935) в пародии на стихотворение О. Гомрингера, получившей название „gomringers schweigen“ [молчание гомрингера]:

<sup>143</sup> См.: <http://www.lyrikline.org/en/poems/schweigen-10152> (25/05/2017).

<sup>144</sup> См. раздел 4.1. «Вариативность графики и орфографии».

<sup>145</sup> Одно из направлений проблеме молчания в поэзии было задано через несколько лет после окончания Второй мировой войны знаменитым резюме философа Т. Адорно: «Писать стихи после Освенцима – это варварство» („nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“ [Adorno 1997, S. 30]). Позднее в своем исследовании послесловной поэзии Г. Кортэ обращает внимание на то, что «не понятие и часто подвергавшиеся критике слова Т. Адорно были скорее не вердиктом, формулирующим запрет на высказывание, а артикуляцией непреодолимого напряжения» – поэзия после Освенцима может существовать лишь с *со-знанием* Аушвица – и невозможностью адекватной передачи этого знания средствами искусства (ср.: „Millionenfacher Mord aber ist in keinem Gedicht adäquat darstellbar, so dass das Wissen darüber umso niederziehender und trostloser erscheint, als es, in Kunst transformiert, durch jede ästhetische Praxis, welcher Art auch immer, relativiert, zurückgedrängt und verharmlost würde“ [Korte 2004, S. 9]).

schweigen schweigen schweigen  
 schweigen schweigen schweigen  
 schweigen **gomringer** schweigen  
 schweigen schweigen schweigen  
 schweigen schweigen schweigen<sup>146</sup>

Риха копирует структуру текста Гомрингера, заполняя пробел выделенным жирным шрифтом именем *Gomringer* (интересно, что в имени Гомрингера столько же букв, сколько и в немецком отглагольном существительном *Schweigen* – с семиотической точки зрения это количественное совпадение получает знаковый характер, поскольку позволяет сохранить структуру цитируемого текста-источника).

Пробел, пустота внутри текста **Вернера Хербста** (Werner Herbst, 1943–2008) „ein wort stirbt aus“ [(некое) слово вымирает] функционально становится означающим для качественно иного означаемого, нежели в тексте О. Гомрингера. Текст имеет форму «пирамиды», в которой предикат остается неизменным (*stirbt aus* [вымирает]), а субъектами, по мере движения от вершины к основанию пирамиды, становятся *wort* [слово], *ort* [место] и т.д. (каждый субъект не индивидуален и не определен, он является родовым обозначением некоего множества предметов, что подчеркивается употреблением неопределенного артикля *ein*):

ein wort stirbt aus  
 ein ort stirbt aus  
 ein rt stirbt aus  
 ein t stirbt aus  
 ein stirbt aus<sup>147</sup>

С сокращением количества букв увеличивается, однако, потенциальное количество слов, в составе которых присутствуют данные буквы / комбинации букв: пустое место – знак присутствия на этом месте в текстуальном *прошлом* определенных слов. Постепенное усечение слова *wort* визуализирует и динамизирует сам процесс вымирания, а остающаяся в итоге пустота, что интересно, тоже согласуется с упомянутым выше предикатом, т.е. *вымирает* абсолютно все, и даже пустота – нуль, ничто – не избегает этой участи.

На стыке конкретной и визуальной поэзии работает современный австрийский художник **Анатоль Кнотек** (Anatol Knotek, род. 1977). Его тексты<sup>148</sup> выстраиваются на игре с языковыми (лексическими и грамматическими) значениями, данные значения подвергаются дополнительной материализации посредством разнообразных визуальных эффектов. В тексте „zugück“ [назад] смещение умлаута («конкретный» текст состоит из одного

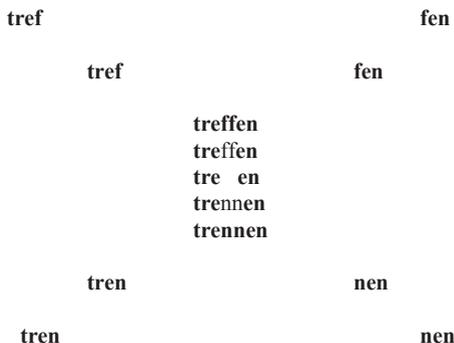
<sup>146</sup> Цит. по: Кудрявцева (2008, с. 117).

<sup>147</sup> См. <http://www.culturecuts.net/shortlist/2008/03/werner-herbst.html> (25/05/2017).

<sup>148</sup> Оригинальные изображения анализируемых далее текстов см. на персональной странице автора в интернете: [http://www.anatol.cc/konkrete\\_poesie.html](http://www.anatol.cc/konkrete_poesie.html) (25/05/2017).

слова с искаженной орфографией: *zurück*) динамизировано *тенью*, отображаемой умлаутом, сдвинутым со второго на первый слог. Изолированное от речевого контекста *назад* может быть также воспринято как приказ. Характер визуальной динамизации актуализирует и возможную этимологическую составляющую слова – движение с применением силы, рывка<sup>149</sup>.

В тексте „treffen-trennen“ [встретиться-расстаться]<sup>150</sup> собственно лексические значения контекстуальных антонимов «инсценируются» визуальной составляющей текста, причем особо акцентируются внутреннее количественное и графическое «равновесие» обоих глаголов:



Постепенное «исчезновение» букв при моменте перехода одного в другое (ср. с ослаблением яркости шрифта при приближении к середине, *встрече* одного с другим) до их полного отсутствия в пространственном центре текста динамизирует амбивалентность события встречи как несущего в себе грядущее расставание.

В другом тексте А. Кнотека „sich entwickeln“ [развиваться] динамизация текста происходит за счет создания фигуры спирали, причем ключевой глагол *entwickeln*, формирующий *тело* спирали, своим пространственным расположением подчеркивает центробежный характер развития. «Спираль» разматывается до прямой, слово в некотором смысле оказывается тавтологично наблюдаемому процессу, но, тем не менее, именно оно визуализирует его. Данный текст семиотически разделяет возможности двойственной грамматической и семантической реализации глагола *entwickeln* – как переходного глагола (концентрация в «клубке», возвращение к этимоло-

<sup>149</sup> Ср.: „*Ruck* – kurze Bewegung, die abrupt, stoßartig einsetzt oder aufhört“ (Duden 2002, S. 1270).

<sup>150</sup> Как и в случае с лексемой *schweigen* в тексте О. Гомрингера, грамматические характеристики глаголов, вынесенных в заглавие, неопределенны, однако потенциально это могут быть формы первого и третьего лица множественного числа настоящего времени (или настоящего со значением будущего), в таком случае текст приобретает личный характер: «встречаемся-расстаемся» / «встретимся-расстанемся» (или «встречаются-расстаются» / «встретятся-расстанутся»).

логии через потенциальную деконструкцию словообразовательных элементов: *ent + wickeln* как *рас-путывать, рас-пускать*)<sup>151</sup> и как глагола возвратного – *sich entwickeln* (*развиваться, становится чем-то другим*)<sup>152</sup>. Однако возвратная частица *sich* пространственно находится под угрозой быть *раздавленной* «спиралью», она находится вне ее и в то же время в непосредственной близости (между прочим, со стороны, обратной движению спирали): *самостоятельность* развития, таким образом, представляется иллюзией, развитие происходит в противоположную сторону, и *саморискует* быть уничтоженным этим процессом.

Рассмотренные тексты А. Кнотека („*sich entwickeln*“ [развиваться], „*treffen-trennen*“ [встретиться-расстаться], „*zurück*“ [назад]) представляют собой обыгрывание основных лексических значений заявленных в заглавиях слов с помощью визуальных фигур, *телом* которых эти слова являются (в первом случае это центробежно развертывающаяся глагольная спираль, во втором – х-образное схождение, пересечение и расхождение слогов, в третьем – «теневое» смещение умлаута). Материализуется не только план выражения, но и план содержания языкового знака.

Приведенные выше примеры являют собой особый вариант реализации поэтической функции: план выражения поэтического высказывания полностью совпадает с планом содержания, что позволяет говорить скорее об идентичности, чем об эквивалентности<sup>153</sup> как основе реализации поэтической функции в «конкретном» тексте – и само сообщение, таким образом, концентрируется лишь на игре взаимообратимости и взаимоограниченности обоих планов, что, в конце концов, может привести к «ловушке самопоглощающей формы»<sup>154</sup>. «Конкретные» тексты поэтизируют знак как таковой, играя с идентичностью его сигнификанта и сигнификата, привлекая семиотический потенциал неязыковых знаков. Чем менее очевидной оказывается эта связь при смещении отношений идентичности в сторону отношений эквивалентности (в том числе эквивалентности *неочевидной*, как в случае с поэзией, допускающей «герметичные» ходы), тем более глубокой будет смысловая неопределенность, продуцируемая использованием уникальных знаков-символов разных уровней, вступающих в сложные сингулярные взаимодействия друг с другом.

<sup>151</sup> Ср. „*wickeln* – etwas (Schnur, Draht o.Ä.) durch eine drehende Bewegung der Hand so umeinanderlegen, dass es in eine feste, meist runde Form gebracht wird“ (Duden 2002, S. 1737).

<sup>152</sup> Ср.: „*sich entwickeln* – allmählich unter bestimmten Bedingungen zu etwas anderem, Neuem werden“ (там же, S. 440).

<sup>153</sup> Если под идентичностью понимать полное совпадение объектов вплоть до утверждения, что это один и тот же объект, а под эквивалентностью – частичное совпадение на основании ряда определенных признаков.

<sup>154</sup> Глазова (2009).

Данный механизм конкретной поэзии как таковой (совпадение плана выражения и плана содержания) концентрирует в себе смысл и одновременно разрешает вопрос, зачем подобные тексты вообще стоит читать. По А. Глазовой, «эти стихи не бессмысленны (в том смысле, в каком нонсенс ставят себе целью дадаисты, от которых конкретисты и отталкиваются), а, напротив, предельно просто решают задачу передачи смысла»<sup>155</sup>.

Однако уже текст „schweigen“ О. Гомрингера, помещенный в определенный интерпретативный контекст (поэтологическая дискуссия, пародийные элементы в поэтическом диалоге, параллельное развитие конкретной и герметичной поэтик и проч.), способен продуцировать более сложные смыслы, далеко выходящие за пределы собственно смысловой составляющей текста. Собственно «конкретный» текст в высшей степени замкнут на собственной форме и начинается там, где имеет место нонсенс<sup>156</sup>, точка (в основном) случайного пересечения разных семиотических систем, способных параллельно участвовать в означивании. Более широкая интерпретация такого текста (как, например, текста пародийного) возможна лишь с осмыслением его концептуальной основы – с ориентацией на более широкий дискурсивный контекст. Сложность текста возрастает прямо пропорционально количеству участвующих в нем гетерогенных языковых и неязыковых структурных элементов, а степень смысловой энтропии – прямо пропорционально их числу и обратно пропорционально очевидности (степени конвенциональности) их семиотических связей.

Текст „zeichen unserer zeit“ [знаки нашего времени] А. Кнотека также может стать примером поэтической деконструкции в современной конкретной поэзии. Крайне емкое понятие *zeichen unserer zeit* (метафора подразумеваемых культурных и проч. признаков эпохи) сведено к буквальному воспроизводству широко распространенных интернациональных знаков и символов (включая знаки валют, амперсанд, знак охраны авторского права и товарные знаки и т.д. и т.п.):

```
ZEICHEN UNSERER ZEIT
Z3 | cH3N vN53r3r Z3 | t
z €|©|-[€N |N$€®€® z€|†
<...>
```

Стройность фразы-ярлыка, постепенно (от 1 до 6 строки происходит снижение уровня визуальной эквивалентности знаков, причем последняя строка «считывается» уже лишь по аналогии с предыдущими) распадается

<sup>155</sup> Там же.

<sup>156</sup> «Нонсенс» в данном случае понимается не как «бессмыслица», «абсурд», «алогизм», а скорее в постмодернистской интерпретации термина, как условие возможности семантического движения как такового, т.е. создания смысла; в конкретной поэзии семантическое движение имеет в качестве своей основы взаимное наложение нескольких семиотических систем (например, языка и пространственных фигур, структур) – это «мягкий» нонсенс, скорее утрирующий логические связи внутри знака, делающий их очевидными, зримыми.

до отдельных знаков, которые без контекста оказывается сложно увязать между собой. Совершается переход от подразумеваемого к наличествующему, от символа к простому знаку, который репрезентирует сам себя и помогает выстраивать новые синтагматические последовательности, непривычные интерпретатору и требующие от него не репродукции и ретрансляции «заархивированного» знания, а продуцирования иного, нового, т.е. через отказ от мифа, который воспринимается как некая культурная или иная аксиома, происходит переход к созданию новой семиотики.<sup>157</sup> Таким образом, в тексте визуализируется процесс медленно сводимой к нулю символизации, т.е. редукция высшего проявления языковой деятельности – посредством деавтоматизации восприятия материальных знаков естественного языка. Текст можно воспринимать и как попытку построчно выстроить индивидуальные парадигматику и синтагматику с целью найти новые означающие для одного и того же означаемого – усилия по восстановлению структурно-семиотических связей, в свою очередь, деавтоматизируют привычное восприятие означаемого.

А. Кнотек прибегает и к семантическому обновлению слова за счет восстановления этимологических связей или, напротив, концентрации на ложной этимологизации, подсказанной графико-фонетической формой самого слова, как это происходит в следующем случае:

M U S E U M  
M U S S S E H N  
M U S E E N

Ложноэтимологическое «содержание» существительного *Museum* [музей], форма множественного числа которого на основе паронимии потенциально включают в себя конструкцию с модальным глаголом *muss sehen* [нужно смотреть], не имеет ничего общего с настоящими этимологическими корнями слова (слово было заимствовано посредством латыни из греческого от *μουσείο*[v], *musío*<sup>158</sup> – *Дом муз*). Однако ложная этимология, основой для которой послужило явление паронимии, в данном случае логически утверждает собственно лексическое значение слова: ложное как наруше-

<sup>157</sup> Расцвет конкретной поэзии, ставившей своей целью не в последнюю очередь обновление языка и его восприятия, отказ от клише и застывших речевых и поэтических форм, приходится на 60-70-е гг. XX в., когда параллельно в гуманитарных науках возрастает интерес к семиотике и ее возможностям. В данном контексте программным становится, например, текст Р. Барта «Мифологии» (1957), где он рассматривает миф как семиотическую систему, лишенную прозрачности для воспринимающего ее сознания. Пятнадцать лет спустя в немецкоязычном литературном пространстве появляется роман писателя и поэта-герметика В. Хёллера „Die Elephantenuhr“ [Часы слона], в котором он ставит похожие задачи и решает их с помощью художественного слова. Практика развенчания мифа, разрушения привычных автоматически репродуцируемых языковых и культурных стереотипов позже будет прочно связана с понятием «деконструкция».

<sup>158</sup> Kluge (1975, S. 901).

ние отношений истинности не искажает, однако, содержания самих отношений: в музее нужно *смотреть*.

В другом примере из поэзии А. Кнотека за счет постепенного сокращения расстояния между буквами (вплоть до их полного слипания) визуализируется собственно лексическое значение лексемы *Verdichtung* [уплотнение], а визуализация (префикс *ver-* несколько отстоит от корня слова, для него также употреблен более мелкий шрифт) обнажает этимологические связи с однокоренным словом *Dichtung* [поэзия]. Через восстановление этимологического родства этих слов возможно и метафорическое прочтение *поэзии* как *уплотнения, сгущения* (смысла?). В данном контексте, однако, уплотнение достигает своей высшей стадии, когда отдельные компоненты становятся неразличимы – в метафорическом прочтении визуализация процесса графического сгущения слова *Dichtung* вполне может стать иронической отсылкой к сложной, *темной* поэзии, ее смысловой *нечленораздельности*.

Все рассмотренные выше возможности визуализации в конкретной поэзии служат тому, чтобы слово и другие единицы языка – и через них сам язык – обрели собственную осязаемость, *тело*, которое помогло бы им стать *предметом* конкретного текста, включиться в динамику порождения смысла, основной механизм которого заключается во взаимообратимости плана выражения и плана содержания текста ввиду высокой степени их корреляции.

### 3.2. Векторы развития визуальной поэзии: «магический квадрат» Б. Кёлер и интермедialьные проекты Г. Мюллер

Когда конкретная поэзия выходит в иные семиотические пространства, не ограничиваясь исключительно поэтизацией структурных единиц и явлений естественного языка, когда «конкретный» дискурс концентрируется на целенаправленном использовании элементов коллажа, семиотического потенциала цвета, пространства, геометрических фигур, визуальных цитат из мира искусства и проч., конкретная поэзия становится визуальной. В визуальной поэзии происходит вовлечение в процесс смыслопорождения более сложных знаковых систем неязыковой природы, за счет чего усложняется и процесс их интерпретации.

Так, работы поэта **Клауса Петера Денкера** (Klaus Peter Dencker, род. 1941) часто носят иронический характер, причем в качестве ведущего художественного приема ирония создается как языковыми, так и неязыковыми средствами. К примеру, креолизованный текст „goethe“ [gëte]<sup>159</sup> выстраивается на анаграмме имени немецкого поэта-классика: новое анаграмматическое образование состоит из английского определенного артикля *the* и латинизма *ego*. Оно могло бы быть означающим для подчеркнуто выдающейся индивидуальности, яркой, самобытной личности. Ха-

<sup>159</sup> См.: <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/goethe-642> (25/05/2017).

ракетер визуального компонента, однако, снижает *пафос* определенного артикля и ставит под вопрос положительные коннотации образованного анаграмматически слова: неподвижность, скульптурность черт гиганта, несоответственность картинки и текста, вполне могут указывать на подвергающиеся сомнению ценности допропорядочного мира буржуа.

В тексте „dead“ [мертвый]<sup>160</sup> К.П. Денкера, визуально воспроизводящем форму судоку, кроссвордов и проч., ироничный характер высказывания достигается концентрацией на различных лексических вариантах выражения *конца*, вписанных в магический квадрат, образованный английским словом *dead*: это и немецкое *Ende* [конец], и формула прощания *ade* – и изображением птиц, поглощающих пищу. Русскоязычный читатель мог бы усмотреть в квадрате и вполне подходящее по контексту существительное *еда*, что лишь усилило бы соответствующий эффект, несмотря на безусловно случайный характер подобного межъязыкового и дискурсивного взаимодействия.

Структура магического квадрата является в международном масштабе одной из излюбленных фигур визуальной поэзии. Так, в галерее „m“ в Бохуме (Германия), выставляющей произведения современного конкретного искусства, можно видеть и магический квадрат **Барбары Кёлер** (Barbara Köhler, род. 1959) „The Promised Rosegarden“ [Обещанный сад роз]:

R O S E  
O S E R  
S E R O  
E R O S<sup>161</sup>

Работа представляет собой буквы (36x36 см) на стекле, которые можно читать по обе стороны, находя новые и новые комбинации: помимо анаграмматических трансформаций в процессе смыслопорождения участвует трехмерное пространство – это и объем понятий, значений слов, возможных комбинаций – и их одновременное присутствие в нем.<sup>162</sup> Работу сопровождает комментарий художницы:

THE PROMISED ROSEGARDEN ist ein magisches quadrat aus den vier buchstaben des wortes ROSE, das in drei europäischen sprachen: englisch,

<sup>160</sup> См.: <http://www.lyrikline.org/de/gedichte/dead-643> (25/05/2017).

<sup>161</sup> См.: [http://www.galerie-m-bochum.com/artistic\\_en.php?aiid=774](http://www.galerie-m-bochum.com/artistic_en.php?aiid=774) (25/05/2017).

<sup>162</sup> „The Promised Rosegarden“ Б. Кёлер интертекстуально указывает на роман „I Never Promised You a Rose Garden“ (1964) Д. Гринберг, который стал основой для нескольких одноименных фильмов и песни. История рассказывает о трехлетней борьбе девушки-подростка с шизофренией. Уже на основе этимологии слова (от др.-греч. *σχίζω* – *раскалываю* и *φρήν* – *ум, рассудок*), которая указывает и на основной симптом заболевания – диссоциативное расстройство идентичности или расщепление личности – можно позволить себе и более смелую интерпретацию семиотической общности концепта болезни в книге Д. Гринберг и структуры магического квадрата Б. Кёлер – это расщепление целого на части с образованием новых конструкторов – из конечного числа элементов в заданном изначально герметичном пространстве.

französisch und deutsch (jene drei sprachen, die auch Gertrude Stein<sup>163</sup> sprach), gleich geschrieben, aber unterschiedlich ausgesprochen (gleich *gesehen*, doch dabei verschieden gehört) wird. Indem der jeweils erste buchstabe an letzte stelle versetzt wird, entsteht neben der waagerechten eine senkrechte variante, aus beidem aber ein worfeld, ein formales beet, entstehen neue wörter: zuerst OSER, das im französischen bedeutet etwas *zu wagen*, *zu riskieren*, *sich zu trauen*. Wagt man sich weiter, trifft man auf SERO, in europas basissprache latein: *ich füge zusammen, reihe, verknüpfe*, blüten zb zu einem kranz, zu einer girlande; *ich säe, pflanze, bringe hervor* (SATUS, woraus die saat entspringt, entspricht), in einem zeitverhältnis auch: SERO nicht auf der ersten silbe, sondern gleichmäßig betont, wird ein adverb und *spät*. Schließlich geht es in der sprachzeit noch weiter zurück, ins altgriechische, wo Diotima in Platons *Symposion* von EROS sagt, er dolmetsche zwischen menschen und göttern, *verknüpfe, verbinde sie*; als dämon weder das eine noch das andere, *ergänze er die gegensätze*. Um ihre rede zu verstehen, sagt Sokrates darauf, brauche es *manteia*, seherkunst: die diagonale von rechts oben nach links unten wiederholt zwei- bis dreimal das englische wort SEER, seher. Die beiden verbleibenden viertel, links oben und rechts unten, enthalten je eine niederländische oder flämische ROOS. Ein mitteldrittel lässt sich zudem lesen als SEE, englisches *sehen* oder deutsches *gewässer*, vielleicht ist ja auch eine seerose inbegriffen...<sup>164</sup>

Это магический квадрат из четырех букв слова ROSE, которое в трех европейских языках – английском, немецком и французском – пишется одинаково, но по-разному произносится (одинаково *видится*, но по-разному слышится). При перестановке первой буквы на последнее место помимо горизонтального возникает вертикальный вариант, а из того и другого – лексическое поле, формальная «клумба» с новыми словами: сначала OSER, что означает во французском *рисковать, решаться на что-либо*. Если отважишься на следующий шаг, встретишь SERO, что на латыни, европейском языке-основе, означает *я скрепляю, упорядочиваю, связываю*, например, цветы в венке, girlande; *я сею, выращиваю, порождаю* (соответственно, SATUS, к которому восходит немецкое семя [die saat]), также во временном значении: SERO с ударением не на первом слоге, а с равномерным акцентированием обоих слогов, становится наречием *поздно*. Наконец мы уходим все дальше по времени, в древнегреческий, где Диотима из платоновского *Пира* говорит об Эросе (EROS), что, пребывая между людьми и богами, объединяет, связывает их. Не являясь ни тем, ни другим, он дополняет противоположности. Чтобы понимать его речь, говорит Сократ, нужна *manteia*, искусство предвидения: диагональ справа вверху повторяет налево вниз два или три раза английское слово SEER – провидец, пророк. Обе остающиеся четверти, слева вверху и справа внизу содержат голландское или фламандское ROOS. Срединная треть читается как SEE, английское *видеть* и немецкое *озеро, море*. Возможно, здесь присутствует и кувшинка [Seerose]...

<sup>163</sup> Помимо прочего, Гертруда Стайн – автор знаменитого высказывания „rose is a rose is a rose is a rose“ [роза есть роза есть роза есть роза].

<sup>164</sup> См. [https://www.galerie-m-bochum.com/artist\\_info2.php?SID=RIzTb3k7fFt&aid=167&aifid=128](https://www.galerie-m-bochum.com/artist_info2.php?SID=RIzTb3k7fFt&aid=167&aifid=128) (25/05/2017). Сохранен оригинальный курсив.

На этом примере можно видеть, как с появлением авторского метатекста, сопровождающего собственно поэтический текст, совершается переход к новому измерению поэзии: направления интерпретации задаются самим автором, позволяя реципиенту непосредственно разделять с ним смысловое поле, что, однако, не исчерпывает и не ограничивает интерпретативные возможности.<sup>165</sup>

Маргинальными из-за необычного решения комбинирования визуальных и текстовых элементов в контексте всего вышесказанного представляются поэтические тексты Нобелевского лауреата 2009 г. **Герты Мюллер** (Herta Müller, род. 1953) из сборников „Die blassen Herren mit den Mokkattassen“<sup>166</sup> [Бледные господа с чашками мокко] и „Im Naarknoten wohnt eine Dame“<sup>167</sup> [В узле волос живет одна дама]. Их нельзя отнести к визуальной поэзии, визуальный компонент в них обладает относительной самостоятельностью, он занимает определенную пространственную и смысловую позицию по отношению к тексту. Совокупно с текстом они образуют ряд интермедиальных проектов, в которых Г. Мюллер выступает одновременно и в качестве поэта, и в качестве художника и фотографа.

В интермедиальных проектах Г. Мюллер важно различать визуальные компоненты двух родов: собственно иллюстрацию и визуальное представление текста.<sup>168</sup> На что следует обратить внимание в контексте форм визуальной поэзии, так это что в проектах Г. Мюллер существует пара отношений плана выражения и плана содержания – это таковые текста и таковые изображения как относительно автономных семиотических систем, которые, в свою очередь, вступают в разнообразные структурно-смысловые отношения друг с другом. Структура интермедиальных проектов намного сложнее, чем структура визуальных текстов, и корреляция двух упомянутых уровней содержания будет происходить иным образом, чем в визуальной поэзии.

Визуальная и конкретная поэзия концентрируются на ограниченном количестве языковых единиц или иных знаковых элементов, что является требованием «конкретного» и «визуального» дискурсов: текст как гетерогенное знаковое образование служит своего рода семиотической инсталляцией, смысл которой заключается в реализации поэтической функции как продукта особого рода отношений плана выражения и плана содержания «конкретного» или «визуального» текстов. Рецепция подобных отношений

<sup>165</sup> О роли авторского метатекста см. также раздел 5.3. «О (не)случайном: интермедиальный эксперимент „Übergangenes“ (2011) Р.-Б. Эссига и М. Коха».

<sup>166</sup> Müller (2005).

<sup>167</sup> Müller (2000).

<sup>168</sup> О визуальном представлении текста как способе достижения художественной сингулярности, парадоксальным образом осуществляемом через семиотическую «инсталляцию» нивелирования авторского «почерка» (в том числе в поэтике Г. Мюллер), см. раздел 4.1. «Вариативность графики и орфографии».

в тексте осуществляется с восприятием языкового остранения как эффекта инсталляции, связанного с реализацией поэтической функции, а затем и деконструктивной составляющей текста – чистой языковой рефлексии, *post factum* и в более широком интерпретативном контексте служащей разрушению языковых мифов и стереотипизации речевого поведения. Языковая рефлексия в «конкретном» и «визуальном» тексте – пример реализации метаязыковой функции. Большинство текстов конкретной поэзии не представляют сложности для интерпретации, по жанровому своеобразию своего оформления и функционирования они состоят в родстве с ребусами, однако их интерпретация – скорее средство получения эстетического и интеллектуального удовольствия, а не единственное рациональное условие их существования, как то бывает в ребусах. Текст как таковой задает достаточно четкие границы для собственной интерпретации и не является герметичным, либо может рассматриваться как таковой в широком дискурсивном контексте – как носитель актуального лингво-культурного концепта и проч. (например, *schweigen* О. Гомрингера, *rose* Б. Кёлер).

В рамках данного исследования анализ функционирования «конкретного» и «визуального» поэтических дискурсов иллюстрирует с одной стороны, реализацию поэтической и метаязыковой функций как результат обнажения приема, а с другой – помогает приблизиться к интеллектуальной и герметичной поэзии, поскольку в ней, в свою очередь, будет присутствовать та же ориентация на язык как код, на культивирование особого рода нонсенса<sup>169</sup>, однако в контексте более сложной многоуровневой (хотя и в основном гомогенной) семиотической системы.<sup>170</sup> В современном интеллектуальном поэтическом дискурсе реализация метаязыковой функции автоматически начинается с самого процесса порождения текста, поскольку в нем в высшей степени концентрированы языковые наблюдения (на уровне означающих это продуктивная творческая составляющая работы с языком как материалом), которые в дальнейшем становятся основой для сложных процессов смыслообразования (процесс означивания, связывания означающих с означаемыми и динамизация этих связей внутри текста как опредмеченного дискурса), – уже на уровне конструктивной и деструктив-

<sup>169</sup> С точки зрения конвенционального и рационального употребления языка, например, метафора и оксюморон вполне могут быть обозначены как разновидности нонсенса.

<sup>170</sup> В этом смысле «конкретный» и «визуальный» дискурсы намного ближе герметичному и интеллектуальному дискурсам, чем дискурсу мэйнстрима, хотя и может показаться, что в первых присутствует тенденция к развлекательному характеру поэзии, как и в последнем, – на наш взгляд, это наблюдение вторично по отношению к собственно когнитивно-эстетической значимости «визуального» и «конкретного» дискурсов. Что касается поэзии мэйнстрима, то поэтическая функция реализуется в ней, в основном, путем продуцирования традиционных поэтических клише (будь то структурный или содержательный уровень), а метаязыковая функция скорее отсутствует в контексте традиционной поэтической субъективности, не оставляющей возможности творческой дистанции по отношению к языку и языковому знаку.

ной языковой деятельности как основы существования поэтического текста. Текст в поле рецепции и интерпретации начинает собственную презентацию с того, как он сделан, и, таким образом, обращается на самого себя, включаясь в процесс смыслообразования на правах собственного референта.

#### 4. «Саморефлексирующий» дискурс: смысловой потенциал трансформации языкового знака

Смысловая неопределенность порождает текстовую диалектику, формирующую возможности и границы смысловой подвижности текста. Становясь частью дискурса, разнообразные языковые знаки, их комбинации, а также изменения в их семантическом объеме (возможные иногда именно в пределах определенного контекста) образуют главное условие для формирования сложных поэтических смыслов. Увеличение объема значений ведет к пропорциональному возрастанию доли герметизма поэтического текста. В условиях нелинейности поэтического высказывания смысловое *резонирование* оказывается возможным на самых разных уровнях – от графем до сложных синтагм.

В данной работе мы не ставили себе целью анализ разнообразия способов семантической трансформации слова – что, собственно, могло бы стать предметом отдельного обширного исследования. Мы так или иначе затрагиваем эту проблему, рассматривая ряд других (нарушение дистрибутивных связей, вариативность орфографии и т.д.), которые непосредственно влияют на изменение семантики слова, ее обновление и дискурсивную реализацию семантических связей данного слова с другими в рамках поэтического текста.

Так, в предложенном ниже примере, стихотворении „fleisch 1“ [мясо] **Томаса Клингга** (Thomas Kling, 1957–2005), присутствует ряд трансформаций языкового знака (пропуск букв, нарушение дистрибутивных связей и грамматического согласования, раздельное написание частей сложного слова и проч.), а полисемия становится качественной характеристикой текста и его конституирующим элементом. В данном тексте поэтизируется парадигма глагола *schmelzen* (*плавить, таять*). Текст играет со всеми возможными модусами реализации этого процесса: релевантными становятся не только формы единственного и множественного числа, но и изъявительного и сослагательного наклонения:

##### **fleisch 1**

schmelzn schmolz geschmolzn  
konjunktiv schmölze:  
o schmölze doch  
beim atomaren tralala sodom und so  
auf einen schlach fällt ernst schmilzt ernst  
fällt karen und schmilzt und klaus und alle andern  
schmilzt der aug apfel schmelzn dinge die  
gar nicht gebetn werdn müssn  
zu schmeln  
zb eis<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Kling (2006, S. 5).

**мясо 1**

плавить плавился расплавился  
 конъюнктив плавился бы:  
 как плавился бы во время  
 атомной тралала содом и проч  
 бой[ни] падает серьезный плавится эрнст<sup>172</sup>  
 падает карен и плавится и клаус и все другие  
 плавится глаз яблоко плавятс штуки которые  
 вовсе не нужно просить  
 рсплавтьсь  
 напр лед<sup>173</sup>

Многозначность имеет своим исходным пунктом прецедентное имя *содом*, которое, будучи экстенционалом (в данном случае не имея референтом предмет, но являясь понятием культурного пространства, непосредственно отсылающим к библейскому контексту), имеет как минимум два различных интенционала (семантических признака): *город греха, прелюбодеяний*<sup>174</sup> и *город, сожженный в наказание божественным огнем*. При анализе каждого интенционала получатся качественно иная смысловая картина: интенционал *город греха, прелюбодеяний* подводит контекст под чувственное, эротическое начало – описание оргии – и тогда упомянутый глагол *плавиться* актуализируется в его переносном значении, как эвфемизм для обозначения сексуального возбуждения.

Лексема *atomar* сочетает два значения, которые разводятся лексически в русском языке: *атомный* и *атомарный*. Если для контекста, интерпретативно «ведомого» рассмотренным нами интенционалом, актуальным будет значение *атомарный, состоящий из мельчайших частиц*, то для контекста, знаково подчиненного второму интенционалу (*город, сожженный в наказание божественным огнем*) будет важно значение *атомный*.

Интенционал *город, сожженный в наказание божественным огнем* радикально изменяет смысловую направленность текста: языковые знаки складываются в цепочку-картину гибнущего в момент атомного взрыва мира. Глагол *плавиться* употреблен в своем прямом значении, однако, по отношению к предметам, не являющимся привычными для его конвенциональной синтагматики (это *люди*), что приводит к острому эффекту оуждения – особенно на фоне семантико-синтагматически предсказуемого

<sup>172</sup> В немецком языке прилагательное *ernst* [серьезный] омонимично по отношению к мужскому антропониму *Ernst*.

<sup>173</sup> Анализ этого поэтического текста был опубликован в рамках следующей статьи: *Ев-грашкина, Е.* (2013): «Дискурс соблазна»: О процессе неограниченного семиозиса и о границах интерпретации в поэтическом дискурсе // Михайлин, В. / Решетникова, Е. (сост., ред.): Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов: сб. науч. ст. СПб. / Саратов. 218-227.

<sup>174</sup> Ср.: „Ort, Stätte der Lasterhaftigkeit und Verworfenheit“ (Duden 2002, S. 1413).

звена *лед*. Интересно, что мотив плавления выведен и графически через редуцию грамматических форм глагола *schmelzen* [плавить, плавиться]: *schmelzn – geschmolzn – schmeln*.

Своеобразным *заземлением*-остранением для данного смыслового поля также становится маркированный паратекстуально концепт *мясо*, который не получает своей языковой реализации непосредственно в тексте, но, тем не менее, способствует разворачиванию сценария *приготовление мяса*, одним из звеньев которого является его размораживание при высокой температуре. В тексте актуализируется периферийный компонент концепта *мясо – человек, обреченный на смерть*. На это указывает и редуцированная в тексте лексема *schlacht – битва, бойня*<sup>175</sup>, но и *забой (скота)*<sup>176</sup>.

#### 4.1. Вариативность графики и орфографии

В поэтическом тексте графическая система наравне с системой пунктуационной выступает в качестве регулятора синтагматических отношений внутри текста и поэтому приобретает характер дискурсивно значимой величины.

Для европейской поэзии XX века в целом характерна тенденция к отказу от классической строки, начинающейся с прописной буквы. Несмотря на то, что эта особенность прочно укоренилась в истории поэзии в качестве дискурсивно значимой, она остается маркированной, особенно в сочетании с сопутствующим ей отказом от регулярных строфических форм, например, по сравнению с поэзией мейнстрима. Хотя, с другой стороны, внутри немецкого интеллектуального поэтического дискурса некоторой маргинальностью скорее будет прописная буква в начале каждой поэтической строки, сопровождающая, как правило, пародирование или экспериментирование с традиционными поэтическими формами (сонетом, рондо и т.д.).<sup>177</sup>

Отказ от поэтической строки, начинающейся с заглавной буквы, ведет к двум возможностям, одна из которых представляет собой принципиальный отказ от прописных букв вообще (Э. Яндль, Т. Клиг, У. Дреснер, Л. Зайлер и др.), а другая выбирает привычную запись предложения, начинающегося с заглавной буквы, которое, однако, подчиняется пространственной разбивке на строки, что часто имеет решающее значение для чтения и интерпретации (Х. Домин, Б. Кёлер и др.).

---

<sup>175</sup> Ср. „heftiger, längere Zeit anhaltender Kampf zwischen größeren militärischen Einheiten“ (Duden 2002, S. 1321).

<sup>176</sup> Ср. однокоренные глагол *schlachten* [забивать скот, птицу] и существительное *Schlachtvieh* [скот, предназначенный на убой].

<sup>177</sup> Ср. главы монографии Т. Кудрявцевой: «Традиционные жанры в современной поэзии», «Игра с традицией – тотальная пародия модерна», «Соотношение новации и традиции» (Кудрявцева 2008, с. 128-133, 223-237, 286-306).

Пожалуй, своеобразной переходной графической возможностью оформления поэтической строки в современной немецкоязычной поэзии остался выбор в пользу привычного предложения, начинающегося с большой буквы и заканчивающегося там, где поставлена точка. При этом сохраняется деление стиха на строки, которые отнюдь не всегда совпадают с размером предложения, что также помогает избежать повествовательных интонаций и акцентировать эмфазу и смысловое движение внутри текста:

**Köln**

Die versunkene Stadt  
für mich  
allein  
versunken.

Ich schwimme  
in diesen Straßen.  
Andere gehen.

Die alten Häuser  
haben neue große Türen  
aus Glas.

Die Toten und ich  
wir schwimmen  
durch die neuen Türen  
unserer alten Häuser.<sup>178</sup>

**Кёльн**

Утонувший город  
для меня  
одной  
утонул.

Я плыву  
в этих улицах.  
Другие идут.

У старых домов  
новые большие двери  
из стекла.

Мертвые и я  
мы плывем  
сквозь эти новые двери  
наших старых домов.

В данном случае помимо пауз, маркированных точками, присутствуют паузы внутри предложения, разделенного на отрезки перемещением на новую строку слов, в норме синтагматически связанных. Таким образом происходит дробление (и «взвешивание» смысловой релевантности частей) высказывания на относительно автономные смысловые отрезки при сохранении его общей законченности.

Те же вариации поэтической строки наблюдаются в современной русской поэзии: для поэтик, проявляющих тенденцию к смысловой недоступности, герметизму, в целом релевантен полный отказ от прописной буквы в начале строки и создание гомогенного графического пространства, являющегося предпосылкой для нелинейного чтения текста (см. тексты А. Глазовой, П. Андрукович, Н. Азаровой и др.). Однако герметичная поэзия А. Драгомощенко релятивирует непосредственную связь смысловой неопределенности с оформлением поэтической строки (в его текстах предпочтение отдается предложению как отрезку поэтического смысла, а ряд текстов сохраняет прописную букву в начале строки, ср., например, тексты «Тавтологию»<sup>179</sup>).<sup>180</sup>

<sup>178</sup> Domin (2006, S. 20).

<sup>179</sup> Драгомощенко (2011).

Тенденция к отказу от деления на стиховые отрезки в текстах **Александра Уланова** (род. 1963) либо сопровождается полным отказом от прописных букв совокупно со знаками пунктуации, что становится непосредственным фактором нелинейного письма, технически напоминающего «поток сознания» или автоматическое письмо:

берегись мяча метро билеты рыб в голубые волны домов каплей нового года  
медленно дышит слон снега в бездомные окна над ним мир тумана из фар  
боли ниоткуда зерен дождя буквы плывут не снять не сдать опереться под-  
прыгнуть <...><sup>181</sup>

либо, напротив, характеризуется членением на автономные смысловые отрезки – предложения – это примеры линейного, кумулятивного письма, впрочем, письма не менее неопределенного:

Мы, наше – скука и агрессия слипания. Но ты и я – слишком отдельно. Ты со мной – нет, слишком уверенно там, где всегда свобода. Может быть, мое с твоим? <...><sup>182</sup>

В целом можно предположить, что комплексной единицей смысла в поэзии остается предложение – либо некая нелинейная последовательность, для которой будут действовать иные правила членения.<sup>183</sup>

Что касается немецкоязычной поэзии, то отказ от прописных букв внутри современного поэтического текста является более маркированным, нежели в русской, поскольку неизбежно ведет к трансформации графики конвенционального языкового знака: с точки зрения корректной орфографии современного немецкого языка все существительные, включая имена нарицательные, должны писаться с прописной буквы.<sup>184</sup> Историческое выделение существительных как *смысловых доминант* находит свое отражение в некоторых поэтических концепциях. Так, Г. Бенн считал существи-

<sup>180</sup> То же наблюдение касается, к примеру, и поэтических текстов М. Гейде, ср. ее сборники «Время опыления вещей» (Гейде 2005) и «Слизни Гаротты» (Гейде 2006).

<sup>181</sup> Уланов (2012, с. 38).

<sup>182</sup> Там же, с. 21.

<sup>183</sup> См. подробнее об этом раздел 4.3. «Нарушение дистрибутивных и грамматических связей в синтагматических последовательностях».

<sup>184</sup> Данное правило возникло сравнительно недавно – в первой половине XVIII века – и связано в первую очередь с именем И. Готшеда, предложившего писать все существительные с заглавной буквы, выделяя таким образом *смысловые доминанты*. Реформа вызвала массу дискуссий, так, И.В. Гёте выступал против и оставался верен догматической норме, а Я. Гримм считал нововведение ненужной мишурой. Последнее слово в дискуссии осталось за К. Дуденом, узаконившим на конференции немецких филологов в 1901 г. *графическое превосходство существительных* (см.: Kaempfert 1980; zur Geschichte der deutschen Orthographie: <http://decemsys.de/sonstig/gesch-rs.pdf>, 25/05/2017).

тельные предпочитаемой частью речи для поэзии, поскольку они «вносят в стихотворение предметы мира»<sup>185</sup>.

Однако подобное философское основание не всегда автоматически предполагает предпочтение написания всех существительных в поэтическом тексте с большой буквы. Ссылаясь на собственный опыт выбора той или иной поэтической конвенции в отношении графики, немецкий поэт Н. Хуммельт отмечает две, отличные друг от друга, но одинаково повлиявшие на его собственный выбор в пользу строчных букв – концепции С. Георге и Э. Яндля. С. Георге был первым, кто ввел в немецкую поэзию это отклонение от нормы, однако, он не отказывался от прописной буквы в начале каждой поэтической строки и использовал заглавные буквы также для обозначения эмфатических позиций. Строчные буквы для С. Георге были знаком *элитарного обособления* (elitäre Absonderung). Более демократичное объяснение принадлежит Э. Яндлю: ни одно слово не должно иметь больший вес по отношению к другому слову «на основании его классовой принадлежности»<sup>186</sup>. Для самого Н. Хуммельта, однако, принятое решение в данном контексте не означает окончательного отказа от других графических возможностей, поскольку «регулярное написание строчных или прописных букв привело бы к тому, что стихотворения стали бы казаться ему в каком-то смысле чужими, неправильными»<sup>187</sup>.

Если рассматривать прописные буквы в начале предложения с точки зрения их синтагматической функции как маркеров новой комбинации знаков, то можно согласиться с их [букв] вторичностью по отношению к знакам препинания, в данном случае точке, вопросительному или восклицательному знаку и многоточию. Прописная буква в строгом смысле слова будет избыточной. Для поэтического текста как сложного знакового образования с ярко выраженной метаязыковой функцией вариативность на уровне синтагматики имеет часто не меньшее значение, чем на семантическом уровне. Отказ от прописных букв как маркеров начала предложения – первый и верный шаг на пути к постулированию относительности линейности стиха как синтагматической структуры. Иррациональность семантического содержания поэтического текста начинается на уровне комбинаторики, простейшей синтагматики. В этом смысле, прописная буква в начале предложения редуцируется, что позволяет сконцентрироваться на струк-

<sup>185</sup> Ср. „sie [Substantive] holen die Dinge der Welt ins Gedicht“ (цит. по: Hummelt / Siblewski 2009, S. 51).

<sup>186</sup> Там же, S. 68-69.

<sup>187</sup> Ср.: „in regulärer Groß- und Kleinschreibung würden mir meine Gedichte fremd und irgendwie nicht richtig vorkommen“ (там же, S. 69).

турно возможном одновременном прочтении текста слева направо, справа налево, по диагонали и проч.<sup>188</sup>

Отказ от прописной буквы – это стремление к пространственному и визуальному равновесию внутри поэтической строки (последняя буква перед точкой остается строчной). На подобном графическом равновесии выстраиваются, к примеру, анаграммы и палиндромы **Райнхарда Присница** (Reinhard Priessnitz, 1945–1985), в которых строчные буквы не отвлекают от распознавания графико-фонетического родства расположенных рядом слов:

lage?	положение?
nebel!	туман!
leben?	жизнь?
egal! <sup>189</sup>	все равно!

Отказ от прописной буквы в некоторых случаях приводит к тому, что оказывается невозможным определить грамматические характеристики слова, что в контексте может способствовать и развитию смысловой неопределенности. Чем сильнее выражен аналитический строй языка, тем более богатым естественным потенциалом создания смысловой неопределенности в тексте за счет грамматических средств он будет располагать (например, в английском языке – за счет омоформ инфинитива некоторых глаголов и однокоренных существительных).

Отказ от прописной буквы в существительных характерен и для поэзии Т. Клингга. Вместе с ним отказ от внешних флексий, артиклей и других видов выражения синтаксической связи в поэзии Т. Клингга (а также Н. Хумельта и др.) лишает высказывание однозначности, стирает границы синтагм, приводя к свободному комбинированию воспринимаемых линейно языковых структур и возникновению параллельных смыслов; обычно редукция грамматических форм сопровождается сложной пространственно-графической организацией стиха, где важное место в структурно-смысловом членении будет занимать анжамбеман. Однако Т. Клингг искажает графику, сохраняя при этом фонетические характеристики слова, так что, с одной стороны, его тексты воспринимаются как запись диалектической речи, а с другой, как визуальная минимизация и предельная динамизация слова – а через него и смысла.<sup>190</sup>

<sup>188</sup> Потенциальная возможность двигаться в разных направлениях по «семантической сети» сложного стихотворения на практике затрагивает именно семантический уровень и базируется на вовлечении в чтение-интерпретацию разного рода ассоциативных и логических значений текстовых означающих и их комбинаций. Что касается синтагматики, то яркими примерами прагматической реализации нелинейной синтагматики будут авангардистские тексты, визуальная и конкретная поэзия, пространственная композиция (по Ч. Олсону), тексты-партитуры (например, тексты Е. Мнацакановой) и т.д.

<sup>189</sup> Priessnitz (1978, S. 51). Ср. с анаграммами: *schlaf falsche flasche / <...> die insel röche chöre. / im norden die luftflut <...>* (там же, S. 43).

<sup>190</sup> Ср. пример анализа поэтического текста Т. Клингга во введении к данной главе.

Согласно А. Глазовой, то, какую цель Т. Клинг преследует в своих стихах, – это «индивидуальность, но не языка и не образов, а индивидуальность в более узком смысле: „подмешивая“ неправильность орфографии, он вырабатывает не стиль, а как бы почерк письма»<sup>191</sup>. Исследовательница говорит о ряде заметных немецкоязычных поэтов, которые, так или иначе, изобрели собственный «почерк» (изобретение собственного «почерка» – это то, с чего приходится начинать современному поэту) – о Т. Клинге, О. Эггере, У. Штольтерфоте, П. Уотерхаузе, А. Утлер, М. Донхаузере. Свою задачу А. Глазова видит в том, чтобы «написать о текстах, связанных важным узлом в истории, внутри которого – шрифт Стефана Георге»<sup>192</sup>. На наш взгляд, событие изобретения собственного почерка важно и в семиотическом плане, как знак авторства и стиля, но при этом всегда остается необходимость конструктивного сохранения графики и орфографии конвенционального языка – чтобы сохранялась основа понимания, на которой стало бы возможным создавать вторичные семиотические системы.<sup>193</sup>

Особый случай изобретения «почерка» представляют собой тексты **Герты Мюллер**<sup>194</sup>, которые вкупе с коллажами-иллюстрациями образуют своеобразные интермедийные проекты.<sup>195</sup> Г. Мюллер отказывается от передачи гомогенной графической составляющей текста и обращается к методу «анонимного письма»: каждое слово / часть слова будто вырезаны из газеты или журнала. Анонимное письмо обычно отмечено присутствием

---

<sup>191</sup> Глазова (2009).

<sup>192</sup> А. Глазова приводит историю «почерка» самого С. Георге, «сделавшего поэзией сам шрифт, которым были набраны его стихотворения»: «Нездолго до того, как Георге вместе с художником Мельхиором Лехтером придумал создать новый типографский шрифт на основе собственного почерка, он обратился к другу, психологу и графологу Людвигу Клагесу, с просьбой об экспертизе. Клагес вынес вердикт, что „стиль тектоничен“, а „психологически“ почерк выражает „доведенный почти до схематизма отпечаток воли“ (внутр. цит. по: Kurz 2007, S. 51). Георге превращает свой почерк в шрифт вдобавок к собственной орфографической системе, которую вслед за ним используют все, кто принадлежит к его „кругу“. Таким образом, о принадлежности автора к „кругу“ можно было узнать уже по тому, как набран шрифт. Отдать книгу в печать означало печать и нести» (Глазова 2009).

<sup>193</sup> «Почерк» может стать синонимом авторского стиля, но может сохранить и свое прямое значение – в этом случае, в эпоху автоматизированного процесса записи, сохранения и распространения данных, «почерк» становится означающим для авторского преобразования графической системы (включая орфографию), имитации индивидуального при сохранении конвенциональной основы графики. Экспериментальные тексты Э. Яндля в данном контексте образуют крайнюю, периферийную позицию, поскольку в них первостепенно не обретение собственного почерка, а деконструкция конвенционального, последовательно производимая Э. Яндлем, начиная с графики.

<sup>194</sup> См.: Müller (2000, 2005).

<sup>195</sup> См. также раздел 3.2. «Векторы развития визуальной поэзии: „магический квадрат“ Б. Кёлер и интермедийные проекты Г. Мюллер».

крайних оценочных позиций субъекта, либо оно используется в качестве орудия шантажа или конспирации в условиях цензуры. Сама суть подобного письма состоит в том, что его автор остается в тени, о его субъективности можно рассуждать через содержание письма при фактическом отсутствии подписи-означающего.<sup>196</sup> Подобная «инсталляция анонимности» теоретически должна привести к нивелированию почерка как означающего, когда индивидуальное письма не должно быть идентифицировано с его автором, что привлекает внимание к тексту как таковому, тексту как цитатной ткани, где единицей цитатности становится общеупотребительное слово. Однако посредством цвета и шрифта текст визуализирует практику иного комбинирования общеупотребительных слов, т.е. он декларирует себя как некое сингулярное художественное (и авторское!) знаковое образование. Яркий коллажный текст концентрирует внимание на том, как он сделан, авторство в нем устанавливается через содержание, а инсталляция «нивелирования почерка» парадоксальным образом приводит к совершенно противоположному эффекту. И в дополнение к этому – изобретение новой синтагматики внутри языкового знака: косвенная поэтизация границ слова, отмеченная формой и цветом.

Возвращаясь к поэтическому шрифту С. Георге, можно отметить, что и непосредственно развитые им формы пунктуации находят применение в поэтических системах современных авторов – здесь можно упомянуть, к примеру, сборник стихотворений **Рауля Шротта** (Raoul Schrott, род. 1964) „Tropen. Über das Erhabene“<sup>197</sup> [Тропы: о возвышенном], в ряде текстов которого в «высоких» точках угадываются «высокие» запятые С. Георге:

#### KOROLLARIEN I

die spiralen der  
 sperlinge · mit der  
 kante des flügels  
 schälen sie den  
 himmel in streifen  
 wie einen apfel<sup>198</sup>

#### СЛЕДСТВИЕ I

спирали  
 воробьев · кант  
 ом крыльев  
 снимают кожуру  
 с неба лентами

<sup>196</sup> Ср. с одной из ведущих тем как прозаических, так и поэтических текстов Г. Мюллер – критикой политического режима Н. Чаушеску (и в целом – тоталитаризма). Сохранение анонимности в данном случае означает возможность свободного, независимого высказывания в ситуации культивируемого страха наказания за открытое инакомыслие.

<sup>197</sup> Schrott (2002).

<sup>198</sup> Там же, S. 38.

будто с яблока

Расположение точки на высоте в полбуквы – наряду с отказом от прописной буквы в существительных – еще одна вариация симметрии в синтагматических связях, нарушающая линейность синтагматических последовательностей и потенциально позволяющая двигаться и в противоположном направлении. Подобный пунктуационный знак сам по себе несет некоторую неопределенность – вплоть до отказа оформления синтагм в предложения и до нанизывания синтагм на ось их незавершенности, потенциального смыслового развития – вплоть до техники записи набросков поэтических строк: вслед за графикой и орфографией пунктуация обладает широким диапазоном возможностей образования смысла в современном поэтическом тексте.

#### 4.2. Расширение семантического потенциала пунктуации

С точки зрения семиотики, знаки препинания являются «специальными знаками, указывающими на отношения других знаков»<sup>199</sup>, т.е. они, наряду с флексиями самостоятельных частей речи и служебными частями речи, выполняют синтаксическую функцию. Однако графическая гетерогенность графем и пунктуационных знаков (возможность говорить о некоем «языке в языке»), а также тот факт, что знаки препинания связывают между собой пространственные знаковые комплексы – синтагмы, ведет в современных поэтических текстах к вовлечению знаков препинания в активный процесс смыслообразования.

Знак & (амперсанд) с некоторых пор может претендовать в современном поэтическом дискурсе на статус особого пунктуационного знака: союзная семантика (*und* [u]) позволяет ему связывать между собой однородные члены, либо целые грамматические основы предложения. Имея долгую традицию использования в Европе<sup>200</sup>, амперсанд, однако, привлекает внимание в поэтическом тексте – своей гетерогенностью, принадлежностью к иной семиотической системе: он разрушает графическое единство текста, развивая ряд возможностей собственного прочтения и интерпретации – от латинского *et* / английского *and* до визуально воспринимаемого знака молчания. Амперсанд появляется в текстах Л. Зайлера, С. Лафлэра и др. Лите-

<sup>199</sup> Моррис (1983а, с. 40).

<sup>200</sup> Авторство амперсанда приписывают Марку Туллию Тирону, секретарю Цицерона. К 63 году до н.э. он изобрел свою систему сокращений для ускорения письма, называемую «тироновскими знаками» или «тироновыми нотами», которыми пользовались до XI века. Со второй половины VIII века амперсанд активно использовался переписчиками, а с середины XV века – типографами. Он стал настолько привычной частью письма в Европе и Северной Америке, что встал на последнее место в английском алфавите во всех букварях к началу XIX века, а был устранен оттуда только к началу XX века (см.: Мильчин 1974, с. 142).

ратурный критик, филолог и поэт Р.-Б. Эссиг так характеризует использование амперсанда в поэтическом тексте:

<...> Daß es jetzt von Autoren, gerade Lyrikern verwendet wird, hat mehrere Gründe <...> Es sieht kurios aus, so schön gewunden, verströmt einen eigenen Charme dadurch, verwirrt manche, und Verwirrung ist für Lyriker fast immer etwas Produktives, schließlich sieht es ein wenig sachlich und <...> werblich aus, so nach Firmennamen. Es wirkt auch lustigerweise ein wenig modern, obwohl es eigentlich alt ist, weil es unüblich in Texten ist. Absolut neutral ist es also ganz und gar nicht. Es stoppt den Lesefluß ein wenig, läßt kurz nachdenken. <...><sup>201</sup>

То, что он [амперсанд] в настоящее время используется поэтами, имеет некоторые основания <...> Этот ладно изогнутый знак-куръез становится источником особого очарования, некоторых он приводит в замешательство, что для поэтов почти всегда продуктивно; наконец, он предстает в некоторой степени деловым и связанным с рекламой, как, например, в названиях фирм. Забавно, что он создает впечатление чего-то современного (хотя отнюдь не нов), поскольку его употребление в текстах непривычно. Таким образом, он вовсе не является абсолютно нейтральным. Он несколько замедляет поток чтения, заставляет поразмышлять <...>

С одной стороны, амперсанд – это знак конъюнкции, с другой – он призван подчеркивать границы частей высказывания, и всегда амперсанд – введение гетерогенного элемента, нарушающего семиотическую однородность текста.

Пунктуационные знаки способны приносить целые комплексы дополнительных смысловых нюансов. В стихотворении „white horse song“ [песня белой лошади] **Райнхарда Присница** традиционный знак вопроса поставлен во всех случаях в скобки, что ведет к опосредованию вопросительной интонации и ее редукции до потенциально возможной:

weisse uhr (?) weisse kommu  
nion (?) oder wenn alles (?)  
sich zeigt also fragen (?) &  
früh & das letzte gesicht er  
lischt (?) mit dem was ich  
sage sage mit dem was ich  
<...><sup>202</sup>

белые часы (?) белое при  
частие (?) или когда всё (?)  
обнаружится итак вопросы (?) &  
рано & последнее лицо по  
тухнет (?) с тем что я  
говорю говорю с тем что я  
<...>

Однако подобная презентация текста позволяет объединить в едином текстовом пространстве как минимум два потенциальных прочтения – с утвер-

<sup>201</sup> Из письма от 18/06/2012.

<sup>202</sup> Priessnitz (1974, S. 9).

ждением и вопросом (возможен также синтез обоих вариантов с большим количеством вариаций). Частотность знака вопроса привносит в текстовые структуры семантику сомнения – под вопрос ставятся как отдельные предметы, так и положения вещей. Скобки в данном случае скорее лишены своей прямой конвенциональной функции – уточнения, конкретизации. Они становятся обозначением границ гетерогенного смыслового пространства.

Скобки как знак потенциально подразумеваемого могут маркировать пространство комментария в поэтическом тексте и даже дублировать герметичное пространство текста параллельными комментариями, отнюдь не имеющими своей целью внести ясность в соответствующие строки. Подобный взгляд на функцию скобок задает направленность интерпретации отрывка из стихотворения **Ингеборг Бахман** (Ingeborg Bachmann, 1926–1973):

<...> O hätt ich nicht Todesfurcht!  
 Hätt ich das Wort,  
 (verfehlt ich's nicht),  
 hätt ich nicht Disteln im Herz,  
 (schlüg ich die Sonne nicht aus),  
 hätt ich nicht Gier im Mund,  
 (tränk ich das wilde Wasser nicht),  
 schlüg ich die Wimper nicht auf,  
 (hätt ich die Schnur nicht gesehn)...<sup>203</sup>

<...> О если б не страх смерти!  
 Если было б слово,  
 (если б не упустила его),  
 если б не чертополох в сердце,  
 (если б не отвергла солнце),  
 если б не жажда в горле,  
 (если б не пила дикой воды),  
 если б не распахнула ресниц,  
 (если б не видела веревки)...

Скобки позволяют в грамматически однородных высказываниях (условные предложения) выделить непосредственное и подразумеваемое, устанавливая дополнительные отношения знакового характера: скобки как знак ремарки – дополнения и уточнения высказывания – указывают на содержащееся в них высказывание как на структурное означаемое внутри текста.

Скобки в поэзии могут маркировать и поле «для глаз»: в таких случаях содержащееся в скобках (часть слова или высказывание) не воспроизводится при декламации. В поэтике **Александра Уланова** скобки становятся характерным приемом, и их употребление практически всегда утверждает

---

<sup>203</sup> Bachmann (1995, S. 59).

возможность двух способов прочтения<sup>204</sup>, за которыми стоят как минимум два (не)зависимых пласта смысла:

<...>

иглы локти со всех сторон ключи(цы) воды  
 соберемся собраться под солнцем ночным загорать  
 вспомнив холодным потом привычку ждать  
 потому что есть существенно больше нет

<...><sup>205</sup>

Слово *ключи* предполагает активацию смыслового потенциала омонимии, не исключая ни одного из возможных значений. Приращение смысла происходит также за счет введения дополнительного элемента, не только обозначающая этимологическую связь *ключей* с *ключицами*, но и включая метафору *ключи(цы) воды* в характерный для всего текста процесс поэтизации тела и его частей (так, в тексте последовательно появляются *голова, плечи, локти и ключицы*). Характерное графическое оформление текста (отсутствие других знаков пунктуации) также не исключает дополнительной интерпретации, связанной с реализацией в приведенном отрывке сценария «ночное купание»: это *купальщица* (локти, ключицы), окруженная *водой*, при этом ослабленные грамматические связи способствуют восприятию поэтического образа как синкретичного – это *девушка-вода*.

В другом примере, стихотворении **Константина Амеса** (Konstantin Ames, род. 1979), сообщение в скобках может быть и собственно творческой ремаркой, паратекстом («изменить, доработать строку»), либо текстовым элементом, графически маркирующим множественное прочтение:

ich sage das so: nie ganz tot sein wie  
 das krabbelnde eichhörnchen an der (a[e]nder[n])  
 eiche neben uns, du  
 hast es auch gesehen <...><sup>206</sup>

я так скажу: никогда не быть настолько мертвым  
 как ползающая белка у ((из)мен[и/я]ть)  
 дуба рядом с нами, ты  
 тоже это видел <...>

*Anders, ändern* – взаимообратимость однокоренных лексем формируется за счет специального лингвистического знака – квадратных скобок, используемых в транскрипции, а также для ремарок, пропуска в цитатах и проч. Подобная концентрация интерпретативных импульсов с одной стороны

<sup>204</sup> Ср. с сосуществованием и взаимообратимостью прямо противоположных смыслов: *ветка река солнце ночей с тобой / и (не)серьезнее некуда* (Уланов 2012, с. 42).

<sup>205</sup> Уланов (2010).

<sup>206</sup> Оригинал текста был опубликован на портале Lyrikline (<http://www.lyrikline.org>), цит. по версии от 23/02/2013.

формирует динамику поэтического высказывания, а с другой – непосредственно смысловую неопределенность.

Широкое распространение менее употребительных пунктуационных знаков (прежде всего, косых и обратных косых, а также разнообразных скобок, включая фигурные) характерно для поэтики **Ники Скандиаки** (род. 1978):

<...>

[сказать,] (еще) не расцепив цветов ни от рыб, ни рыб, набарабанить  
рыбу,  
(обговоренных?)

она – рыба,

барабанный воздух под радугами родов и видов, / отряд за отрядом выбран ||  
ударной волной на сушу,

я вам говорю, говорю, барабаню, слышу, «цветут» и есть одно и то же.

я говорю отрядами цветы,

растущие из пропустившей кожи.<sup>207</sup>

О смысловой функциональности данных знаков и о синтаксисе поэтики Н. Скандиаки написал в своей статье А. Магун:

Скандиака широко использует <...> иноязычные фрагменты, навязчивые повторы-лейтмотивы, сугубо графические символы (скобки, «слэши») и паронимические цепочки («сохотом холодом»; «живучий живительный»), снимающие линейность стихотворения, вводящие в него колебания смысла, поправки автора и превращающие текст в аналог партитуры. В стихах то и дело используются «запрещенные» синтаксические приемы (например, неправильное управление: «тобой гуляют»; «я речь нашла и умереть и ясно»), а грамматическая связь между стихами часто просто отсутствует, так что мы имеем дело с зияющими цезурами и синтаксическими фрагментами: «бесчеловечная осень свежевыкопанный снег / как на редкость небольшой зверь горящий волк / нанять себе убежище / шевелиться в теперешняке...». Поэтому даже там, где синтаксис есть, он воспринимается как попытка спасти, «вытащить» уже прерванную фразу. Таким образом, в стихах Скандиаки авангардные стратегии русских поэтов первой половины XX века обогащаются опытом более технически радикальных авторов: прежде всего Малларме и позднего Паунда <...><sup>208</sup>

Особую роль в современном поэтическом дискурсе играет отказ от знаков препинания. Традиционно он отмечает пространство внутреннего монолога, так называемого *потока сознания*.<sup>209</sup> Подобное оформление текста призвано зафиксировать максимальное приближение к модели внутренней речи – отказ от логики законченного высказывания и утверждение ассоциативности, спонтанности мыслепотока. С точки зрения даже традиционного субъекта лирики, подобный метод фиксации текста вполне органичен и от-

<sup>207</sup> Скандиака (2006).

<sup>208</sup> Магун (2008).

<sup>209</sup> Ср. с соответствующим анализом текстов А. Уланова в разделе 4.1. «Вариативность графики и орфографии».

вечает критериям существования поэтического дискурса. Н. Хуммельт пишет в своем эссе, что регулярная пунктуация характерна, напротив, для текстов, сохраняющих в некоторой степени нарративный характер высказывания, а наиболее сложным представляется случай, когда пунктуация носит нерегулярный характер.<sup>210</sup> В поэтическом дискурсе сфера семантической реализации намного шире, чем в бытовых дискурсах. Отсутствие же знаков препинания приводит к увеличению возможных интерпретаций отдельных синтагм и целых поэтических строк.

#### 4.3. Нарушение дистрибутивных и грамматических связей в синтагматических последовательностях

Длина строки (количество слов и их размещение до следующего подобного отрезка) в современном поэтическом тексте может варьироваться от одного слова до высказывания, заканчивающегося точкой и напоминающего по форме обычные предложения. В предложенном нами примере из концентрированной, максимально сжатой поэзии Хильды Домин (Hilde Domin, 1909–2006) каждая строка обладает собственной смысловой доминантой, что представляет собой рему высказывания:

Knochen und Steine	Кости и камни
Steine	камни
nicht werfen	не бросать
Steine nicht nicht werfen.	камни нет не бросать.
Mauern mit Steinen bau'n.	Строить стены из камней.
Mauern	Не строить
nicht bau'n <...> <sup>211</sup>	стен.

Однако относительная (прежде всего, пространственная) изоляция каждой поэтической строки путем переноса позволяет разорвать классическую структуру стандартного предложения (в котором можно выделить лишь ограниченное число рем, исключая тему), предлагая читателю «взвешивать» в процессе чтения каждый текстовый отрезок. Она ведет к потенциальному увеличению числа рем, к интенсивному обновлению смысловых нюансов. Здесь также концентрируется основное формальное отличие поэтического текста от прозаического: поэтический текст не может быть записан в строку без смысловых потерь, не является потенциально прямой последовательностью знаков как прозаический, деление которого на строки продиктовано лишь технической необходимостью оформления – обзорной конечностью пространства, на котором записан текст.

Нелинейность поэзии часто дает о себе знать в возможных интерпретациях даже относительно «прозрачных» поэтических текстов. Для сравнения приведем еще один пример из сборника „Hier“ [Здесь] Х. Домин:

<sup>210</sup> См.: Hummelt / Siblewski (2009, S. 69).

<sup>211</sup> Domin (2006, S. 13).

&lt;...&gt;

Schrei nach  
einer Hand, einer Tür,  
aus Fleisch, aus Holz.<sup>212</sup>

Кричи в поисках  
руки, двери,  
из плоти, из дерева.

В обоих случаях несогласованное определение удалено от определяемого существительного, что с точки зрения конвенционального построения предложения представляет собой нарушение нормы. Текст, таким образом, обнаруживает нелинейность, которую можно организовать по-разному: например, вторую и третью строки независимо друг от друга рассматривать как возможные продолжения первой строки: *Schrei nach / einer Hand, einer Tür* [кричи в поисках руки, двери] и *Schrei <...> / aus Fleisch, aus Holz* [крик <...> из плоти, дерева]. Подобная интерпретация может показаться несколько экзальтированной, но с ориентацией на смысловые доминанты всего поэтического сборника Х. Домин (изоляция, одиночество) она обоснованна. Данный пример характеризует состояние синтагмы внутри поэтического текста: линейность, последовательность синтагм снимается, границы между синтагмами становятся подвижными, что динамизирует текст и его смысловые структуры.

Отказ от пунктуации усиливает тенденцию распада синтаксиса, что вместе с отказом от рифмы характеризует в современном поэтическом дискурсе разрушение поэтической функции – или точнее, формирование ее нового качества. Высказывание теряет свои границы, оно сливается с последующими текстовыми фрагментами и примыкает к предыдущим. Предложение больше не имеет признаков законченности, а о синтагмах в подобных обстоятельствах можно либо говорить условно, либо же корректировать их классическое определение.

Подобные примеры можно найти в большом количестве у каждого автора, который последовательно отказывается от использования знаков препинания. В тексте **Лутца Зайлера** (Lutz Seiler, род. 1963) обстоятельство места *vor den palazzi* [перед дворцами-палаццо] включается структурно сразу в две синтагмы, образуя беспрерывное перетекание смысловых нюансов от синтагмы к синтагме:

zuerst riechst du das ausgepeitschte  
gebein der tische vor den palazzi  
schlendern die guten  
gedichte nach haus  
& trinken durch grosse  
aus dem papier geschnittne augen<sup>213</sup>

сначала почувешь запах отстеганного  
плетью каркаса столов перед палаццо

<sup>212</sup> Там же, S. 44.

<sup>213</sup> Seiler (2000, S. 29).

прогуливаются хорошие  
стихи по направлению к дому  
& пьют большими глазами  
вырезанными из бумаги <...>

В тексте **Изабеллы Боймер** (Isabeella Beumer) границы синтагм исчезают благодаря несогласованным определениям (например, *ziffernverhangen* [затянут цифрами]), которые одинаково могут стоять в пред- и постпозиции по отношению к непосредственно примыкающим к ним синтагмам:

<...>  
ziffernverhangen  
spannt sich klang in fäden  
blattlos gekämmt  
hängt schrei wie frühling am zweig  
ohne salztau  
im gebet kammerndes flirren  
nachtflatter schaben am tor<sup>214</sup>

<...>  
затянут цифрами  
напряжен звук в нитях  
безлист причесан  
крик виснет весной на ветвях  
без соленой росы  
в молитве чуланное мерцание  
ночные мотыльки скребутся в ворота

Нарушение границ между синтагмами вместе с трансформацией конвенциональной графики является самым распространенным способом сломать линейность высказывания. Концентрация смысловой неопределенности в подобном случае приводит к динамизации смысла, его активному становлению в каждый новый момент чтения-интерпретации.

Особую роль имеет контактное положение языковых знаков в синтагме и их грамматическое (рас)согласование: нарушение дистрибутивных и валентностных связей лежит в основе формирования большинства стилистических фигур современной поэзии (от метафоры до оксюморона), поскольку позволяет, отказавшись от конвенциональной синтагматики, создавать новые сложные группы означающих, в новых условиях трансформирующих зону «периферии» концептов естественного языка. Как обязательная составляющая интеллектуального поэтического дискурса данное явление становится «лакмусовой бумажкой» степени его герметичности.

В следующем примере из поэзии И. Боймер нестабильность грамматических связей подчеркивает неконвенциональное, с точки зрения их семантизации, употребление ряда слов, принадлежащих к отличным друг от друга сценариям:

<sup>214</sup> Beumer, I. muskelspiel. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/muskelspiel-1797> (25/05/2017).

ich trinke uhren zur rose  
 oder blattlos verglänzt  
 deine knospe  
 wo sich im spiel der zungen  
 saumfalten öffnen.

einer weichen fuge  
 schwillt zittern  
 was sich über feuchte  
 gesommerter fackel stülpt  
 ein entgegenatmen um sich

darin aufzulösen...<sup>215</sup>

я пью часы до розы  
 или безлистый отблестал  
 бутон твой  
 где в игре языков открываются  
 изгибы каймы.

одной мягкой фуги  
 набухает дрожание  
 что накрывает собой влажный  
 ставший самим летом факел  
 встречное дыхание вокруг

в нем раствориться...

Эротизация текста происходит не за счет прямой номинации, а нарастает по мере движения от одной метафорической детали к другой. Отказ от однозначности грамматических связей и валентностных отношений позволяет тексту – и вместе с ним его смысл – *течь*, трансформироваться, пребывать в непреходящем состоянии становления. Разрушение синтаксиса и связей, семантически определенных через соотношение языковых знаков с реальностью, интересует с точки зрения нелинейности поэтического высказывания и образуемого им смысла.

Нарушение грамматических связей и создание новых валентностных позиций представляется универсальным средством создания смысловой неопределенности, точнее, поиска смысла через обнажение нонсенса, ср., к примеру, тексты **Полины Андрукович** (род. 1969):

ложное омывающее омовение  
 ты меня жилá?  
 не просто доклад, а спокойствие.  
 даже улиток жалко как улиток<sup>216</sup>

<sup>215</sup> Beumer, I. ich trinke uhren zu rose. <http://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/ich-trinke-uhren-zu-rose-1805> (25/05/2017).

<sup>216</sup> Андрукович (2014, с. 17).

я совсем жду<sup>217</sup>

В первом случае непреходный глагол обретает характеристики переходного и тем самым превращает субъект высказывания в объект, на который непосредственно направлено действие извне, причем действие неприменимое, связанное с *существованием самим по себе*, без внешних воздействий. Создание подобной валентности с одной стороны, ставит под вопрос Я, самость и самостоятельность субъекта, а с другой, позволяет наполнять его жизнью чему-то (кому-то) извне. Грамматико-семантически *жить кого-то* может также рассматриваться по аналогии с театральным *играть кого-то* (например, Гамлета), т.е. осваивать / присваивать индивидуальность некоего субъекта и *жить* сообразно с этим.

Во втором примере нарушаются грамматические ожидания (отрицательной конструкции с *совсем не*), за счет чего происходит деавтоматизация восприятия языкового знака: частица *совсем* сохраняет значение усиления, но попадает в необычный грамматический контекст. Данная поэтическая строка может трактоваться и во взаимосвязи с грамматически корректным вариантом *я совсем не жду*, который благодаря усилению может на самом деле означивать и противоположное положение вещей, о котором субъект не решается высказаться прямо: *я очень жду*.

Нелинейность поэтического высказывания, связанная с нарушением дистрибутивных и грамматических связей, сдвигает и часто вообще ставит под сомнение наличие границ в тексте. Само понятие границы чрезвычайно важно для современного поэтического дискурса, будь то границы между структурными элементами текста или границы интерпретации. Проведение или, напротив, нивелирование границ слов также позволяет управлять процессом смыслообразования.

#### 4.4. Генитивные цепочки, подвижность границ между частями слова и окказиональное словообразование

Особенно богатым смысловым потенциалом с точки зрения поэтического дискурса в немецком языке обладает образование новых слов путем словосложения. Семантическое взаимоналожение частей нового лексического образования ввиду отсутствия соединительных флексий (тип несобственно сложных слов) в большинстве случаев будет способствовать нивелированию грамматического значения принадлежности между составными частями слова, тем не менее, образующих единый знак, из-за чего возникает смысловое балансирование, в крайних случаях приводящее к смысловому эффекту потенциального хиазма, как в следующих строках **Лиобы Ханпель** (Lioba Happel, род. 1957):

---

<sup>217</sup> Там же, с. 147.

&lt;...&gt;

maske der liebesmeisterin im carnaval  
 träumerin ihres schädels im traum  
 erfänderin nachtfüchsigen vokabulariums  
 mehltauhaut<sup>218</sup>

&lt;...&gt;

на карнавале искусительницы маска  
 сновидящая череп свой во сне  
 выдумщица вокабулярия ночных лисиц  
 росы мучнистой кожа

Сложное существительное *mehltauhaut* [кожа мучнистой росы], формально состоящее из двух частей, может быть возведено к трем деривационным основам, поскольку существительное *Mehltau* [мучнистая роса], в свою очередь, этимологически восходит к метафоре: «болезнь растений, при которой листья, стебли, почки и плоды выглядят так, будто они посыпаны мукой»<sup>219</sup>. Именно в новом окказиональном словообразовании становится очевидным, что связи между частями слова *Mehl-tau* ослабевают, так что можно говорить о семантической подвижности внутри сложного слова: *Mehl-Haut*, *Tau-Haut*, *Mehl-Tau-Haut*, *Haut-Mehl* и т.д. Данный пример становится также иллюстрацией того, как в сложном слове теряются отношения принадлежности и иерархии и растворяется присущее данному словообразовательному типу генитивное значение.

Данный тип словообразования позволяет создавать окказиональные лексемы, сочетающие в себе потенциально несочетаемые (даже с точки зрения возможного метафорического образования) слова; лексическое или даже контекстуальное значения новообразования часто оказываются затемнены, как это происходит, например, в стихотворении **Томаса Бёме** (Thomas Böhme, род. 1955):

**Zimt gekauft**

Morgens gehen die Uhren schneller.  
 Dann träumt man von Wörtern  
 an die auch Gott nicht gedacht hat.

Ein Wort heißt *Schnupfengardinen*  
 ein anderes *Veilchensäge*.  
 Wenn Gott die Wörter schon kennt  
 ist man der Blamierte.

Ich habe dir Zimt gekauft.  
 Du willst wieder Süßes statt Saures.

<sup>218</sup> Happel (1989, S. 22).

<sup>219</sup> Ср.: „*Mehltau* – Pflanzenkrankheit, bei der Blätter, Stängel, Knospen und Früchte aussehen, als seien sie mit Mehl bestäubt“ (Kluge 1975, S. 855).

Ich leg dir noch Krähenfüße dazu.<sup>220</sup>

### Купив корицы

По утрам часы идут быстрее.  
В это время мечтаешь о словах,  
о которых и сам бог не думал.

Одно из слов – *нюхательныегардины*,  
другое – *фиалковаяпила*.  
Если Богу эти слова знакомы,  
то ты опозорен.

Я купил тебе корицы.  
Тебе снова хочется сладкого вместо кислого.  
Положу еще вороньих лап в придачу.

В данном случае сам процесс окказионального словообразования становится частью и символом творчества, вызова привычному и *знакомому* (ср. спор с *богом*, *знающим слова*, и *позором* проигрыша в словесной игре). Обращает на себя внимание факт смысловой автономности последнего строфоида, однако появление неожиданного образа (*Krähenfüße* [вороньи лапы]) отсылает к языковой игре из предыдущего: это и *растение*, название которого связано с метафорическим переносом на основе сходства формы листьев с лапами птицы, но это и собственно *вороньи лапы* – происходит одновременная актуализация прямого и переносного значений и, как следствие, – создание эффектного поэтического образа.

В современной русской поэзии среди примеров образования новых словоформ более частотным типом является не сложение основ слов, а сложение целых слов / форм слова<sup>221</sup> и даже сращение синтагм:

<...>

чтосекс – подобиекрота,  
чтопроникаетонтуда,  
кудаанеможетсвет<sup>222</sup>

В данном примере отсутствие пробелов между словами может семантически соотноситься со *слиянием воедино*, что, собственно говоря, и представляет собой секс как *соитие*; с другой стороны, *уподобление секса кроту* вводит мотив слепоты и темноты как означающих для *неспособности различать* части и автономность предметов.

<sup>220</sup> Böhme (2014, S. 61).

<sup>221</sup> Ср.: *ниначем небо повесила / себя из формы вытаскивая / моейвсей* (Азарова 2014, с. 47). Сращение *моейвсей* способствует слиянию семантики отдельных словоформ – притяжательного местоимения *моей* и определительного местоимения *вся* – это некое синкретичное обозначение субъекта, определяющее его границы, его пространственные координаты, его *заточение* в форме (ср.: *себя из формы вытаскивая*).

<sup>222</sup> Волкова (2016 [изд.], с. 251).

Отсутствие границ в синтагме предполагает бóльшую семантическую зависимость ее частей – вплоть до того, что, означивая целые процессы, синтагма включается в сложную многоуровневую номинацию: окказиональное призвано подчеркивать крайнюю степень индивидуализации поэтических образов, их сложность и сингулярность.<sup>223</sup>

В случае, когда сложное слово образуется из целой синтагмы, имеет место *индивидуализированная* поэтическая номинация:

fernsprechrauschen, vogelhusten: zuerst gehst du  
noch einmal alles durch in den gedanken; die  
blaue waffelkacheln gab es schon, brusthoch <...><sup>224</sup>

шум-голосов-издалека, птиц-кашель: сначала ты бредешь  
еще раз через свои мысли; про  
кафель-синих-вафель уже было, на уровне-груди <...>

Есть примеры разрыва сложного слова на составляющие с сохранением возможности узнавания его в тексте в качестве сложного слова. В немецком языке омонимия инфинитивов и образованных от них отглагольных существительных может стать причиной возникновения смысловой неопределенности при отсутствии артикля и раздельном написании частей сложного существительного, как в следующем примере:

<...> *haut & knochenleichtes*  
*glocken läuten schnee gestöber*  
setzte ein ich sang <...><sup>225</sup>

<...> *кожа да кости*  
*колокола звонят снега сугробы*  
запел я <...>

Одной из особенностей авторского дискурса Л. Зайлера стало раздельное написание частей сложного слова, притом что контекст позволяет восстановить словообразовательные связи: в данном случае грамматическая форма эпитета *haut & knochenleichtes* [очень легкий, лишь кожа да кости] потенциально согласуется с существительным среднего рода [*glocken*]/*läuten* [звон колоколов], однако раздельное написание частей сложного отглагольного существительного позволяет прочесть эту строку не только как фигуру перечисления, но и как предложение, содержащее предикат [колокола звонят].

Интересными с точки зрения структурно-смысловой организации представляются „2888 Donauverse aus einem unendlichen Gedicht“ [2888 дунайских стиха из одного бесконечного стихотворения] перформансистки

<sup>223</sup> Ср.: *stechinsektengeräuschenräschen* [жалящихнасекомыхшуршажужжание] (Ames, K. warum tränen abwischen; kitzelt... [http://literaturwerkstatt.org/uploads/tx\\_pdfdownload/Konstantin\\_Ames.pdf](http://literaturwerkstatt.org/uploads/tx_pdfdownload/Konstantin_Ames.pdf), 25/05/2017).

<sup>224</sup> Seiler (2010, S. 11).

<sup>225</sup> Seiler (2000, S. 15). Сохранен оригинальный курсив.

французского происхождения **Мишель Метэй** (Michèle Métail, род. 1950), написанные, видимо, под впечатлением от общения с Фредерикой Майр-рёккер, от австрийской культуры и немецкого языка, потому что текст представляет собой своеобразную оду генитиву:

0001 der Anfang  
 0002 die Schwierigkeit des Anfangs  
 0003 der Grad der Schwierigkeit des Anfangs  
 0004 der Winkel des Grads der Schwierigkeit des Anfangs  
 0005 die Messung des Winkels des Grads der Schwierigkeit des Anfangs  
 0006 das Gerät der Messung des Winkels des Grads der Schwierigkeit des Anfangs  
 0007 der Schuppen des Geräts der Messung des Winkels des Grads der Schwierigkeit  
 <...><sup>226</sup>

0001 начало  
 0002 трудность начала  
 0003 степень трудности начала  
 0004 угол степени трудности начала  
 0005 измерение угла степени трудности начала  
 0006 прибор измерения угла степени трудности начала  
 0007 склад приборов измерения угла степени трудности  
 <...>

2888 км составляет длина Дуная от истока до устья, 2888 строк составляют текст М. Метэй. Каждая строка, начиная с шестой, состоит из шести «коленцев», связанных между собой грамматически (с помощью генитива). Текст М. Метэй практически не содержит нарушений валентностных и дистрибутивных связей между соседними словами, однако, подобно волнам, с каждой новой строкой происходит постепенный смысловой *сдвиг*, в более широком смысле – и от сценария к сценарию:

0120 das Organ des Geschmacks der Frage des Verfahrens der Schwebe der Wolke  
 0121 der Mund des Organs des Geschmacks der Frage des Verfahrens der Schwebe  
 0122 die Zunge des Mundes des Organs des Geschmacks der Frage des Verfahrens  
 0123 die Spitze der Zunge des Mundes des Organs des Geschmacks der Frage  
 0124 der Wipfel der Spitze der Zunge des Mundes des Organs des Geschmacks<sup>227</sup>

0120 орган вкуса вопроса опыта парения облака  
 0121 рот органа вкуса вопроса опыта парения  
 0122 язык рта органа вкуса вопроса опыта  
 0123 кончик языка рта органа вкуса вопроса  
 0124 верхушка кончика языка рта органа вкуса

Переход от одного смыслового поля к другому возможен и при актуализации переносных значений слов. Потенциально каждая из поэтических строк может сложиться по правилам немецкого словообразования в одно сложное слово, сохраняющее внутри отношения принадлежности. Разложение слож-

<sup>226</sup> Métail (2005, S. 3).

<sup>227</sup> Там же, S. 7.

ных слов на составные части формирует новую семантику внутри синтагмы, однако благодаря контактному положению сохраняется возможность узнать сложное слово, значения отдельных частей которого давно стерлись: так происходит, например, с существительным *Gelbsucht* [желтуха]:

0031 die Sucht des Gelbs des Trikots des Vorstoppers des Mittelstürmers  
des Gegners<sup>228</sup>

0031 наваждение желтого трико защитника центрального нападающего  
противника

Употребление генитива или искусственное разделение компонентов сложного слова, как это видно из последнего примера, позволяет увеличить смысловой объем образовавшейся синтагмы по крайней мере вдвое, формируя герметичное нелинейное высказывание.

В современной русской поэзии генитивные цепочки присутствуют в ряде текстов **Александра Уланова**, образуя своеобразные метафорические *фракталы*, означающие соотношенность, сопричастность и взаимообразность многого со многим:

<...> больше всего ждет сон траву на ладони игр иглы песчаного рая <...><sup>229</sup>

В данном примере прогрессия генитивного ряда *на ладони игр иглы песчаного рая* за счет омоформ родительного падежа в единственном числе *иглы* и именительного падежа множественного числа *иглы* может быть прочитана и иначе: *на ладони игр – иглы песчаного рая*. Оба варианта не только не исключают друг друга, но, напротив, сосуществуют в качестве взаимодополняемых и взаимоподразумевающих.

#### 4.5. Местоимения как универсальные знаки-шифтеры

Р. Барт говорит о знаках-шифтерах, *операторах неопределенности*, которые «хоть и подчиняются коду, но предстают как изошренное, самим же языком данное средство прервать коммуникацию», поскольку, говоря о чем-либо, они способны оставлять в сообщении «интерлокутивные дыры»<sup>230</sup>. Ситуация высказывания остается неясной: общество, по Р. Барту, таких «дыр» боится и «требуется устранить двусмысленность оператора „объективной“ привязкой к конкретному лицу, месту, времени, событию и проч.»<sup>231</sup>. Далее Р. Барт моделирует общество, в котором пользовались бы «одними лишь местоимениями и шифтерами» (с точки зрения любого бытового дискурса, это было бы утопией), и именно «зыбкость различий» – «единственный способ соблюсти тонкость и бесконечные отзвуки языка»<sup>232</sup> – делает знаки-шифтеры незаменимыми компонентами герметичной

<sup>228</sup> Там же, S. 4.

<sup>229</sup> Уланов (2010, с. 14).

<sup>230</sup> Барт (2002, с. 141; цит. по электронному изданию).

<sup>231</sup> Там же.

<sup>232</sup> Там же.

поэзии: они способны соотноситься с неограниченным числом референтов, указывать сразу на несколько неоднородных референтов и т. д.

Герметичную поэзию **Пауля Целана** (Paul Celan, 1920–1970) можно с определенной точки зрения назвать поэзией знаков-шифтеров, отдельные тексты по форме напоминают загадки, в которых ряд признаков должен, казалось бы, указывать на определенного референта. Шифтеры в таких текстах парадоксально двойственны: они указывают на референта, однако лишены функции прямой номинации:

<...>  
 Erst der gelbe,  
 Dann derselbe,  
 Dann der schwarze  
 Mit der Warze.  
 Außerdem frißt uns die Katze <...><sup>233</sup>

Сначала желтый,  
 Потом тот же самый,  
 Потом черный  
 С бородавкой.  
 Кроме того, нас всех съест кошка <...>

В данном примере определенные артикли, с одной стороны, указывают на нечто единичное, определенное, с другой, это нечто не названо, оно продолжает существовать лишь как собственный признак, который для герметичного текста оказывается более важным. Говорить о чем-то, не называя его – один из важных ориентиров герметичной поэзии: она не должна удваивать и утраивать очевидное, чтобы ориентировать субъекта в мире, взятом в скобки институциональных дискурсов.

Универсальными знаками-шифтерами представляются личные и неопределенные местоимения. Они призваны обеспечивать в тексте отношения когерентности, связывая между собой текстовые пассажи и указывая на ранее упоминавшийся референт. Однако нелинейность герметичного поэтического текста и отказ его от прямого указания на определенный денотат приводят к нивелированию функции прономинализации. Местоимение может даже занять доминантную позицию в синтагме, не восстанавливая связи с собственным референтом, как это происходит в тексте **Вольфдиетриха Шнурре** (Wolfdietrich Schnurre, 1920–1989):

**Kassiber**  
 Es wächst aus den Himmeln.  
 Der Schwalbenflügel, er bringt's.  
 Es dampft aus den Wunden.  
 Es kommt mit dem Tierschrei.  
 Pilzig durchbrichts den Asphalt.  
 Und wird sein wie ein Wehen.

<sup>233</sup> Celan (2003, S. 121).

Und wird wuchern wie Moos.

<...><sup>234</sup>

### Тюремная записка

Оно вырастает из неба.

Ласточкино крыло, оно приносит его.

Оно поднимается паром из ран.

Оно приходит в зверином крике.

Грибами пробивает асфальт.

И будет дуть ветром.

И буйно разрастаться мхом.

<...>

В отличие от местоимений *er*, *sie*, местоимение *es* либо соотносится грамматически с существительным среднего рода, либо (при отсутствии определенного референта) является транслятором Нечто, живого, но лишённого пола. Это нечто не имеет имени и может быть определено лишь через предикат.

В следующем примере, тексте **Герты Мюллер**, степень неопределённости высказывания не менее высока, что также определяет степень его герметичности. Текст ритмически «пружинит» и напоминает „Abzählreime“ [считалки] П. Целана – на первый взгляд он кажется хаотичным и абсурдным:

daß er wie die Bäume lang  
über sich den Kopf durchquert  
macht ihm Bläschen auf der Zunge  
und die Augenmitte blasser  
seine Tat begehrt das Wasser<sup>235</sup>

чтоб он дерева длинней  
над собой сквозь череп вышел  
с чирьями на языке  
выцветший в глазницах взгляд –  
воды от него хотят<sup>236</sup>

Важнейшим источником неопределённости в данном тексте становится субъект действия, выраженный местоимением *er* – классический пример универсального знака, который может обозначать все (нечто). Восстановление отношений универсального знака с его референтом возможно в данном случае лишь из контекста, однако и контекст представляет собой *непрозрачное* высказывание со множеством неизвестных. Усложняют вос-

<sup>234</sup> Schnurre (1979, S. 7).

<sup>235</sup> Müller (2000, без пагинации).

<sup>236</sup> Перевод с нем. А. Прокопьева (материалы переписки от июня 2012 г.). Анализ этого поэтического текста был опубликован в рамках следующей статьи: *Евграшкина, Е.* (2013): «Дискурс соблазна»: О процессе неограниченного семиозиса и о границах интерпретации в поэтическом дискурсе // Михайлин, В. / Решетникова, Е. (сост., ред.): Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов: сб. науч. ст. СПб. / Саратов. 218-227.

приятие текста отсутствующие знаки припинания, а также тот факт, что придаточное изъяснительное (в переводе – придаточное цели) структурно предшествует главному, выраженному в последней строке.

Попытка ограничить круг возможных интерпретаций универсального знака привела к выводу о том, что, ориентируясь на грамматическую оппозицию мужского, женского и среднего родов в немецком языке, данный знак должен быть выражен языковой единицей, имеющей грамматическую характеристику мужского рода. Однако это обстоятельство лишь незначительно сужает поле возможных значений.

Один из возможных путей интерпретации ориентируется на особенно-сти авторского дискурса и непосредственно на содержание текстов, которые примыкают к данному в пределах поэтического сборника. Они более определены тематически, хотя не менее многозначны:

\* \* \*

Gürtel und Hals hat er benutzt  
 seine Hände losgelassen  
 locker wie ein Hampelmann  
 dann heißt es Menschen  
 die ans Grab kommen seien  
 die Stühle des Toten  
 solange ihre Schatten auf der Erde liegen  
 muß er im Himmel nicht stehen<sup>237</sup>

он применил ремень и шею  
 и руки его повисли  
 и тряпичной он куклой обмяк  
 и потом говорят что люди  
 что приходят к могиле  
 это стулья умершего  
 что пока их тени лежат на земле  
 в небе ему не нужно стоять<sup>238</sup>

\* \* \*

wer hat im Sonntagshemd  
 die Katze bei den Birnbäumen begraben  
 und vorher totgeschlagen  
 sie schrie nicht laut ich hab geschaut  
 und nicht geweint  
 und mir das Haar mit Bier gekämmt  
 damit es scheint und hält  
 wenn Bäume Birnenpfoten tragen  
 der Sommermacher pfeift durchs Feld<sup>239</sup>

<sup>237</sup> Müller (2000, без пагинации).

<sup>238</sup> Пер. с нем. А. Прокопьева, см.: Мюллер (2010).

<sup>239</sup> Müller (2000, без пагинации).

кто кошку под грушевым деревом предал земле  
 нарядил в воскресные тряпки  
 но прежде убил  
 тихий писк ее я это видела  
 и не плакала  
 и волосы пивом смочив причесала  
 стоит прическа блестит  
 вот у груши как примутся кверху кошачьи лапки  
 мастер лета на пустыре засвистит<sup>240</sup>

*Смерть* как концепт, определяющий смысловое поле этих текстов, может рассматриваться и в качестве такового в анализируемом нами тексте: он объясняет и имплицитное присутствие другого связанного с ним концепта – *насилие*. Причем под этим углом зрения возможны также варианты: текст как аллегория-эвфемизм смерти (лексема *der Tod* [смерть] в немецком языке мужского рода) – или как иносказательное постулирование смерти через неопределенный объект ее насильственного влияния: неопределенность универсального знака в данном случае предстает как означающее для того, что не имеет значения, важности, а потому может остаться неназванным.

#### 4.6. Поэтический дейксис и проблема поэтического субъекта<sup>241</sup>

Проблема смысловой неопределенности в поэтическом дискурсе затрагивает и проблему субъекта поэтического текста – *текстовую инстанцию*, которая находит свое непосредственное выражение благодаря *знакам субъекта*. Указаниями на субъект являются некоторые знаки естественного языка – прежде всего, личные и притяжательные местоимения. По Э. Бенвенисту, «я – это индивид, который производит данный речевой акт, содержащий акт производства языковой формы я»<sup>242</sup>. Он также подчеркивает, что «я не может быть идентифицировано иначе как посредством речевого акта, который его содержит, и только посредством его; оно действительно только в том единовременном речевом акте, в котором оно производится»<sup>243</sup>.

*Я*, таким образом, принадлежит к *реальности* речевого высказывания – как и *Ты*, которое в его взаимосвязи с *Я* получает симметричное определение: «*ты* – [это] индивид, к которому обращаются в данном речевом акте, содержащем акт производства языковой формы *ты*»<sup>244</sup>. Семиотик У. Вол-

<sup>240</sup> Пер. с нем. А. Прокопьева, см.: Мюллер (2010).

<sup>241</sup> Впервые опубликовано в: Евграшкина, Е. (2018): Игры с перспективой и «полагание» субъекта: о дейксисе поэтического текста // Шталь, Х. / Евграшкина, Е. (сост. / ред.): Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Berlin. 171-184.

<sup>242</sup> Бенвенист (1974, с. 287).

<sup>243</sup> Там же, с. 286.

<sup>244</sup> Там же, с. 287.

ли также указывает на *взаимообратимые отношения* (Wechselbeziehung) субъектов, выраженных местоимениями *я* и *ты*<sup>245</sup>.

Так как литературная коммуникация опосредована, связь между пишущим и формами Я в его письме также будет относительной. При чтении текста реципиент обычно не воспринимает его автора как некое лицо, присутствующее здесь и сейчас, и не ведет с ним непосредственного диалога. Нарративные тексты предполагают присутствие многих инстанций Я, как то *рассказчик, наблюдатель* и проч.<sup>246</sup>, однако они обычно исключают их непосредственную идентификацию с Я реального автора.<sup>247</sup> В поэзии, дискурсивной константой которой является смысловая неопределенность, данные нарративные инстанции Я принципиально отсутствуют, а Я обретает статус *смыслового конструкта*, для которого функциональное определение Э. Бенвениста фактически неприложимо. Поэтическое Я может рассматриваться как конкретный единичный акт производства языковой формы Я, однако оно не отсылает к непосредственному речевому акту реально существующего лица (или даже лица фиктивного, вымышленного). Языковая перформативность поэзии позволяет говорить о поэтическом тексте как об особом и в узком смысле анонимном речевом акте, референтом которого является он сам как некое *событие языка*, а его субъект при этом обретает статус перформативного элемента.

Поэтико-перформативный потенциал местоимений в поэзии часто реализуется посредством метаязыковых элементов. Так, например, в стихотворении **Любы Хаппель** *ich* [я] находит свое текстовое определение благодаря ряду придаточных относительных – это пример *отчужденного* поэтического субъекта:

*in deiner zukunft erlosch ich*  
ich die ich ich war ich die ich rief

ich die ich lange rief ich die ich deinen tod sah  
ich die ich sang tanzte brot ass

o mein geliebtes mädchen in china  
ich die ich du bin

ich die ich deine schönheit liebte<sup>248</sup>

*в твоём будущем я потухла*

<sup>245</sup> См.: Volli (2002, S. 36).

<sup>246</sup> См. о знаках субъекта в нарративных дискурсах: Данилова (2001).

<sup>247</sup> Это касается, прежде всего, художественных неавтобиографических текстов, однако и автобиографии, ввиду их включения в особый дискурсивный контекст, релятивируют идентификацию автора и автобиографического Я.

<sup>248</sup> Happel (2009, S. 15).

я та я что была я что я звала

я что долго звала я что видела твою смерть  
я что я пела танцевала хлеб ела

о моя любимая девочка в Китае  
я та я что ты

я та я что твою красоту любила

В данном стихотворении происходит крайняя релятивизация знака субъекта *я*: отсутствует конвенциональная синтагма, включающая в себя личное местоимение и соответствующую глагольную форму, вместо этого местоимение сопровождается длинным ряд придаточных относительных, которые призваны придать *я* определенное содержание. Остранение происходит посредством прямой идентификации *ich* [я] и *du* [ты] (*ich die ich du bin* [я та я что ты]), причем это единственный случай употребления настоящего времени (точнее, «вневременной» формы глагола-связки *sein* [быть]) по отношению к преобладающим формам претерита (*war* [была], *rief* [звала], *sah* [видела] и т.д.). Относительными предстают также сами действия субъекта: в первой строке обстоятельство, семантически связанное с будущим временем, примыкает к предикату, выраженному претеритом (*in deiner zukunft erlosch ich* [в твоём будущем я потухла]). Релятивизация становится общей смысловой доминантой текста; предмет поэтической рефлексии в данном случае – поиск возможностей наполнить содержанием *пустой* знак субъекта, однако характерные уточнения посредством придаточных относительных лишь подчеркивают его неопределенность и даже *неопределимость*: поэтический субъект не становится конкретным и осязаемым.

Метаязыковая рефлексия на предмет знаков субъекта в немецком языке является непосредственной темой следующих текстов **Йоко Тавады** (Yōko Tawada, род. 1960), пишущей на японском и немецком языках. В одном из стихотворений Й. Тавада проблематизирует отсутствие грамматической оппозиции по отношению к *я* на фоне оппозиции *вы – ты*:

#### **Die zweite Person Ich**

Als ich dich noch siezte,  
sagte ich ich und meinte damit  
mich.  
Seit gestern duze ich dich,  
weiß aber noch nicht,  
wie ich mich umbenennen soll.<sup>249</sup>

#### **Я во втором лице**

Когда обращалась к тебе на «вы»,  
говорила «я», имея в виду

<sup>249</sup> Tawada (2011, S. 8).

себя.  
 Со вчерашнего дня говорю тебе «ты»,  
 но все еще не знаю,  
 как мне себя называть.

Преодоление коммуникативной дистанции в отношениях двух субъектов, дискурсивно закрепленное переходом на *ты*, может быть значимым и для *я* каждого из субъектов, предполагая некие *изменения* в нем самом в связи с новыми дискурсивными обстоятельствами. Однако язык оказывается беспомощным, чтобы зафиксировать эти изменения *я* в самом знаке: таким образом, в данном тексте проблематизируется статичность конвенционального языкового знака субъекта – и необходимость его *переименования* в рамках поэтического текста.

В другом примере поэтизируется заполнение пустых знаков субъекта в их непосредственной соотнесенности с речевым процессом и определенным референтом (в данном случае через указание на пол):

**Die zweite Person**

Du hast ein Geschlecht.  
 „Du“ hat kein Genus.  
 Du da!  
 Meinst du mich?  
 Ja!  
 Dann ist dein „du“ heute weiblich. <...><sup>250</sup>

**Второе лицо**

У тебя есть пол.  
 «Ты» не имеет рода.  
 Эй, ты!  
 Это ты мне?  
 Да!  
 Тогда твое «ты» сегодня женщина. <...>

Еще в одном случае проблематизируется известная *относительность* универсальности знаков субъекта – посредством указания на их неуместность в некоторых социальных контекстах (таким образом, эти знаки становятся косвенными носителями определенной семантики):

<...>  
 „Ich“ muss keine Steuern zahlen, denn ICH ist kein  
 bürgerlicher Name.  
 „Du“ musst nicht zur Bundeswehr. Ein Soldat, der DU  
 heißt, tötet nicht.<sup>251</sup>

<...>  
 «Я» не нужно платить налоги, ведь Я – это не  
 гражданское имя.

<sup>250</sup> Там же, с. 23.

<sup>251</sup> Там же, с. 24.

«Ты» не нужно идти в бундесвер. Солдат, которого зовут Ты,  
не станет убивать.

Можно найти много примеров метаязыковой рефлексии на предмет сущности и значения знаков субъекта в поэтическом тексте – как в немецкой, так и в русской поэзии. Так, в качестве метода остранения может выступать грамматический нонсенс – в случаях, когда личное местоимение первого лица единственного числа «согласуется» с «объективирующей» глагольной формой третьего лица<sup>252</sup>: *я врет в каждой букве*<sup>253</sup> (ср. с аналогичным примером из немецкой поэзии: *in der Lukács Konditorei / sitzt ich und schreibi*<sup>254</sup> [в кондитерской Лукача сидит я и пишет]).

Другая возможность метаязыкового очуждения основывается на апофатическом отрицании знаков субъекта: *как в тот раз, когда не я мне, не ты-ты / не не-ты, не не-не-ты, когда ты <...>*<sup>255</sup>.

В отношении семантической неопределенности и семиотической относительности знаков субъекта характеристика личных местоимений как «универсальных» и «пустых» знаков, предложенная Р. Бартом<sup>256</sup>, кажется особенно релевантной для поэзии. «Пустые» или «универсальные» знаки (местоимения, местоименные наречия, артикли и проч.) получают свое содержание, встраиваясь в семиотическую систему текста и устанавливая связь с неким референтом внутри «возможного мира» художественного текста. В поэзии местоимения при этом часто имеют самореферентную функцию и являются *элементами-заменителями* (Platzhalter) соответствующих субъектных позиций в тексте, участвующих в перспективации текста и формировании дейксиса.

Мир, состоящий из четырех измерений, включающих три пространственных и одно временное, а также необходимость ориентироваться в этом мире являются неотъемлемой частью человеческого бытия, а потому находят разнообразные формы отражения и в языке. Дискурсивные *узлы* ориентирования включают в себя прежде всего пространственный и временной аспекты и имеют прагматическую направленность; их формирование определяется конкретной личной перспективой говорящего.

<sup>252</sup> Примечательно, что и в русском, и в немецком языках формы прошедшего времени для первого и третьего лица единственного числа совпадают: тем самым в своем «прошлом» Я некоторым образом «объективируется». Однако того же нельзя сказать о формах настоящего времени в обоих языках: непосредственно *здесь и сейчас* действующее Я отмечено индивидуальными грамматическими формами глагола, в настоящем оно именно *субъект* действия.

<sup>253</sup> Воробьев (2015, с. 61).

<sup>254</sup> Köhler (1991, S. 13).

<sup>255</sup> Глазова (2008, с. 105).

<sup>256</sup> Барт (2002, с. 141). См. также раздел 4.5. «Местоимения как универсальные знаки-шифтеры».

По теории К. Бюлера<sup>257</sup>, система ориентации субъекта *Я-Здесь-Сейчас* (Hier-Jetzt-Ich-Origo) образует дейктический центр. Однако в речевом потоке центр может смещаться. Соответствующие дейктические выражения, указывающие на временные точки и отрезки, пространственное расположение и действующих в нем субъектов, задействованы в рамках конкретной речевой ситуации в непосредственном конструировании действительности<sup>258</sup> и отсылают к уже сказанному или предвосхищают то, что еще только должно быть сказано. С точки зрения семиотики, дейктические выражения являются знаками-индексами и служат скорее средствами когезии (структурной связности), а не когерентности (содержательной связности).

Дейксис складывается из нескольких *измерений*, которые можно обозначить как *пространственное* (локальное, или *объективное*), *временное* (темпоральное) и *личное* (субъективное). Несмотря на отсутствие непосредственной интеракции в художественном дискурсе, понятие дейксиса остается релевантным и для него: в данном случае дейксис становится основой *наррации*<sup>259</sup> и обретает новое качество *дискурсивного* или *текстового* дейксиса. Однако поэзия имеет иную нарративную природу (хотя в поэтическом тексте могут присутствовать нарративные элементы, близкие по форме эпическим) – это дает основание предполагать, что предложенная К. Бюлером система Origo, задающая временные и пространственные координаты бытия субъекта, будет иначе функционировать в поэтических дискурсивных процессах.

Особый интерес в связи с данной проблемой представляет собой текст К. Элиха „Deixis und Dichtung – Linguistische Überlegungen“ [Дейксис и поэзия – лингвистические соображения]. К. Элих указывает на то, что именно в поэзии дейксис представляет собой «специфическую проблему», а его структура может быть освоена лишь в том случае, если саму поэзию рассматривать как «особый тип речевого действия»<sup>260</sup>. Характер использования языковых средств дейксиса определяется независимостью речевого действия от коммуникативной ситуации, его *растяжимостью* (Zerdehnung), а также особенностями процесса *текстуализации* (Vertextung) в различных формах поэзии (Verfahren der Dichtung).<sup>261</sup>

В своем исследовании К. Элих обращается к дейктическим средствам немецкого языка и показывает на примерах одного стихотворения и одного прозаического текста П. Целана (соответственно, из сборников „Die Nie-

---

<sup>257</sup> Bühler (1978).

<sup>258</sup> Больше о сущности дейксиса см.: Падучева (1985); Fricke (2007).

<sup>259</sup> О функциональности дейктической системы Origo в нарративных дискурсах см.: Данилова (2001).

<sup>260</sup> Ehlich (2009, S. 67).

<sup>261</sup> Там же, S. 71.

mandsrose“ [Ничья роза, 1963] и „Der Meridian“ [Меридиан, 1961]), как дейктические структуры различных типов функционируют в определенном авторском дискурсе и как они выражены средствами языка. Принципиально важным для исследования поэзии представляется следующее высказывание К. Элиха о *дейктической плотности* (Deixis-Dichte):

Der Einsatz deiktischer Ausdrucksmittel eröffnet dem Autor einen anderen Zugang zum mentalen Bereich seines zum Leser transformierten Hörers, als ihn der Einsatz nennender Prozeduren, also Nutzung von Ausdrücken des Symbolfeldes, gestattet. Wird auf deiktische Ausdrucksmittel im erheblichen Umfang verzichtet, so verliert sich die Möglichkeit des direkten Eingriffs in die Fokussierungs- und Orientierungsmöglichkeiten des Lesers.<sup>262</sup>

Благодаря дейктическим средствам выражения, автору открывается иной доступ к ментальной сфере его слушателя-читателя, нежели в актах номинации (т.е. при использовании выражений, принадлежащих к символическому полю значений). При существенном отказе от дейктических средств выражения теряется возможность непосредственного воздействия на процессы ориентирования и фокусирования читателя.

Значение имеет не столько концентрация дейктических указаний, сколько их контекстуальная целесообразность и функциональность. Поэзии, проявляющей тенденцию к культивированию смысловой неопределенности, присущи нестабильные референциальные отношения, что может стать причиной нарушения равновесия текстового дейксиса и потенциальной дезинтеграции дейктических модусов (личного, временного и пространственного). Исходя из этого, можно предположить, что на семиотическом уровне субъектные позиции, выраженные соответствующими знаками субъекта, *определяются* в большой степени (или даже исключительно) пространственным (или объективным) и временным дейктическими модусами. Это означает, что временной и пространственный модусы потенциально могут участвовать в *конституировании* субъекта, а не ограничиваться описанием бытийственных координат некоего пред-данного и автономного субъекта. В этом смысле формула Origo трансформируется в (*некое*)-*Я-посредством-Здесь-и-Сейчас*.

Подобный подход к функционированию поэтического дейксиса вряд ли применим к нарративной или эмоционально-экспрессивной лирике, предполагающим существование некоего относительно автономного субъекта, т.е. некоего Я, которое является непосредственным источником рефлексии и *транслирует* собственное видение мира и себя в нем. В герметичной поэзии субъект либо ставит самого себя под вопрос, либо оказывается частично или полностью дезинтегрированным во времени и пространстве, либо вовсе отсутствует (в том случае, когда субъектные позиции в тексте не эксплицированы и лишь *подразумеваются*). В данном случае «пустота» универсального знака (прежде всего личного местоимения, *воязыковляющего*

<sup>262</sup> Там же, S. 73.

категорию субъективности) заполняется в интерактивном процессе письма: конституирование субъекта происходит *здесь и сейчас*, причем на характер субъективации влияют разнообразные внутритекстовые взаимосвязи, в том числе и эксплицированные пространственный и временной модусы.

Конституирование субъекта само может стать предметом поэтической рефлексии, как мы уже видели на примере текста Л. Хаппель. С этой точки зрения, поэтический сборник **Барбары Кёлер** „Deutsches Roulette“<sup>263</sup> [Немецкая рулетка], особенно его первые две части, может рассматриваться как своеобразный поэтический эксперимент. Локализация в ряде текстов связана с пространством *перед*, *позади* и *внутри* зеркала, которое, в свою очередь, имеет долгую культурную традицию в качестве артефакта, непосредственно отражающего субъекта и побуждающего его к саморефлексии. К пространственным маркерам в текстах относятся ключевые лексемы *расстояние* (Abstand), *граница* (Grenze), *переход* (Übergang) и т.д., а также дейктические указания, уточняющие положение субъекта по отношению к зеркалу. Зеркальное отражение становится пространственным средством *трансформации субъекта*, а также его *фрагментаризации* и даже *отрицания*.<sup>264</sup>

Иначе конституирование субъекта происходит в следующем стихотворении **Лутца Зайлера**:

**beton**

zwei graue aufmerksame kinder lehnten  
oben im portal das eine  
hielt die anstalt in den armen das

andere las es war einmal  
zu früh an jedem morgen und  
ein sehnen das

sich selbst nicht kannte ab-  
gekniert im katzensilber im granit  
der grossen schotterfläche du

bist mîn so standen wir und schauten  
hoch für immer ab-  
getauscht mit schwerer tinte an

den fingerspitzen spastischen  
kapuzen-küssen ich  
bin dîn: aus kies, zement, armierungseisen.<sup>265</sup>

<sup>263</sup> Köhler (1991).

<sup>264</sup> См. подробнее раздел 5.1. «Зеркало как поэтический артефакт и дезинтеграция субъекта в сборнике Б. Кёлер „Deutsches Roulette“ (1991)».

<sup>265</sup> Seiler (2003, S. 49).

**бетон**

двое серых внимательных детей облокотились  
на высоте портала один  
все здание держал в руках

другой читал про *жили-были*  
так каждым ранним утром и  
тоска саму

себя не зная колени преклонила  
вглубь плит из гравия в гранит  
кошачье серебро *ты*

*моя* так мы стояли и смотрели  
наверх всегда внизу  
обмениваясь тяжелыми чернилами на

пальцах судорожными  
поцелуями под капюшоном *я*  
*твой*: из цемента, гравия, железа арматуры

Пространственные маркеры *рассыпаны* по всему тексту, с ними связано и упоминание некоего *заведения* (Anstalt), также перечислены различные строительные материалы, из которых это пространство складывается (*beton* [бетон], *granit* [гранит], *katzensilber* [«кошачье серебро», слюда], *kies* [щебень, гравий], *eisen* [железо], *zement* [цемент]). Что касается восприятия пространства, то могут быть отмечены по крайней мере две перспективы: верхняя (*oben, im Portal* [сверху в портале]) и нижняя, откуда направлен взгляд (*so standen wir und schauten / hoch* [так мы стояли и смотрели наверх]). Смысловая неопределенность, имманентная данному тексту, имеет, однако, свои границы: так, например, при первом прочтении можно с большой степенью уверенности утверждать, что это любовное стихотворение (ср. признаки любовного сценария: *kapuzen-küsse* [поцелуи под капюшоном], *du bist min – ich bin din* [ты моя – я твой] и др.). Однако внимание к упомянутым текстуальным перспективам и пространственно-объективным маркерам помогает установить факт наличия автоинтертекстуальных связей данного стихотворения с рассказом Л. Зайлера „Karuzenkuss“<sup>266</sup> [Поцелуй под капюшоном], что, в свою очередь, открывает доступ к более глубоким смысловым пластам поэтического текста. Рассказ ведется от лица мальчика, и в нем повествуется о первой обоюдной влюбленности двух школьников – под молчаливым «покровительством» и «благословением» скульптуры, размещенной в портале школы:

<...> Die einzigen, denen ich am Morgen begegnete, waren die beiden braunen Steinkinder über dem Eingang zur Schule. [...] bei den Kindern im Portal handelte es sich um Hans und Margarethe, die früheren Hänsel und Gretel. Sie seien die

<sup>266</sup> Seiler (2009, S. 59-109).

Wappenkinder der Anstalt gewesen. [...] Im Portal befand sich ein großes ovales Fenster, an dessen Einfassung die beiden Steinkinder lehnten, links Margarethe, rechts Hans <...><sup>267</sup>

<...> Первыми, кого я встречал утром, были два коричневых каменных ребенка над входом в здание школы. <...> детьми этими были Ганс и Маргарете, в прошлом – Гензель и Гретель. Они были символом здания. <...> В портале было большое овальное окно, и оба ребенка облокачивались на его выступ: слева – Маргарете, справа – Ганс <...>

Графический маркер в поэтическом тексте (курсив), который у Л. Зайлера и в других произведениях в основном маркирует пространство интертекста, во втором строфоиде отсылает к традиционному сказочному зачину *es war einmal* (дословно «был некогда», аналог в русской культуре – *жил-был*), а далее – к средневековому тексту неизвестного автора, написанному на средненемецком и восходящему к XIII веку – „du bist mîn, ich bin dîn“ [ты – мой, я – твоя]<sup>268</sup> – до сих пор данный текст считается одним из старейших любовных стихотворений на немецком языке.

Обозначенные интертекстуальные связи непосредственно влияют на формирование субъективной перспективы в тексте. Возникает по крайней мере одна субъектная оппозиция, противопоставляющая коллективный субъект *wir* [мы] и два автономных, графически маркированных субъекта *ich* [я] и *du* [ты], которые, однако, вступают в отношения взаимопринадлежности, эксплицитно выраженной в тексте посредством притяжательных местоимений (я – твой, ты – моя – или наоборот). Данная субъектная оппозиция может, однако, рассматриваться и через призму идентификации, поскольку *мы* складывается из *я* и *ты*. В общем интерпретативном контексте можно также выделить взаимоналожение коллективных субъектов: *мы* каменных детей в портале и *мы* тех, кто смотрит на них снизу, – и, вполне вероятно, идентифицирует себя с ними.

В современной русской поэзии субъект и характер его *присутствия* в поэтическом тексте также нередко становятся предметом поэтической рефлексии. Так, *я* в некоторых текстах **Полины Андрукович** ставит себя под вопрос, *выпадает* из заданных пространственных координат:

«весь день я провел во мшанике,  
но мшаника не было, поезд  
остановился  
на половине.»<sup>269</sup>

Глагольная форма прошедшего времени (*провел*) локализует положение субъекта (*во мшанике*) и указывает на некий промежуток времени (*весь*

<sup>267</sup> Там же, С. 62.

<sup>268</sup> См. стихотворение и комментарии к нему: <https://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/dubistmin.html> (25/05/2017).

<sup>269</sup> Андрукович (2014, с. 39).

день). Однако возникает логическое противоречие<sup>270</sup>, поскольку пространство лишено тех объективных признаков, которые были обозначены с позиции субъекта (*но мианика не было*), т.е. субъект воспринимал себя в некой *отсутствующей* точке пространства. Другой вариант интерпретации рассматривает некую *воображаемую локализацию* субъекта, которую, однако, сам субъект воспринимает как *реальную*. В этом случае имагинативное не совпадает с объективным, и в этом смысле поезд становится символом их несовпадения, поскольку он, объект поэтической объективной реальности, не достигает своей цели – *мианика*, т.е. пространства имагинации. И в том, и в другом случае противоречия основываются на расхождении пространственного восприятия субъектом и самого пространства – и ставят под сомнение либо объективность пространства, либо самого субъекта.

В большинстве текстов поэтического сборника «Зимняя медицина»<sup>271</sup> (2015) **Дмитрия Воробьева** (род. 1979) практически отсутствуют знаки субъекта. Однако в тех случаях, когда личное местоимение *я* все же обнаруживается, оно часто согласуется с несоответствующей грамматической формой глагола:

<...> я мечтает говорить точно  
просто

страница не найдена<sup>272</sup>

<...> а когда я вернется куда  
а когда я вернется зачем  
а когда я вернется постой  
<...><sup>273</sup>

«Объективирующая» глагольная форма, остраивающая позицию субъекта, позволяет рассматривать *я* как некий сторонний, автономный *предмет*, само присутствие и необходимость которого подвергаются сомнению (ср. вопросы *куда*, *зачем* и императив, *сдерживающий* возвращение *я* – *постой*). В другом примере очуждение *я* происходит благодаря согласованию с глагольной формой среднего рода, за счет чего *я* теряет свой *пол*: *я стало таким несносным*<sup>274</sup>.

<sup>270</sup> Конечно, говорить о *логике* в поэзии нужно со множеством оговорок – это скорее логика языка и дискурса, а не объективных физических законов; в данном случае постулируемое средствами языка алогичное *присутствие в отсутствии* является непосредственным предметом рефлексии и поэтизации.

<sup>271</sup> Воробьев (2015). См. также раздел 4.7. «Метаконцепты *язык*, *речь*, *текст* в современном поэтическом дискурсе».

<sup>272</sup> Там же, с. 57.

<sup>273</sup> Там же, с. 49.

<sup>274</sup> Там же, с. 53.

Для следующего текста релевантными дейктическими средствами обозначения субъектных позиций являются указательные местоимения, а сами субъектные позиции определяются соотношением с пространственными и временными координатами:

**Тот который падает в снег**

пока тот

который падает в снег

еще стоит  
и тот

который падает в снег

еще поет  
слег

который падает в снег

в снег

который падает в снег

который падает в снег

который падает<sup>275</sup>

Примечательна структурная идентификация *того, который падает в снег* и самого *снега, который падает в снег*. «Объективированный» субъект под конец исчезает, пропадая под снегом и не оставляя никаких следов.

Итак, в рамках поэтического текста индексальные знаки участвуют в формировании дейксиса, однако их указательная функция полностью определяется и ограничивается данным конкретным текстом. То же самое касается и знаков субъекта: поэтический субъект в контексте смысловой неопределенности как дискурсивной доминанты – это прежде всего текстовая инстанция, конструкт, лишенный конкретного референта. К знакам субъекта относятся личные местоимения, в поэтическом тексте они являются знаками-заменителями субъектных позиций; маркируя личную перспективу, они, тем не менее, не являются непосредственной точкой отсчета дейктического центра. Субъект в герметичной поэзии часто становится перформативным элементом, его конституирование осуществляется посредством взаимодействия темпорального и локального дейктических модусов, сообщающих ему определенное *содержание*, что исключает суще-

---

<sup>275</sup> Там же, с. 10.

ствование пред-данного субъекта. Сам процесс конституирования субъекта может стать предметом поэтической рефлексии, в этом случае в тексте будет ярко выражен метаязыковой уровень, проблематизирующий значение «пустых» знаков – потенциальных носителей субъективности; за счет различных методов остранения, имеющих метаязыковую основу, значение и содержание знаков субъекта релятивируются. Эффекты остранения имеют и «объективирующую» функцию: субъект предстает в качестве *локализованного объекта*, который, однако, потенциально сохраняет связь со своей субъектной позицией. Для множества герметичных поэтических текстов характерен и полный отказ от знаков субъекта.

Таким образом, конституирование поэтического субъекта коррелирует с другими явлениями смысловой неопределенности в поэтическом дискурсе: он *неопределен, неясен, недостоверен, сомнителен, дезинтегрирован или вовсе устранен* – он подвижен и подвержен изменениям, это своеобразный *Протей* – в таком же подвижном, текучем «возможном мире» поэтического текста.

#### 4.7. Метаконцепты «язык», «речь», «текст» в современном поэтическом дискурсе

Поэтический текст в некоторой степени является самым сложным знаковым образованием: в нем план выражения, поиск аутентичности высказывания, нередко становится одной из основных целей процесса порождения текста, т.е. он переводит в план содержания сам процесс своего порождения, конструирование плана выражения.

В ходе проведения исследования наше внимание привлекли тексты, содержащие так называемые метаконцепты, как то: *язык, текст*. Данные концепты обычно связывают какой-либо текст с комментарием к нему, с его анализом, т.е. они обобщают сущность конкретного продукта художественного дискурса, определяя его как *текст* через его *язык*. Их наличие делает очевидным тот факт, что текст (язык) начинает говорить *в тексте* и *посредством текста* сам о себе. Появляясь в ткани текста, данные концепты способны направить интерпретацию в русло анализа поэтического дискурса как саморефлексирующего, обращенного на самого себя и на процесс собственного порождения.

Примером текста-репрезентанта саморефлексирующего дискурса может служить стихотворение **Лутца Зайлера** „die rosen“ [розы], сталкивающие традиционно противопоставляемые научный и поэтический дискурс<sup>276</sup>:

<sup>276</sup> Анализ данного текста был опубликован ранее, см.: *Евграшкина, Е.* (2011): Саморефлексирующий дискурс: опыт интерпретации текста-парадокса (на материале стихотворения Л. Зайлера „die rosen“) // Материалы международной научной конференции «Язык – Текст – Дискурс: проблемы интерпретации высказывания в разных коммуникативных сферах». Самара. 36-37; частично также в: *Евграшкина, Е.* (2012): Немецкая поэзия последнего десятилетия: пространство диалога // Вестник современного искус-

**die rosen***die rosen liegen im schatten**und sind so kühl – was**doch hiesse: pressen, präparieren, „emotional  
gewesenes“. doch**zu leicht gebaut der kasten mit  
der walze, resonanzen, ein  
paar fresken für  
den trüben text, der weiter geht & dir  
die hand auf deinen scheidel legt:**schneide die rosen, sie  
beginnen zu denken<sup>277</sup>***розы***розы лежат в тени**они прохладны – что, однако,**значит: сжать, препарировать, «эмоционально  
отжившее». Однако**слишком уж легко устроен ящик  
с валиком, и резонансами, и парой  
фресок – чтоб сделать  
мрачный текст, что движется вперед  
и руку опускает на твой затылок:**срежь эти розы, они  
начинают думать*

Графически текст поделен на два смысловых отрезка: первый, маркированный курсивом, включает в себя полторы строки, интенсивно участвующие в создании центрального (выведенного в заглавии) поэтического образа (*розы*), который затем появляется снова уже лишь в конце текста немаркированным, и, следовательно, принадлежащим уже другому смысловому пространству текста. Концепт *rose* лежит в основе одного из излюбленных мифопоэтических образов от лирики трубадуров и миннезингеров до поэзии классицизма и романтизма, и лишь в эпоху модернизма этот концепт уже начинает вызывать ироничную улыбку (вспомним хотя бы знаменитое „*a rose is a rose is a rose*“ Гертруды Стайн). В современной поэзии образ розы вполне может стать антипоэтическим в своей отсылке к множественным наслоениям заключенного в нем символического содер-

---

ства «Цирк «Олимп» + TV», раздел «Концепты». 3 (36), 2012. [http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/322/ne\\_metskaya-poeziya-poslednego-desyatiletija-prostranstvo-dialoga](http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/322/ne_metskaya-poeziya-poslednego-desyatiletija-prostranstvo-dialoga) (25/05/2017).

<sup>277</sup> Seiler (2003, S. 28).

жания. В тексте этот образ можно рассматривать в качестве означающего для традиционного поэтического дискурса.

Дистанцирующая функция курсива в тексте подкрепляется языковым средством когезии – противительной частицей *doch* [однако] – вкупе с дискурсивным маркером, имеющим значение разъяснения, толкования – *was doch hiesse* [что, однако, означает] – они открывают новый уровень смысла текста: маркированный поэтический образ *kühle rosen* [прохладные розы] *объясняется, интерпретируется* в рамках того же текста. Интересно, что упомянутый нами дискурсивный маркер, а так же следующий за ним ряд однородных членов (*pressen, präparieren, „emotional gewesenes“* [сжать, препарировать, «эмоционально отжившее»]), образующих некоторое смысловое равенство (*kühle rosen* – это (на самом деле) значит *mo, u mo, u mo*), по своей форме и особенностям конвенционального словоупотребления принадлежат скорее не поэтическому, а научному дискурсу.

Происходящее в тексте столкновение двух традиционно противопоставляемых дискурсов – научного и поэтического – разворачивается и далее, текст приобретает откровенно иронический характер: ящик с валиком, резонансами и фресками (изображениями из прошлого), порождающий текст (нами эксплицируется значение цели у предлога *für* [для]), может служить метафорой для человеческой культуры, причем метафорой ироничной, ибо, судя по устройству ящика, речь идет о шарманке – и вот она, заведенная бессменная песня, в данном случае все о тех же розах (этот ящик *слишком легко устроен – zu leicht gebaut* – использование усилительной частицы *zu* порождает в контексте дополнительные оценочные коннотации сомнения и усмешки).

Далее в процессе смыслопорождения участвует развернутая персонификация (*text, der weiter geht & dir / die hand auf deinen scheidel legt* [текст, что движется вперед и руку опускает на твой затылок]). В данном примере происходит не столкновение, а смешение культурно противопоставленных дискурсов – стихотворный текст начинает рефлексировать на предмет собственного устройства, т.е. его содержанием становится материал откровенно метаязыкового характера, который помещается в рамки поэтической формы. Текст-стихотворение *смеется* над самим собой, собственным происхождением, тем самым одновременно отрицая (через иронию) и утверждая себя, становится пародией на самого себя, приобретает парадоксальные черты. Текст говорит о тексте, метафоризирует свои текстовые практики (в стихотворении метафора *текста-хозяина, текста, ведущего читателя*, может рассматриваться как отсылка к современным исследованиям текстовой прагматики).

Своего апогея ирония достигает в заключительном двустрочном строфоиде: возвращаясь к маркированному в начале текста образу роз, но снимая эту маркировку, преодолевая дистанцию и включая образ в новый смысловой контекст (контекст предыдущего развернутого поэтизирован-

ного противоборства дискурсов), текст ставит под вопрос основополагающую характеристику поэтического дискурса – процесс персонификации, поэтизации и художественного «оживления» неодушевленных предметов. Текст *велит* (экспликация через знак препинания – двоеточие) *срезать розы* (ведь они *начинают думать!*), фактически же – *умертвить себя* – ведь без *мыслящих* роз невозможна поэзия, а значит и этот конкретный текст, который, однако, не только не исчезает, но, будучи записанным, оформленным, продолжает при каждом чтении порождать новые смыслы, сталкивать оппозиционные дискурсы, уничтожать и одновременно утверждать себя через это уничтожение.<sup>278</sup>

В другом поэтическом тексте „außenwache“ [на посту] Л. Зайлера, так же отмеченным появлением метаконцепта *текст*, происходит уплотнение смысла путем метафоризации концептуальной оппозиции «звук (текст как механизм «озвучивания» мыслей) – тишина (молчание)» (первый смысловой слой, эксплицируемый в первую очередь, образован развертыванием сценария «ночная вахта»):

**außenwache**

ich hab etwas  
gesagt, ohne hände  
gesungen: ich hab

die schatten aufgeraucht.  
auf lunge nahm ich diese schächte wo  
der leere raum entsteht das rauschen das  
am zaun nach draußen  
geht zu den waggonen – siebzehn jahre

vor dem text. im schneestaub rollend über  
flaschen kot & maskenreste wo  
die stille schnell vorüber  
zieht mit  
kurzen schnellen stößen in

ihr eignes werk<sup>279</sup>

**на посту**

я что-то  
произнес, без участия рук  
спел: и

тени выкурил.  
на легкие я принял шахты где

<sup>278</sup> Последние строки могут рассматриваться и как ироничное *предупреждение* перед *оживляющей* силой поэтического дискурса.

<sup>279</sup> Seiler (2010, S. 17).

пустота возникает шорох что  
вдоль заграждения наружу  
переползает к вагонеткам – семнадцать лет

до текста. катаясь в снежной пыли над  
бутылками с остатком грима нечистот где  
тишина стремится  
мимо  
короткими и скорыми толчками в

свое произведение

Многозначное существительное *werk* на каждом смысловом уровне актуализирует одно из своих значений: в контексте сценария «ночная вахта» это *завод*, в контексте упоминания о некоем написанном позже тексте, в качестве его синонима – это *произведение*, а с развитием интерпретации данного текста как некоей метафоры реализации художественного дискурса – это *механизм* (текст как *механизм* образования смысла).<sup>280</sup> В несколько уровней смысла включается и существительное *stille* [тишина] – в своем основном значении как *отсутствие какого-либо звука*<sup>281</sup> – и как *производное* в контексте всеобщего молчания. Молчание обладает мощным смысловым потенциалом, оно включается в речь в качестве семантического компонента, причем чем дольше длится молчание, тем оно обычно более значимо; молчание участвует в образовании смысла в поэтических текстах на месте пауз (ср.: *wo / die stille schnell vorüber / zieht mit kurzen schnellen stößen* [где / тишина стремится / мимо / короткими и скорыми толчками]), оно помогает намечать границы синтагм и вычленять единицы смысла. В поэтическом тексте молчание можно рассматривать в качестве метапонятия, непосредственно связанного с явлением смысловой неопределенности.

Язык как материал поэзии закономерно оказывается предметом поэтизации, поэтический дискурс как форма сложной художественной коммуникации стремится к закреплению за собой права на языковой эксперимент и, более того, на крайнюю степень индивидуализации самого поэтического акта. Через метафору воды **Барбара Кёлер** не только характеризует язык и процесс его употребления, но одновременно формирует подобный индивидуальный акт говорения на языке – язык дает возможности для осмысления собственных возможностей через поэтическое комбинирование, путем следования традиционному поиску эквивалентности через метафорический перенос. Хиазм, открывающий сентенцию, задает ориентиры для

<sup>280</sup> Ср. соответствующие значения (перечисляются по указанной выше релевантности для текста): 1. „technische Anlage, Fabrik, industrielles Unternehmen“; 2. „Produkt schöpferischer Arbeit“; 3. „Mechanismus, durch den etwas angetrieben wird“ (см. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Werk>, 25/05/2017).

<sup>281</sup> Ср.: „Zustand, der dadurch geprägt ist, dass kein lautes Geräusch, kein Ton mehr zu hören ist“ (см. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stille>, 25/05/2017).

последующей развернутой метафоры, концентрируя внимание на значениях прилагательного *flüssig* [жидкий, текучий, расплавленный, плавный]<sup>282</sup> – и одновременно помещая эти значения в состояние смыслового перехода одного в другое, динамичного равновесия:

Das flüssige Sprechen oder das Flüssige sprechen: eine Sprache, fließend und stockend, mündend und mündende, Murmeln wie Stille, Rinnen und Rauschen, Seen, sehen: Kaskaden, Katarakte, Tropfen für Tropfen, Einzahl und Mehrzahl verschwimmend, verfließend, versickernd: das Wasser und die, die Tropfen und der – oder das oder und. Tropfen für Tropfen, der und die fließen und das, das Fließen, Fließende, die oder auch der: eine Unzahl, Meerzahl.<sup>283</sup>

План содержания данного текста формирует не только метафора языка как водного потока, но и сам процесс последовательного порождения текстом этой метафоры – это возможно в том случае, когда текст представляет собой в высшей степени сингулярное образование уже относительно плана выражения: он трансформирует языковые знаки – от словообразовательного на основе омонимии (*Meerzahl* [морское число] – *Mehrzahl* [большое число]) до синтагматического – как нагнетание компонентов одной семантической парадигмы («морской» сценарий), необходимое и для того, чтобы сделать метафору почти осязаемой: текст начинает *течь*, его смысловое развертывание «заполняет» форму движения волн, оно колеблется в заданной амплитуде, имитируя на уровне синтагматики средствами языка *приливы и отливы*, периодически нарушая данную формальную схему и тем самым избегая механистичности движения – водного потока и смысла в тексте.

Иной пример поэтизации метаконцепта «язык» находим в стихотворении **Ульрике Дреснер** (Ulrike Draesner, род. 1962): текст моделирует знаковые отношения – оппозицию знаков, необходимую для их дифференциации, и отношения знака и денотата:

#### **frühsprachen**

die wiesen wären rot, die zungen grün  
grün das blut, die bäume rot  
gesichter vor freude grün,  
rot bei übelkeit, rot  
der schimmel wie die wiesen,  
geriffelte schlünde grün,  
kupferspanrot die ampeln,  
wenn wir führen, rot  
die wiesen, der schleim.

<sup>282</sup> Ср.: „ohne Stocken; fließend, zügig“, „die Eigenschaft besitzend, fließen zu können; ohne feste Form“ (см. <http://www.duden.de/rechtschreibung/fluessig>, 25/05/2017).

<sup>283</sup> Отрывок из литературного перформанса Б. Кёлер „Raum geben“ [дать пространства] от 15/03/2011 в галерее „m“ г. Бохум. См. архивные материалы: <https://www.facebook.com/events/870057516374515/> (25/05/2017). Текст выстроен на разного рода звуковой игре, омонимии, паронимии и проч., фиксируется на категории определенного артикля и т.д., а потому фактически является непереводимым.

laufschriftbänder grün,  
 wie früher die wiesen,  
 die rot wären,  
 wie früher  
 die zungen und gaumen  
 wären deine grünen augen  
 rot, ich rutschte hindurch <...><sup>284</sup>

#### **ранние языки**

луга были бы красными, языки зелеными  
 зеленой кровью, деревья красными  
 лица от радости зелеными  
 красными от тошноты, красными  
 плесень и луга,  
 рифленные глотки зелеными,  
 медно-красными светофоры,  
 если бы мы поехали, красными  
 луга и слюна.  
 бегущие строки зелеными,  
 как раньше луга,  
 что были бы красными,  
 как раньше  
 языки и нёба  
 зеленые твои глаза были бы  
 красными, я бы провалилась сквозь <...>

Текст поэтизирует отношения языка и реальности, явление референции: в нем перечисляются предметы, которые являются либо красными (язык, светофор), либо зелеными (луга, плесень), и если бы изначально в языке эти характеристики поменялись местами, ничего не изменилось бы (в реальности референтов), главное, чтобы весь предметный ряд характеризовался одним и тем же признаком – либо зеленым, либо красным цветом – тогда путаницы в референции не возникнет. И ее не возникает, когда У. Дреснер выстраивает гипотетически перевернутую номинацию, схематически синтагмы остаются теми же (называние предмета и его признака), в ее тексте не происходит так, что луга и язык одного цвета – потому что в реальности это не так. Другие цвета оказываются неважны: важна оппозиция цвета, помогающая выстраивать предметные ряды, избегая путаницы, и таким образом ориентироваться в реальности. Однако в заключительных строках стихотворения появляется третий член цветовой оппозиции – голубой цвет:

<...> und der himmel  
 wäre noch immer blau,  
 wir gingen aufrecht,  
 du wärest hier.<sup>285</sup>

<sup>284</sup> Draesner (2001, S. 34).

<sup>285</sup> Там же.

<...> а небо  
 было бы все таким же синим,  
 и мы ходили бы прямо,  
 и ты был бы здесь.

Если зеленый и красный в тексте – примеры именно языковой номинации, то через голубое небо У. Дреснер иронизирует над языком: небо может быть только голубым! – теперь как прежде. Через иронию, однако, слово подвергается релятивизации: без конвенций, само по себе, оно мало что значит и не в состоянии выполнять свои функции. Интересно и то, что последние строки ведут от метаязыкового (рефлексирующего над логикой языковой номинации) плана к привычному когнитивному, с помощью которого реальность осмысливается, уже готовым, конвенционально упорядоченным языком, без анализа предметно-цветовой логики. В метаязыковом ключе данный текст может рассматриваться как поэтизация языковой конвенции, языковой парадигматики и упорядоченности языка в отношении референтов внешнего мира, однако то, что текст является поэтическим, позволяет менять положение вещей, переворачивая привычные отношения, – в данном случае благодаря сослагательному наклонению.

Метаязыковая рефлексия является неотъемлемой частью процесса поэтизации в сборнике «Зимняя медицина» **Дмитрия Воробьева**<sup>286</sup>:

вещи оязычены тем же способом  
 что и овеществлен язык<sup>287</sup>

*Язык, текст и дискурс*, опрокинутые в качестве частотных словоформ в поле смыслового напряжения стихов, образуют сложный метаязыковой пласт поэтической рефлексии, ср.: *со временем удастся и / минимальный максимум // перевести след камня / на наш язык*<sup>288</sup>; *хну мха разлагая / в тошноте текста*<sup>289</sup>; *растет портретная тень / плесень дискурса*<sup>290</sup>. Характерная *хтоническая* метафорика<sup>291</sup> данных примеров подводит к проблеме современной поэтической культуры – (не)возможности *говорить и петь* – и, соответственно, *сл(ы/у)шать*, преодолевая забвение культуры уха, что *поросла волосами*:

культура уха забыта

<sup>286</sup> См. рецензии на книгу: <http://wintermedicine.blogspot.de/> (25/05/2017).

<sup>287</sup> Воробьев (2015, с. 34).

<sup>288</sup> Там же, с. 58.

<sup>289</sup> Там же, с. 59.

<sup>290</sup> Там же, с. 61.

<sup>291</sup> Здесь прослеживаются множественные связи текстов Д. Воробьева с поэзией норвежского поэта Тура Ульвена (1953–1995), стихотворения которого Д. Воробьев совместно с И. Трером (И. Дмитриевым) переводил на русский и чувашский языки, см.: Ульвен (2010).

поросла волосами

слушай

<...>

булькают буквы

сдвинулись с мест

<...>

крик

эхо

ухо<sup>292</sup>

Условные и подвижные границы слов(а), синтагмы, перетекающие друг в друга, кумулятивная динамика смыслов, вовлечение белого пространства листа в метафорическое (*снег, сугроб, зима* – частотные поэтические образы «Зимней медицины»), событийное, а также формообразующее начала, позволяют говорить о сложной герметичной поэзии – поэтическом «диагнозе», движение-понимание к которому возможно лишь через преодоление трудностей, присущих восприятию нелинейного письма, и посредством самого участия в нем:

#### Диагноз

ты

речь

к нему

перепонку

дорожку

протаптываешь<sup>293</sup>

Присутствие метаязыкового пласта плана содержания поэтического текста может оставаться неочевидным, важно, однако, заметить, что он присутствует там, где есть место языковому эксперименту, от моделирования отношений внутри синтагматических структур, фиксированных, с точки зрения конвенционального употребления языка, и до очевидного предпочтения окказиональных форм лексики. Усложнение плана содержания поэтического текста за счет метаязыкового пласта приводит к усложнению структуры смысла в тексте, его *множественности*.

<sup>292</sup> Воробьев (2015, с. 46).

<sup>293</sup> Там же, с. 17.

## 5. В поисках смысла: поля поэтических референций<sup>294</sup>

5.1. «Зеркало» как поэтический артефакт и дезинтеграция субъекта в сборнике Б. Кёлер „*Deutsches Roulette*“ (1991)

Концепт – «сгусток смысла», одна из единиц отражения мира, рядоположенная представлению и значению: концепт содержит сигнификат (понятийную составляющую), коннотат (аксиологическую и образную составляющую), денотат (класс отражаемых объектов) и референты (входящие в класс единичные объекты).<sup>295</sup> Комбинации концептов – единиц смысла – направляют интерпретативную деятельность реципиента, вовлекают его в игру развертывания смыслов. Любой концепт, попадая в поле притяжения поэтического текста, выдерживает ряд изменений, часто вступает в неожиданные связи с другими концептами и ведет к оформлению смысла; гибкость, известная нелинейность поэтического текста предопределяет более широкий спектр возможных путей развития системы смыслов.

Поэтический концепт тяготеет к потенциальным образам, в нем в полной мере проявлена «неопределенность возможностей»<sup>296</sup>. Однако говорить об относительной автономности и свободе функционирования авторского концепта можно весьма условно: выбор тех или иных языковых репрезентантов, смелое комбинирование их отнюдь не ведут к изоляции концепта; художественный концепт одновременно рождается в данной конкретной системе смыслов и продолжает себя, встраиваясь в концептуальное пространство, ориентируясь на уже существующие реализации сходных концептов, дополняя их.

Так, тексты сборника „*Deutsches Roulette*“ [Немецкая рулетка] (1991) **Барбары Кёлер** концентрируют в себе весь набор содержательно-языковых средств создания смысловой неопределенности: в них представлена очень сложная «география» изменения конвенциональной графики (от отказа от прописных букв до нерегулярного правописания), нерегулярная пунктуация перемежается примерами полного отказа от нее, синтагмы обычно лишены четких границ и способны порождать новые смысловые сдвиги, а местоимения в качестве знаков-шифтеров участвуют в изменении перспективы и постоянных «превращениях» субъекта высказывания.

Уже в первом тексте сборника происходит расщепление субъекта на *ich* [я] и *du* [ты]:

---

<sup>294</sup> В данной главе предлагается ряд отдельных, независимых друг от друга интерпретаций и анализов поэтических текстов, в которых смысловая неопределенность в большей или меньшей степени может рассматриваться как дискурсивная доминанта.

<sup>295</sup> Савицкий (2010, с. 39).

<sup>296</sup> Еременко (2006, с. 121).

**Gedicht**

ich nenne mich du weil der Abstand  
 so vergeht zwischen uns wie Haut  
 an Haut wir sind nicht  
 zu unterscheiden zu trennen eins  
 und das Andere die Grenze ist  
 die Verletzung der Übergang  
 eine offene Wunde du nennst mich  
 ich wer von uns beiden sagt  
 hier hast du ein Messer  
 mach meinen Schnitt<sup>297</sup>

**Стихотворение**

я назову себя ты ибо расстояние  
 так проходит меж нами как кожа  
 по коже нас не  
 отличить не разделить одно  
 а другое это граница это  
 повреждение переход  
 открытая рана ты назовешь меня  
 я кто из нас двоих скажет  
 вот тебе нож  
 сделай мной надрез

Множественность субъекта позволяет ему найти в самом себе партнера для диалога. Выделение в структуре субъекта Другого дистанцирует его от самого себя, однако отчуждение в данном случае относительно, поскольку обе части расщепленного субъекта сводятся в пространстве текста к одному коллективному (*wir sind nicht / zu unterscheiden zu trennen eins* [нас не отличить не разделить одно]). Причинами отчуждения становятся внешние обстоятельства – расстояние (*Abstand*), граница (*Grenze*) и переход (*Übergang*), которые определяют концептуальное окружение центрального дискурсообразующего концепта двух первых циклов сборника – *зеркало*.

Зеркало дает субъекту возможность посмотреть на себя со стороны, умножая количество отражений, поскольку рефлексия на предмет своего собственного существа (текст называется „Selbstportrait“ [автопортрет]) – это тоже своего рода *отражение*:

<...> undurchsichtig was ich gelegentlich durchschaue als tarnung einer gewissen abneigung TRANSPARENT zu sein um nicht zu verschwinden tauche ich unter agent provocateur in der dritten person ICH IST DAS SPIEGELBILD MEINES SPIEGELBILDS: ER SIE ES <...><sup>298</sup>

<...> непроницаемо в чем время от времени я вижу насквозь скрытое в известной степени отвращение быть ПРОЗРАЧНОЙ чтобы не исчезнуть я

<sup>297</sup> Köhler (1991, S. 11).

<sup>298</sup> Там же, S. 17.

вдруг появляюсь в качестве agent provocateur в третьем лице Я ЭТО ОТРАЖЕНИЕ МОЕГО ОТРАЖЕНИЯ: ОН ОНА ОНО <...>

Концепт *зеркало* неразрывно связан с концептом *двойник*, с увеличением количества зеркал увеличивается количество отражаемых ими сущностей (*копий* субъекта) – пусть и одного физически присутствующего субъекта:

<...> die gestalt nähert sich wird körper verdoppelt vervielfacht eins in allen bildern <...><sup>299</sup>

<...> фигура приближается становится телом удваивается умножается одно на всех изображениях <...>

Зеркало в пространстве актерской гримерной получает функцию не только умножать сущности, но и отражать *личины* – внутри сборника Б. Кёлер выделен цикл „Elektra. Spiegelungen“ [Электра. Отражения], в котором субъект *примеряет* роль древнегреческой героини трагедий. Концепт *зеркало* в данном цикле входит в одно концептуальное поле с концептом *маска*:

<...> und keine rolle vorgesehen für elektra und keine sprache außer der orests der mit den neuen göttern sich liieren wird und herrschen

am schminktisch sitzt elektra legt die maske ab.<sup>300</sup>

<...> и не предусмотрена для электры роль и нет языка кроме языка ореста что объединится с новыми богами и будет править

за гримерным столиком сидит электра снимает маску.

Концепт *зеркало* реализует себя и посредством неязыковых графических средств. Интересен пример с текстом „Das Ende ist“ [Конец...]: сильная позиция поэтической графики в нем в некоторой степени напоминает эксперименты конкретной поэзии. В цитируемом примере условием адекватной интерпретации становится обнаружение читателем зеркальной композиции текста: строки начинают повторяться согласно закономерности зеркального отражения. Меняется их последовательность, а вместе с ней и синтагматика известных к моменту «открытия» частей текста:

Das Ende ist  
dem Anfang am nächsten.  
Trauenflor von den Spiegeln nehmen  
das eigene Gesicht kommen sehn  
auf der MetroRolltreppe am Kálvin tér  
eine Verzerrung ein Spasmus LustSchmerz  
dann ist es vorbei der Ort  
heißt Pest vor den Spiegeln  
in der LukácsKonditorei  
sitzt ich und schreibt

<sup>299</sup> Там же, S. 23.

<sup>300</sup> Там же, S. 25.

in der LukácsKonditorei  
 heißt Pest vor den Spiegeln  
 dann ist es vorbei der Ort  
 eine Verzerrung ein Spasmus LustSchmerz  
 auf der MetroRolltreppe am Kálvin tér  
 das eigene Gesicht kommen sehn  
 Trauenflor von den Spiegeln nehmen  
 dem Anfang am nächsten.  
 Das Ende ist<sup>301</sup>

Конец  
 ближе всего к началу.  
 снять траурный креп с зеркал  
 увидеть в приближении свое лицо  
 на эскалаторе метро у Кальвин тер<sup>302</sup>  
 искажение спазм желаниеболь  
 потом все проходит место  
 зовут чумой<sup>303</sup> перед зеркалами  
 в кондитерской Лукача  
 сидит я и пишет  
 в кондитерской Лукача  
 зовут чумой перед зеркалами  
 потом все проходит место  
 искажение спазм желаниеболь  
 на эскалаторе метро у Кальвин тер  
 увидеть в приближении свое лицо  
 снять траурный креп с зеркал  
 ближе всего к началу.  
 Конец

«Зеркальный» принцип строится на геометрически выверенном удалении от абсолютной середины текста (иллюзорное расстояние от зеркальной границы до отображаемого объекта равно расстоянию самого объекта до зеркала) идентичных стиховых отрезков, которые в качестве стиховых единиц остаются неизменными. Серединой, т.е. зеркальной границей, предстает следующая строка: *sitzt ich und schreibt* [сидит я и пишет]. Однако в данном тексте классический признак зеркальности (правая и левая сторона в восприятии отражения меняются местами) выдвигает на передний план качественно новое прочтение уже известных стиховых отрезков, образующих новые синтагматические последовательности, – это последовательное движение *через* зеркало, движение от одной до другой геометрически равноудаленных точек. В новом контексте особое значение при-

<sup>301</sup> Там же, S. 13.

<sup>302</sup> «Кальвин тер» (венг. *Kálvin tér* – площадь Кальвина) – станция Будапештского метрополитена.

<sup>303</sup> Возможно, имеет место фонетическая игра: ср. нем. *Pest* [чума] и название города *Budapest* [Будапешт].

обретает точка как пунктуационный знак: она *отражается* согласно общим правилам, однако последняя строка, в отличие от первой, графически идентичной, остается открытой, т.е. фактически релятивизируются отношения начала и конца, что выводит семантическое содержание строки на более сложный смысловой уровень: „Das Ende ist“ [Конец...] – это одновременно и начало новой синтаксической структуры (остающейся незавершенной), и *открытый конец*, лишенный своего конвенционального пунктуационного завершения – точки.

Данный текст графически показывает границу *перехода* в зазеркалье, в других текстах субъект живет и по ту сторону зеркала, причем не всегда полностью идентифицируя себя со своим *живым* отражением, дистанцируясь от него. Так происходит в тексте „ich sitze im spiegel“ [я сижу в зеркале], три из четырех строф которого начинаются соответствующей анафорой:

ich sitze im spiegel mein bild lächlt  
schminkt sich probiert eine geste aus  
sein mund spricht liebes er meint dich  
in deinen augen das bild

ich sitze im spiegel davor eine andre  
legt die hand an das bild es ist glatt  
ihr mund bleibt stumm sie meint mich  
in ihren augen das bild

ich sitze im spiegel bin ich ein reflex  
es ist nichts hinterm bild es ist  
ein spiegel und schlag ich dann treff ich  
dein gesicht und mein gesicht

zerfällt hast du die scherben  
deines blicks gesehen<sup>304</sup>

я сижу в зеркале мое отражение улыбается  
накладывает грим испытывает жест  
его рот говорит любимое он имеет в виду тебя  
в твоих глазах отражение

я сижу в зеркале перед ним другая  
на отражении ее рука оно скользко  
ее рот остается нем она имеет в виду меня  
в ее глазах отражение

я сижу в зеркале отражение ли я  
ничто за отражением это  
зеркало и если разобью ударю  
твое лицо мое лицо

---

<sup>304</sup> Köhler (1991, S. 26).

распадается видела ли ты  
осколки своего взгляда

Обыгрывается явление зеркального коридора: помимо обычного зеркала, отражающей способностью наделены глаза – в данном случае самого субъекта и, соответственно, его отражения. *В глазах каждого из них отражается отражение его самого.* Субъектные перспективы в тексте крайне подвижны и неопределенны – это взгляд одновременно по эту и по ту сторону зеркала – взгляд не только самого субъекта, но и его отражения – как некоего условно независимого Другого. Отчуждаясь от собственного отражения и видя в нем собеседника *ты*, субъект, тем не менее, не может освободиться от физической связи со своим зеркальным двойником – и, нанося удар зеркалу, желая уничтожить Другого в нем, он символически уничтожает и себя – по крайней мере, возможность видеть себя *со стороны*.

Помимо собственной *цельности*, субъект теряет и пространственную ориентацию: например, в тексте, в котором нет языковых репрезентантов концепта *зеркало*, *Ortung* – определение местоположения – оказывается если и не абсолютно невозможным, то весьма относительным:

<...>  
der himmel unten  
oben der asphalt und ich  
geh ja bloß drauf<sup>305</sup>

<...>  
небо внизу  
сверху асфальт и я  
просто иду по нему

Пространство не становится хаосом, меняются местами верх и низ – наподобие того, как зеркало меняет местами левую и правую стороны. Однако неопределенно, *по чему*, собственно, идет субъект: контактное положение синтагм *oben der asphalt und ich / geh ja bloß drauf* [сверху асфальт и я просто иду по нему] потенциально не исключает и возможности того, что субъект идет *поверх* перевернутого пространства (*drauf* – указание на положение на некой горизонтальной поверхности).

Подобная интерпретация не кажется нам вольной или противоречивой – особенно в общем дискурсивном контексте сборника: похожий пример мы находим в тексте „Das blaue Wunder“ (Голубое чудо), в котором отсутствие знаков препинания делает неопределенными границы синтагм, благодаря чему возникает *взаимообращение* пространственных позиций верха и низа, а [коллективный] субъект *wir* [мы] оказывается «пойманным» между:

---

<sup>305</sup> Там же, S. 20.

**Das blaue Wunder**

Von der Brücke erkennen wir  
einander im dunklen Spiegel  
des Wassers unter uns fließt  
der Himmel über uns<sup>306</sup>

**Голубое чудо**

С моста мы узнаем друг  
друга в темном зеркале  
воды под нами течет  
небо над нами

Дезориентация субъекта в пространстве и собственном определении достигает своего апогея в текстах, объективирующих постепенное исчезновение субъекта:

**Brechung**

die spiegel zeigen leere zimmer  
idyllen aus licht und staub  
an winternachmittagen niemand  
mischt sich ins gespräch der dinge  
rührt sie sanft an bewegt sich  
im spiegel schiffbrüchiger wort-  
los odysseus schatten niemand  
ist hier kommgeh sagte ich stand  
neben den spiegeln nicht  
zu sehen lächelte niemand zu<sup>307</sup>

**Преломление**

в зеркалах пустые комнаты  
идиллии из света и пыли  
в зимние послеполудни никто  
не вмешивается в разговор вещей  
мягко касается их движется  
в зеркале после кораблекрушения  
немая одиссея тень никто  
здесь приди-уйди сказала я стояла  
у зеркал не видно  
никто не улыбался

Троекратное повторение отрицательного местоимения *niemand* [никто], согласованного с глаголами-предикатами, т.е. занимающего активную субъектную позицию, означает скорее не отсутствие кого-либо, в том числе самого субъекта, а отсутствие, которое объективируется в качестве *наличествующего никто*: однократно появляющийся субъект *я* стремится к *никто*, когда он *приходит-уходит*; отсутствие фиксируется посредством знака *никто*, но не означает полной пустоты исчезновения. *Этот никто и есть субъект.*

---

<sup>306</sup> Там же, S. 62.

<sup>307</sup> Там же, S. 19.



*glocken läuten schnee gestöber*  
setzte ein ich sang

ein kleines lied über die donau hin  
& z'rück (ich war ein kind) der tote  
setter kreiste jetzt an meinem  
rechten arm über die schöne  
balustrade er rotierte  
leicht & groß in das nervöse  
nachkriegs lampen licht ein riss  
am hals vertiefte sich ein pfeifen

kam in gang und seine steifen  
augen schalen klappten  
müde auf & zu: du  
hättest die mechanik dieses blicks geliebt  
und wärst noch einsamer gewesen  
über dem schnee, der brücke & dem alten lied<sup>309</sup>

### **fin de siècle**

я шел в снегу кивание послевоенных  
нервных плеток ламп  
и через венский моцарт мост там  
на веревке сидел уставший  
ирландский сеттер он

был мертв и ждал меня то  
есть я отвязал веревку  
от цоколя перил и начал  
потихоньку зверя туда-сюда  
качать *лишь кожа да кости*  
*колокола звонят снега сугробы*  
запел я

песенку про Дунай туда-  
обратно (я был ребенком) мертвый  
сеттер вращался в правой  
руке над балюстрадой он качался  
большой и легкий в нервном  
ламп послевоенных свете и рана  
на шее все углублялась свист

раздался а его онемевшие  
глазные веки устало  
двигались открыл-закрыл: ты

механику бы взгляда полюбил

---

<sup>309</sup> Seiler (2000, S. 15).

отныне став еще сильнее одиноким  
над этим снегом, и мостом, и старой песней

Заглавие стихотворения задает направление интерпретации. Текст рассматривается как нечто, отсылающее к определенному культурно-историческому времени, а, следовательно, концептуальный анализ произведения должен разрабатываться с ориентацией на особенности концептуальных схем той культурной системы, к которой он апеллирует.

Культурной системой, с ориентацией на которую представляется необходимым анализировать данный текст, является *декаданс*, поскольку данное явление имеет непосредственную связь с синдромом *fin de siècle*: конец XIX – начало XX века стали временем расцвета декаданса (от лат. *cadere* – падать, погибать, разлагаться, умирать).

Необходимо начать с анализа формальной стороны произведения, которая определяет характер чтения при первом знакомстве с текстом. Релевантной характеристикой текста является свободная разбивка на строфоиды; все строфоиды связаны между собой межстрофным анжамбеманом, т.е. при графической обособленности строфоидов отсутствует смысловая законченность и вместе с тем интонационная и синтаксическая завершенность предыдущего фрагмента. Пауза, подразумеваемая переходом к следующему строфоиду, нейтрализуется, оставаясь при этом графически утвержденной, что приводит к своеобразному *спотыканию*, текст как бы предлагает *перевести дыхание*, заставляя, однако, равномерно, *медитативно* двигаться дальше. В тексте практически отсутствуют знаки препинания, что приводит к распадению синтагм, их слиянию и перераспределению смысла. Этому способствует и внутрострофный анжамбеман, который разворачивает ритмическую организацию текста до сплошной, в основном однородной ритмической прямой. Данный факт, на наш взгляд, объясняет создаваемую самим текстом необходимость монотонного, сомнамбулического чтения, однако не замедленного, а с уже упомянутыми *остановками дыхания*.<sup>310</sup> Своеобразная *механистичность* подобного прочтения поддерживает развитие концептуальной сети текста.

Своеобразный макроконцепт, выведенный в заглавие текста, задает направление трактовки последующих значимых эксплицитно и имплицитно выраженных концептов. Макроконцепт *fin de siècle* оказывается связанным с другим макроконцептом – *декаданс*, они образуют своеобразный центр, вокруг которого будет складываться микроконцептуальная текстовая периферия.

Рассмотрим концепты, участвующие в реализации пространственно-временных отношений в тексте. Концептуальные координаты задаются уже в первых строках: это зима (*schnee* [снег]), послевоенное время, Вена (косвенное указание на город посредством определения *wiener brücke* [вен-

<sup>310</sup> Ср. с тем, как текст читает сам автор: <http://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/fin-de-siecle-116> (25/05/2017).

ский мост] и упоминания имени австрийского композитора Моцарта, жившего в Вене, а далее – реки Дунай). Такое достаточно прямое указание на место действия имеет объяснение: декаданс стал основополагающим признаком Венского модерна, в то время как, например, Берлинский модерн, развивавшийся параллельно, акцентировал свое внимание на социальных противоречиях и культивировал в искусстве и литературе тенденции, во многом прямо противоположные декадансу, – тенденции натурализма.

Не так легко интерпретировать значение времени, заданного текстом: *nachkriegs* – после какой войны? Традиционно приписывая синдрому «конца века» *предчувствие* беды, надвигающейся катастрофы, скорее можно ожидать указания на *предвоенное* время, текст, однако, однозначно указывает на состояние *после* войны – не напряжение ожидания, а ужас случившегося, статика разрушения. Можно предложить следующую интерпретацию данного феномена: концепт *война* в его связи с концептами *разрушение* и *смерть* выполняет в тексте функцию концептуального посредника, сооружая своеобразный мост между эксплицитно и имплицитно выраженными концептами.

Концепт *мост* в данном контексте приобретает двойное, пространственно-временное значение: эксплицитно как городское сооружение, помогающее преодолеть препятствие, и имплицитно как метафора переходного времени, состояния *меж двух веков*, отсылая читателя к названию стихотворения.

В своей знаменитой статье „Die Décadence“ (1891) Г. Бар перечисляет важнейшие характеристики данного культурного явления конца XIX – начала XX века: болезненная нервозность, тяготение к искусственному и игнорирование природного, естественного; лихорадочный поиск загадочного, мистического. «Декаденты ищут аллегории, – пишет Г. Бар, – и темные, дурманящие картины. Все должно иметь свой второй, потаенный смысл, доступный лишь посвященному. Их привлекают волшебства Средневековья, загадки галлюцинаций <...> Говорят даже, что это патология, новая мода на безумие <...>»<sup>311</sup>.

Концептуальная линия *болезни*, *безумия* и *смерти* в анализируемом тексте начинается с появления *мертвого* ирландского сеттера. Преодоление смерти, сохранение качеств живого после констатируемого наступления смерти – черта декаданса, заимствованная впоследствии поэтикой экспрессионизма (ср. поэзию Г. Тракия, Г. Гейма и др.). Смерть вовлекается в жизнь, традиционно являясь своеобразным *порогом*, *границей*; в декадентском тексте она нивелируется и даже замещает собой жизнь, превращая ее в механическое существование.

На текстуальном уровне преодоление смерти, ее слияние с жизнью происходит посредством сочинительной связи двух предикатов, по логике ис-

---

<sup>311</sup> См.: Bahr (2000, S. 231).

ключающих друг друга: *er // war tot und wartete auf mich* [он (сеттер) был мертв и ждал меня] (однако противоречие, безусловно, нивелируется, если иметь в виду то, что сеттер ждал его в пространстве мертвого, на *том* свете). Далее следует развитие мотива *механического*, имеющего непосредственную связь с концептом *смерть* и смещающего акценты на сомнамбулическое, искусственное существование. Поэтический субъект качает сеттера на руках – *hin & her* [туда-сюда] – движение приобретает маятниковый характер, механизмуется и выходит из-под контроля действующего субъекта – существование переходит в новое измерение, в пространство смерти. Если в данном случае маятник движется по горизонтали, то далее следует пример механического движения по вертикали – глазные веки сеттера опускаются и поднимаются – *auf & zu* [вверх-вниз].

Здесь стоит вспомнить приведенный выше анализ формальной структуры текста – ритмическая организация способствует равномерному *механическому* чтению текста – без требующих внимания знаков препинания и т.д. Механизация текста проявляется и на стилистическом уровне под влиянием контекстуально значимых повторов (ср. первый, третий и пятый строфоиды) – маркеров пространства.

Можно привести ряд эссе и художественных текстов периода *fin de siècle*, в которых концепт *болезнь*, а также его репрезентанты *нервность*, *нервозность*, выступают в качестве центральных, задающих тон всему произведению, например, у венского поэта Ф. Дёрмана, который один из своих ранних декадентских сборников назвал „*Neurotica*“, или эссе О. Штауф фон дер Марха „*Die Neurotischen*“.

Появляясь в качестве согласованного определения в стихотворении *fin de siècle*, прилагательное *nervös* [нервный] в обоих случаях занимает контактную позицию по отношению к неодушевленным существительным, причем в первом случае (см. первый строфоид), ввиду отсутствия знаков препинания и слияния синтагм, в качестве потенциальных определяемых слов выступают *peitschen* [плетки] и *lampen* [лампы], во втором случае это однозначно существительное *licht* [свет]. Концепт, связанный с заболеванием либо состоянием нервной системы, т.е. со сферой человеческого существования, реализуется в ином контексте, одновременно создавая метафору (*нервный тик* мигающего света ламп) и отражая рефлексия поэтического субъекта (взгляд на происходящее, возможный рефлексивный перенос).

Другим значимым для понимания культуры декадана является концепт *усталость* – следует упомянуть, например, книгу норвежского писателя А. Гарборга „*Trætte Mænd*“ [Уставшие души, 1891], своеобразный манифест декадана – наряду с „*À rebours*“ [Наоборот] француза Ж.К. Гюисманса – и «бледных и бесцветных женщин с уставшими лицами» (*die Frauen mit mü-*

*dem Gesicht*)<sup>312</sup> Ф. Дёрмана. Данный концепт обретает в культуре декаданса статус онтологического состояния человека, экзистенциально неизбежное пресыщение жизнью. В современном нам поэтическом тексте Л. Зайлера концепт *усталость* тоже в значительной степени абсолютизируется и выносится за рамки обыденного контекста: онемевшие веки мертвого сеттера продолжают *устало* двигаться, открываясь и закрываясь (*augen schalen klappten / müde*) – по инерции, без смысла, механически.

Двигаясь далее по культурным схемам декаданса, можно провести новую, пожалуй, достаточно смелую параллель – нервность, болезненность, пресыщение жизнью и, как следствие, *перверсия* – утонченная извращенность в сфере чувственного. Декаданс ставил акценты и на недоступных, нездоровых удовольствиях. В анализируемом поэтическом тексте одной из примечательных лексем является *плетка* (см. первый строфоид), можно утверждать репрезентативную связь данной лексемы со следующими концептами: *власть, подчинение, наказание* – в той или иной степени связанными с концептом *насилие* и с садизмом как одной из его форм.<sup>313</sup> Имплицитно данный концепт появляется в стихотворении еще дважды: ирландский сеттер сидел *на веревке* (*hockte noch an einem strick*), и далее – после в высшей степени странных манипуляций субъекта – рана на его шее *все углублялась* (*ein riss / am hals vertiefte sich*).

Неожиданное уточнение субъектной позиции в третьем строфоиде (*ich war ein kind* [я был ребенком]) ведет к известному абстрагированию от субъекта поэтического текста. Характерной чертой декаданса выступает, по Г. Бару, «побег от жизни, вытесненной сиюминутным настроением, безумием и сном, погружением в себя»<sup>314</sup>. *Странность* анализируемого текста, неожиданная смена перспективы, абстрагирование и наблюдение за субъектом со стороны – уже в качестве объекта – все это не исключает толкования *событийной* составляющей текста с точки зрения онирического пространства. Интересно, что выйти из этого сна становится возможным с новой сменой перспективы. Сослагательное наклонение в пятом строфоиде задает иную модальность: появляется внешний адресат *du* [ты], а переход к новой субъектной перспективе (пробуждение?) начинается еще *во сне* (в четвертом строфоиде, посредством анжамбемана) и обеспечивает *внезапное*, абстрагирующее *пробуждение* в заключительном, пятом строфоиде.

Образуя устойчивые ассоциативные и культурные связи с эпохой декаданса, концепты, формирующие концептуальную базу поэтического текста, расширяют возможности его интерпретации, вовлекая подготовленно-

<sup>312</sup> См. стихотворение „Was ich liebe“ [Что я люблю]: [https://hor.de/gedichte/felix\\_doer\\_mann/was\\_ich\\_liebe.htm](https://hor.de/gedichte/felix_doer_mann/was_ich_liebe.htm) (25/05/2017).

<sup>313</sup> Ср., например, графику австрийского художника Ф. фон Байроса, а также произведения Л. фон Захер-Мазоха.

<sup>314</sup> См.: Bahr (2000, S. 227).

го читателя в литературную игру, основанную на узнавании и развитии экплицитно (посредством лексических средств) реализованных концептов и на возможном угадывании концептов имплицитных. Задавая важные координаты прочтения в заглавии, апеллируя к определенному культурно-историческому времени, текст развивает свою концептуальную сеть, двигаясь от центра (макроконцепты *fin de siècle*, *декаданс*) к концептуальной периферии (эксплицитно выраженный концепт *смерть*), а затем к гипотетической зоне имплицитно выраженных концептов (*насилие*, *разрушение*, *сон* и т.д.). Подобная акцентуация определенных концептов в трансформированном литературном и историческом контексте порождает особую форму художественной коммуникации, предлагающую читателю-реципиенту рефлексировать в процессе чтения и анализа сразу в нескольких культурных пространствах.

Интертекстуальность – один из аспектов диалогичности: она размывает границы текста, лишает его закрытости, завершенности и представляет собой процесс производства смыслов в развертывании и во взаимодействии разнородных семиотических пространств и структур. По Ю. Кристевой, в условиях интертекстуальности текстовое пространство обретает три измерения: субъект письма, реципиент и внеположенные им тексты – все три инстанции оказываются в состоянии диалога.<sup>315</sup>

Сложный многоуровневый диалог возникает между поэтическими текстами „*fin de siècle*“ Л. Зайлера (см. выше), „*botanischer garten*“ [ботанический сад, 2004] Яна Вагнера (Jan Wagner, род. 1971) и корпусом текстов (в том числе многочисленных эссе) эпохи декаданса. Макроконцепт *fin de siècle* как паратекстуальный элемент в тексте Л. Зайлера, в тексте Я. Вагнера выделен курсивом:

**botanischer garten**

dabei, die worte an dich abzuwägen –  
 die paare schweigend auf geharkten wegen,  
 die beete laubbedeckt, die bäume kahl,  
 der zäume blühten schmiedereisern kühl,  
 das licht aristokratisch fahl wie wachs –  
 sah ich am hügel gläsern das gewächshaus,  
 seine weißen rippen, *fin de siècle*  
 und dachte prompt an jene walskelette,  
 für die man sich als kind den hals verdrehte  
 in den museen, an unsichtbaren drähten,  
 dass sie zu schweben schienen, aufgehängt,  
 an jene ungetüme, zugeschwemmt  
 aus urzeitiefen einem küstenstrich.  
 erstickt an ihrem eigenen gewicht.<sup>316</sup>

<sup>315</sup> Кристева (1993, с. 12).

<sup>316</sup> Wagner (2004, S. 9).

**ботанический сад**

гулял, примеривая по тебе слова, –  
на клумбах спрятана листвою трава,  
обнажены деревья, немые пары,  
цветов прохлада кованой ограды,  
аристократ-свет бледен, словно воск, –  
увидел холм, там стекленеет остов  
оранжереи, ребра белы, *fin de siècle*  
миг – и я вспомнил о китах-скелетах,  
как, выворачивая шею, глазел на них  
ребенком, – те ж, на проволоках в музеях  
подвешенные, будто бы парили,  
чудовища, оставив за собою мили,  
приплыли к нам из бездны пра-времен.  
удушенные тяжестью своих китовых тонн.

С точки зрения авторской стратегии, данный концепт релевантен для дискурсивной организации текста, с помощью которой читатель-реципиент оказывается ведомым сквозь текст, следуя линейной индивидуальной синтагматике текста и воспринимая нелинейные составляющие дискурса в их взаимосвязи, т.е. участвуя в процессе смыслопорождения, который в контексте отношений автор-реципиент имеет диалогическую природу: автор направляет, ориентирует, предвосхищает (в определенной мере) интерпретацию (когнитивную, эмоциональную реакцию) реципиента. В качестве макроконцепта, связанного с определенной культурной эпохой, концепт *fin de siècle* актуализирует набор концептов, которые находят языковую репрезентацию в обоих текстах.

Утверждение концептуальной базы декаданса осуществлялось в текстах конца XIX века: „Die Décadence“ Г. Бара, эссе О. Штауф фон дер Марха „Die Neurotischen“ [Невротики], „Fin de siècle“ М. Херцфельд, „Sterben“ [Умирание] К. Зокаля и др., стоит упомянуть также „Trætte Mænd“ [Уставшие души] А. Гарборга, „À rebours“ [Наоборот] Ж.К. Гюисманса, поэтический сборник „Neurotica“ Ф. Дёрманна. В современных текстах Л. Зайлера и Я. Вагнера происходит параллельное моделирование соответствующих концептуальных сетей, т.е. свою языковую репрезентацию в них находят концепты *одиночество, болезнь, сомнамбулия, насилие, смерть* и др. В данном ключе оба стихотворения вступают в диалогические отношения с текстами декаданса, имплицитно включая их в постмодернистскую игру переосмысления *уже-*написанного в контексте интертекстуальной ретроспекции, а главными факторами, формирующими данные индивидуальные дискурсы, будут выступать ключевые слова, определяющие концептуализацию диалогических отношений, очерчивающие сферу общего, разделенного смысла.

Тексты Л. Зайлера и Я. Вагнера, однако, вступают и в иной диалог: языковое моделирование обозначенных концептов в них происходит сходным образом. Так, к примеру,

- намечен похожий субъективный хронотоп: осень – *die beete laubbedeckt, die bäume kahl* [клубы, покрытые листвой, голые деревья] (Вагнер) и зима – *ich ging im schnee* [я шел в снегу] (Зайлер);
- относительно безлюдное пространство: *botanischer garten* [ботанический сад] (Вагнер), *wiener moztart brücke* [венский мост моцарта] (Зайлер) – это пространство и время упадка, означающие для таких сигнификатов, как *одиночество, меланхолия* и т.п.;
- концепт *licht* [свет] реализуется в контексте традиционных декадентских представлений: *aristokratisch fahl wie wachs* [аристократически бледен как воск] (Вагнер), *das nervöse nachkriegs lampen licht* [нервный послевоенный свет ламп] (Зайлер);
- оба текста фиксируют внимание на *зверином* – странных, истощенных, *изможденных* животных: *ein müder irischer setter* [уставший ирландский сеттер], *haut & knochenleicht* [очень легкий, лишь кожа да кости] (Зайлер) и *walskelette* [скелеты китов] (Вагнер). В обоих случаях данные образы суть художественная репрезентация концепта *насилия* (сеттер привязан веревкой – *hockte noch an einem strick, ein riss am hals vertiefte sich* (Зайлер), а скелеты китов подвешены на проволоке – *an unsichtbaren drähten, erstickt an ihrem eigenen gewicht* (Вагнер)), а также концепта *механистического* [действия]: употребление соответствующих глаголов (*schweben* [парить] (Вагнер), *schwenken, kreisen, rotieren* [размахивать, кружить, вращать] (Зайлер)) создают определенную сомнамбулически-психоделическую динамику (на ритмико-синтаксическом уровне Л. Зайлер добивается соответствующего эффекта использованием нерегулярного стиха с анжамбеманом, а Я. Вагнер – ямбом с «дрейфующим» пиррихием – обе ритмические схемы успешно выполняют сходную функцию);
- модус субъективного восприятия в одном тексте имеет характер воспоминания – *und dachte prompt* [и вдруг подумал / вспомнил] (Вагнер), а в другом – онирического состояния, приближенного к галлюцинаторному (Зайлер);
- в обоих текстах присутствует *детская* субъектная перспектива: *ich war ein kind* [я был ребенком] (Зайлер), *als kind* [ребенком] (Вагнер);
- оба индивидуальных поэтических дискурса содержат элементы диалога с ближним собеседником, чему способствует фигурирование разных форм местоимения *du* [ты]: *die worte an dich abzuwägen* [взвешивая по тебе слова] (Вагнер), *du hättest geliebt* [ты бы полюбил] (Зайлер).

По времени публикации тексты отделяют несколько лет, мы не ставили своей целью устанавливать факт литературного влияния и т.п., однако взя-

тые в поле анализа, они интересны как явление особого проявления интертекстуальности: в них нет ни прямых цитат, ни намеренной стилизации, ни пародирования; это параллельное моделирование – дискурсивная игра, которая помещает эти тексты *рядом* друг с другом: они связаны как равноправные интерпретаторы, участвующие в художественном осмыслении одной концептуальной базы, – или как соперники, участники творческого диалога: в любом случае это кооперативный диалог, явление полифонии постмодернизма.

Узнавание концептуальной базы декаданса, предлагаемое текстами, – условие плодотворного участия в диалоге, что подкрепляет тезис о диалогической природе интертекстуальности. С другой стороны, *непрозрачность* подобных диалогических связей и смысловая неопределенность соответствующих поэтических текстов формируются на уровне индивидуального оперирования определенными, значимыми для культуры концептами, путем их вовлечения в поле современной культуры и переосмысления в новом контексте.

### 5.3. О (не)случайном: интермедиаальный эксперимент „Übergangenes“ (2011) Р.-Б. Эссига и М. Коха<sup>317</sup>

Двуязычная книга „Übergangenes“ [Перешедшее] (2011) объединяет гетерогенное творчество двух авторов – фотографа **Манфреда Коха** (Manfred Koch, род. 1956) и поэта и литературного критика **Рольфа-Бернхарда Эссига** (Rolf-Bernhard Essig, род. 1963). Немецкие тексты, а также их переводы на французский язык, сопровождаются фотографиями парижских пешеходных «зебр», выставившимися в 2010 г. во Франкфурте.<sup>318</sup> В личной переписке Р.-Б. Эссиг охарактеризовал фотографии М. Коха как «странные, но занятные вещи» (*kuriose, aber tolle Sache*) и добавил, что они и вдохновили его написание стихотворений. Тот факт, что в качестве творческого импульса для текстов послужили фотографии, позволяет предположить, что между визуальными и языковыми знаками в едином

<sup>317</sup> Отдельные части данной главы были опубликованы ранее, в том числе на немецком языке, см.: *Evg rashkina, E.* (2016): Das nicht Zufällige im Zufall: über den Gedichtzyklus „Übergangenes“ von R.-B. Essig und Photographien von M. Koch im Kontext der früheren intermedialen Experimente von J. Kerner und P. Rühmkorf. In: Stahl, H. / Korte, H. (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche: Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig. 525-540; *Евграшкина, Е.* (2012): Проблема авторского метатекста в современном поэтическом дискурсе (на материале сборника стихотворений Р.-Б. Эссига „Übergangenes – Kontrapunkt“) // Материалы Четвертой Международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков». СПб. 109-114.

<sup>318</sup> См. сообщения о фотографиях в прессе: [http://www.manfred-koch-fotografie.de/doks/2010\\_Fraenkische-Nacht.pdf](http://www.manfred-koch-fotografie.de/doks/2010_Fraenkische-Nacht.pdf) (25/05/2017); <https://www.european-cultural-news.com/uebergangenes-pariser-zebra-streifen-in-frankfurt/3007/> (25/05/2017).

творческом пространстве возникают определенные отношения и что изображения регулируют процесс смыслопорождения в текстах или, по крайней мере, вступают с ними в отношения комплементарности.

Одна из возможных перспектив исследования совместного проекта Р.-Б. Эссига и М. Коха опирается на их потенциальную сопоставимость с ранними произведениями **Юстинуса Кернера** (Justinus Kerner, 1786–1862) („Klecksographien“ [Кляксографии, 1890]) и **Петера Рюмкорфа** (Peter Rühmkorf, 1929–2008) („Kleine Fleckenkunde“ [Малое пятноведение, 1982]). Исходным пунктом для исследования в этом случае будет тот характерный для всех вышеназванных стихотворных циклов признак, что они являются интермедийными проектами<sup>319</sup>, независимо от степени выраженности в них взаимодействия текста и изображения. Произведения Ю. Кернера и П. Рюмкорфа утверждают кляксографию в качестве художественного метода<sup>320</sup>, представляя собой разные тексты, которые, однако, в обоих случаях выполняют ярко выраженную интерпретативную функцию по отношению к соответствующим изображениям. В книгах Ю. Кернера и П. Рюмкорфа картинки-кляксы становятся релевантным паратекстуальным элементом в сильной позиции, т.е. первичным по отношению к тексту. По степени абстрактности и роли случайности в производстве изображений фотографии М. Коха напоминают картинку-кляксы: оба творческих метода дают возможность наблюдать появление нерегулярных фигур, способных заставить зрителя неожиданно узнать в них некоторые известные мотивы и образы. Оба метода вовлекаются в творческий процесс благодаря ведущим мыслительным операциям (сравнению, абстрагированию, обобщению и проч.), а художественными методами они становятся благодаря сопровождающей их интерпретирующей информации. И картинку-кляксы, и фотографии предполагают внимательный изучающий взгляд, способный распознать визуальные аллюзии, метафоризировать реальность.

Паратекстуальные элементы обычно не могут быть заменены другими, так чтобы смысл художественного целого остался неизменным, невредимым. Вместе с текстами картинку-кляксы образуют синтетическое единое смысловое целое. Под этим углом зрения может быть охарактеризовано большинство текстов Ю. Кернера и П. Рюмкорфа, поскольку картинку-кляксы первичны для всего художественного замысла, т.е. они определяют в общем и целом форму и содержание сопровождающих их текстов, даже когда последние осуществляют лишь некую возможность поэтической ин-

---

<sup>319</sup> См. интердисциплинарные исследования на предмет интермедийности: Schmitz-Emans / Lehnert (Hgg., 2008), Rajewsky (2002), Eicher / Bleckmann (Hgg., 1994).

<sup>320</sup> Подробнее о кляксографии см.: [http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon\\_4852.html](http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_4852.html) (BeyArs Kunstlexikon, 25/05/2017); о кляксографическом методе в творчестве Ю. Кернера см.: Weltzien (2011).

терпретации (очевидно, что выбор между интерпретативными возможностями у Ю. Кернера и П. Рюмкорфа очень различен).

„Klecksographien“ [Кляксографии] Ю. Кернера были опубликованы в 1890 г. его сыном, в рукописном варианте составленная из кляксографий книга „Hadesbuch“ [Книга Аида] хранится в Национальном музее Шиллера в Марбахе на Некаре. Кляксографический метод характеризуется следующим образом:

Durch Faltung des Papiers erzeugte J. Kerner aus den zerdrückten Tintenkleksen abstrakte Zeichnungen, denen er mit ein paar zusätzlichen Federstrichen eine narrative Darstellung zu geben versuchte.<sup>321</sup>

Складывая и сминая бумагу, Ю. Кернер создавал из чернильных клякс абстрактные рисунки, а потом при помощи нескольких дополнительных росчерков пера пытался сделать их предметом наррации.

Сам по себе метод не был новым, однако, Ю. Кернер стал первым художником в немецкоязычном пространстве, кто стал интерпретировать кляксы определенным образом. Что касается богатого семантического потенциала картинок-клякс в том или ином семантизирующем контексте, то нужно упомянуть также, что в начале XX века швейцарский психоаналитик Г. Роршах использовал подобные изображения в качестве психологических тестов, и они не теряют своей популярности и по сей день. Тест Г. Роршаха («пятна Роршаха») применяется для исследования личности и ее нарушений. Обе практики интерпретации картинок-клякс позднее стали предметом рефлексии в текстах П. Рюмкорфа.

Сборник стихотворений „Klecksographien“ сопровождается авторским предисловием. Ю. Кернер описывает технику кляксографии как «безыскусные рисунки, созданные без карандаша и кисти»<sup>322</sup>. Он объясняет также направление интерпретации картинок-клякс, которые представляют собой «симметричные изображения – арабески, фигуры животных и людей и проч.»<sup>323</sup>. Кляксы «оставляют фантазии пространство игры», напоминая собой фигуры «из давно ушедших времен: истуканов, мумии»:

Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Klecksen hervor <...> Wo die Phantasie nicht ausreicht, kann manchmal mit ein paar Federzügen nachgeholfen werden, da der Haupttypus meistens gegeben ist <...><sup>324</sup>

Изображения людей и животных проявляются в разнообразных формах, которые принимают эти кляксы <...> Там, где фантазии оказывается недостаточно, можно добавить пером пару штрихов – однако в большинстве случаев изображение уже готово <...>

<sup>321</sup> См.: <http://www.justinus-kerner-verein.de/justinus-kerner/dichter-und-schriftsteller.html> (25/05/2017).

<sup>322</sup> См.: Kerner (1980, S. III).

<sup>323</sup> Там же.

<sup>324</sup> Там же, S. III-IV.

Эта *пред-данность*, а также ирреальность фигур, их случайный и мистический характер составляют для Ю. Кернера одно целое:

Bemerkt muss werden, dass man nie das, was man gern möchte, hervorbringen kann und oft das Gegenteil von dem entsteht, was man erwartete <...><sup>325</sup>

Следует заметить, что никогда не удастся создать то, что тебе хотелось бы, часто получается как раз противоположность того, что ожидаешь <...>

Этот мотив появляется и в его текстах:

Diese Bilder aus dem Hades:  
Alle schwarz und schauerlich,  
(Geister find's, sehr niedern Grades,)  
Haben selbst gebildet sich  
Ohn' mein Zutun, mir zum Schrecken,  
Einzig nur – aus Tintenflecken.  
Habe stets dabei gedacht,  
Überall wo's schwarz und Nacht.<sup>326</sup>

Это картины из ада:  
Все, как одна, черные и жуткие,  
(Духи на них, самого низкого сословия,)  
Сложились сами собой  
Без моего участия, но к моему ужасу,  
Всего-то – из пятна-кляксы.  
Но все время я думаю,  
что из чего-то, что сама тьма и ночь.

Особенно важным для анализа представляется примечание самого Ю. Кернера, которое образует поэтологическую основу цикла: кляксы и тексты образуют иерархию, в которой картинка должна восприниматься в качестве первичного элемента, за которым следует текст.<sup>327</sup>

Все стихотворения образуют две части книги – „Hadesbilder“ [Картины Аида] и „Höllbilder“ [Картины Преисподней]. Большинство текстов имеют нарративную основу, что позволяет говорить о классической балладной форме, с сохранением «рамочной конструкции», описывающей обстоятельства, каким образом возникло изображение, или с прямым указанием на соответствующее изображение. Таковы, например, тексты „Als ich heut klecksographiret, / Statt mit Tinte mit Kaffee...“ [Когда я сегодня занимался кляксами, но не чернильными, а кофейными...], „Eine Geistin ist dieses, die im Leben einst ganz / Einzig gelebt hat für Spiel und für Tanz...“ [Эта женщина-дух, которая при жизни только и занималась, что играми и танцами...], „Dies Gespenst ist fürchterlich! / Mitternachts erhebt er sich / Aus des Herrn Baronen Gruft...“ [Этот дух ужасен! В полночь он поднимается из могилы барона...], „Die Geistin hier in schwarzer Tracht...“ [Эта женщина-

<sup>325</sup> Там же, S. VII.

<sup>326</sup> Там же, S. 12.

<sup>327</sup> См. там же, S. VII.

дух в черном одеянии...], „In eines Schlosses / Frau'ngemach / Hing ein uralter Spiegel...“ [В одном замке, в будуаре, висело очень старое зеркало...].<sup>328</sup> В текстах поэтизируются фигуры привидений, злых духов, вампиров и т.д. Наряду с балладами, однако, заслуживает упоминания, по крайней мере, еще одна жанровая форма – философское стихотворение, например, „Memento mori!“<sup>329</sup> [Помни о смерти (лат.)], обращенное к теме смерти, или стихотворение о превращении гусеницы в куколку и неизбежном угасании жизни: „Sieh die Raup' in ihrer Puppe...“<sup>330</sup> [Видь гусеницу в куколке...]. Дискурс Ю. Кернера содержит элементы наивной творческой рефлексии, никогда не выходящей за заданные рамки: речь всегда идет о том, что возникает случайное изображение, которое затем стремительно и своенравно становится историей.

Ю. Кернер выбирает нарративные стратегии в качестве основополагающего направления собственной интерпретативной художественной практики. Почти столетие спустя опубликованные стихотворения П. Рюмкорфа не в последнюю очередь послужили художественной критикой данных стратегий, оставаясь при этом плодотворной попыткой дальнейшего развития кляксографического метода в литературе и отражая в известном смысле современные поэтологические тенденции.

Книга „Kleine Fleckenkunde“ [Малое пятноведение] была опубликована в 1982 г. Уже остроумный язвительный эпиграф П. Рюмкорфа порывает с традицией Ю. Кернера:

Die Methode Justinus Kerner  
Ist der beste Fleckentferner.<sup>331</sup>

Метод Юстинуса Кернера –  
Лучший пятновыводитель.

Под этим девизом П. Рюмкорф отказывается от написания «историй о привидениях». Его тексты, по сравнению с текстами Ю. Кернера, находятся под более сильным влиянием рефлексии над творческим процессом, что становится понятным из перечня содержания книги: „Am Anfang war der Klecks“ [В начале была клякса], „Philosophische Zwiegespräche“ [Философские беседы], „Von den Klecksen und ihren Reflexen“ [О кляксах и рефлексиях], „Handgeschöpftes“ [О рукотворном]:

Wer hierzulande Flecken hinterläßt  
Gilt gleich als Schwein.  
Wer einen Klecks in eine Ordnung preßt  
Kann schon ein Künstler sein.<sup>332</sup>

<sup>328</sup> См., соответственно, там же, S. 19, 23, 24, 38, 46.

<sup>329</sup> Там же, S. 3.

<sup>330</sup> Там же, S. 10.

<sup>331</sup> Rühmkorf (1982, S. 5).

Кто в нашем крае оставляет пятна –  
 Сльвет свинойей.  
 А кто штампует чинно кляксы,  
 Тот уже художник.

Первым и самым важным условием работы с картинками-кляксами становится известное *упорядочивание* (Ordnung). Вторым важным понятием является *рефлексия*:

Blind auf einen Fleck gestiert,  
 wendet nichts zum Hellen.  
 ABER:  
 Flecken reflektiert,  
 schimmert wie Libellen.<sup>333</sup>

Тупо пялиться на пятно  
 к просветлению не приведет.  
 НО:  
 порефлексируй о пятне –  
 и вот уже блестят стрекозы.

Стихотворения П. Рюмкорфа содержат ключ к оценке собственного содержания: становится очевидной игровая рефлексия, как к картинке-кляксе возникает конкретный текст. Уже название книги позволяет предположить, что перед нами иронический квазинаучный трактат, написанный в поэтической форме. И действительно, в текстах П. Рюмкорфа в большом количестве появляются специальные слова из области философии, геометрии, биологии и психологии: *die Ordnung* [порядок], *das System* [система], *der Ding-an-sich* [вещь в себе], *die Achse* [ось], *der Stoff* [материал], *der Inhalt* [содержание], *der Oberbegriff* [родовое понятие], *die Linie* [линия], *die Substanz* [субстанция], *die Gerade* [прямая], *die Summa* [сумма], *die Entwicklung der Arten* [эволюция видов], *das Über-Ich* [Сверх-Я] и т.д. Сюда можно отнести слова греческого происхождения и латинские выражения: *Parthenogenesis*, *unio mystica*, *coincidentia oppositorum* и т.д. – своего рода герметичный научный язык, который, с одной стороны, в нейтральном контексте призван придавать научному тексту авторитетность и достоверность, в отношении же ироничных текстов П. Рюмкорфа – заострять едкие язвительные интонации. В одном из текстов латинское изречение *in statu nascendi* [в состоянии зарождения, в самом начале, в момент образования] на основе омонимии и редукции слова трансформировано в *in statu naß* [в мокром состоянии]<sup>334</sup>, за счет чего возникает забавная аллюзия на сам процесс производства кляксы.

---

<sup>332</sup> Там же, С. 12.

<sup>333</sup> Там же, С. 53.

<sup>334</sup> Там же, С. 82.

Другими примерами языковой игры являются *Klecksogravieh* (окказиональное слово, образованное на фонетическом сходстве части слова *Klecksographie* и существительного *Vieh* [скот]), *Herr Sau-(bermann)* (*Sau* [свинья] как «составная часть» прилагательного *sauber* [чистый] в составе имени собственного), *Arschroch* (анаграмма на имя Роршаха, образующая сложное слово, содержащее два корня: *Arsch* [задница] и *-roch* (от *riechen* – *нюхать*)) и др.

Последний пример отсылает к швейцарскому психоаналитику, последовательно школы З. Фрейда, Г. Роршаху, который так же, как и Ю. Кернер, является заметной фигурой в истории кляксографии. Тексты П. Рюмкорфа – это своего рода поэтическая конфронтация с возможными способами интерпретации в области кляксографии, что объясняет тон всего поэтического сборника.

Другая часть текстов П. Рюмкорфа, содержащая языковую игру, – *палиндромы* („Palindrome“). В них ключевыми – выделенными также графически – являются слова-палиндромы, устанавливающие определенные связи с соответствующими картинками-кляксами: *Radar* [радар], *Brandnarb* [рубец от ожога], *nie sein* [никогда не быть] и т.д. Особенно интересно то, что по своей форме палиндромы основываются на *самоотражении*, что их роднит с картинками, полученными методом кляксографии (по принципу осевой (отражательной) симметрии). Внешняя симметрия при анализе может рассматриваться как очевидное отражение внутренней связи обоих медиальных компонентов; тут же стоит отметить, что и рефлексия (ключевое понятие в „Kleine Fleckenkunde“) изначально характеризуется как своего рода *отражение*.

Симметрия как структурный элемент и организующий принцип для некоторых частей поэтического цикла П. Рюмкорфа становится предметом тематизации и на уровне содержания – в первую очередь, в «биологических» стихотворениях. В них псевдонаучная стилизация интенсивируется за счет введения в текст имен ученых из соответствующей области – К. Линнея, А. Брэма:

#### **Ordnungssysteme**

Es seufzt der Kniff: ich habe keine Masse.  
 Es klagt der Klecks: mir fehlt nur das System.  
 Wenn ich die Sorgen mal zusammenfalte / fasse...  
 blüht der Linné...  
 beflügelt sich der Brehm.<sup>335</sup>

#### **Упорядоченные системы**

Вздыхает стиб: ах, у меня нет массы.  
 И клякса жалуется: мол, систему б ей.  
 Когда печали складываю-сочиняю воедино...  
 цветет Линней...  
 отращивает крылья Брем.

<sup>335</sup> Там же, S. 74-75.

Тот факт, что картинки-кляксы часто напоминают по форме насекомых, было отмечено еще в текстах Ю. Кернера («насекомые» стихотворения<sup>336</sup>). П. Рюмкорф идет дальше, и данное наблюдение (*In jedem Kleckser ruht versteckt / ein Ur-Insekt*<sup>337</sup> [В каждой кляксе затаилось тайком пранасекомое]) вырастает до масштабов обобщающей рефлексии о существах органического мира:

Am Anfang war die Welt nur Ausgekipptes.  
 Heut findet sich Gefiedertes...  
 Gegliedertes...  
 Geripptes.  
 So wartet jeder Klecks auf seine Chance:  
 Zeig ihm den Kniff und wünsch ihm Renaissance...<sup>338</sup>

В начале мир был лишь опорожненным.  
 Теперь же мы находим оперенных...  
 Суставчатых...  
 И оребренных.  
 Вот так и клякса каждая ждет шанса:  
 Сложи листок и пожелай ей ренессанса...

Основополагающая симметрия органического мира представлена посредством соответствующих кляксографических изображений. Она остается константой творческого процесса и в том случае, когда клякса не может быть соотнесена ни с каким определенным классом референтов из внешнего мира:

Es führt die Entwicklung der Arten...  
 ...nicht immer zu Wesen,  
 die wir mit Spannung erwarten.<sup>339</sup>

Вот только эволюция видов...  
 ...не всегда приводит к существам,  
 которых с нетерпением ждем.

С одной стороны, в текстах П. Рюмкорфа подчеркнута роль творческой рефлексии, с другой, предметом рефлексии становится случайность возникновения изображений:

<...>  
 Es ist zur Hälfte programmiert,  
 zur Hälfte so gelaufen.<sup>340</sup>

<...>  
 Наполовину оно так задумано,

<sup>336</sup> См., например: Kerner (1890, S. 10, 78).

<sup>337</sup> Rühmkorf (1982, S. 64).

<sup>338</sup> Там же, S. 67-69.

<sup>339</sup> Там же, S. 71-73.

<sup>340</sup> Там же, S. 107.

а наполовину – как уж пошло.

Случайность при производстве картинок-клякс была отмечена уже Ю. Кернером, как было упомянуто выше. «Задуманное» у обоих поэтов – сознательная интерпретация изображения, причем они не ограничивают интермедиаальный эксперимент узнаванием формы / образа, а пытаются развить их в определенном направлении – будь то «баллады о привидениях» Ю. Кернера или псевдонаучные тексты-насмешки П. Рюмкорфа. Важно, однако, подчеркнуть, что кляксографические изображения – обязательный паратекстуальный элемент, в широком смысле они первичны для поэтического замысла – *интерпретировать* получившиеся изображения. Их нельзя отделить от соответствующих текстов: иначе бы это привело к разрушению всего дискурса.

Попробуем теперь определить, насколько картинки-кляксы и фотографии пешеходных «зебр» располагают общей основой для художественной интерпретации. Фотограф М. Кох сообщает о трех уровнях, на которых становится возможным приближение-восприятие фотографий:

Die Bilder haben für mich drei Ebenen: da sind vordergründig erst mal *Linien und Flächen*, die bilden eine abstrakte graphische Komposition. Schaut man länger oder mit Abstand hin, so kann man – mehr oder weniger deutlich, aber nie eindeutig – in den Formen häufig *menschen- oder tierähnliche Gestalten* entdecken <...> Die dritte Ebene ist eigentlich die wesentliche: wenn *die Bilder einen Dialog mit dem Betrachter auslösen* <...>, wenn Assoziationen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühle, vielleicht auch Ängste wach werden <...><sup>341</sup>

Изображения рассматриваются мной на трех уровнях: прежде всего *это линии и поверхности*, они формируют абстрактную графическую композицию. Если смотреть дольше и с некоторого расстояния, то часто можно – более или менее отчетливо, но никогда со всей определенностью – обнаружить в формах *фигуры, похожие на животных и людей* <...> Третий уровень, собственно, самый существенный: когда *изображения вступают в диалог с наблюдателем* <...>, когда пробуждаются ассоциации, мысли, воспоминания, чувства, а, может быть, и страхи <...>

Сходство с определенным референтом становится основой различных методов интерпретации кляксографических изображений, будь то стихотворения Ю. Кернера и П. Рюмкорфа или тесты Г. Роршаха. Однако важным отличительным признаком данных изображений от таковых на фотографиях М. Коха становится отсутствие у последних симметрии, что становится заметным уже на уровне анализа линий и форм. Симметричные формы образуют относительно закрытые системы, так что при отсутствующей части целое может быть без затруднений восстановлено. С этой точки зрения симметричные формы картинок-клякс можно считать довольно простыми и обозримыми. Отсутствие симметрии приводит к возможности потенциально бесконечного продолжения форм и их усложнению – и, как следствие, к интенсивации интерпретирующей рефлексии. Здесь мы, однако,

---

<sup>341</sup> Valentin (2011, S. 12).

должны сослаться на сами изображения на фотографиях М. Коха, которые как конкретные визуальные метафоры и аллюзии частично опровергают этот тезис. Со своей стороны, они представляют собой *фрагмент* нерегулярной поверхности, пропущенный через определенный опыт видения, не исключающего, однако, новых толкований, о чем М. Кох говорит:

Die Bilder führen ohnehin ein Eigenleben <...> Sie müssen offen sein, damit jeder Betrachter seine eigenen äußeren und inneren Bilder sehen kann <...><sup>342</sup>

Изображения, так или иначе, живут собственной жизнью <...> Они должны быть открытыми, чтобы каждый созерцатель мог видеть собственные внешние и внутренние картины <...>

Что касается книги „Übergangenes“, то уже при первом приближении становится ясно, что фотографии не служат паратекстуальными элементами по отношению к поэтическим текстам Р.-Б. Эссига. Доказательством этому может служить свободное расположение текстов и фотографий внутри книги: немецкие тексты и их переводы на французский язык сопровождаются отличными друг от друга изображениями, что позволяет говорить об отсутствии четкой структурно-содержательной корреляции текста и конкретного изображения. В данном случае это скорее совместный проект, который ставит оба медиальных компонента в менее очевидные и более абстрактные связи.

В интервью Р.-Б. Эссиг объясняет, как соотносятся его тексты и фотографии М. Коха:

Ich dachte an Forscher und Künstler, die mit Kochs Bildern, seiner Weltanschauung und mit Paris korrespondierten. *Spiel mit Perspektiven, Entdeckungen, die Zeit und ihre Folgen* sind deshalb auch bei mir wichtige Motive, ob es um Lee Miller, Charles Baudelaire oder Robert Koch geht. Es gibt insofern *sehr viele, aber keine einfachen Bezüge* zwischen den Gedichten und den Photographien.<sup>343</sup>

Я думал об исследователях и художниках, так или иначе связанных с фотографиями Коха, изменениями, вносимыми им в видение мира, и – Парижем. А потому *игры с перспективой, открытия, время и его влияние* – важные мотивы моих текстов, идет ли речь о Ли Миллер, Шарле Бодлере или Роберте Кохе. Таким образом, существует *множество непростых взаимосвязей* между стихотворениями и фотографиями.

Фотографии и тексты не вступают, таким образом, в определенные связи на содержательном уровне (ни в нарративные, ни в рефлексивно-интерпретативные). Что же, однако, может их связывать на структурном и концептуальном уровнях?

Тексты Р.-Б. Эссига герметичны, они требуют от реципиента обширных познаний из многих областей культуры, истории и искусства. Но для читателя, менее искушенного в данных вопросах, почти к каждому тексту предлагаются небольшие авторские примечания, которые также носят игровой характер и дают *minimim minimorum* информации, восстанавливаю-

<sup>342</sup> Там же.

<sup>343</sup> Там же.

щей текстовые референции.<sup>344</sup> Это своеобразные интерпретативные импульсы, без которых адекватная интерпретация могла бы быть поставлена под вопрос, если не вовсе исключена.

В большинстве своем стихотворения – поэтические рефлексии на предмет деятельности известных личностей и событий из самых разнообразных сфер искусства и культуры: из медицины (Р. Кох в „Kleine Welt“<sup>345</sup> [Маленький мир]), из мира моды (Коко Шанель „Kein Wort mehr“<sup>346</sup> [Больше ни слова]), а также из истории изобразительного искусства и фотографии (Ж.О.Д. Энгр, Ман Рэй, Ли Миллер и др. в „Die Logik der Fische“<sup>347</sup> [Логика рыб]), кино (братья Люмьер, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар в „L'âge des lumières“<sup>348</sup> [Световой век]), музыки (Ф. Пуленк, К. Дебюсси, Э. Сати в „Musikalienhandlung ohne Rahmen“<sup>349</sup> [Музыкальное действо без границ]) и т.д.

Р.-Б. Эссиг создает в своих текстах сложные комбинации из отсылок к различным кодам (музыкальным, биографическим, относящимся к семиотике моды и т.д.), в том числе к неязыковым знаковым системам (например, к изобразительному искусству и его частным «языкам»). Он поэтизирует образующиеся связи, прибегая к многочисленным экспериментам в области художественной стилистики – языковым играм, метафорам и проч.

В онтологическом плане поэтический дискурс опирается на принцип игры, возможность которой заключена в языке как знаковой системе и в процессе неограниченного семиозиса. В текстах Р.-Б. Эссига игровой принцип апеллирует не только к языку, но и к другим семиотическим системам, разнообразным кодам, активно включая их в той или иной форме в текст, следствием чего становится проблема понимания, направленности потенциальной интерпретации, а также выявления инвариантов смысла поэтического текста.

Подобные интеллектуальные тексты требуют для своей реализации в процессе восприятия реципиентом, т.е. в процессе чтения, смыслового развертывания, своеобразной *перезаписи* читателем-реципиентом, узнавания составляющих их кодов, уподобляясь в той или иной степени метафоризированной энциклопедии. Узнавание, анализ кодов, поиск взаимосвязей и привлечение логически сопряженных с данными кодами семиотических систем – неперемutable условие реализации текста.

---

<sup>344</sup> Следует отметить спонтанность и условность комментариев: они не претендуют на полноту, поскольку функционально призваны лишь подсказывать возможные интерпретативные ходы, дополняя текст и органично и нелинейно сосуществуя с ним.

<sup>345</sup> Essig (2011, S. 45).

<sup>346</sup> Там же, S. 57.

<sup>347</sup> Там же, S. 43.

<sup>348</sup> Там же, S. 51.

<sup>349</sup> Там же, S. 53.

Например, в относительно простом в структурном плане стихотворении „Ein vierundzwanzigstel Paradies der Damen“<sup>350</sup> [Одна четвертая рая для дам] названы известные французские актрисы и косвенно указано на ряд фильмов, в которых они появляются: трансформации заголовков известных фильмов предполагают узнавание / поиск источников. Название самого текста содержит аллюзию на роман Э. Золя „Au Bonheur des dames“ [Дамское счастье], а также на тот факт, что зрение человека при просмотре фильма воспринимает 24 кадра в секунду.

Игра с заголовками лежит в основе и другого текста Р.-Б. Эссига, „Musikalienhandlung ohne Rahmen“<sup>351</sup> [Музыкальное действие без границ], в котором по зашифрованным названиям должны быть узнаны сами музыкальные произведения. В начале текста «звучат» Э. Пиаф, затем композиторы Л. Делиб, Ф. Пуленк, И. Стравинский, К. Дебюсси, Э. Сати, П. Дюка, Ж.-Б. Люлли, М. Маре, Ф. Куперен, О. Мессиаан. Данный текст из семиотической перспективы представляет собой пример аллюзии на иную семиотическую систему, располагающую иными средствами кодирования смысла.

Более сложным представляется текст „Die Logik der Fische“, содержащий целый ряд кодов, переплетенных между собой<sup>352</sup>:

#### **Die Logik der Fische**

„Die Violine ist ein Cello“ wispert sie.  
Ingres nickt Kiki listiglich zu,  
legt sich flach aufs Papier zu ihr, als es  
blitzt. Um sie her Schwarz.

Tiefseeschwarz. Ein Rochen weist hoch oben  
weiß den Bauch, ein Clownsgesicht.  
Er blickt hinab. Blendend, wie er aussieht!  
Auch hungrig?

Eine Müller'sche Larve treibt heran.  
Viel zu klein für seinen Appetit, reizt  
sie ihn doch. Im Nähern  
wächst sie, wächst auf Rochengröße, verliert  
ihre Larvengestalt, blitzt  
selbst, blendet, hält fest, lässt  
sich nicht festhalten, höchstens  
für Momente, wenn

<sup>350</sup> Там же, S. 49.

<sup>351</sup> Там же, S. 53.

<sup>352</sup> Частично анализ этого поэтического текста был опубликован ранее в рамках следующей статьи: *Евзрашкина, Е.* (2012): Немецкая поэзия последнего десятилетия: пространство диалога // Вестник современного искусства «Цирк «Олимп» + TV», раздел «Концепты», 3 (36), 2012. <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/322/nemetskaya-poeziya-poslednego-desyatiletija-prostranstvo-dialoga> (25/05/2017).

sein Zittern sie lähmt, erstarrt  
sie, schwimmt bald wieder frei.

Ingres und Kiki wollen  
besser sehen, besteigen  
Venusmuschelhügel, als wären  
sie der Berg Parnass. Sie blicken  
sich an, klicken mit Schalen, sie ficken  
einander geschickt mit  
sehenden Fingern und fühlenden Augen.

„Mein Pik-As hat Hände wie Brot“, sagt sie.  
„Meine Quelle trägt Amphoren mit Links“, sagt er.  
„Sieh, die Silhouetten dort unten!“  
„Trottoir à la nature.“<sup>353</sup>

### Логика рыб

«Эта скрипка – прям виолончель», – шепчет она.  
И Энгр, плоско Кики подмигнув,  
хитро пристроился к ней сзади на бумаге,  
сверкает молния. Вокруг них – чернота.

Черней морских глубин. И кажется, что сверху скат  
показывает – бело – свой живот: лицо клоуна.  
И вниз глядит. Он ослепителен, каков!  
И голоден?

Личинку Мюллера сюда несет.  
Мала, конечно, для него, но возбуждает  
аппетит. И приближаясь  
растет, растет, размерами со ската, личину  
сбрасывает, блестит  
сама, слепит, хватает, не дает  
схватить, ну разве что  
в тот миг, когда  
парализована его желаньем, цепенеет,  
но вскоре уплывает снова.

Энгр и Кики, чтоб  
лучше рассмотреть, взбираются  
на венерины холмы ракушек, как будто  
на гору Парнас. А те глазают  
друг на друга, ахают створками, сношаются  
друг с другом мастерски  
глазом осязающим, зрящей рукой.

«У моего Pik-As – руки-рогалики», – говорит она.

---

<sup>353</sup> Essig (2011, S. 43).

«А мой источник одной левой держит амфору с линками».

«А что это за силуэты там внизу!»

„Trottoir à la nature.“<sup>354</sup>

Текст „Die Logik der Fische“ дает подсказку к собственной интерпретации включением имен собственных реально существовавших людей, а также многочисленными аллюзиями на известные произведения искусства, однако степень осведомленности реципиента в этой области может варьироваться, от нее зависит и глубина понимания данного текста. К примеру, непосредственно при первом прочтении могут быть узнаны художник Энгр и Кики с Монпарнаса – певица, актриса и знаменитая натурщица. Реально существовавшие Энгр и Кики, однако, принадлежали к разным эпохам; бесспорная связь данных фигур-знаков в тексте предполагает наличие (а, следовательно, и поиск) других знаковых взаимоотношений. Так, из авторского примечания следует, что Кики и Энгра связывает известная работа Ман Рэя «Скрипка Энгра» („Le Violon d'Ingres“, 1924), для которой позировала Кики с Монпарнаса; на фотографии представлена обнаженная женская фигура со спины – с эфами<sup>355</sup> на ней. В тексте непосредственным указанием на данную связь является имплицитная концептуальная ссылка в форме примечательного предложения-тождества «скрипка – это виолончель» („Die Violine ist ein Cello“), сходство упомянутых музыкальных инструментов вовлекается в дальнейшую игру: напоминающие по форме женское тело, они, однако, обыгрывают его размеры.

Упомянутое произведение искусства вводит в текст фигуру самого Ман Рэя: англ. *ray* – это не только *луч* (целенаправленно выбранный псевдоним известного фотографа), но и *скат*. Сложнее определить в тексте «присутствие» фотографа Ли Миллер, которая в действительности была подругой и ученицей Ман Рэя: имя фотографа может быть узнано путем установления фонетических трансформаций в *личинке Мюллера* (*Müller'sche Larve* – свободноплавающая личинка некоторых морских червей, названная в честь открывшего ее в 1850 г. немецкого естествоиспытателя И. Мюллера) и контекстуальной связи с фигурой Ман Рэя – ската. Многочисленные лексические репрезентанты концепта *свет* в контексте выявленного означаемого могут трактоваться как аллюзии на опыты с фотографией, проводимые Ман Рэем и Ли Миллер.

Эротизированный морской контекст может рассматриваться как означающее, метафоризирующее фривольную жизнь парижской богемы первой трети XX века. Следует отметить, что в данном случае эротика представляет собой тот смысловой пласт текста, который выражен соответствующими означающими и может быть немедленно распознан читателем (грубое *ficken* [совокупляться, сношаться], игра, основанная на метафори-

<sup>354</sup> Перевод выполнен совместно с А. Прокопьевым.

<sup>355</sup> Резонаторные отверстия в корпусе скрипки.

ческой близости словообразовательных элементов сложного существительного *Venusmuschelhügel*: венерида + форма ракушки, напоминающая холм + венерин холм и т.д.). Однако скрытая цитата, основанная на хиазме („mit / sehenden Fingern und fühlenden Augen“ [зрящей рукой, осязающим глазом]), в свою очередь предполагающем языковую реализацию отношения чувственной (эротической) подмены – синестезии, представляет собой сложный интертекстуальный ход, эксплицируемый в авторском примечании и вовлекающий оригинальный текст в отношения с текстом второй «Римской элегии» („Römische Elegien“) И.В. Гёте.

Дальнейшими визуальными аллюзиями из истории фотографии и изобразительного искусства выступают фотография Р. Дуано и картина Энгра. Элемент игры на фотографии<sup>356</sup> – метафорическая подмена („Hände wie Brot“ [руки как хлеб]) – описательно вводится в текст, визуальная подмена констатируется вербально и должна быть узнана из иронического контекста (ср.: *Pik-As* [пиковый туз] как зашифрованное имя самого Пикассо).

Помимо «Источника» Энгра („La Source“, 1820–1856) как аллюзии из истории изобразительного искусства, текст играет со значениями слова *Quelle* (*Wasserquelle* [источник как родник] и *Informationsquelle* [источник как информационный ресурс]), тем самым указывая на свой энциклопедический характер, как лексическая трансформация знаменитого высказывания Ж.-Ж. Руссо „retour à la nature“ [назад к природе] – *trottoir à la nature* [тротуар к природе] – указывает на тематическую подоплеку сборника в целом.

Текст „Jedem die Seine“ [Каждому своя] включает в себя аллюзии на определенные литературно-биографический и кинематографический коды:

#### **Jedem die Seine**

Er wollte nicht schwimmen, sondern  
 gesellte sich zur Unbekannten, zu den Vorspringern  
 aus Kummer und Provinz.  
 Die Seine schluckte auch Celan; mit  
 ihrem großen Bauch  
 und den mehr als neun neuen und alten Brücken  
 für die Liebenden, die Tänzer,  
 die Übersetzer und die Esel.  
 Wie sie sich windet,  
 den Klischees auszuweichen!  
 Und doch bleibt sie feuchte Kollaborateurin.  
 Das Herz französisch,  
 der Schoß international.<sup>357</sup>

<sup>356</sup> Имеется в виду фотография Р. Дуано «Пикассо, руки-хлеб» („Les pains de Picasso“, 1952). Об истории фотографии см.: <http://picassolive.ru/blog/photos/pikasso-ruki-хлеб-valloris-1952-foto-robera-duano/> (25/05/2017).

<sup>357</sup> Essig (2011, S. 51).

**Каждому – своя (Сена)**

Не плавать он хотел, а лишь  
компанию составил незнакомке, как и спрыгнувшим до  
из провинции и печали.

Сена проглотила и Целана; своим  
огромным брюхом  
и более чем девятью новыми и старыми мостами  
для любовников, танцоров,  
ослов и перевод/зчиков.

Как извивается она,  
увертываясь от клише!

И все же остается влажной коллаборационисткой.

Французское сердце,  
Интернациональное лоно.<sup>358</sup>

Уже название строится на графико-фонетической игре – омографическом наложении французского имени собственного – названия реки Сены (*Seine*) – на немецкое притяжательное местоимение женского рода *seine*; случайный с точки зрения конвенционального словоупотребления (оба языка к тому же принадлежат к разным языковым семьям) характер данного явления в дискурсивном пространстве приобретает релевантность и расширяет концептуальную структуру до классического принципа справедливости «каждому свое» (выражение „Jedem das Seine“ на немецком языке в историческом контексте более известно как надпись при входе в концентрационный лагерь Бухенвальд, что является прямой отсылкой к еврейской теме). Мифологизированные романтические смерти в Сене, включая и поэта Пауля Целана, – биографические коды, сходящиеся в единой точке метафоризированного пространства реки – как судьбы, как роковой женщины-предательницы (аллюзия на французскую актрису Арлетти (*Arletty*, псевдоним Леони Батиа), обвинявшуюся в коллаборационизме). При этом неперменный компонент сценария речного пейзажа – мост – рассматривается концептуально как игровое пространство фильма „*Les Amants du Pont-Neuf*“ [Любовники с Нового моста] и как полисемантический вербальный элемент – ср. игру значений слова *Eselbrücke* [подстрочник, шпаргалка, наводящий вопрос; дословно *ослиный мост*].

Рассмотренные нами тексты, как и другие, составляющие сборник стихотворений „*Übergangenes*“, структурно и содержательно независимы от фотографий М. Коха. Однако оба медиальных компонента образуют целое в своем отказе от презентации очевидного, симметричного; они оставляют пространство для интерпретации. Случайное, попадающее в поле зрения художника, продолжает свое существование в форме произведения, будь то фотографии или неожиданные связи из мирового искусства, складыва-

<sup>358</sup> Перевод выполнен совместно с А. Прокопьевым. Ср. с переводом Д. Кузьмина: Эсиг (2012).

ющиеся в *неслучайный* текст. Процесс становления интерпретации усложняется в зависимости от степени абстрактности изображения или текста, и тем самым случайное становится предметом обдумывания, что ведет к интеллектуальному и эмоциональному обогащению интерпретатора.

Как целое фотографии и тексты представляют собой опыт интермедиального творчества, не образуя, однако, иерархии его компонентов, а скорее вступая в отношения дополнительности, в качестве очевидно схожих методов художественного видения, хоть и располагающих различными средствами выражения в рамках различных семиотических систем.

#### 5.4. Кто здесь Я? Об «осциллирующем» гендере поэтического субъекта в текстах М. Гейде, Г. Лоран и Н. Ямаковой

В поэтическом сборнике **Йоко Тавады** „Die Abenteuer der deutschen Grammatik“ [Приключения немецкой грамматики] есть текст, несколько строк которого мы хотели бы привести здесь:

<...>

„Ich“ hat kein Genus.

Und das ist ein Genus für mich.

„Ich!“ sagt mein Freund, der einen Freund hat.

Er ist ein Ich, wenn sein Mund sich bewegt.

Er ist ein Du, wenn seine Ohren mir zugören.

Egal ob Dich eine Sie oder ein Er lieben.

Immer bist du eine zweite Person und geschlechtlos.<sup>359</sup>

<...>

«Я» не имеет рода.

И я очень этому рад(а).

«Я!» – говорит мой друг, у которого есть друг.

Он – это Я, когда двигаются его органы речи.

Он – это Ты, когда его уши настроены меня слушать.

И все равно – любит ли тебя Она или Он, –

ты всегда второе лицо. Без пола.

В данном тексте поэтизируются некоторые особенности грамматики местоимений немецкого языка, а именно отсутствие категории рода у личных местоимений первого и второго лица, а также подчеркивается их сугубо дискурсивный характер: Я и Ты – участники двусторонней коммуникации, в которой кто-то говорит (и тогда он становится Я), а кто-то слушает (тогда этот некто – Ты). Пол участников коммуникации при этом является второстепенной характеристикой и не находит своей непосредственной языковой репрезентации как семантико-грамматическая составляющая со-

<sup>359</sup> Tawada (2011, S. 23).

ответствующих местоимений.<sup>360</sup> Примечательно, что реципиентом русско-го перевода данного текста *радость* поэтического субъекта в этом отношении может быть разделена лишь частично: если, например, возникает необходимость говорить о прошлом в прошедшем времени, русскоязычные Я и Ты выбирают соответствующие глагольные формы – и тем самым неизбежно *выдают* свой пол.

Указание на биологический пол в русском языке закреплено за грамматической категорией рода, это, прежде всего, личные местоимения третьего лица единственного числа *он, она*. Трехчленная грамматическая оппозиция, включающая помимо двух названных членов, местоимение *оно*, содержит в себе внутреннюю семантическую оппозицию по признаку «одушевленное – неодушевленное»: *оно* всегда отсылает к неодушевленным существительным среднего рода, которые априори лишены признаков пола. Характерно, однако, современное контекстуализированное использование этого местоимения относительно лица, пол и / или гендер которого не могут быть определены однозначно: в этом случае происходит исключение из оппозиции «мужское – женское», сопровождающееся, как правило, яркой негативной оценочностью.<sup>361</sup>

Основной языковой знак субъекта – местоимение *я* – в русском языке не имеет категории рода, более того, пол субъекта становится определяющим образом благодаря эксплицированной категории рода глаголов прошедшего времени, что, соответственно, затрудняет половую идентификацию субъекта в тексте, временной модус которого относится к настоя-

---

<sup>360</sup> В отличие, например, от японского языка, в котором существует целый ряд форм *я*, употребление которых связано с полом говорящего, контекстом высказывания и указанием на собственную гендерную идентичность (см., например: <http://nippon.temegov.org/gramat.php?pad=pronoun>, 25/05/2017). Данная гендерная нюансировка японской речи становится базой для экспериментов со знаками субъективности в художественной литературе (ср., к примеру, другие книги Ё. Тавады, смело экспериментирующей с деконструкцией японских личных местоимений (посредством их искажения или намеренного пропуски): „Yōgisha no yakōressha“ (容疑者の夜行列車, 2002) (в переводе А. Мещеряковой «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов», 2011); „Kasa no shitai to watashi no tsuma“ (傘の死体とわたしの妻, 2006) [Труп зонтика и моя жена].

<sup>361</sup> Ср. с развитием гендерной этики в других странах и закреплением в языке гендерно-нейтральных местоимений (например, шведское местоимение *hen*: <https://www.theguardian.com/world/2015/mar/24/sweden-adds-gender-neutral-pronoun-to-dictionary>, 25/05/2017) или появлением новой гендерно-нейтральной семантики у существующих местоимений (например, местоимение *they* в английском языке используется как указание на определенное лицо без акцентуации его пола / гендера: <https://en.oxforddictionaries.com/usage/he-or-she-versus-they>, 25/05/2017). Английский язык в настоящее время становится лингвистической платформой для развития целого ряда гендерно-дифференцированных местоименных словоформ, употребление которых связано с существованием гендерных субкультур (см., к примеру: Wickham 2011, p. 109-113).

щему или будущему: Я остается потенциально поло-нейтральным.<sup>362</sup> Другими индикаторами пола в русском языке являются прилагательные и указательные, относительные и отрицательные местоимения, склоняющиеся по типу прилагательных.

Из вышесказанного мы склонны сделать вывод, что в русском языке существуют ресурсы для выражения *пола* субъекта (с существованием только двух возможностей – мужского и женского, интерсексуальность и гермафродитизм игнорируются). *Гендер* же (несмотря на расхожее упрощение и отождествление пола и гендера) мы вслед за многочисленными определениями в рамках гендерных исследований рассматриваем как социальный конструкт, точкой отсчета для которого может быть (но вовсе не обязательно) биологический пол субъекта:

The concept of gender <...> [is] an analytical category to draw a line of demarcation between biological sex differences and the way these are used to inform behaviours and competencies, which are then assigned as either „masculine“ or „feminine“.<sup>363</sup>

Определение гендерной идентичности с целым рядом поэтических примеров приводится в не так давно опубликованном учебнике «Поэзия»:

Гендерная идентичность включает в себя сознание своей принадлежности к мужскому или женскому полу, определенный способ осознания своего тела и усвоение действующих в обществе и культуре норм поведения.<sup>364</sup>

Оба данных определения гендера функционируют в рамках признания изначально существующей оппозиции «мужское – женское». Небинарное понимание гендера ориентируется на множество комбинаций *феминного* и *маскулинного* компонентов в структуре идентичности субъекта. Оно предполагает разграничение взаимосвязанных категорий *пол*, *гендер*, [гендерная] (*само*)*репрезентация*, а также *сексуальная* и *романтическая аттракция*, потенциально допуская движение сразу по обоим векторам традиционной оппозиции «мужчина – женщина», «феминность – маскулинность»

---

<sup>362</sup> Отсутствие грамматической категории рода у личного местоимения первого лица единственного числа и у спрягаемых в соответствующем лице и числе глаголов (как, например, в немецком и английском языках) нейтрализует экспликацию пола; пол / гендер субъекта считывается, таким образом, исключительно из контекста, либо по не всегда правомерной идентификации пола автора и конструируемого им субъекта. В качестве примера можно привести немецкую поэтессу Барбару Кёлер, в текстах которой гендер поэтического Я проявляется благодаря многочисленным обращениям к мифологическим героиням и идентификации с ними (Köhler 1991). В поэзии Рике Шеффлер двусмысленность неэсплицированного пола поэтического субъекта создается за счет частого обращения к адресату-женщине – *madame* – и красноречивого эпитафия из Сапфо (Scheffler 2014).

<sup>363</sup> Pilcher / Whelehan (2004, p. 56).

<sup>364</sup> Азарова / Корчагин / Кузьмин и др. (2016, с. 155).

и т.д., помогая тем самым нюансировать гендерную идентичность субъекта, но и нередко внося в текст элементы неопределенности.

Разрушение оппозиции «мужское – женское» и присущих ей типичных форм культурной реализации в поле поэзии происходит главным образом посредством очевидного отказа эмпирического автора от автоматической трансляции собственной половой / гендерной идентичности через поэтическое Я<sup>365</sup>, а также частичного или полного остранения поэтического субъекта и невозможности выявления в поэтическом контексте его половой / гендерной принадлежности.

Так, в текстах **Марианны Гейде** (род. 1980) присутствует некий номинально мужской субъект, данный факт отмечен и рецензентами ее поэтических книг<sup>366</sup>, однако вопрос, насколько этот субъект *мужской*, требует особого рассмотрения.

Проблема гендера поэтического субъекта предполагает, что субъект *есть* и, более того, это ищущий субъект, субъект самоопределяющийся, субъект, не оставляющий себя как субъекта без внимания. Однако поэтесса М. Гейде – это, скорее, *бессубъектная* поэтесса, идет ли речь о ее поэтических или прозаических текстах, это «способы видеть» (А. Уланов). На то, что представляет собой *я* М. Гейде, которое не существует вне и прежде циркулирующих в ее текстах смыслов, точно указывает Г. Ермошина в рецензии на книгу «Мертвецкий фонарь»<sup>367</sup>:

<...> Гейде – это голос, блуждающий в беспорядке хаоса, не знающий, куда его занесет в следующую минуту. <...> Автору не хватает времени на близкое и пристальное вглядывание, но и не вглядываться тоже уже не получается. <...> «понял, как можно определить способ моего существования в мире: я бытую». Бытование в этом пространстве тревожно и неудобно. Спасти можно, вслушиваясь в окружающую речь. <...> Воспоминания о детстве – тоже ловушка, здесь автор становится сам для себя кем-то вроде психоаналитика, пытающегося посмотреть на события с двух точек зрения: извне и изнутри. Может быть, именно поэтому Гейде начинает говорить от лица мужчины. Такое добровольное расщепление сознания приводит к еще большему хаосу, когда становится невозможно различить, где «я», который «я», и где «я», который «другой». «Я случайное лицо в этом повествовании. Я ничего не решаю и ни за что не отвечаю. Меня, можно сказать, нет вовсе».<sup>368</sup>

Похожее прямое отрицание мы находим и в поэтическом тексте М. Гейде:

<sup>365</sup> Данное утверждение вовсе не должно рассматриваться как апология биографического подхода к анализу поэтического субъекта (ср. поэтические рефлексии на этот счет: *Это не я, а мой лирический герой!* [Арефьева 2008, с. 90; цит. по электронному изданию]). Однако несопадение пола автора произведения и сконструированного им в тексте субъекта, говорящего от первого лица, тем не менее, редкое явление в русской поэзии (если не считать разного рода поэтических стилизаций, подражаний и проч.).

<sup>366</sup> Ср.: Шубинский (2006), Ермошина (2008).

<sup>367</sup> Гейде (2007).

<sup>368</sup> Ермошина (2008).

как прелый виноград, не смогший стать вином,  
 как блеклый мусор, незрелый в почву,  
 как – кто как виноград, не смогший стать вином?  
 кто – блеклый мусор, незрелый в почву?  
*Я? Нет. Мы? Нет. Какие-то они?*  
*Их нет, и нас, меня – все нет,*  
 есть прелый виноград, не смогший стать вином,  
 есть блеклый мусор, незрелый в почву <...><sup>369</sup>

Это пример отрицания *лица* как такового, отказ от наполнения его социальными и прочими смыслами, от желания определять его самость и независимость. Это означает и отказ навязывать свое присутствие, свою точку зрения – поэтическая субъективность в текстах М. Гейде расплывлена и никогда не сходится в некоем субъекте как точке отсчета. Интересно, что исследователи говорят скорее о *голосе* в ее поэзии, чем о субъекте, хотя и из разных перспектив, ср.: «это голос, блуждающий в беспорядке хаоса, не знающий, куда его занесет в следующую минуту»<sup>370</sup> и «высокий, несильный, но музыкальный, хорошо модулированный голос»<sup>371</sup>. Нивелирование лица не приводит к смысловому коллапсу и молчанию ничто, оно *проговаривается*, утверждая особую субъективность, выходящую за рамки привычных дейктических маркеров.

Формальный выбор мужского *я* в текстах М. Гейде – это, с одной стороны, давление грамматики языка, которого избежать намного сложнее, чем закрепленной за словами семантики. С другой стороны, – желание избежать *женского* поэтического *Я*, которое в современной русской литературе, к сожалению, дискредитировано и маркировано своей пока еще не преодоленной маргинальностью.<sup>372</sup> Речь от мужского лица в поэзии потенциально более нейтральна и необязательно указывает на мужской гендер. Субъект же М. Гейде вне пола и гендера, он вне оппозиции «мужское – женское», а знак субъекта *я* лишь означает субъектные позиции в тексте, не являясь непосредственным носителем человеческого *лица*.

**Гиля Лоран** (псевдоним Галины Зелениной, род. 1978) также принадлежит к авторам, делающим в большинстве случаев выбор в пользу *мужского* письма – по крайней мере, что касается формальных грамматических характеристик поэтического *я*.

<sup>369</sup> Гейде, М. как прелый виноград, не смогший стать вином. <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ge1.html> (25/05/2017).

<sup>370</sup> Ермошина (2008).

<sup>371</sup> Шубинский (2006).

<sup>372</sup> Определение «женская» по отношению к литературе все еще почти автоматически ассоциируется с массовой книжной продукцией низкого качества; «женский роман» и «женская поэзия» и вовсе могут трактоваться как особые жанры сугубо непритязательной развлекательной литиндустрии.

В рецензии на книгу Г. Лоран «Voilà: Антология жанра»<sup>373</sup> А. Штыпель указывает на неоромантизм в поэзии Г. Лоран, поскольку она «возрождает старую романтическую концепцию *героя-одиночки, бунтаря, отщепенца*»<sup>374</sup>, а в качестве основного мотива ее поэзии называет «противопоставление *поэта, маргинала и девианта*, общепринятым нормам, условностям и обусловленностям»:

Это противопоставление обыгрывается – одновременно или последовательно – в нескольких контекстах самоидентификации. Возрастной контекст представлен ювенильностью, сексуальный – лесбийством, социально-поведенческий – агрессивностью и антибуржуазным неконформизмом, национально-религиозный – иудаизмом.<sup>375</sup>

Из приведенных цитат складывается интересный и подробный портрет поэтического субъекта Г. Лоран, причем особое внимание мы хотели бы обратить на то обстоятельство, что речь идет однозначно о *мужском* субъекте, несмотря на упомянутое «лесбийство», ну или, по крайней мере, о субъекте, объективированном – семантически и грамматически – в мужском роде.

В предисловии К. Решетникова к другой книге стихов «~~Первое слово~~ съела корова»<sup>376</sup> гендерная идентификация субъекта менее однозначна, и, по нашим представлениям, это связано с невольной (или вполне осмысленной) идентификацией Г. Лоран с ее субъектом<sup>377</sup>: К. Решетников говорит о «нестандартных женских историях, угадываемых в стихах», в которых «один из характерных героев-протагонистов – исступленная *любовница, она же любовник*, сочетающая стилизованную пошловатость с ритуальными практиками и ведущая пересмешнический рассказ о возлюбленной»<sup>378</sup>.

Двусмысленность ситуации с гендерной идентификацией субъекта иронически обыгрывается в тексте самой Г. Лоран, «запах какао во влажном воздухе с подветрием бензина» – тексте о несчастной любви субъекта (кстати, один из частотных мотивов в ее поэзии):

<...>

а последние дни ее тошнит по утрам

<sup>373</sup> См.: Лоран (2004).

<sup>374</sup> Штыпель (2004).

<sup>375</sup> Там же.

<sup>376</sup> См.: Лоран (2008).

<sup>377</sup> Псевдоним может смягчать прямую идентификацию эмпирического автора с его субъектом. В случае с Г. Зелениной псевдоним весьма экзотичен, он отсылает к еврейской и французской ономастике (а в текстах присутствует немалое количество прецедентов обращения к языку и реалиям французской культуры), но самое главное – он гендерно маркирован: Гила Лоран определенно является женщиной, а ее поэтический субъект осциллирует между сим фактом и своим формально мужским гендером. (Ср., к примеру, псевдоним Юлии Зыкиной – Яшка Казанова – как прямое указание на характер поэтического субъекта).

<sup>378</sup> Решетников (2008).

как вы понимаете, я тут ни при чем и точка.  
возьму себя в руки. подарю фланелевую распахонку. <...><sup>379</sup>

*Тошнота по утрам* в данном тексте фактически выполняет функцию эвфемизма, а *я тут ни при чем* и *возьму себя в руки* поэтического субъекта, с одной стороны, указывают на то, что он не может быть отцом, потому что возлюбленная его не замечает, а с другой, что он *априори* не может быть отцом. Двусмысленность данного высказывания утрируется посредством апеллирования к *осведомленности о положении вещей* некоего коллективного адресата, которому эта история рассказывается: *как вы понимаете*.

Говорить о любом из аспектов конституирования поэтического субъекта в текстах Г. Лоран сложно, не обращаясь к многоуровневому жанрово-стилистическому эксперименту, о котором говорится в ряде рецензий: лорановский дискурс характеризуют, к примеру, «смена языков и интонаций (от обценной лексики и новояза до тонких лиричных напевов)»<sup>380</sup>, «высокая доля цитатности, ориентации на трансформированные культурные традиции, иронизированные в духе эпохи (от мидрашей до городского романа и блатной песни)»<sup>381</sup>, «вызывающая брутальность» в духе «жесточкого романса» и «мощный культурный бэкграунд: библейские аллюзии, поэзия Серебряного века, „проклятые поэты“ и немецкий экспрессионизм»<sup>382</sup>. И в данном широком литературном контексте «мужской» субъект менее маркирован, чем женский, исторически более маргинальный; весь данный сложный дискурс предполагает конституирование мужского субъекта, хотя у Г. Лоран идея «мужского» (как, впрочем, и «женского»), мыслимого в традиционной оппозиции) также не избегает травестирирования, т.е. это один из частных случаев «не столько переосмысления архетипа, сколько издевательского отстраивания от него»<sup>383</sup>.

Жанрово-стилистическая многослойность текстов Г. Лоран, а также ироническая релятивизация любого поэтического содержания (в том числе непосредственно оппозиции «мужское – женское» – путем травестирирования бытовых представлений о ней<sup>384</sup>) задают характер ее поэзии: в центре ее – *намек* (от соответствующих дискурсивных структур, как в предложенном нами примере, до литературных аллюзий), который откладывает восстановление всевозможных связей на потом, концентрируясь на моменте смысловой неопределенности.<sup>385</sup>

<sup>379</sup> Лоран (2008, с. 30).

<sup>380</sup> Володина / Гусева (2008).

<sup>381</sup> Давыдов (2007).

<sup>382</sup> Галина (2008).

<sup>383</sup> Кузьмин (2015).

<sup>384</sup> См., например, стихотворение «За тремя морями за тремя веками...» (Лоран 2008, с. 18).

<sup>385</sup> Ср., например, заглавие предисловия К. Решетникова к книге Г. Лоран: «Чудо разгерметизации» (Решетников 2008).

В ряде поэтических текстов **Наили Ямаковой** (род. 1982) дискурсивной доминантой становится *двусмысленность*, а оппозиция «мужское – женское» снимается, потенциально наделяя субъектов и их адресатов признаками и мужского, и женского. Так, стихотворение «по этапам»<sup>386</sup> заканчивается строкой, которая блокирует возможность поло-гендерной идентификации адресата субъекта: это обращение «мой стриженный мальчик, мой ласточка мальчик, мой девочка мальчик». Налицо отторжение традиционной оппозиции «мужское – женское», поскольку адресат воспринимается как *и то, и то*; *ласточка* в сращении *ласточка мальчик* – частотное любовное обращение к девушке, а *стриженный мальчик* в данном контексте вряд ли является плеоназмом (короткая стрижка как гендерная примета маскулинности) и наводит на мысль, что мальчик на самом деле девочка, хотя, точнее, *и девочка тоже*<sup>387</sup> (ср.: мальчик-ласточка и мальчик-стриж). *Обоеполость*, точнее, *бигендерность* субъекта и его адресата эксплицитно присутствует в следующих строках, связанных друг с другом синтаксическим параллелизмом:

<...>

**я** не отдала тебе цацки, игрушки и нецке.

**ты** не позвала ни по-птичьи, ни даже по-зверски.

<...>

я помню отчетливо каждый второй переулоч:

**ты был** изнасилован вьюгой, а **я** заспиртован в смирновской

<...>

Вряд ли речь идет о бисексуальности субъекта и нескольких разнополюх адресатах, скорее это именно возможность *быть и тем, и тем*. Упоминание Кристофера Ишервуда и – опосредованно, через ее произведение – Гертруды Стайн маркирует в тексте тему женской и мужской гомосексуальности, утрируя небинарность и неопределенность гендерной и сексуальной идентичности субъекта и его адресата:

<...>

стигийскую нежность, сиротскую дружбу мы бросим.

ты будешь как кристофер ишервуд. я как алиса б. токлас.

<...>

Потенциальная идентификация субъекта с героиней романа Г. Стайн «Автобиография Элис Б. Токлас», в котором писательница представляет в качестве субъекта письма свою подругу и, таким образом, *управляет* чужой субъективностью, соотносится с тем фактом, что для поэтического субъекта Н. Ямаковой метаморфозы связаны с адресатом и его желаниями, а собственная идентичность вне этой связи остается под знаком вопроса:

<sup>386</sup> Ямакова, Н. по этапам. <http://magazines.russ.ru/arion/2003/4/iam19-pr.html> (25/05/2017). Здесь и далее цитируются тексты из сборника «Приручение» (Ямакова 2006).

<sup>387</sup> Ср.: *Как Вы меня дразнили мальчиком, / Как я Вам нравилась такой...* из стихотворения «Как весело сиял снежинками...» (Цветаева 1914).

&lt;...&gt;

*я буду кем хочешь* – невестой, ребенком, подонком.*я буду собой*<sup>388</sup>, но, конечно, уже *не с тобой*.

&lt;...&gt;

Формула *девочка/мальчик* трансформируется в стихотворении «в разные стороны»<sup>389</sup> и обналичивает исходную оппозицию «мужское – женское»:

&lt;...&gt;

В твоей сумке зеленой – книжки.

Мне сейчас любой дальний ближе...

Превращаем мир в балаганчик,

В бесконечное: *девочка/мальчик*.

&lt;...&gt;

Сращению здесь уступает место фактическое проведение границы: косая черта – знак альтернативных понятий, т.е. рассмотренное выше *и это, и то* уступает место однозначному выбору – *либо это, либо то*. Пол и гендер адресата в этом тексте выявляются через обращение (это мужчина), субъект же через ряд признаков обнаруживает свою тождественность с адресатом (в том числе гендерную: ср. гендерные унисекс-атрибуты – *пирсинг, блейзер*):

Я люблю твою морду, мой милый:

Аполлоново-львиную.

*Совпадаем* по возрасту, городу.

Целую рыжую твою бороду.

*Близнецы* по пирсингам, блейзерам,

Мы горланим разные песенки

Под небесное караоке.

*Оба с запада*, а казалось, с востока.

&lt;...&gt;

Однако очевидная аттракция субъекта по отношению к адресату (*люблю, целую*) не находит ответной реакции: оппозиция заявляет о себе невозможностью для адресата быть вместе с *идентичным самому себе* – поэтому пути расходятся (ср. название «в разные стороны»):

&lt;...&gt;

Я к Гостинке, а ты – к Грибоедову.

Друг до друга мы не доедем,

Не дойдем, не добежим, не допрыгаем.

&lt;...&gt;

В тексте «перспектива»<sup>390</sup> гендер субъекта определяется по гендерно маркированным атрибутам: *я не плачу: тушь. я не целую: помада*; однако разрыв с женским в гендерном определении происходит через отказ (или невозможность) деторождения: *эскимо нерожденному сыну. ему же – книжечк*. адре-

<sup>388</sup> Ср. в «разве лето»: <...> *я теперь совсем другая. никакая. или та же* <...> (Ямакова, Н. разве лето. [http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa\\_n\\_r/summer.shtml](http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa_n_r/summer.shtml), 25/05/2017).

<sup>389</sup> Ямакова, Н. в разные стороны. <http://www.piiter.ru/view.php?cid=1&aid=36> (25/05/2017).

<sup>390</sup> Ямакова, Н. перспектива. <http://www.piiter.ru/authors2.php?aid=36&pid=508> (25/05/2017).

сат субъекта предположительно тоже женщина (*брови взлет. ты шоколадная плитка. / сколько капель меня в твои веночки влито?*), а на гомозеротический характер аттракции субъекта может указывать аллюзия на строки М. Цветаевой *Как всеми рыжими лошадами / Я умилялась в Вашу честь*<sup>391</sup>: на дворцовке гривы лошадок все так же рыжи. Данная аллюзия включает дискурс Н. Ямаковой в традицию женского гомозеротического письма, конституирующего новый тип женского субъекта и берущего свое начало в том числе со знаменитого цикла стихотворений М. Цветаевой «Подруга» (в истории русской литературы также известного как «Ошибка»)<sup>392</sup>.

Проблема пола / гендера в текстах Н. Ямаковой связана с сексуальностью субъекта и часто становится непосредственной темой стихотворения. В тексте «доживая до тебя»<sup>393</sup> заявленная бисексуальность субъекта ведет к изменчивости его гендерной идентичности (*gender fluid*)<sup>394</sup> и даже к потенциальному нивелированию гендера как такового (в последней строке) – а в целом к сосуществованию возможностей, в том числе взаимоисключающих:

<...>

*я его не любила. ее, впрочем, тоже не слишком.*

я пойду – прочитаю: сама уже – точно не помню.

*как девчонка?.. скорее, тогда – как мальчишка.*

<...>

*(в детстве лица бывают так часто похожи...)*

В стихотворении «белое всеми»<sup>395</sup> интенсивная языковая игра непосредственно затрагивает тему пола (правда, не самого субъекта, он выступает в роли наблюдателя):

<...>

[девочка] кажется инструментом слепком с вечного действия

без слуха без голоса опустевшая *полая*

играет безмолвие от которого никуда не деться

руку свесив *к полу сама еще вне пола*

<...>

тишина наполняет комнату и ее руку

застыла на кресле. *сама уже вне пола*

на заднем плане стены в полосатых *обоях*

в центре – двое. и не было бы мне до них дела

но ты *влюблена в обеих* – говоришь – что *в обеих*

<sup>391</sup> «Как весело сиял снежинками...» (Цветаева 1914).

<sup>392</sup> О данном сборнике М. Цветаевой, а также о ее поэтическом «диалоге» с С. Парнок см. статью Д. Кузьмина (Кузьмин 2015). О «сафическом» дискурсе в русской женской поэзии начала XX века с библиографией по данной теме см. нашу статью: Евграфкина / Шевченко (2011). Об истории лесбийской и гей-поэзии в России см.: Baer (2014).

<sup>393</sup> Ямакова, Н. доживая до тебя. [http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa\\_n\\_r/living.shtml](http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa_n_r/living.shtml) (25/05/2017).

<sup>394</sup> О данном типе гендера см., например: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=gender%20fluid> (25/05/2017).

<sup>395</sup> Ямакова, Н. белое всеми. [http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa\\_n\\_r/white.shtml](http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa_n_r/white.shtml) (25/05/2017).

а я – в их молчание – в абсолютный белый

Положение *еще вне* и *уже вне* пола позволяет нивелировать гендерную идентификацию, отсюда неопределенность в указании: *двое – в обеих – в обеих*. Данный текстуальный прецедент (прежде всего, игра с омонимами *пол*) дает нам право на более широкую дискурсивную интерпретацию фрагмента из текста «зимнее»<sup>396</sup>: *врастать в пол* для субъекта Н. Ямаковой означает лишаться подвижности:

<...>

...а мне остается читать о зиме, замерзая от знаний.  
пить виски со льдом, ожидая когда не придет ледекол.  
смотреть в потолок ледяными пустыми глазами,  
врастая лопатками в мерзлый оплеваный пол.

Дискурс Н. Ямаковой эксплицитно *би-текстуален*, отсюда и двойственная гендерная идентичность ее субъекта:

«Би-» – это и то и другое. Это возможность сосуществования *двух* полюсов сексуальности и желания в *одном* тексте. Это возможность двойственной интерпретации, открывающей доступ к драме расколотого субъекта, более не имеющего или никогда не знавшего *одной-единственной* идентичности – <...> Мы имеем дело со сложным, фрагментарным и нестабильным характером формирования идентичности субъекта.<sup>397</sup>

Любопытно, что термин *би-текстуальность* может быть соотнесен, как минимум, с одним из критериев «женского» письма<sup>398</sup>, описанных С. Воробьевой на основании анализа книги Э. Сиксу<sup>399</sup>, а именно с тем, что «женское» письмо представляет собой дискурс *бисексуальный*, «то есть в одинаковой степени принадлежащий и мужчине, и женщине, присутствие которых ощутимо в нем на равных, что усиливает наслаждение от текста»<sup>400</sup>. С другой стороны, би-текстуальность может рассматриваться как частный (с точки зрения деконструкции традиционной оппозиции «мужское – женское») случай текстовой полисемии, напоминающий также о *re-*

<sup>396</sup> Ямакова, Н. зимнее. [http://samlib.ru/j/jamakowa\\_n\\_r/winter.shtml](http://samlib.ru/j/jamakowa_n_r/winter.shtml) (25/05/2017).

<sup>397</sup> Усманова (2003, с. 11-12).

<sup>398</sup> В 1975 г. в русле постструктуралистских философских практик развивается теория женского письма, *écriture féminine*, истоки которой следует искать в книге французского феминистского теоретика литературы Э. Сиксу «Хохот медузы» („Le rire de la méduse“; см.: Сиксу 2001). Мужской тип языка / письма, по Э. Сиксу, определяется стремлением к формулированию единой объективной истины, он обслуживает различные властные практики и может быть инструментом подавления. Женское же письмо *неопределимо*, «<...> поскольку эта практика не может подвергнуться теоретизированию, классификации, кодированию <...> Женское письмо будет доступно лишь тем, кто разрушает автоматизм, тем, кто находится на периферии, и кто не поклоняется никакой власти <...>» (Сиксу 2001, с. 808).

<sup>399</sup> Речь идет о книге Э. Сиксу, написанной в соавторстве с К. Клеман, „La jeune née“ [Вновь рожденная], см. Sixous / Clement (1986).

<sup>400</sup> Воробьева (2013, с. 184).

*прессированном* тексте<sup>401</sup> и опыте преодоления разнообразных запретов, табу и цензуры посредством нарушения правил, пересечения границ, разнообразных форм трансгрессии и попыток ускользнуть от властных предписаний – в желании *что-то сказать*.

Относительность оппозиции «мужское – женское» устанавливается на разных уровнях текста: в поэзии М. Гейде грамматическая категория мужского рода приобретает статус универсальной и нивелирует значение пола / гендера субъекта как таковое; в текстах Г. Лоран субъект, формально и дискурсивно определяемый как мужской, становится объектом травестирования – это потенциально женский субъект, говорящий от мужского лица; у Н. Ямаковой субъект «осциллирует» между двумя полюсами, это обополюый субъект с подвижной самоидентичностью. Относительность категорий рода, лица, а также признаков «мужского» и «женского» становится непосредственным предметом поэтизации, а неопределенность на уровне содержания (*кто* этот субъект?) закономерно ведет к дестабилизации языковых / дискурсивных структур и, как следствие, к реализации принципа смысловой неопределенности.

---

<sup>401</sup> Усманова (2003, с. 11).

## Заключение

Материал и внешняя референция литературы – язык; дискурсивное пространство – это пространство высказываний. Художественное высказывание есть деятельность, суть которой в *проблематизации языка*, вовлеченного в некую систему высказываний. В художественном высказывании язык открывается как чистая виртуальность, множественность и открытость смыслов, как «метаязык» (Ж. Делез), и если дискурс как социальный механизм стремится к преодолению полисемии в целях достижения успешной коммуникации, то язык полисемию не только не преодолевает, но конституирует самой своей организацией. Таким образом, дискурсивные миры, с которыми имеет дело художественное высказывание, соотносятся в нем с возможностями языка, с запечатленной в его системе историей человеческого сознания и неисчерпаемостью его потенциала в производстве смыслов.

Поэтический дискурс как индивидуальный тип дискурса концентрируется на особых художественных формах познания мира путем конструирования возможных ментальных миров и развития способов видения и интерпретации объективного мира. Модус существования поэтического дискурса обеспечивается *интенсивной работой со смысловым потенциалом языка как гибкой семиотической системы и трансформациями языковых знаков, направляемыми двумя основными дискурсивными функциями – поэтической и метаязыковой.*

Свобода субъекта в использовании того или иного языкового знака в поэтическом дискурсе формирует особую форму коммуникации: он, как и прочие типы дискурсов, направлен на установление *диалогических отношений*, реализация которых, однако, зависит от определенных усилий адресата восстановить единое смысловое поле с адресантом – автором. В то время как в институциональных дискурсах коммуникация направлена на минимизацию затрат на установление понимания между участниками, в поэтическом дискурсе диалог усложнен не только потому, что это, в основном, дистантная форма коммуникации, но и потому, что цель поэтического дискурса – не копировать объективную реальность, преобразуя ее в языковые знаки, а передавать возможные способы видения данной реальности, создавать и комбинировать новые смыслы. Дистантный диалог в поэтическом дискурсе становится возможным при концентрации на поэтическом тексте – центральном дискурсивном звене – сохраняющем следы собственного порождения и аккумулирующем дискурсивные механизмы, которые направляют и регулируют процесс познания, в той или иной степени помогая преодолеть смысловую непроницаемость текста. Само существование поэтического дискурса связано с продуцированием и рецепцией сложных смыслов, функционирование герметичного дискурса концентрируется, с одной стороны,

на индивидуальном творческом процессе исследования семантических возможностей слов и их взаимосвязей, с другой стороны, на включении реципиента в обратный процесс декодирования смысла.

Особое внимание во второй половине XX века привлекает новая природа художественного текста – *нелинейная, ризоматическая*: в тексте осуществляется *множественность смыслов* за счет пространственной многолинейности означающих, из которых он соткан, что определяет особенности функционирования дискурса. В его основе лежит *подвижный семиозис*, т.е. отношения между сигнификантом и сигнификатом не фиксированы: ослабляются и мутируют связи означающего с означаемым, образуются сложные комбинации означающих и т.д. Подвижный семиозис приводит к высвобождению смысловой энергии, ее подвижности, и, таким образом, к *смысловой энтропии* – потенциальной невозможности формулирования конечного состояния смысла. Подвижный семиозис, неуловимость смысла, обращение к его глубинным пластам формируют поэтический герметизм.

*Герметизм, или смысловая неопределенность*, является качественной характеристикой поэтического дискурса и порождается особой операциональностью языковых знаков, производной от предназначения поэтической практики. Он имеет семиотико-языковую природу и осуществляется благодаря целенаправленному использованию и развитию языковых механизмов и процессов. Представляя собой текст небольшого объема, стихотворение тяготеет к образованию множественных смыслов, причем процесс смыслопорождения не есть процесс линейный: приращение смысла происходит в процессе постепенного движения к концу текста и неизменного сопоставления и выявления связей между различными частями и сегментами текста. Особая функциональная нагрузка ложится при этом на характер нарушения узуального использования языковых единиц и установления новых связей между ними, поскольку именно эти процессы регулируют смыслопорождение в поэтическом тексте.

Современные немецкоязычный и русскоязычный поэтические дискурсы характеризуются трансформациями ведущих функций – метаязыковой и поэтической, их взаимодополняемостью и часто невозможностью их разграничения. В них происходит концентрация на собственно языковых знаках, потенциале их трансформации, вследствие чего возрастает количество смыслопорождающих элементов, апеллирующих друг к другу.

Визуализация языкового знака (представление в тексте – путем привлечения геометрических фигур, использования пустого пространства и проч. – лексического значения слова, его ложной или истинной этимологии, взаимосвязи прямого и переносного значений и т.д.) сопровождается выходом в иные семиотические пространства (двух- и трехмерное пространства поверхности, объема и т.д.), которые, однако, играют второстепенную роль, позволяя знаку стать собственным референтом, обнаружить собственную предметность и смысловой объем. Обретая собственную форму и *смысло-*

бую осязаемость, знак, помимо основной референциальной функции, концентрируется на собственных метаязыковых измерениях, текстуальная актуализация которых способна привести к умножению смысловых уровней текста. В поэтическом дискурсе восприятие конвенциональных языковых знаков *деавтоматизируется*.

Любая трансформация языкового знака может обрести дополнительную семантическую нагрузку в поэтическом тексте. Среди наиболее частотных языковых механизмов реализации смысловой неопределенности мы выделили следующие: нарушение орфографии («уравнивание» фонетической и графической формы представления знака, обновление орфографии), отказ от прописных букв, расширение семантического потенциала знаков пунктуации, а также полный отказ от них, нарушение дистрибутивных и грамматических связей в синтагматических последовательностях, генитивные цепочки и сегментация частей слова и, напротив, нивелирование границ между частями синтагмы и концентрация на смысловом потенциале сложных окказиональных слов. Особый статус в условиях смещения дейктических модусов в поэтическом тексте сохраняют знаки субъекта: сами знаки и субъектные позиции релятивируются, а поэтический субъект перестает быть центральной текстовой инстанцией.

Проблема смысловой неопределенности в большой степени связана с разработкой индивидуальных художественных концептов в конкретных авторских дискурсах, с релятивизацией и трансформацией содержания общепринятых понятий и культурных оппозиций, с обращением к реалиям искусства и культуры (в случае, когда продукт одной семиотической системы кодируется средствами иной системы и т.д.), а также к историко-литературным контекстам (в случае неявных интертекстуальных связей, отказа от указания источника цитаты и проч.).

Разнообразные механизмы смысловой неопределенности вступают в процессе порождения поэтических смыслов в отношения симбиоза, комплементарности, либо, напротив, функционируют в условиях контрастности и противоречия формам друг друга. Упомянутые нами языковые средства формирования смысловой неопределенности вовлечены в рамках поэтического текста в синхронную «работу», формируя смысловой резонанс, и лишь в их взаимодействии становится возможным порождение разнообразных сложных поэтических смыслов.

К 70-м гг. XX века герметизм уходит с европейской литературной сцены как литературное направление, но смысловая неопределенность остается в современном поэтическом дискурсе, маркируя особый процесс смыслопорождения и принимая разнообразные формы – от неуловимого намека и неразрешимой двусмысленности до нонсенса и тайнописи.

## Библиография

- Агранович, С. / Березин, С. (2005): *Номо Amphibolos: археология сознания*. Самара.
- Азарова, Н. / Корчагин, К. / Кузьмин, Д. и др. (2016): *Поэзия*. Учебник. М.
- Андреюшкина, Т. (2006): *Этапы развития немецкого сонета: монография*. М.
- Апресян, Ю. (1966): *Идеи и методы современной структурной лингвистики*. Краткий очерк. М.
- Арнольд, И. (1978): *Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе*. 4, 1978. 23-31.
- Арутюнова, Н. (1990а): *Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь*. М. 136-137.
- Арутюнова, Н. (1990b): *Метафора и дискурс // Теория метафоры: сб. науч. ст.* М. 5-33.
- Арутюнова, Н. (ред., 1990с): *Теория метафоры: сб. науч. ст.* М.
- Барт, Р. (1978): *Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике*. 8, 1978. 242-249.
- Барт, Р. (1980): *Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике*. 9, 1980. М. 307-313.
- Барт, Р. (1989): *Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с франц.* М.
- Барт, Р. (1989а): *Из книги «Мифологии» / Пер. с франц. Г. Косикова // Барт, Р.: Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М. 47-130.
- Барт, Р. (1989b): *Воображение знака / Пер. с франц. Н. Безменовой // Барт, Р.: Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М. 246-252.
- Барт, Р. (1989с): *Смерть автора / Пер. с франц. С. Зенкина // Барт, Р.: Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М. 384-391.
- Барт, Р. (1989d): *От произведения к тексту / Пер. с франц. С. Зенкина // Барт, Р.: Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М. 412-423.
- Барт, Р. (1989е): *Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Пер. с франц. С. Козлова // Барт, Р.: Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М. 424-461.
- Барт, Р. (2002): *Ролан Барт о Ролане Барте / Пер. с франц. С. Зенкина*. М.
- Барт, Р. (2009): *S/Z / Пер. с франц. В. Мурата, Г. Косикова*. М.
- Басин, Е. / Поляков, М. (ред., 1975): *Словарь терминов французского структурализма // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / Пер. с англ., франц. нем., чешск., польск. и болгар.* М. 450-461.
- Бахтин, М. (1975): *Вопросы литературы и эстетики*. М.
- Бахтин, М. (1979): *Эстетика словесного творчества*. М.
- Бахтин, М. (1997): *Язык в художественной литературе // Бахтин, М.: Собр. соч.: в 7 тт.* Т. 5.
- Белозерова, Н. (1999): *Интегративная поэтика: Монография*. Тюмень.
- Бенвенист, Э. (1974): *Общая лингвистика / Пер. с франц.* М.
- Бенн, Г. (2006): *Проблемы лирики / Пер. с нем. И. Большчева // Крешатик*. 3, 2006. <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2006/3/be34.html> (7/01/2016).
- Бикертон, Д. (1990): *Введение в лингвистическую теорию метафоры // Арутюнова, Н. (ред.): Теория метафоры: сб. науч. ст.* М. 284-307.
- Бодрийяр, Ж. (2000): *Соблазн / Пер. с франц. А. Гараджи*. М.

- Борботько, В. (2011): Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. М.
- Брандес, М. (1990): Стилистика немецкого языка. М.
- Вежбицка, А. (1990): Сравнение – градация – метафора // Арутюнова, Н. (ред.): Теория метафоры: сб. науч. ст. М. 133-153.
- Виноградов, В. (1959): О языке художественной литературы. М.
- Виноградов, В. (1963): Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.
- Виноградова, В. (2005): Определения в поэтической речи // Ковтунова, И. / Николина, Н. / Красильникова, Е. (ред.): Поэтическая грамматика: сб. науч. ст. в 3 тт. Т. 1. М. 328-376.
- Витгенштейн, Л. (1994): Философские работы. Ч. 1. / Пер. с нем. М. Козловой и Ю. Асеева. М.
- Володина, А. / Гусева, М. (2008): Книги подслушанных историй // TextOnly. 25 (1), 2008. [http://www.litkarta.ru/dossier/knigi-podslushannyh/dossier\\_2178/\(25/05/2017\)](http://www.litkarta.ru/dossier/knigi-podslushannyh/dossier_2178/(25/05/2017)).
- Воробьева, О. (1993): Текстовые категории и фактор адресата. Киев.
- Воробьева, С. (2013): Проблема «женского письма» в контексте теории дискурса // Вест. Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание. 1, 17, 2013. 180-187. [http://www.volsu.ru/upload/medialibrary/cc8/1\\_Воробьева.pdf](http://www.volsu.ru/upload/medialibrary/cc8/1_Воробьева.pdf) (25/05/2017).
- Гадамер, Х. (1991): Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М. Стафеецкой. М.
- Гадамер, Х. (1988): Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер с нем. Б. Бессонова. М.
- Галина, М. (2008): Поэзия. Совместный издательский проект клуба «Классики XXI века» и серии «Русский Гулливер» изд-ва «Наука» // Знамя. 7, 2008. [http://www.litkarta.ru/dossier/galina-poetry/dossier\\_2178/\(25/05/2017\)](http://www.litkarta.ru/dossier/galina-poetry/dossier_2178/(25/05/2017)).
- Гальперин, И. (2009): Текст как объект лингвистического исследования. М.
- Гаспаров, М. (1995): Избранные статьи. Ритмика. Рифма. Строфика. М.
- Гаспаров, М. (1999): Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти. М.
- Гишман, М. (1991): Литературное произведение: теория и практика анализа. М.
- Глазова, А. (2009): Компьютерный почерк. О современной немецкой поэзии // Новое литературное обозрение. 99, 2009. <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/99/gl25.html> (7/01/2016).
- Головин, Е. (2014): Лирика «модерн» (С литературными иллюстрациями: стихи Франца Мона, Гельмута Хайсенбюттеля, Ойгена Гомрингера, Герхарда Рюма, Эрнста Яндля. Пер. Е. Головина) // Головин, Е.: Где сталкиваются миражи. М. 17-41.
- Гончарова, Е. / Шишкина, И. (2005): Интерпретация текста. Немецкий язык. М.
- Греймас, А. / Курте, Ж. (1983): Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Степанов, Ю. (сост.): Семиотика: сб. статей. М. 483-551.
- Данилова, Н. (2001): Знаки субъекта в дискурсе. Самара.
- Давыдов, Д. (2007): Барышни и хулиган. [http://www.litkarta.ru/dossier/baryshni-i-khuligan/dossier\\_2178/\(25/05/2017\)](http://www.litkarta.ru/dossier/baryshni-i-khuligan/dossier_2178/(25/05/2017)).
- Делез, Ж. (1998a): Логика смысла / Пер. с франц. Я. Свирского. Екатеринбург.
- Делез, Ж. (1998b): Различие и повторение / Пер. с франц. Н. Маньковской, Э. Юровской. СПб.

- Деррида, Ж. (2007): Письмо и различие / Пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого, С. Фокина. М.
- Дэвидсон, Д. (1990): Что означают метафоры // Арутюнова, Н. (ред.): Теория метафоры: сб. науч. ст. М. 173-194.
- Евграфкина, Е. / Шевченко, Л. (2011): «Сафический» дискурс: ключи к пониманию некоторых текстов С.Я. Парнок и М.И. Цветаевой // Современный дискурс-анализ. 5, 2011. <http://discourseanalysis.org/ada5/st39.shtml> (25/05/2017).
- Еременко, И. (2006): К вопросу о статусе понятия «художественный концепт» // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология». 3, 19 (58), 2006. 120-124.
- Ермошина, Г. (2008): Разные, но не чужие. О «Художественной серии» издательства НЛО // Знамя. 1, 2008. [http://www.litkarta.ru/dossier/ermoshina-o-hudozhestvennoi-serii-nlo/dossier\\_2149/](http://www.litkarta.ru/dossier/ermoshina-o-hudozhestvennoi-serii-nlo/dossier_2149/) (25/05/2017).
- Жирмунский, В. (1921): Композиция лирических стихотворений. Петроград.
- Золян, С. (1981): Семантическая структура слова в поэтической речи // Известия Академии наук СССР, серия литературы и языка. 6, 40, 1981. 509-520.
- Зубова, Л. (2010): Языки современной поэзии. М.
- Казарин, Ю. (2004): Филологический анализ поэтического текста. М.
- Карасик, В. (2002): Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград.
- Ковтунова, И. (1986): Поэтический синтаксис. М.
- Ковтунова, И. (2005а): Категория лица в языке поэзии // Ковтунова, И. / Николина, Н. / Красильникова, Е. (ред.): Поэтическая грамматика: сб. науч. ст. в 3 тт. Т. 1. М. 7-73.
- Ковтунова, И. (2005b): Синтаксис поэтического текста // Ковтунова, И. / Николина, Н. / Красильникова, Е. (ред.): Поэтическая грамматика: сб. науч. ст. в 3 тт. Т. 1. М. 239-298.
- Ковтунова, И. / Николина, Н. / Красильникова, Е. (ред., 2005): Поэтическая грамматика: сб. науч. ст. в 3 тт. Т. 1. М.
- Коженикова, Н. (2005): Конструкции перечисления // Ковтунова, И. / Николина, Н. / Красильникова, Е. (ред.): Поэтическая грамматика: сб. науч. ст. в 3 тт. Т. 1. М. 298-328.
- Красных, В. (1999): Структура коммуникации в свете лингво-когнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.
- Кристал, Д. / Дейви, Д. (1980): Стилистический анализ // Новое в зарубежной лингвистике. 9, 1980. 148-172.
- Кристева, Ю. (1993): Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог, карнавал, хронотоп. 4, 1993. 5-24.
- Кубрякова, Е. (2005): О термине «дискурс» и стоящей за ним структуре знания // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т.М. Николаевой. М. 23-33.
- Кудрявцева, Т. (2008): Новейшая немецкая поэзия (1990-2000-е гг.). М.
- Кузьмин, Д. (2008): Русская поэзия в начале XXI века // рец. 48, 2008. <http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-review/> (25/05/2016).
- Кузьмин, Д. (2015): «Что за зверь такой?»: Дмитрий Кузьмин о русской ЛГБТ-поэзии. [http://uropau.org/ru/ourview/ourview\\_2264.html](http://uropau.org/ru/ourview/ourview_2264.html) (25/05/2017).
- Леонтьев, А. (1983): Образ мира // Леонтьев, А.: Избранные произведения. М. 251-261.
- Липгарт, А. (1995): Лингвопоэтика и теория литературы // Филологические науки. 4, 1995. 56-62.

- Лотман, Ю. (1972): Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.
- Лотман, Ю. (1996): Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.
- Лотман, Ю. (1998): Структура художественного текста // Лотман, Ю.: Об искусстве. СПб. 14-285.
- Лотман, Ю. (2001): О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.
- Лукин, В. (2011): Художественный текст: основы лингвистической теории. М.
- Магун, А. (2008): Новые имена современной поэзии: Ника Скандиака // Новое литературное обозрение. 82, 2006. [http://www.litkarta.ru/dossier/magun-skandiaka/dossier\\_6135/\(25/05/2017\)](http://www.litkarta.ru/dossier/magun-skandiaka/dossier_6135/(25/05/2017)).
- Макаров, М. (2003): Основы теории дискурса. М.
- Мандельштам, О. (1994): Разговор о Данте // Мандельштам, О.: Собр. соч. в 4 тт. Т. 3. М. 216-259.
- Мартынов, В. (2001): Основы семантического кодирования: опыт представления и преобразования знаний. Минск.
- Мильчин, А. (ред., 1974): Справочная книга корректора и редактора. М.
- Монгилева, Н. (2004): Семантическое пространство поэтического дискурса: дисс. ... канд. филол. наук. Челябинск.
- Моррис, Ч. (1983а): Основания теории знаков // Степанов, Ю. (сост.): Семиотика: сб. статей. М. 37-90.
- Моррис, Ч. (1983b): Из книги «Значение и означивание» // Степанов, Ю. (сост.): Семиотика: сб. статей. М. 118-133.
- Мукарежовский, Я. (1967): Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: сб. ст. / Пер. с чешск. М. 408-445.
- Николина, Н. (2003): Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.
- Николина, Н. (2005): Категория времени глагола // Ковтунова, И. / Николина, Н. / Красильникова, Е. (ред.): Поэтическая грамматика: сб. науч. ст. в 3 тт. Т. 1. М. 73-188.
- Ноздрина, Л. (2009): Интерпретация художественного текста. Поэтика грамматических категорий: учеб. пособие для лингвистических вузов и факультетов. М.
- Ортега-и-Гассет, Х. (2006): Запах культуры / Пер. с исп. М.
- Падучева, Е. (1985): Высказывание и его соотносительность с действительностью. М.
- Переверзев, К. (1998): Высказывание и ситуация: Об онтологическом аспекте философии языка // Вопросы языкознания. 5, 1998. 24-51.
- Плеханова, Т. (2011): Дискурс-анализ текста: пособие для студентов вузов. Минск.
- Портер, Л. (2003): Симметрия – владычица стихов: Очерк начал общей теории поэтических структур. М.
- Почепцов, Г. (1998): Теория и практика коммуникации. М.
- Пьеге-Гро, Н. (2008): Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с франц. Г. Косикова. М.
- Ревзина, О. (2002): Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: сб. ст. М. 418-469.
- Решетников, К. (2008): Чудо разгерметизации // Лоран, Г. (2008): ~~Первое слово~~ съела корова. М. 7-9.

- Рикер, П. (1990а): Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Арутюнова, Н. (ред.): Теория метафоры: сб. науч. ст. М. 416-435.
- Рикер, П. (1990б): Живая метафора // Арутюнова, Н. (ред.): Теория метафоры: сб. науч. ст. М. 435-456.
- Рикер, П. (1995а): Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с франц. М.
- Рикер, П. (1995б): Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью / Пер. с франц. М.
- Руднев, В. (1996): Теоретико-лингвистический анализ художественного дискурса: дисс. ... д-ра филол. наук. М.
- Савицкий, В. (2010): Идея, схваченная знаком: несколько вопросов по поводу объекта лингвокультурологии. Самара.
- Саморукова, И. (2002): Дискурс – художественное высказывание – литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности. Самара.
- Сегал, Д. (2006): Литература как охранная грамота. М.
- Сегал, Д. (2006а): Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Сегал, Д.: Литература как охранная грамота. М. 181-213.
- Сегал, Д. (2006б): Наблюдения над семантической структурой одного стихотворения О.Э. Мандельштама // Сегал, Д.: Литература как охранная грамота. М. 322-334.
- Сегал, Д. (2006с): Фрагмент семантической поэтики О.Э. Мандельштама // Сегал, Д.: Литература как охранная грамота. М. 354-432.
- Сиксу, Э. (2001): Хохот медузы // Жеребкин С. (ред.): Введение в гендерные исследования. Часть II: Хрестоматия / СПб. 799-821.
- Сильман, Т. (1969): Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. 1, 1969. 84-90.
- Соссюр, Ф. (2009): Курс общей лингвистики / Пер. с франц. Р. Шора. М.
- Степанов, Ю. (1983): В мире семиотики // Степанов, Ю. (сост.): Семиотика: сб. статей. М. 5-36.
- Степанов, Ю. (1995): Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Степанов, Ю. (ред.): Язык и наука конца XX века: сб. статей. М. 35-73.
- Тодоров, Ц. (1983): Понятие литературы // Степанов, Ю. (сост.): Семиотика. М. 355-369.
- Тынянов, Ю. (2010): Проблема стихотворного языка. М.
- Уланов, А. (1999): Появление текста // Черновик. 14, 1999. 10-12.
- Уланов, А. (2003): Поэтический текст // Talisman. 27, 2003. 20-22.
- Ульман, С. (1980): Стилистика и семантика // Новое в зарубежной лингвистике. 9, 1980. 227-254.
- Усманова, А. (2003): Гомоэротическое желание и текстуальная полисемия // Усманова, А. (ред.): Би-текстуальность и кинематограф. Минск. 5-27.
- Фоменко, И. (2003): Введение в практическую поэтику. Тверь.
- Фридрих, Г. (2010): Структура современной лирики от Бодлера до середины двадцатого столетия / Пер. Е. Головина. М. [Электронное издание].
- Хайдеггер, М. (2006): Бытие и время / Пер. с нем. В. Бибихина. М.
- Шлейермахер, Ф. (2004): Герменевтика / Пер. с нем. А. Вольского. СПб.
- Штыпель, А. (2004): Нате? [Рецензия на книгу Г. Лоран. Voilà: Антология жанра. М.; Тверь: АРГО-РИСК; KOLONNA Publications, 2004] // Новое литературное обозре-

- ние. 68, 2004. [http://www.litkarta.ru/dossier/shtypel-o-zeleninoi/dossier\\_2178/\(25/05/2016\)](http://www.litkarta.ru/dossier/shtypel-o-zeleninoi/dossier_2178/(25/05/2016)).
- Шубинский, В. (2006): Два голоса. О сборниках Полины Барсковой и Марианны Гейде // Критическая масса. 1, 2006. [http://www.litkarta.ru/dossier/shubinsky-geide-barskova/dossier\\_2149/\(25/05/2017\)](http://www.litkarta.ru/dossier/shubinsky-geide-barskova/dossier_2149/(25/05/2017)).
- Эйхенбаум, Б. (1969): О поэзии. Л.
- Эко, У. (2004): Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.
- Эко, У. (1990): Предисловие к английскому изданию // Лотман, Ю. Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История. М. 404-414.
- Эко, У. (2007): Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с ит. С. Серебряного, Н. Исаевой. М.
- Энквист, Н. (1980): Параметры контекста // Новое в зарубежной лингвистике. 9, 1980. М. 254-271.
- Эткинд, Е. (2001): Проза о стихах. СПб.
- Якобсон, Р. (1975): Лингвистика и поэтика // Басин, Е. / Поляков, М. (ред., 1975): Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. М. 198-224.
- Якобсон, Р. (1983): Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Степанов, Ю. (сост.): Семиотика. М. 462-482.
- Якобсон, Р. (1987): Работы по поэтике. М.
- Adorno, T. (1997): Kulturkritik und Gesellschaft. In: Adorno, T.: Gesammelte Schriften. B.10. Darmstadt.
- Andreotti, M. (2000): Die Struktur der modernen Literatur: neue Wege in der Textanalyse. Bern / Stuttgart / Wien.
- Baer, B.J. (2014): Russian Gay and Lesbian Literature. In: McCallum, E.L. / Tunkanen, M. (eds.): Gay and Lesbian Literature. Cambridge. 421-437.
- Bahr, H. (2000): Die Décadence. In: Wunberg, G. (Hg.): Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart. 225-232.
- Benn, G. (1951): Probleme der Lyrik. Wiesbaden.
- Bühler, K. (1978): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Frankfurt / Berlin / Wien.
- Buysens, E. (1943): Les langages et le discours. Bruxelles.
- Cixous, H. / Clement, K. (1986): The Newly Born Woman. Minneapolis.
- Domin, H. (1966): Doppelinterpretationen. Frankfurt a.M.
- Eco, U. (2008): Theorien interpretativer Kooperation. In: Kindt, T. / Köppe, T. (Hgg.): Moderne Interpretationstheorien. Göttingen. 98-130.
- Ehlich, K. (2009): Deixis und Dichtung – Linguistische Überlegungen. In: Dannerer, M. / Mauser, P. / Scheutz, H. / Weiss, A. (Hgg.): Gesprochen – geschrieben – gedichtet. Variati-on und Transformation von Sprache. Berlin. 67-79.
- Eicher, T. / Bleckmann, U. (Hgg., 1994): Intermedialität: Vom Bild zum Text. Bielefeld.
- Elit, S. (2008): Lyrik: Formen – Analysetechniken – Gattungsgeschichte. Paderborn.
- Flora, F. (1947): La Poesia ermetica. Laterza.
- Fricke, E. (2007): Origo, Geste und Raum – Lokaldeixis im Deutschen. Berlin / New York.

- Friedrich, H. (1967): Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg.
- Gadamer, H.-G. (2008): Vom Zirkel des Verstehens. In: Kindt, T. / Köppe, T. (Hgg.): Moderne Interpretationstheorien. Göttingen. 53-67.
- Gelfert, H.-D. (1990): Wie interpretiert man ein Gedicht? Stuttgart.
- Grondin, J. (2009): Hermeneutik. Göttingen.
- Hardt, M. (1976): Poetik und Semiotik: das Zeichensystem der Dichtung. Tübingen.
- Hummelt, N. / Siblewski, K. (2009): Wie Gedichte entstehen. München.
- Johnson, B. (2008): Dekonstruktion im Unterricht. In: Kindt, T. / Köppe, T. (Hgg.): Moderne Interpretationstheorien. Göttingen. 79-98.
- Kaempfert, M. (1980): Motive der Substantiv-Großschreibung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 99, 1980. 72-98.
- Kindt, T. / Köppe, T. (Hgg., 2008): Moderne Interpretationstheorien. Göttingen.
- Kloepfer, R. (1975): Poetik und Linguistik: semiotische Instrumente. München.
- Korte, H. (1996): Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart: Interpretationen. Oldenburg.
- Korte, H. (2004): Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart.
- Korte, H. (2012): Geschichte der deutschen Lyrik. Band 6: Von 1945 bis heute. Stuttgart.
- Kurz, S. (2007): Der Teppich der Kunst. Frankfurt a.M.
- Leibfried, E. (1980): Literarische Hermeneutik: eine Einführung in ihre Geschichte und Probleme. Tübingen.
- Ludwig, H.-W. (1979): Arbeitsbuch Lyrikanalyse. Tübingen.
- Müller, U. (1978): Zugang zur Literatur. Breisgau.
- Nünig, V. (Hg., 2010): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Weimar.
- Patzner, G. (2007): Deutsche Lyrik nach 1945 bis zur Gegenwart: Geschichte, Entwicklung, Personen. Lichtenau.
- Pilcher, J. / Whelehan, I. (2004): 50 Key Concepts in Gender Studies. Los Angeles / London / New Delhi / Singapore / Washington DC.
- Plett, H.F. (1975): Textwissenschaft und Textanalyse: Semiotik, Linguistik, Rhetorik. Heidelberg.
- Rajewsky, I. (2002): Intermedialität. Tübingen.
- Riesel, E. (1974): Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation. M.
- Riesel, E. / Schendels, E. (1975): Deutsche Stilistik. M.
- Schmitz-Emans, M. / Lehnert, G. (Hgg., 2008): Visual Culture: Beiträge zur 13. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Potsdam, 18.-21. Mai 2005. Heidelberg.
- Sontag, S. (2008): Gegen Interpretation. In: Kindt, T. / Köppe, T. (Hgg.): Moderne Interpretationstheorien. Göttingen. 172-190.
- Staut, J. (2008): Was ist die Bedeutung eines Textes? In: Kindt, T. / Köppe, T. (Hgg.): Moderne Interpretationstheorien. Göttingen. 226-248.
- Steiger, E. (2008): Die Kunst der Interpretation. In: Kindt, T. / Köppe, T. (Hgg.): Moderne Interpretationstheorien. Göttingen. 27-53.
- Storz, S. (1957): Sprache und Dichtung. München.
- Valentin, J. (2011): Gespräch mit Manfred Koch und Rolf-Bernhard Essig zum Fotozyklus „Übergangenes“ / Übergangenes. Bamberg.

- Vater, S. (2003): Diskurs-Analyse-Intervention. Frankfurt a.M.
- Volli, U. (2002): Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe. Tübingen.
- Waldschmidt, Ch. (2011): „Dunkles zu sagen“: Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert. Heidelberg.
- Weltzien, F. (2011): Fleck – das Bild der Selbsttätigkeit um 1800: Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft. Göttingen.
- Wickham, K. (2011): The Other Genders: Androgynе, Genderqueer, Non-Binary Gender Variant: Intergender, Mixed Gender, Ambigender, Agender, Neutrois, Nullgender, Bigender, Self-Defined Gender, Unlabeled Gender. CreateSpace Independent Publishing Platform.

## Источники

- Азарова, Н. (2014): Календарь: Книга гаданий. М.
- Андрукович, П. Вместо этого мира. М.
- Арефьева, О. (2008): Одностишия. М. [Электронное издание].
- Волкова, М. (изд., 2016): Русская поэтическая речь – 2016. Антология анонимных текстов. Челябинск.
- Воробьев, Д. (2015): Зимняя медицина. Чебоксары.
- Гейде, М. (2005): Время опыления вещей. М.
- Гейде, М. (2006): Слизни Гаротты. М.
- Гейде, М. (2007): Мертвецкий фонарь. М.
- Глазова, А. (2008): Петля. Невполовину. М.
- Драгомощенко, А. (1994): Фосфор. СПб. <http://www.vavilon.ru/texts/drago1-2.html> (25/05/2017).
- Драгомощенко, А. (2011): Тавтологи. М.
- ДюПлесси, Р.Б. (2010): черновик 4: внутри / Пер. с англ. А. Бабичевой // Уланова, Г. (сост.): Разница во времени: Сборник переводов из современной американской поэзии. Самара. 34-37.
- Лоран, Г. (2004): Voilà: Антология жанра. М. / Тверь.
- Лоран, Г. (2008): ~~Первое слово~~ съела корова. М.
- Мюллер, Г. (2010): Стихи / Пер. с нем. А. Прокопьева // Воздух. 2, 2010. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/prokopiev/> (25/05/2017).
- Скандиака, Н. (2006): Руины моря // TextOnly. 15(1), 2006. <http://textonly.ru/self/?issue=15&article=5708> (25/05/2017).
- Уланов, А. (2010): Медленной тени // Воздух. 2, 2010. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/ulanov/> (25/05/2017).
- Уланов, А. (2012): Способы видеть. М.
- Ульвен, Т. (2010): Избранное / Пер. с норв. И. Трера, Д. Воробьева. Чебоксары.
- Цветаева, М. (1914): Подруга. [http://www.tsvetayeva.com/cycle\\_poems/podrugа](http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/podrugа) (25/05/2017).
- Эсиг, Р.-Б. (2012): Каждому – своя Сена / Пер. с нем. Д. Кузьмина // Воздух. 2-3, 2012. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2012-3-4/essig/> (25/05/2017).

Ямакова, Н. (2006): Приручение. СПб.

Bachmann, I. (1995): Werke. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Bd. 1. München.

Böhme, Th. (2014): Gedichte. In: poet (Literaturmagazin). 17, 2014. 58-63.

Celan, P. (2003): Die Gedichte: kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a.M.

Domin, H. (2006): Hier: Gedichte. Frankfurt a.M.

Draesner, U. (2001): für die nacht geheurte zellen. München.

Essig, R.-B. (2011): Übergangenes: Gedichte. Bamberg.

Gomringer, E. (Hg., 1986): konkrete poesie: deutschsprachige autoren. Stuttgart.

Gomringer, E. (Hg., 1996): visuelle poesie: Anthologie. Stuttgart.

Happel, L. (1989): Grüne Nachmittage: Gedichte. Frankfurt a.M.

Happel, L. (1995): Der Schlaf überm Eis: Gedichte. Frankfurt a.M.

Happel, L. (2009): Land ohne Land: Gedichte. Unterschächen.

Kerner, J. (1890): Kleksographien. Stuttgart / Leipzig / Berlin / Wien.

Kling, T. (2006): Gesammelte Gedichte. Köln.

Köhler, B. (1991): Deutsches Roulette: Gedichte. Frankfurt a.M.

Métail, M. (2005): 2888 Donauversen aus einem unendlichen Gedicht. Wien.

Müller, H. (2000): Im Haarknoten wohnt eine Dame. Hamburg.

Müller, H. (2005): Die blassen Herren mit den Mokkatassen. München.

Priessnitz, R. (1978): vierundvierzig gedichte. Linz.

Rühmkorf, P. (1982): Kleine Fleckenkunde. Zürich.

Scheffler, R. (2014): der rest ist resonanz. Berlin.

Schnurre, W. (1979): Kassiber und neue Gedichte. München.

Schrott, R. (2002): Tropen: Über das Erhabene. Frankfurt a.M.

Seiler, L. (1995): berührt / geführt: Gedichte. Berlin.

Seiler, L. (2000): pech & blende: Gedichte. Frankfurt a.M.

Seiler, L. (2003): vierzig kilometer nacht: Gedichte. Frankfurt a.M.

Seiler, L. (2009): Die Zeitwaage: Erzählungen. Frankfurt a.M.

Seiler, L. (2010): im felderlatein: Gedichte. Berlin.

Tawada, Y. (2011): Abenteuer der deutschen Grammatik. Tübingen.

Wagner, J. (2004): Guericke's Sperling: Gedichte. Berlin.

## Словари и справочники

Розенталь, Д. / Теленкова, М. (1976): Словарь-справочник лингвистических терминов. М.

Duden (2002): Deutsches Universalwörterbuch. Berlin.

Helbig, G. / Schenkel, W. (1975): Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben. Leipzig.

Kluge, F. (1975): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin / New York.

**Автореферат диссертации**

Евграшкина, Е. (2013): Языковая природа герметизма в поэтическом дискурсе (на материале немецкоязычной поэзии второй половины XX века): автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Самара. <https://search.rsl.ru/ru/record/01005536499> (сайт Российской государственной библиотеки); <http://cheloveknauka.com/yazykovaya-priroda-germetizma-v-poeticheskom-diskurse> (25/05/2017).

**Статьи, опубликованные по материалам исследования**

- Евграшкина, Е. (2011): Концептуальные сети и процесс смыслопорождения в поэтическом дискурсе (на материале немецкой поэзии XX века) // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. 4 (85), 2011. 143-148.
- Евграшкина, Е. (2011): Концептуальная база стихотворения Л. Зайлера „fin de siècle“ (2000) в контексте культурных схем декаданса: опыт дискурс-анализа // Материалы Третьей Международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков». СПб. 117-121.
- Евграшкина, Е. (2011): Саморефлексирующий дискурс: опыт интерпретации текста-парадокса (на материале стихотворения Л. Зайлера „die rosen“) // Материалы международной научной конференции «Язык – Текст – Дискурс: проблемы интерпретации высказывания в разных коммуникативных сферах». Самара. 36-37.
- Евграшкина, Е. (2011): «Совращенный» дискурс: о сущности процесса неограниченного семиозиса и смысловой энтропии в поэтическом дискурсе // Динамика языковых процессов в синхронии и диахронии: сб. науч. статей. Самара. 164-172.
- Евграшкина, Е. (2012): Проблема авторского метатекста в современном поэтическом дискурсе (на материале сборника стихотворений Р.-Б. Эссига „Übergangenes – Kontarpunkt“) // Материалы Четвертой Международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков». СПб. 109-114.
- Евграшкина, Е. (2012): Измерения диалога и проблема диалогической природы интертекстуальности в современном поэтическом дискурсе [Электронный ресурс, CD: ISBN 978-5-317-04041-3] // Материалы докладов XIX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». М. [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov.../7390\\_fcc2.doc](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov.../7390_fcc2.doc) (25/05/2017).
- Евграшкина, Е. (2012): Немецкая поэзия последнего десятилетия: пространство диалога // Вестник современного искусства «Цирк «Олимп» + TV», раздел «Концепты». 3 (36), 2012. <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/322/nemetskaya-poeziya-poslednego-desyatiletija-prostranstvo-dialoga> (25/05/2017).
- Евграшкина, Е. (2012): Тексты не для декламации: о современной конкретной и визуальной немецкоязычной поэзии // Вестник современного искусства «Цирк «Олимп» + TV», раздел «Концепты». 4 (37), 2012. <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/351/teksty-ne-dlya-deklamatsii-o-konkretnoi-i-vizualnoi-nemetskoyazychnoi-poezii> (25/05/2017).
- Евграшкина, Е. (2013): «Дискурс соблазна»: О процессе неограниченного семиозиса и о границах интерпретации в поэтическом дискурсе // Михайлин, В. / Решетникова, Е. (сост., ред.): Конвенциональное и неконвенциональное. Интерпретация культурных кодов: сб. науч. ст. СПб. / Саратов. 218-227.

- Евграшкина, Е. (2013): Процессы смыслообразования в современном поэтическом дискурсе (на материале немецкоязычных текстов) // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. 5 (106), 2013. 65-69.
- Evgrashkina, E. (2016): Das nicht Zufällige im Zufall: über den Gedichtzyklus „Übergangenes“ von R.-B. Essig und Photographien von M. Koch im Kontext der früheren intermedialen Experimente von J. Kerner und P. Rühmkorf. In: Stahl, H. / Korte, H. (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche: Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig. 525-540.
- Евграшкина, Е. (2018): Игры с перспективой и «полагание» субъекта: о дейксисе поэтического текста // Шталь, Х. / Евграшкина, Е. (сост. / ред.): Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. Berlin. 171-184.