

# 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 сосюрсовское 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.): общезыко́вой 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 своеобразия 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 рефлексия 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 оборотами* (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, излюбленным 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, почувство, «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>. Итак, 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, ступок <...> 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).