

3. Языковые инсталляции: смысловой потенциал материализации языкового знака¹³⁷

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».¹³⁸

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.).¹³⁹

Начиная с 1991 г. штутгартское издательство „Reclam“ предприняло ряд переизданий известной антологии О. Гомрингера „Konkrete Poesie“¹⁴⁰ [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.¹⁴¹

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

¹³⁷ 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).

¹³⁸ 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.

¹³⁹ См.: Головин (2014).

¹⁴⁰ См.: Gomringer (Hg., 1986).

¹⁴¹ 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	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	unordn g
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung
ordnung	ordnung ¹⁴²

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]:

¹⁴² 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 schweigen¹⁴³

Концентрация на ключевом слове – *schweigen* [молчать / молчание] (причем снятие заглавной буквы не исключает того, что перед нами имя существительное¹⁴⁴, 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.¹⁴⁵ 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]:

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

¹⁴⁴ См. раздел 4.1. «Вариативность графики и орфографии».

¹⁴⁵ 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. Корте 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 schweigen¹⁴⁶

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 означаемым 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 aus¹⁴⁷

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 тексты¹⁴⁸ 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

¹⁴⁶ Цит. по: Кудрявцева (2008, с. 117).

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

¹⁴⁸ Оригинальные изображения анализируемых далее текстов см. на персональной странице автора в интернете: http://www.anatol.cc/konkrete_poesie.html (25/05/2017).

слова с искаженной орфографией: *zürück*) 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, рывка¹⁴⁹.

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

tref	fen
tref	fen
	treffen treffen tre en trennen trennen
tren	nen
tren	nen

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-

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

¹⁵⁰ 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*)¹⁵¹ и как глагола возвратного – *sich entwickeln* (*развиваться, становится чем-то другим*)¹⁵². 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 эквивалентности¹⁵³ 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»¹⁵⁴. «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.

¹⁵¹ 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).

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

¹⁵³ 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.

¹⁵⁴ 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»¹⁵⁵.

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 нонсенс¹⁵⁶, 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

¹⁵⁵ Там же.

¹⁵⁶ «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.¹⁵⁷ 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*¹⁵⁸ – *Дом муз*). Однако ложная этимология, основой для которой послужило явление паронимии, в данном случае логически утверждает собственно лексическое значение слова: ложное как наруше-

¹⁵⁷ 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».

¹⁵⁸ 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]¹⁵⁹ 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-

¹⁵⁹ 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]¹⁶⁰ 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 *eda*, 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 S¹⁶¹

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.¹⁶² Работу сопровождает комментарий художницы:

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

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

¹⁶¹ См.: http://www.galerie-m-bochum.com/artistic_en.php?aiid=774 (25/05/2017).

¹⁶² „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 Stein¹⁶³ 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 *Symposition* 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...¹⁶⁴

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]...

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

¹⁶⁴ См. 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.¹⁶⁵

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“¹⁶⁶ [Бледные господа с чашками мокко] и „Im Naarknoten wohnt eine Dame“¹⁶⁷ [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.¹⁶⁸ 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

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

¹⁶⁶ Müller (2005).

¹⁶⁷ Müller (2000).

¹⁶⁸ 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 нонсенса¹⁶⁹, однако в контексте более сложной многоуровневой (хотя и в основном гомогенной) семиотической системы.¹⁷⁰ 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-

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

¹⁷⁰ 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.