

4. «Саморефлексирующий» дискурс: смысловый 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 Клинга** (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 eis¹⁷¹

¹⁷¹ 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 эрнст¹⁷²
 падает карен и плавится и клаус и все другие
 плавится глаз яблоко плавятс штуки которые
 вовсе не нужно просить
 рсплавтьсь
 напр лед¹⁷³

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*¹⁷⁴ 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

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

¹⁷³ 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.

¹⁷⁴ 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*¹⁷⁵, но и *забой (скота)*¹⁷⁶.

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.).¹⁷⁷

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. Клинг, 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.).

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

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

¹⁷⁷ 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.¹⁷⁸

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»¹⁷⁹).¹⁸⁰

¹⁷⁸ Domin (2006, S. 20).

¹⁷⁹ 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 <...>¹⁸¹

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? <...>¹⁸²

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

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.¹⁸⁴ Историческое выделение существительных как *смысловых доминант* находит свое отражение в некоторых поэтических концепциях. Так, Г. Бенн считал существи-

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

¹⁸¹ Уланов (2012, с. 38).

¹⁸² Там же, с. 21.

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

¹⁸⁴ 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»¹⁸⁵.

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»¹⁸⁶. 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»¹⁸⁷.

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-

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

¹⁸⁶ Там же, S. 68-69.

¹⁸⁷ 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.¹⁸⁸

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! ¹⁸⁹	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.¹⁹⁰

¹⁸⁸ 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.

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

¹⁹⁰ 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»¹⁹¹. 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»¹⁹². 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.¹⁹³

Особый случай изобретения «почерка» представляют собой тексты **Герты Мюллер**¹⁹⁴, которые вкупе с коллажами-иллюстрациями образуют своеобразные интермедийные проекты.¹⁹⁵ 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

¹⁹¹ Глазова (2009).

¹⁹² А. Глазова приводит историю «почерка» самого С. Георге, «сделавшего поэзией сам шрифт, которым были набраны его стихотворения»: «Незадолго 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).

¹⁹³ «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.

¹⁹⁴ См.: Müller (2000, 2005).

¹⁹⁵ 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.¹⁹⁶ 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“¹⁹⁷ [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 apfel¹⁹⁸

СЛЕДСТВИЕ I

спирали
воробьев · кант
ом крыльев
снимают кожуру
с неба лентами

¹⁹⁶ 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.

¹⁹⁷ Schrott (2002).

¹⁹⁸ 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»¹⁹⁹, 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 Европе²⁰⁰, 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-

¹⁹⁹ Моррис (1983а, с. 40).

²⁰⁰ 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).

атурный 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. <...>²⁰¹

То, что он [амперсанд] в настоящее время используется поэтами, имеет некоторые основания <...> Этот ладно изогнутый знак-курьез 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 привносить 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
<...>²⁰²

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-

²⁰¹ Из письма от 18/06/2012.

²⁰² 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)...²⁰³

<...> 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

²⁰³ Bachmann (1995, S. 59).

возможность двух способов прочтения²⁰⁴, 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

<...>²⁰⁵

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 gesehn <...>²⁰⁶

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

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

²⁰⁵ Уланов (2010).

²⁰⁶ 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.²⁰⁷

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 <...>²⁰⁸

Особую роль в современном поэтическом дискурсе играет отказ от знаков препинания. Традиционно он отмечает пространство внутреннего монолога, так называемого *потока сознания*.²⁰⁹ 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-

²⁰⁷ Скандиака (2006).

²⁰⁸ Магун (2008).

²⁰⁹ 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.²¹⁰ 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 <...> ²¹¹	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:

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

²¹¹ Domin (2006, S. 13).

<...>

Schrei nach
einer Hand, einer Tür,
aus Fleisch, aus Holz.²¹²Кричи 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 augen²¹³

сначала почувешь запах отстеганного
плетью каркаса столов перед палаццо

²¹² Там же, S. 44.

²¹³ 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 salzttau
im gebet kammerndes flirren
nachtfalter schaben am tor²¹⁴

<...>
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:

²¹⁴ 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...²¹⁵

я пью часы до розы
 или безлистый отблистал
 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 покойствие.
 даже улилок жалко как улилок²¹⁶

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

²¹⁶ Андрукович (2014, с. 17).

я совсем жду²¹⁷

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 Harnpel, род. 1957):

²¹⁷ Там же, с. 147.

<...>

maske der liebesmeisterin im carnaval
 träumerin ihres schädels im traum
 erfinderin nachtfüchsigen vokabulariums
 mehltauhaut²¹⁸

<...>

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»²¹⁹. 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.

²¹⁸ Happel (1989, S. 22).

²¹⁹ 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.²²⁰

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 слова²²¹ и даже сращение синтагм:

<...>

чтосекс – подобиекрота,
чтопроникаетонтуда,
кудаанеможетсвет²²²

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.

²²⁰ Böhme (2014, S. 61).

²²¹ 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*).

²²² 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.²²³

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 <...>²²⁴

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 <...>²²⁵

<...> *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

²²³ Ср.: *stechinsektengeräuschenräschen* [жалящихнасекомыхшуршажужжание] (Ames, K. warum tränen abwischen; kitzelt... http://literaturwerkstatt.org/uploads/tx_pdfdownload/Konstantin_Ames.pdf, 25/05/2017).

²²⁴ Seiler (2010, S. 11).

²²⁵ Seiler (2000, S. 15). Сохранен оригинальный курсив.

французского происхождения **Мишель Метэй** (Michèle Métail, род. 1950), написанные, видимо, под впечатлением от общения с Фредерикой Майрэккер, 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
 <...>²²⁶

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 Geschmacks²²⁷

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-

²²⁶ Métail (2005, S. 3).

²²⁷ 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 Gegners²²⁸

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 соотнесенность, сопричастность и взаимообразность многого со многим:

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

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»²³⁰. Ситуация высказывания остается неясной: отверстие, по Р. Барту, таких «дыр» боится и «требуется устранить двусмысленность оператора „объективной“ привязкой к конкретному лицу, месту, времени, событию и проч.»²³¹. 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»²³² – делает знаки-шифтеры незаменимыми компонентами герметичной

²²⁸ Там же, S. 4.

²²⁹ Уланов (2010, с. 14).

²³⁰ Барт (2002, с. 141; цит. по электронному изданию).

²³¹ Там же.

²³² 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 <...>²³³

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.

²³³ Celan (2003, S. 121).

Und wird wuchern wie Moos.

<...>²³⁴

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 Wasser²³⁵

чтоб он дерева длинней
над собой сквозь череп вышел
с чирьями на языке
выцветший в глазницах взгляд –
воды от него хотят²³⁶

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-

²³⁴ Schnurre (1979, S. 7).

²³⁵ Müller (2000, без пагинации).

²³⁶ 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 stehen²³⁷

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 стоять²³⁸

* * *

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 Feld²³⁹

²³⁷ Müller (2000, без пагинации).

²³⁸ Пер. с нем. А. Прокопьева, см.: Мюллер (2010).

²³⁹ 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 засвистит²⁴⁰

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 субъекта²⁴¹

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»²⁴². 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»²⁴³.

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*»²⁴⁴. Семиотик У. Вол-

²⁴⁰ Пер. с нем. А. Прокопьева, см.: Мюллер (2010).

²⁴¹ 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.

²⁴² Бенвенист (1974, с. 287).

²⁴³ Там же, с. 286.

²⁴⁴ Там же, с. 287.

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

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.²⁴⁶, однако они обычно исключают их непосредственную идентификацию с Я реального автора.²⁴⁷ 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 liebte²⁴⁸

в твоём будущем я потухла

²⁴⁵ См.: Volli (2002, S. 36).

²⁴⁶ См. о знаках субъекта в нарративных дискурсах: Данилова (2001).

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

²⁴⁸ 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.²⁴⁹

Я во втором лице

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

²⁴⁹ 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. <...>²⁵⁰

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.²⁵¹

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

²⁵⁰ Там же, с. 23.

²⁵¹ 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 лица²⁵²: *я врет в каждой букве*²⁵³ (ср. с аналогичным примером из немецкой поэзии: *in der Lukács Konditorei / sitzt ich und schreibi*²⁵⁴ [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 <...>*²⁵⁵.

В отношении семантической неопределенности и семиотической относительности знаков субъекта характеристика личных местоимений как «универсальных» и «пустых» знаков, предложенная Р. Бартом²⁵⁶, 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.

²⁵² 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.

²⁵³ Воробьев (2015, с. 61).

²⁵⁴ Köhler (1991, S. 13).

²⁵⁵ Глазова (2008, с. 105).

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

По теории К. Бюлера²⁵⁷, 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 действительности²⁵⁸ 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*²⁵⁹ 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»²⁶⁰. 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).²⁶¹

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-

²⁵⁷ Bühler (1978).

²⁵⁸ Больше о сущности дейксиса см.: Падучева (1985); Fricke (2007).

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

²⁶⁰ Ehlich (2009, S. 67).

²⁶¹ 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.²⁶²

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*

²⁶² 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“²⁶³ [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*.²⁶⁴

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.²⁶⁵

²⁶³ Köhler (1991).

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

²⁶⁵ 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“²⁶⁶ [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 handele es sich um Hans und Margarethe, die früheren Hänsel und Gretel. Sie seien die

²⁶⁶ 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 <...>²⁶⁷

<...> 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 средневерхненемецком и восходящему к XIII веку – „du bist mîn, ich bin dîn“ [ты – мой, я – твоя]²⁶⁸ – 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.»²⁶⁹

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

²⁶⁷ Там же, С. 62.

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

²⁶⁹ Андрукович (2014, с. 39).

день). Однако возникает логическое противоречие²⁷⁰, 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»²⁷¹ (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 найдена²⁷²

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

«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*²⁷⁴.

²⁷⁰ 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.

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

²⁷² Там же, с. 57.

²⁷³ Там же, с. 49.

²⁷⁴ 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 падает²⁷⁵

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-

²⁷⁵ 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 дискурс²⁷⁶:

²⁷⁶ 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 denken²⁷⁷

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 не-маркированным, 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 (25/05/2017).

²⁷⁷ 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.²⁷⁸

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 werk²⁷⁹

на посту

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

тени выкурил.
на легкие я принял шахты где

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

²⁷⁹ 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).²⁸⁰ В несколько иной роли смысла включается и существительное *stille* [тишина] – в своем основном значении как *отсутствие какого-либо звука*²⁸¹ – 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

²⁸⁰ 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).

²⁸¹ 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]²⁸² – 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.²⁸³

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.

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

²⁸³ 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 <...>²⁸⁴

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.²⁸⁵

²⁸⁴ Draesner (2001, S. 34).

²⁸⁵ 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**²⁸⁶:

вещи оязычены тем же способом
 что и овеществлен язык²⁸⁷

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*²⁸⁸; *хну мха разлагая / в тошноте текста*²⁸⁹; *растет портретная тень / плесень дискурса*²⁹⁰. Характерная *хтоническая* метафорика²⁹¹ данных примеров подводит к проблеме современной поэтической культуры – (не)возможности *говорить и петь* – и, соответственно, *сл(ы)ушать*, преодолевая забвение культуры уха, что *поросла волосами*:

культура уха забыта

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

²⁸⁷ Воробьев (2015, с. 34).

²⁸⁸ Там же, с. 58.

²⁸⁹ Там же, с. 59.

²⁹⁰ Там же, с. 61.

²⁹¹ 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

ухо²⁹²

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

протаптываешь²⁹³

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*.

²⁹² Воробьев (2015, с. 46).

²⁹³ Там же, с. 17.