

5. В поисках смысла: поля поэтических референций²⁹⁴

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

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

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

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

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

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

²⁹⁵ Савицкий (2010, с. 39).

²⁹⁶ Еременко (2006, с. 121).

Gedicht

ich nenne mich du weil der Abstand
 so vergeht zwischen uns wie Haut
 an Haut wir sind nicht
 zu unterscheiden zu trennen eins
 und das Andere die Grenze ist
 die Verletzung der Übergang
 eine offene Wunde du nennst mich
 ich wer von uns beiden sagt
 hier hast du ein Messer
 mach meinen Schnitt²⁹⁷

Стихотворение

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

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

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

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

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

²⁹⁷ Köhler (1991, S. 11).

²⁹⁸ Там же, S. 17.

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

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

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

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

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

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

am schminktisch sitzt elektra legt die maske ab.³⁰⁰

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

за гримерным столиком сидит электра снимает маску.

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

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

²⁹⁹ Там же, S. 23.

³⁰⁰ Там же, S. 25.

in der LukácsKonditorei
 heißt Pest vor den Spiegeln
 dann ist es vorbei der Ort
 eine Verzerrung ein Spasmus LustSchmerz
 auf der MetroRolltreppe am Kálvin tér
 das eigene Gesicht kommen sehn
 Trauenflor von den Spiegeln nehmen
 dem Anfang am nächsten.
 Das Ende ist³⁰¹

Конец
 ближе всего к началу.
 снять траурный креп с зеркал
 увидеть в приближении свое лицо
 на эскалаторе метро у Кальвин тер³⁰²
 искажение спазм желаниеболь
 потом все проходит место
 зовут чумой³⁰³ перед зеркалами
 в кондитерской Лукача
 сидит я и пишет
 в кондитерской Лукача
 зовут чумой перед зеркалами
 потом все проходит место
 искажение спазм желаниеболь
 на эскалаторе метро у Кальвин тер
 увидеть в приближении свое лицо
 снять траурный креп с зеркал
 ближе всего к началу.
 Конец

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

³⁰¹ Там же, S. 13.

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

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

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

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

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

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

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

zerfällt hast du die scherben
deines blicks gesehen³⁰⁴

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

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

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

³⁰⁴ Köhler (1991, S. 26).

распадается видела ли ты
осколки своего взгляда

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

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

<...>
der himmel unten
oben der asphalt und ich
geh ja bloß drauf³⁰⁵

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

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

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

³⁰⁵ Там же, S. 20.

Das blaue Wunder

Von der Brücke erkennen wir
einander im dunklen Spiegel
des Wassers unter uns fließt
der Himmel über uns³⁰⁶

Голубое чудо

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

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

Brechung

die spiegel zeigen leere zimmer
idyllen aus licht und staub
an winternachmittagen niemand
mischt sich ins gespräch der dinge
rührt sie sanft an bewegt sich
im spiegel schiffbrüchiger wort-
los odysseus schatten niemand
ist hier kommgeh sagte ich stand
neben den spiegeln nicht
zu sehen lächelte niemand zu³⁰⁷

Преломление

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

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

³⁰⁶ Там же, S. 62.

³⁰⁷ Там же, S. 19.

Тексты сборника характеризуются высокой степенью взаимодействия, осуществляемого благодаря центральному концепту *зеркало*, который в пределах дискурса приобретает статус поэтического артефакта, позволяющего конституировать трансформации субъекта – разнообразные динамичные формы его дезинтеграции, распада его целостности и даже исчезновения. Впрочем, именно таким образом субъект *утверждается* как непосредственный предмет поэтической рефлексии, подвижное текстовое начало, – и, в данном случае, катализатор смысловой неопределенности.

5.2. *Интертекстуальность как механизм приращения смысла в текстах Л. Зайлера („fin de siècle“, 2000) и Я. Вагнера („botanischer garten“, 2004)*³⁰⁸

Подробный анализ концептуальной структуры поэтического текста помогает определить направление развития смыслов в нем и, таким образом, частично «преодолеть» его герметичность, приблизить момент понимания.

Так, стихотворение **Лутца Зайлера** „fin de siècle“ [конец века (франц.)], впервые опубликованное в 2000 году, уже благодаря своему заглавию автоматически включается в систему культурных координат периода *fin de siècle* – одновременно, однако, воспринимаясь читателем как поэтическое произведение современности:

fin de siècle

ich ging im schnee mit den nervösen
nachkriegs peitschen lampen im genick
über die wiener mozart brücke dort
hockte noch an einem strick ein müder
irisch setter er

war tot und wartete auf mich das
heißt ich band den strick
vom sockel des geländers und begann
das tier ein wenig hin & her
zu schwenken *haut & knochenleichtes*

³⁰⁸ Данная глава основывается на ранее опубликованных текстах следующих статей: *Евграшкина, Е.* (2012): Измерения диалога и проблема диалогической природы интертекстуальности в современном поэтическом дискурсе // *Материалы докладов XIX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов»*. М. https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov.../7390_fcc2.doc (25/05/2017); *Евграшкина, Е.* (2012): Немецкая поэзия последнего десятилетия: пространство диалога // *Вестник современного искусства «Цирк «Олимп» + TV»*, раздел «Концепты». 3 (36), 2012. <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/322/nemetskaya-poeziya-poslednego-desyatiletiya-prostranstvo-dialoga> (25/05/2017); *Евграшкина, Е.* (2011): Концептуальная база стихотворения Л. Зайлера „fin de siècle“ (2000) в контексте культурных схем декаданса: опыт дискурс-анализа // *Материалы Третьей Международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков»*. СПб. 117-121.

glocken läuten schnee gestöber
setzte ein ich sang

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

kam in gang und seine steifen
augen schalen klappten
müde auf & zu: du
hättest die mechanik dieses blicks geliebt
und wärst noch einsamer gewesen
über dem schnee, der brücke & dem alten lied³⁰⁹

fin de siècle

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

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

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

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

механику бы взгляда полюбил

³⁰⁹ Seiler (2000, S. 15).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹¹ См.: Bahr (2000, S. 231).

ключающих друг друга: *er // war tot und wartete auf mich* [он (сеттер) был мертв и ждал меня] (однако противоречие, безусловно, нивелируется, если иметь в виду то, что сеттер ждал его в пространстве мертвого, на *том* свете). Далее следует развитие мотива *механического*, имеющего непосредственную связь с концептом *смерть* и смещающего акценты на сомнамбулическое, искусственное существование. Поэтический субъект качает сеттера на руках – *hin & her* [туда-сюда] – движение приобретает маятниковый характер, механизмуется и выходит из-под контроля действующего субъекта – существование переходит в новое измерение, в пространство смерти. Если в данном случае маятник движется по горизонтали, то далее следует пример механического движения по вертикали – глазные веки сеттера опускаются и поднимаются – *auf & zu* [вверх-вниз].

Здесь стоит вспомнить приведенный выше анализ формальной структуры текста – ритмическая организация способствует равномерному *механическому* чтению текста – без требующих внимания знаков препинания и т.д. Механизация текста проявляется и на стилистическом уровне под влиянием контекстуально значимых повторов (ср. первый, третий и пятый строфоиды) – маркеров пространства.

Можно привести ряд эссе и художественных текстов периода *fin de siècle*, в которых концепт *болезнь*, а также его репрезентанты *нервность*, *нервозность*, выступают в качестве центральных, задающих тон всему произведению, например, у венского поэта Ф. Дёрмана, который один из своих ранних декадентских сборников назвал „*Neurotica*“, или эссе О. Штауф фон дер Марха „*Die Neurotischen*“.

Появляясь в качестве согласованного определения в стихотворении *fin de siècle*, прилагательное *nervös* [нервный] в обоих случаях занимает контактную позицию по отношению к неодушевленным существительным, причем в первом случае (см. первый строфоид), ввиду отсутствия знаков препинания и слияния синтагм, в качестве потенциальных определяемых слов выступают *peitschen* [плетки] и *lampen* [лампы], во втором случае это однозначно существительное *licht* [свет]. Концепт, связанный с заболеванием либо состоянием нервной системы, т.е. со сферой человеческого существования, реализуется в ином контексте, одновременно создавая метафору (*нервный тик* мигающего света ламп) и отражая рефлексия поэтического субъекта (взгляд на происходящее, возможный рефлексивный перенос).

Другим значимым для понимания культуры декадана является концепт *усталость* – следует упомянуть, например, книгу норвежского писателя А. Гарборга „*Trætte Mænd*“ [Уставшие души, 1891], своеобразный манифест декадана – наряду с „*À rebours*“ [Наоборот] француза Ж.К. Гюисманса – и «бледных и бесцветных женщин с уставшими лицами» (*die Frauen mit mü-*

dem Gesicht)³¹² Ф. Дёрмана. Данный концепт обретает в культуре декаданса статус онтологического состояния человека, экзистенциально неизбежное пресыщение жизнью. В современном нам поэтическом тексте Л. Зайлера концепт *усталость* тоже в значительной степени абсолютизируется и выносится за рамки обыденного контекста: онемевшие веки мертвого сеттера продолжают *устало* двигаться, открываясь и закрываясь (*augen schalen klappten / müde*) – по инерции, без смысла, механически.

Двигаясь далее по культурным схемам декаданса, можно провести новую, пожалуй, достаточно смелую параллель – нервность, болезненность, пресыщение жизнью и, как следствие, *перверсия* – утонченная извращенность в сфере чувственного. Декаданс ставил акценты и на недоступных, нездоровых удовольствиях. В анализируемом поэтическом тексте одной из примечательных лексем является *плетка* (см. первый строфоид), можно утверждать репрезентативную связь данной лексемы со следующими концептами: *власть, подчинение, наказание* – в той или иной степени связанными с концептом *насилие* и с садизмом как одной из его форм.³¹³ Имплицитно данный концепт появляется в стихотворении еще дважды: ирландский сеттер сидел *на веревке* (*hockte noch an einem strick*), и далее – после в высшей степени странных манипуляций субъекта – рана на его шее *все углублялась* (*ein riss / am hals vertiefte sich*).

Неожиданное уточнение субъектной позиции в третьем строфоиде (*ich war ein kind* [я был ребенком]) ведет к известному абстрагированию от субъекта поэтического текста. Характерной чертой декаданса выступает, по Г. Бару, «побег от жизни, вытесненной сиюминутным настроением, безумием и сном, погружением в себя»³¹⁴. *Странность* анализируемого текста, неожиданная смена перспективы, абстрагирование и наблюдение за субъектом со стороны – уже в качестве объекта – все это не исключает толкования *событийной* составляющей текста с точки зрения онирического пространства. Интересно, что выйти из этого сна становится возможным с новой сменой перспективы. Сослагательное наклонение в пятом строфоиде задает иную модальность: появляется внешний адресат *du* [ты], а переход к новой субъектной перспективе (пробуждение?) начинается еще *во сне* (в четвертом строфоиде, посредством анжамбемана) и обеспечивает *внезапное*, абстрагирующее *пробуждение* в заключительном, пятом строфоиде.

Образуя устойчивые ассоциативные и культурные связи с эпохой декаданса, концепты, формирующие концептуальную базу поэтического текста, расширяют возможности его интерпретации, вовлекая подготовленно-

³¹² См. стихотворение „Was ich liebe“ [Что я люблю]: https://hor.de/gedichte/felix_doer_mann/was_ich_loebe.htm (25/05/2017).

³¹³ Ср., например, графику австрийского художника Ф. фон Байроса, а также произведения Л. фон Захер-Мазоха.

³¹⁴ См.: Bahr (2000, S. 227).

го читателя в литературную игру, основанную на узнавании и развитии экплицитно (посредством лексических средств) реализованных концептов и на возможном угадывании концептов имплицитных. Задавая важные координаты прочтения в заглавии, апеллируя к определенному культурно-историческому времени, текст развивает свою концептуальную сеть, двигаясь от центра (макроконцепты *fin de siècle*, *декаданс*) к концептуальной периферии (эксплицитно выраженный концепт *смерть*), а затем к гипотетической зоне имплицитно выраженных концептов (*насилие*, *разрушение*, *сон* и т.д.). Подобная акцентуация определенных концептов в трансформированном литературном и историческом контексте порождает особую форму художественной коммуникации, предлагающую читателю-реципиенту рефлексировать в процессе чтения и анализа сразу в нескольких культурных пространствах.

Интертекстуальность – один из аспектов диалогичности: она размывает границы текста, лишает его закрытости, завершенности и представляет собой процесс производства смыслов в разворачивании и во взаимодействии разнородных семиотических пространств и структур. По Ю. Кристевой, в условиях интертекстуальности текстовое пространство обретает три измерения: субъект письма, реципиент и внеположенные им тексты – все три инстанции оказываются в состоянии диалога.³¹⁵

Сложный многоуровневый диалог возникает между поэтическими текстами „*fin de siècle*“ Л. Зайлера (см. выше), „*botanischer garten*“ [ботанический сад, 2004] Яна Вагнера (Jan Wagner, род. 1971) и корпусом текстов (в том числе многочисленных эссе) эпохи декаданса. Макроконцепт *fin de siècle* как паратекстуальный элемент в тексте Л. Зайлера, в тексте Я. Вагнера выделен курсивом:

botanischer garten

dabei, die worte an dich abzuwägen –
die paare schweigend auf geharkten wegen,
die beete laubbedeckt, die bäume kahl,
der zäume blüthen schmiedereisern kühl,
das licht aristokratisch fahl wie wachs –
sah ich am hügel gläsern das gewächshaus,
seine weißen rippen, *fin de siècle*
und dachte prompt an jene walskelette,
für die man sich als kind den hals verdrehte
in den museen, an unsichtbaren drähten,
dass sie zu schweben schienen, aufgehängt,
an jene ungetüme, zugeschwemmt
aus urzeitiefen einem küstenstrich.
erstickt an ihrem eigenen gewicht.³¹⁶

³¹⁵ Кристева (1993, с. 12).

³¹⁶ Wagner (2004, S. 9).

ботанический сад

гулял, примеривая по тебе слова, –
на клумбах спрятана листвою трава,
обнажены деревья, немые пары,
цветов прохлада кованой ограды,
аристократ-свет бледен, словно воск, –
увидел холм, там стекленеет остов
оранжереи, ребра белы, *fin de siècle*
миг – и я вспомнил о китах-скелетах,
как, выворачивая шею, глазел на них
ребенком, – те ж, на проволоках в музеях
подвешенные, будто бы парили,
чудовища, оставив за собою мили,
приплыли к нам из бездны пра-времен.
удушенные тяжестью своих китовых тонн.

С точки зрения авторской стратегии, данный концепт релевантен для дискурсивной организации текста, с помощью которой читатель-реципиент оказывается ведомым сквозь текст, следуя линейной индивидуальной синтагматике текста и воспринимая нелинейные составляющие дискурса в их взаимосвязи, т.е. участвуя в процессе смыслопорождения, который в контексте отношений автор-реципиент имеет диалогическую природу: автор направляет, ориентирует, предвосхищает (в определенной мере) интерпретацию (когнитивную, эмоциональную реакцию) реципиента. В качестве макроконцепта, связанного с определенной культурной эпохой, концепт *fin de siècle* актуализирует набор концептов, которые находят языковую репрезентацию в обоих текстах.

Утверждение концептуальной базы декаданса осуществлялось в текстах конца XIX века: „Die Décadence“ Г. Бара, эссе О. Штауф фон дер Марха „Die Neurotischen“ [Невротики], „Fin de siècle“ М. Херцфельд, „Sterben“ [Умирание] К. Зокаля и др., стоит упомянуть также „Trætte Mænd“ [Уставшие души] А. Гарборга, „À rebours“ [Наоборот] Ж.К. Гюисманса, поэтический сборник „Neurotica“ Ф. Дёрманна. В современных текстах Л. Зайлера и Я. Вагнера происходит параллельное моделирование соответствующих концептуальных сетей, т.е. свою языковую репрезентацию в них находят концепты *одиночество, болезнь, сомнамбулия, насилие, смерть* и др. В данном ключе оба стихотворения вступают в диалогические отношения с текстами декаданса, имплицитно включая их в постмодернистскую игру переосмысления *уже*-написанного в контексте интертекстуальной ретроспекции, а главными факторами, формирующими данные индивидуальные дискурсы, будут выступать ключевые слова, определяющие концептуализацию диалогических отношений, очерчивающие сферу общего, разделенного смысла.

Тексты Л. Зайлера и Я. Вагнера, однако, вступают и в иной диалог: языковое моделирование обозначенных концептов в них происходит сходным образом. Так, к примеру,

- намечен похожий субъективный хронотоп: осень – *die beete laubbedeckt, die bäume kahl* [клубы, покрытые листвой, голые деревья] (Вагнер) и зима – *ich ging im schnee* [я шел в снегу] (Зайлер);
- относительно безлюдное пространство: *botanischer garten* [ботанический сад] (Вагнер), *wiener moztart brücke* [венский мост моцарта] (Зайлер) – это пространство и время упадка, означающие для таких сигнификатов, как *одиночество, меланхолия* и т.п.;
- концепт *licht* [свет] реализуется в контексте традиционных декадентских представлений: *aristokratisch fahl wie wachs* [аристократически бледен как воск] (Вагнер), *das nervöse nachkriegs lampen licht* [нервный послевоенный свет ламп] (Зайлер);
- оба текста фиксируют внимание на *зверином* – странных, истощенных, *изможденных* животных: *ein müder irischer setter* [уставший ирландский сеттер], *haut & knochenleicht* [очень легкий, лишь кожа да кости] (Зайлер) и *walskelette* [скелеты китов] (Вагнер). В обоих случаях данные образы суть художественная репрезентация концепта *насилия* (сеттер привязан веревкой – *hockte noch an einem strick, ein riss am hals vertiefte sich* (Зайлер), а скелеты китов подвешены на проволоке – *an unsichtbaren drähten, erstickt an ihrem eigenen gewicht* (Вагнер)), а также концепта *механистического* [действия]: употребление соответствующих глаголов (*schweben* [парить] (Вагнер), *schwenken, kreisen, rotieren* [размахивать, кружить, вращать] (Зайлер)) создают определенную сомнамбулически-психоделическую динамику (на ритмико-синтаксическом уровне Л. Зайлер добивается соответствующего эффекта использованием нерегулярного стиха с анжамбеманом, а Я. Вагнер – ямбом с «дрейфующим» пиррихием – обе ритмические схемы успешно выполняют сходную функцию);
- модус субъективного восприятия в одном тексте имеет характер воспоминания – *und dachte prompt* [и вдруг подумал / вспомнил] (Вагнер), а в другом – онирического состояния, приближенного к галлюцинаторному (Зайлер);
- в обоих текстах присутствует *детская* субъектная перспектива: *ich war ein kind* [я был ребенком] (Зайлер), *als kind* [ребенком] (Вагнер);
- оба индивидуальных поэтических дискурса содержат элементы диалога с ближним собеседником, чему способствует фигурирование разных форм местоимения *du* [ты]: *die worte an dich abzuwägen* [взвешивая по тебе слова] (Вагнер), *du hättest geliebt* [ты бы полюбил] (Зайлер).

По времени публикации тексты отделяют несколько лет, мы не ставили своей целью устанавливать факт литературного влияния и т.п., однако взя-

тые в поле анализа, они интересны как явление особого проявления интертекстуальности: в них нет ни прямых цитат, ни намеренной стилизации, ни пародирования; это параллельное моделирование – дискурсивная игра, которая помещает эти тексты *рядом* друг с другом: они связаны как равноправные интерпретаторы, участвующие в художественном осмыслении одной концептуальной базы, – или как соперники, участники творческого диалога: в любом случае это кооперативный диалог, явление полифонии постмодернизма.

Узнавание концептуальной базы декаданса, предлагаемое текстами, – условие плодотворного участия в диалоге, что подкрепляет тезис о диалогической природе интертекстуальности. С другой стороны, *непрозрачность* подобных диалогических связей и смысловая неопределенность соответствующих поэтических текстов формируются на уровне индивидуального оперирования определенными, значимыми для культуры концептами, путем их вовлечения в поле современной культуры и переосмысления в новом контексте.

5.3. О (не)случайном: интермедийный эксперимент „Übergangenes“ (2011) Р.-Б. Эссига и М. Коха³¹⁷

Двуязычная книга „Übergangenes“ [Перешедшее] (2011) объединяет гетерогенное творчество двух авторов – фотографа **Манфреда Коха** (Manfred Koch, род. 1956) и поэта и литературного критика **Рольфа-Бернхарда Эссига** (Rolf-Bernhard Essig, род. 1963). Немецкие тексты, а также их переводы на французский язык, сопровождаются фотографиями парижских пешеходных «зебр», выставившимися в 2010 г. во Франкфурте.³¹⁸ В личной переписке Р.-Б. Эссиг охарактеризовал фотографии М. Коха как «странные, но занятные вещи» (*kuriose, aber tolle Sache*) и добавил, что они и вдохновили его написание стихотворений. Тот факт, что в качестве творческого импульса для текстов послужили фотографии, позволяет предположить, что между визуальными и языковыми знаками в едином

³¹⁷ Отдельные части данной главы были опубликованы ранее, в том числе на немецком языке, см.: *Evg rashkina, E.* (2016): Das nicht Zufällige im Zufall: über den Gedichtzyklus „Übergangenes“ von R.-B. Essig und Photographien von M. Koch im Kontext der früheren intermedialen Experimente von J. Kerner und P. Rühmkorf. In: Stahl, H. / Korte, H. (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche: Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig. 525-540; *Евграшкина, Е.* (2012): Проблема авторского метатекста в современном поэтическом дискурсе (на материале сборника стихотворений Р.-Б. Эссига „Übergangenes – Kontrapunkt“) // Материалы Четвертой Международной научной конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков». СПб. 109-114.

³¹⁸ См. сообщения о фотографиях в прессе: http://www.manfred-koch-fotografie.de/doks/2010_Fraenkische-Nacht.pdf (25/05/2017); <https://www.european-cultural-news.com/uebergangenes-pariser-zebra-streifen-in-frankfurt/3007/> (25/05/2017).

творческом пространстве возникают определенные отношения и что изображения регулируют процесс смыслопорождения в текстах или, по крайней мере, вступают с ними в отношения комплементарности.

Одна из возможных перспектив исследования совместного проекта Р.-Б. Эссига и М. Коха опирается на их потенциальную сопоставимость с ранними произведениями **Юстинуса Кернера** (Justinus Kerner, 1786–1862) („Klecksographien“ [Кляксографии, 1890]) и **Петера Рюмкорфа** (Peter Rühmkorf, 1929–2008) („Kleine Fleckenkunde“ [Малое пятноведение, 1982]). Исходным пунктом для исследования в этом случае будет тот характерный для всех вышеназванных стихотворных циклов признак, что они являются интермедийными проектами³¹⁹, независимо от степени выраженности в них взаимодействия текста и изображения. Произведения Ю. Кернера и П. Рюмкорфа утверждают кляксографию в качестве художественного метода³²⁰, представляя собой разные тексты, которые, однако, в обоих случаях выполняют ярко выраженную интерпретативную функцию по отношению к соответствующим изображениям. В книгах Ю. Кернера и П. Рюмкорфа картинки-кляксы становятся релевантным паратекстуальным элементом в сильной позиции, т.е. первичным по отношению к тексту. По степени абстрактности и роли случайности в производстве изображений фотографии М. Коха напоминают картинку-кляксы: оба творческих метода дают возможность наблюдать появление нерегулярных фигур, способных заставить зрителя неожиданно узнать в них некоторые известные мотивы и образы. Оба метода вовлекаются в творческий процесс благодаря ведущим мыслительным операциям (сравнению, абстрагированию, обобщению и проч.), а художественными методами они становятся благодаря сопровождающей их интерпретирующей информации. И картинку-кляксы, и фотографии предполагают внимательный изучающий взгляд, способный распознать визуальные аллюзии, метафоризировать реальность.

Паратекстуальные элементы обычно не могут быть заменены другими, так чтобы смысл художественного целого остался неизменным, невредимым. Вместе с текстами картинку-кляксы образуют синтетическое единое смысловое целое. Под этим углом зрения может быть охарактеризовано большинство текстов Ю. Кернера и П. Рюмкорфа, поскольку картинку-кляксы первичны для всего художественного замысла, т.е. они определяют в общем и целом форму и содержание сопровождающих их текстов, даже когда последние осуществляют лишь некую возможность поэтической ин-

³¹⁹ См. интердисциплинарные исследования на предмет интермедийности: Schmitz-Emans / Lehnert (Hgg., 2008), Rajewsky (2002), Eicher / Bleckmann (Hgg., 1994).

³²⁰ Подробнее о кляксографии см.: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_4852.html (BeyArs Kunstlexikon, 25/05/2017); о кляксографическом методе в творчестве Ю. Кернера см.: Weltzien (2011).

терпретации (очевидно, что выбор между интерпретативными возможностями у Ю. Кернера и П. Рюмкорфа очень различен).

„Klecksographien“ [Кляксографии] Ю. Кернера были опубликованы в 1890 г. его сыном, в рукописном варианте составленная из кляксографий книга „Hadesbuch“ [Книга Аида] хранится в Национальном музее Шиллера в Марбахе на Некаре. Кляксографический метод характеризуется следующим образом:

Durch Faltung des Papiers erzeugte J. Kerner aus den zerdrückten Tintenkleksen abstrakte Zeichnungen, denen er mit ein paar zusätzlichen Federstrichen eine narrative Darstellung zu geben versuchte.³²¹

Складывая и сминая бумагу, Ю. Кернер создавал из чернильных клякс абстрактные рисунки, а потом при помощи нескольких дополнительных росчерков пера пытался сделать их предметом наррации.

Сам по себе метод не был новым, однако, Ю. Кернер стал первым художником в немецкоязычном пространстве, кто стал интерпретировать кляксы определенным образом. Что касается богатого семантического потенциала картинок-клякс в том или ином семантизирующем контексте, то нужно упомянуть также, что в начале XX века швейцарский психоаналитик Г. Роршах использовал подобные изображения в качестве психологических тестов, и они не теряют своей популярности и по сей день. Тест Г. Роршаха («пятна Роршаха») применяется для исследования личности и ее нарушений. Обе практики интерпретации картинок-клякс позднее стали предметом рефлексии в текстах П. Рюмкорфа.

Сборник стихотворений „Klecksographien“ сопровождается авторским предисловием. Ю. Кернер описывает технику кляксографии как «безыскусные рисунки, созданные без карандаша и кисти»³²². Он объясняет также направление интерпретации картинок-клякс, которые представляют собой «симметричные изображения – арабески, фигуры животных и людей и проч.»³²³. Кляксы «оставляют фантазии пространство игры», напоминая собой фигуры «из давно ушедших времен: истуканов, мумии»:

Das Menschenbild wie das Tierbild tritt da in den verschiedensten Gestalten aus diesen Klecksen hervor <...> Wo die Phantasie nicht ausreicht, kann manchmal mit ein paar Federzügen nachgeholfen werden, da der Haupttypus meistens gegeben ist <...>³²⁴

Изображения людей и животных проявляются в разнообразных формах, которые принимают эти кляксы <...> Там, где фантазии оказывается недостаточно, можно добавить пером пару штрихов – однако в большинстве случаев изображение уже готово <...>

³²¹ См.: <http://www.justinus-kerner-verein.de/justinus-kerner/dichter-und-schriftsteller.html> (25/05/2017).

³²² См.: Kerner (1980, S. III).

³²³ Там же.

³²⁴ Там же, S. III-IV.

Эта *пред-данность*, а также ирреальность фигур, их случайный и мистический характер составляют для Ю. Кернера одно целое:

Bemerkt muss werden, dass man nie das, was man gern möchte, hervorbringen kann und oft das Gegenteil von dem entsteht, was man erwartete <...>³²⁵

Следует заметить, что никогда не удастся создать то, что тебе хотелось бы, часто получается как раз противоположность того, что ожидаешь <...>

Этот мотив появляется и в его текстах:

Diese Bilder aus dem Hades:
Alle schwarz und schauerlich,
(Geister find's, sehr niedern Grades,)
Haben selbst gebildet sich
Ohn' mein Zutun, mir zum Schrecken,
Einzig nur – aus Tintenflecken.
Habe stets dabei gedacht,
Überall wo's schwarz und Nacht.³²⁶

Это картины из ада:
Все, как одна, черные и жуткие,
(Духи на них, самого низкого сословия,)
Сложились сами собой
Без моего участия, но к моему ужасу,
Всего-то – из пятна-кляксы.
Но все время я думаю,
что из чего-то, что сама тьма и ночь.

Особенно важным для анализа представляется примечание самого Ю. Кернера, которое образует поэтологическую основу цикла: кляксы и тексты образуют иерархию, в которой картинка должна восприниматься в качестве первичного элемента, за которым следует текст.³²⁷

Все стихотворения образуют две части книги – „Hadesbilder“ [Картины Аида] и „Höllbilder“ [Картины Преисподней]. Большинство текстов имеют нарративную основу, что позволяет говорить о классической балладной форме, с сохранением «рамочной конструкции», описывающей обстоятельства, каким образом возникло изображение, или с прямым указанием на соответствующее изображение. Таковы, например, тексты „Als ich heut klecksographiret, / Statt mit Tinte mit Kaffee...“ [Когда я сегодня занимался кляксами, но не чернильными, а кофейными...], „Eine Geistin ist dieses, die im Leben einst ganz / Einzig gelebt hat für Spiel und für Tanz...“ [Эта женщина-дух, которая при жизни только и занималась, что играми и танцами...], „Dies Gespenst ist fürchterlich! / Mitternachts erhebt er sich / Aus des Herrn Baronen Gruft...“ [Этот дух ужасен! В полночь он поднимается из могилы барона...], „Die Geistin hier in schwarzer Tracht...“ [Эта женщина-

³²⁵ Там же, S. VII.

³²⁶ Там же, S. 12.

³²⁷ См. там же, S. VII.

дух в черном одеянии...], „In eines Schlosses / Frau'ngemach / Hing ein uralter Spiegel...“ [В одном замке, в будуаре, висело очень старое зеркало...].³²⁸ В текстах поэтизируются фигуры привидений, злых духов, вампиров и т.д. Наряду с балладами, однако, заслуживает упоминания, по крайней мере, еще одна жанровая форма – философское стихотворение, например, „Memento mori!“³²⁹ [Помни о смерти (лат.)], обращенное к теме смерти, или стихотворение о превращении гусеницы в куколку и неизбежном угасании жизни: „Sieh die Raup' in ihrer Puppe...“³³⁰ [Видь гусеницу в куколке...]. Дискурс Ю. Кернера содержит элементы наивной творческой рефлексии, никогда не выходящей за заданные рамки: речь всегда идет о том, что возникает случайное изображение, которое затем стремительно и своенравно становится историей.

Ю. Кернер выбирает нарративные стратегии в качестве основополагающего направления собственной интерпретативной художественной практики. Почти столетие спустя опубликованные стихотворения П. Рюмкорфа не в последнюю очередь послужили художественной критикой данных стратегий, оставаясь при этом плодотворной попыткой дальнейшего развития кляксографического метода в литературе и отражая в известном смысле современные поэтологические тенденции.

Книга „Kleine Fleckenkunde“ [Малое пятноведение] была опубликована в 1982 г. Уже остроумный язвительный эпиграф П. Рюмкорфа порывает с традицией Ю. Кернера:

Die Methode Justinus Kerner
Ist der beste Fleckentferner.³³¹

Метод Юстинуса Кернера –
Лучший пятновыводитель.

Под этим девизом П. Рюмкорф отказывается от написания «историй о привидениях». Его тексты, по сравнению с текстами Ю. Кернера, находятся под более сильным влиянием рефлексии над творческим процессом, что становится понятным из перечня содержания книги: „Am Anfang war der Klecks“ [В начале была клякса], „Philosophische Zwiegespräche“ [Философские беседы], „Von den Klecksen und ihren Reflexen“ [О кляксах и рефлексиях], „Handgeschöpftes“ [О рукотворном]:

Wer hierzulande Flecken hinterläßt
Gilt gleich als Schwein.
Wer einen Klecks in eine Ordnung preßt
Kann schon ein Künstler sein.³³²

³²⁸ См., соответственно, там же, S. 19, 23, 24, 38, 46.

³²⁹ Там же, S. 3.

³³⁰ Там же, S. 10.

³³¹ Rühmkorf (1982, S. 5).

Кто в нашем крае оставляет пятна –
 Сльвет свинойей.
 А кто штампует чинно кляксы,
 Тот уже художник.

Первым и самым важным условием работы с картинками-кляксами становится известное *упорядочивание* (Ordnung). Вторым важным понятием является *рефлексия*:

Blind auf einen Fleck gestiert,
 wendet nichts zum Hellen.
 ABER:
 Flecken reflektiert,
 schimmert wie Libellen.³³³

Тупо пялиться на пятно
 к просветлению не приведет.
 НО:
 порефлексируй о пятне –
 и вот уже блестят стрекозы.

Стихотворения П. Рюмкорфа содержат ключ к оценке собственного содержания: становится очевидной игровая рефлексия, как к картинке-кляксе возникает конкретный текст. Уже название книги позволяет предположить, что перед нами иронический квазинаучный трактат, написанный в поэтической форме. И действительно, в текстах П. Рюмкорфа в большом количестве появляются специальные слова из области философии, геометрии, биологии и психологии: *die Ordnung* [порядок], *das System* [система], *der Ding-an-sich* [вещь в себе], *die Achse* [ось], *der Stoff* [материал], *der Inhalt* [содержание], *der Oberbegriff* [родовое понятие], *die Linie* [линия], *die Substanz* [субстанция], *die Gerade* [прямая], *die Summa* [сумма], *die Entwicklung der Arten* [эволюция видов], *das Über-Ich* [Сверх-Я] и т.д. Сюда можно отнести слова греческого происхождения и латинские выражения: *Parthenogenesis*, *unio mystica*, *coincidentia oppositorum* и т.д. – своего рода герметичный научный язык, который, с одной стороны, в нейтральном контексте призван придавать научному тексту авторитетность и достоверность, в отношении же ироничных текстов П. Рюмкорфа – заострять едкие язвительные интонации. В одном из текстов латинское изречение *in statu nascendi* [в состоянии зарождения, в самом начале, в момент образования] на основе омонимии и редукции слова трансформировано в *in statu naß* [в мокром состоянии]³³⁴, за счет чего возникает забавная аллюзия на сам процесс производства кляксы.

³³² Там же, S. 12.

³³³ Там же, S. 53.

³³⁴ Там же, S. 82.

Другими примерами языковой игры являются *Klecksogravieh* (окказиональное слово, образованное на фонетическом сходстве части слова *Klecksographie* и существительного *Vieh* [скот]), *Herr Sau-(bermann)* (*Sau* [свинья] как «составная часть» прилагательного *sauber* [чистый] в составе имени собственного), *Arschroch* (анаграмма на имя Роршаха, образующая сложное слово, содержащее два корня: *Arsch* [задница] и *-roch* (от *riechen* – *нюхать*)) и др.

Последний пример отсылает к швейцарскому психоаналитику, последовательно школы З. Фрейда, Г. Роршаху, который так же, как и Ю. Кернер, является заметной фигурой в истории кляксографии. Тексты П. Рюмкорфа – это своего рода поэтическая конфронтация с возможными способами интерпретации в области кляксографии, что объясняет тон всего поэтического сборника.

Другая часть текстов П. Рюмкорфа, содержащая языковую игру, – *палиндромы* („Palindrome“). В них ключевыми – выделенными также графически – являются слова-палиндромы, устанавливающие определенные связи с соответствующими картинками-кляксами: *Radar* [радар], *Brandnarb* [рубец от ожога], *nie sein* [никогда не быть] и т.д. Особенно интересно то, что по своей форме палиндромы основываются на *самоотражении*, что их роднит с картинками, полученными методом кляксографии (по принципу осевой (отражательной) симметрии). Внешняя симметрия при анализе может рассматриваться как очевидное отражение внутренней связи обоих медиальных компонентов; тут же стоит отметить, что и рефлексия (ключевое понятие в „Kleine Fleckenkunde“) изначально характеризуется как своего рода *отражение*.

Симметрия как структурный элемент и организующий принцип для некоторых частей поэтического цикла П. Рюмкорфа становится предметом тематизации и на уровне содержания – в первую очередь, в «биологических» стихотворениях. В них псевдонаучная стилизация интенсивируется за счет введения в текст имен ученых из соответствующей области – К. Линнея, А. Брэма:

Ordnungssysteme

Es seufzt der Kniff: ich habe keine Masse.
 Es klagt der Klecks: mir fehlt nur das System.
 Wenn ich die Sorgen mal zusammenfalte / fasse...
 blüht der Linné...
 beflügelt sich der Brehm.³³⁵

Упорядоченные системы

Вздыхает стиб: ах, у меня нет массы.
 И клякса жалуется: мол, систему б ей.
 Когда печали складываю-сочиняю воедино...
 цветет Линней...
 отращивает крылья Брем.

³³⁵ Там же, S. 74-75.

Тот факт, что картинки-кляксы часто напоминают по форме насекомых, было отмечено еще в текстах Ю. Кернера («насекомые» стихотворения³³⁶). П. Рюмкорф идет дальше, и данное наблюдение (*In jedem Kleckser ruht versteckt / ein Ur-Insekt*³³⁷ [В каждой кляксе затаилось тайком пранасекомое]) вырастает до масштабов обобщающей рефлексии о существах органического мира:

Am Anfang war die Welt nur Ausgekipptes.
 Heut findet sich Gefiedertes...
 Gegliedertes...
 Geripptes.
 So wartet jeder Klecks auf seine Chance:
 Zeig ihm den Kniff und wünsch ihm Renaissance...³³⁸

В начале мир был лишь опорожненным.
 Теперь же мы находим оперенных...
 Суставчатых...
 И оребренных.
 Вот так и клякса каждая ждет шанса:
 Сложи листок и пожелай ей ренессанса...

Основополагающая симметрия органического мира представлена посредством соответствующих кляксографических изображений. Она остается константой творческого процесса и в том случае, когда клякса не может быть соотнесена ни с каким определенным классом референтов из внешнего мира:

Es führt die Entwicklung der Arten...
 ...nicht immer zu Wesen,
 die wir mit Spannung erwarten.³³⁹

Вот только эволюция видов...
 ...не всегда приводит к существам,
 которых с нетерпением ждем.

С одной стороны, в текстах П. Рюмкорфа подчеркнута роль творческой рефлексии, с другой, предметом рефлексии становится случайность возникновения изображений:

<...>
 Es ist zur Hälfte programmiert,
 zur Hälfte so gelaufen.³⁴⁰

<...>
 Наполовину оно так задумано,

³³⁶ См., например: Kerner (1890, S. 10, 78).

³³⁷ Rühmkorf (1982, S. 64).

³³⁸ Там же, S. 67-69.

³³⁹ Там же, S. 71-73.

³⁴⁰ Там же, S. 107.

а наполовину – как уж пошло.

Случайность при производстве картинок-клякс была отмечена уже Ю. Кернером, как было упомянуто выше. «Задуманное» у обоих поэтов – сознательная интерпретация изображения, причем они не ограничивают интермедиаальный эксперимент узнаванием формы / образа, а пытаются развить их в определенном направлении – будь то «баллады о привидениях» Ю. Кернера или псевдонаучные тексты-насмешки П. Рюмкорфа. Важно, однако, подчеркнуть, что кляксографические изображения – обязательный паратекстуальный элемент, в широком смысле они первичны для поэтического замысла – *интерпретировать* получившиеся изображения. Их нельзя отделить от соответствующих текстов: иначе бы это привело к разрушению всего дискурса.

Попробуем теперь определить, насколько картинки-кляксы и фотографии пешеходных «зебр» располагают общей основой для художественной интерпретации. Фотограф М. Кох сообщает о трех уровнях, на которых становится возможным приближение-восприятие фотографий:

Die Bilder haben für mich drei Ebenen: da sind vordergründig erst mal *Linien und Flächen*, die bilden eine abstrakte graphische Komposition. Schaut man länger oder mit Abstand hin, so kann man – mehr oder weniger deutlich, aber nie eindeutig – in den Formen häufig *menschen- oder tierähnliche Gestalten* entdecken <...> Die dritte Ebene ist eigentlich die wesentliche: wenn *die Bilder einen Dialog mit dem Betrachter auslösen* <...>, wenn Assoziationen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühle, vielleicht auch Ängste wach werden <...>³⁴¹

Изображения рассматриваются мной на трех уровнях: прежде всего *это линии и поверхности*, они формируют абстрактную графическую композицию. Если смотреть дольше и с некоторого расстояния, то часто можно – более или менее отчетливо, но никогда со всей определенностью – обнаружить в формах *фигуры, похожие на животных и людей* <...> Третий уровень, собственно, самый существенный: когда *изображения вступают в диалог с наблюдателем* <...>, когда пробуждаются ассоциации, мысли, воспоминания, чувства, а, может быть, и страхи <...>

Сходство с определенным референтом становится основой различных методов интерпретации кляксографических изображений, будь то стихотворения Ю. Кернера и П. Рюмкорфа или тесты Г. Роршаха. Однако важным отличительным признаком данных изображений от таковых на фотографиях М. Коха становится отсутствие у последних симметрии, что становится заметным уже на уровне анализа линий и форм. Симметричные формы образуют относительно закрытые системы, так что при отсутствующей части целое может быть без затруднений восстановлено. С этой точки зрения симметричные формы картинок-клякс можно считать довольно простыми и обозримыми. Отсутствие симметрии приводит к возможности потенциально бесконечного продолжения форм и их усложнению – и, как следствие, к интенсивации интерпретирующей рефлексии. Здесь мы, однако,

³⁴¹ Valentin (2011, S. 12).

должны сослаться на сами изображения на фотографиях М. Коха, которые как конкретные визуальные метафоры и аллюзии частично опровергают этот тезис. Со своей стороны, они представляют собой *фрагмент* нерегулярной поверхности, пропущенный через определенный опыт видения, не исключающего, однако, новых толкований, о чем М. Кох говорит:

Die Bilder führen ohnehin ein Eigenleben <...> Sie müssen offen sein, damit jeder Betrachter seine eigenen äußeren und inneren Bilder sehen kann <...>³⁴²

Изображения, так или иначе, живут собственной жизнью <...> Они должны быть открытыми, чтобы каждый созерцатель мог видеть собственные внешние и внутренние картины <...>

Что касается книги „Übergangenes“, то уже при первом приближении становится ясно, что фотографии не служат паратекстуальными элементами по отношению к поэтическим текстам Р.-Б. Эссига. Доказательством этому может служить свободное расположение текстов и фотографий внутри книги: немецкие тексты и их переводы на французский язык сопровождаются отличными друг от друга изображениями, что позволяет говорить об отсутствии четкой структурно-содержательной корреляции текста и конкретного изображения. В данном случае это скорее совместный проект, который ставит оба медиальных компонента в менее очевидные и более абстрактные связи.

В интервью Р.-Б. Эссиг объясняет, как соотносятся его тексты и фотографии М. Коха:

Ich dachte an Forscher und Künstler, die mit Kochs Bildern, seiner Weltanschauung und mit Paris korrespondierten. *Spiel mit Perspektiven, Entdeckungen, die Zeit und ihre Folgen* sind deshalb auch bei mir wichtige Motive, ob es um Lee Miller, Charles Baudelaire oder Robert Koch geht. Es gibt insofern *sehr viele, aber keine einfachen Bezüge* zwischen den Gedichten und den Photographien.³⁴³

Я думал об исследователях и художниках, так или иначе связанных с фотографиями Коха, изменениями, вносимыми им в видение мира, и – Парижем. А потому *игры с перспективой, открытия, время и его влияние* – важные мотивы моих текстов, идет ли речь о Ли Миллер, Шарле Бодлере или Роберте Кохе. Таким образом, существует *множество непростых взаимосвязей* между стихотворениями и фотографиями.

Фотографии и тексты не вступают, таким образом, в определенные связи на содержательном уровне (ни в нарративные, ни в рефлексивно-интерпретативные). Что же, однако, может их связывать на структурном и концептуальном уровнях?

Тексты Р.-Б. Эссига герметичны, они требуют от реципиента обширных познаний из многих областей культуры, истории и искусства. Но для читателя, менее искушенного в данных вопросах, почти к каждому тексту предлагаются небольшие авторские примечания, которые также носят игровой характер и дают *minimim minimorum* информации, восстанавливаю-

³⁴² Там же.

³⁴³ Там же.

щей текстовые референции.³⁴⁴ Это своеобразные интерпретативные импульсы, без которых адекватная интерпретация могла бы быть поставлена под вопрос, если не вовсе исключена.

В большинстве своем стихотворения – поэтические рефлексии на предмет деятельности известных личностей и событий из самых разнообразных сфер искусства и культуры: из медицины (Р. Кох в „Kleine Welt“³⁴⁵ [Маленький мир]), из мира моды (Коко Шанель „Kein Wort mehr“³⁴⁶ [Больше ни слова]), а также из истории изобразительного искусства и фотографии (Ж.О.Д. Энгр, Ман Рэй, Ли Миллер и др. в „Die Logik der Fische“³⁴⁷ [Логика рыб]), кино (братья Люмьер, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар в „L'âge des lumières“³⁴⁸ [Световой век]), музыки (Ф. Пуленк, К. Дебюсси, Э. Сати в „Musikalienhandlung ohne Rahmen“³⁴⁹ [Музыкальное действо без границ]) и т.д.

Р.-Б. Эссиг создает в своих текстах сложные комбинации из отсылок к различным кодам (музыкальным, биографическим, относящимся к семиотике моды и т.д.), в том числе к неязыковым знаковым системам (например, к изобразительному искусству и его частным «языкам»). Он поэтизирует образующиеся связи, прибегая к многочисленным экспериментам в области художественной стилистики – языковым играм, метафорам и проч.

В онтологическом плане поэтический дискурс опирается на принцип игры, возможность которой заключена в языке как знаковой системе и в процессе неограниченного семиозиса. В текстах Р.-Б. Эссига игровой принцип апеллирует не только к языку, но и к другим семиотическим системам, разнообразным кодам, активно включая их в той или иной форме в текст, следствием чего становится проблема понимания, направленности потенциальной интерпретации, а также выявления инвариантов смысла поэтического текста.

Подобные интеллектуальные тексты требуют для своей реализации в процессе восприятия реципиентом, т.е. в процессе чтения, смыслового развертывания, своеобразной *перезаписи* читателем-реципиентом, узнавания составляющих их кодов, уподобляясь в той или иной степени метафоризированной энциклопедии. Узнавание, анализ кодов, поиск взаимосвязей и привлечение логически сопряженных с данными кодами семиотических систем – неперемнное условие реализации текста.

³⁴⁴ Следует отметить спонтанность и условность комментариев: они не претендуют на полноту, поскольку функционально призваны лишь подсказывать возможные интерпретативные ходы, дополняя текст и органично и нелинейно сосуществуя с ним.

³⁴⁵ Essig (2011, S. 45).

³⁴⁶ Там же, S. 57.

³⁴⁷ Там же, S. 43.

³⁴⁸ Там же, S. 51.

³⁴⁹ Там же, S. 53.

Например, в относительно простом в структурном плане стихотворении „Ein vierundzwanzigstel Paradies der Damen“³⁵⁰ [Одна четвертая рая для дам] названы известные французские актрисы и косвенно указано на ряд фильмов, в которых они появляются: трансформации заголовков известных фильмов предполагают узнавание / поиск источников. Название самого текста содержит аллюзию на роман Э. Золя „Au Bonheur des dames“ [Дамское счастье], а также на тот факт, что зрение человека при просмотре фильма воспринимает 24 кадра в секунду.

Игра с заголовками лежит в основе и другого текста Р.-Б. Эссига, „Musikalienhandlung ohne Rahmen“³⁵¹ [Музыкальное действие без границ], в котором по зашифрованным названиям должны быть узнаны сами музыкальные произведения. В начале текста «звучат» Э. Пиаф, затем композиторы Л. Делиб, Ф. Пуленк, И. Стравинский, К. Дебюсси, Э. Сати, П. Дюка, Ж.-Б. Люлли, М. Маре, Ф. Куперен, О. Мессиаан. Данный текст из семиотической перспективы представляет собой пример аллюзии на иную семиотическую систему, располагающую иными средствами кодирования смысла.

Более сложным представляется текст „Die Logik der Fische“, содержащий целый ряд кодов, переплетенных между собой³⁵²:

Die Logik der Fische

„Die Violine ist ein Cello“ wispert sie.
Ingres nickt Kiki listiglich zu,
legt sich flach aufs Papier zu ihr, als es
blitzt. Um sie her Schwarz.

Tiefseeschwarz. Ein Rochen weist hoch oben
weiß den Bauch, ein Clownsgesicht.
Er blickt hinab. Blendend, wie er aussieht!
Auch hungrig?

Eine Müller'sche Larve treibt heran.
Viel zu klein für seinen Appetit, reizt
sie ihn doch. Im Nähern
wächst sie, wächst auf Rochengröße, verliert
ihre Larvengestalt, blitzt
selbst, blendet, hält fest, lässt
sich nicht festhalten, höchstens
für Momente, wenn

³⁵⁰ Там же, S. 49.

³⁵¹ Там же, S. 53.

³⁵² Частично анализ этого поэтического текста был опубликован ранее в рамках следующей статьи: *Евграшкина, Е.* (2012): Немецкая поэзия последнего десятилетия: пространство диалога // Вестник современного искусства «Цирк «Олимп» + TV», раздел «Концепты», 3 (36), 2012. <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/322/nemetskaya-poeziya-poslednego-desyatiletija-prostranstvo-dialoga> (25/05/2017).

sein Zittern sie lähmt, erstarrt
sie, schwimmt bald wieder frei.

Ingres und Kiki wollen
besser sehen, besteigen
Venusmuschelhügel, als wären
sie der Berg Parnass. Sie blicken
sich an, klicken mit Schalen, sie ficken
einander geschickt mit
sehenden Fingern und fühlenden Augen.

„Mein Pik-As hat Hände wie Brot“, sagt sie.
„Meine Quelle trägt Amphoren mit Links“, sagt er.
„Sieh, die Silhouetten dort unten!“
„Trottoir à la nature.“³⁵³

Логика рыб

«Эта скрипка – прям виолончель», – шепчет она.
И Энгр, плоско Кики подмигнув,
хитро пристроился к ней сзади на бумаге,
сверкает молния. Вокруг них – чернота.

Черней морских глубин. И кажется, что сверху скат
показывает – бело – свой живот: лицо клоуна.
И вниз глядит. Он ослепителен, каков!
И голоден?

Личинку Мюллера сюда несет.
Мала, конечно, для него, но возбуждает
аппетит. И приближаясь
растет, растет, размерами со ската, личину
сбрасывает, блестит
сама, слепит, хватает, не дает
схватить, ну разве что
в тот миг, когда
парализована его желаньем, цепенеет,
но вскоре уплывает снова.

Энгр и Кики, чтоб
лучше рассмотреть, взбираются
на венерины холмы ракушек, как будто
на гору Парнас. А те глазеют
друг на друга, ахают створками, сношаются
друг с другом мастерски
глазом осязающим, зрящей рукой.

«У моего Pik-As – руки-рогалики», – говорит она.

³⁵³ Essig (2011, S. 43).

«А мой источник одной левой держит амфору с линками».

«А что это за силуэты там внизу!»

„Trottoir à la nature.“³⁵⁴

Текст „Die Logik der Fische“ дает подсказку к собственной интерпретации включением имен собственных реально существовавших людей, а также многочисленными аллюзиями на известные произведения искусства, однако степень осведомленности реципиента в этой области может варьироваться, от нее зависит и глубина понимания данного текста. К примеру, непосредственно при первом прочтении могут быть узнаны художник Энгр и Кики с Монпарнаса – певица, актриса и знаменитая натурщица. Реально существовавшие Энгр и Кики, однако, принадлежали к разным эпохам; бесспорная связь данных фигур-знаков в тексте предполагает наличие (а, следовательно, и поиск) других знаковых взаимоотношений. Так, из авторского примечания следует, что Кики и Энгра связывает известная работа Ман Рэя «Скрипка Энгра» („Le Violon d'Ingres“, 1924), для которой позировала Кики с Монпарнаса; на фотографии представлена обнаженная женская фигура со спины – с эфами³⁵⁵ на ней. В тексте непосредственным указанием на данную связь является имплицитная концептуальная ссылка в форме примечательного предложения-тождества «скрипка – это виолончель» („Die Violine ist ein Cello“), сходство упомянутых музыкальных инструментов вовлекается в дальнейшую игру: напоминающие по форме женское тело, они, однако, обыгрывают его размеры.

Упомянутое произведение искусства вводит в текст фигуру самого Ман Рэя: англ. *ray* – это не только *луч* (целенаправленно выбранный псевдоним известного фотографа), но и *скат*. Сложнее определить в тексте «присутствие» фотографа Ли Миллер, которая в действительности была подругой и ученицей Ман Рэя: имя фотографа может быть узнано путем установления фонетических трансформаций в *личинке Мюллера* (*Müller'sche Larve* – свободноплавающая личинка некоторых морских червей, названная в честь открывшего ее в 1850 г. немецкого естествоиспытателя И. Мюллера) и контекстуальной связи с фигурой Ман Рэя – ската. Многочисленные лексические репрезентанты концепта *свет* в контексте выявленного означаемого могут трактоваться как аллюзии на опыты с фотографией, проводимые Ман Рэем и Ли Миллер.

Эротизированный морской контекст может рассматриваться как означающее, метафоризирующее фривольную жизнь парижской богемы первой трети XX века. Следует отметить, что в данном случае эротика представляет собой тот смысловой пласт текста, который выражен соответствующими означающими и может быть немедленно распознан читателем (грубое *ficken* [совокупляться, сношаться], игра, основанная на метафори-

³⁵⁴ Перевод выполнен совместно с А. Прокопьевым.

³⁵⁵ Резонаторные отверстия в корпусе скрипки.

ческой близости словообразовательных элементов сложного существительного *Venusmuschelhügel*: венерида + форма ракушки, напоминающая холм + венерин холм и т.д.). Однако скрытая цитата, основанная на хиазме („mit / sehenden Fingern und fühlenden Augen“ [зрящей рукой, осязающим глазом]), в свою очередь предполагающем языковую реализацию отношения чувственной (эротической) подмены – синестезии, представляет собой сложный интертекстуальный ход, эксплицируемый в авторском примечании и вовлекающий оригинальный текст в отношения с текстом второй «Римской элегии» („Römische Elegien“) И.В. Гёте.

Дальнейшими визуальными аллюзиями из истории фотографии и изобразительного искусства выступают фотография Р. Дуано и картина Энгра. Элемент игры на фотографии³⁵⁶ – метафорическая подмена („Hände wie Brot“ [руки как хлеб]) – описательно вводится в текст, визуальная подмена констатируется вербально и должна быть узнана из иронического контекста (ср.: *Pik-As* [пиковый туз] как зашифрованное имя самого Пикассо).

Помимо «Источника» Энгра („La Source“, 1820–1856) как аллюзии из истории изобразительного искусства, текст играет со значениями слова *Quelle* (*Wasserquelle* [источник как родник] и *Informationsquelle* [источник как информационный ресурс]), тем самым указывая на свой энциклопедический характер, как лексическая трансформация знаменитого высказывания Ж.-Ж. Руссо „retour à la nature“ [назад к природе] – *trottoir à la nature* [тротуар к природе] – указывает на тематическую подоплеку сборника в целом.

Текст „Jedem die Seine“ [Каждому своя] включает в себя аллюзии на определенные литературно-биографический и кинематографический коды:

Jedem die Seine

Er wollte nicht schwimmen, sondern
 gesellte sich zur Unbekannten, zu den Vorspringern
 aus Kummer und Provinz.
 Die Seine schluckte auch Celan; mit
 ihrem großen Bauch
 und den mehr als neun neuen und alten Brücken
 für die Liebenden, die Tänzer,
 die Übersetzer und die Esel.
 Wie sie sich windet,
 den Klischees auszuweichen!
 Und doch bleibt sie feuchte Kollaborateurin.
 Das Herz französisch,
 der Schoß international.³⁵⁷

³⁵⁶ Имеется в виду фотография Р. Дуано «Пикассо, руки-хлеб» („Les pains de Picasso“, 1952). Об истории фотографии см.: <http://picassolive.ru/blog/photos/pikasso-ruki-хлеб-valloris-1952-foto-robera-duano/> (25/05/2017).

³⁵⁷ Essig (2011, S. 51).

Каждому – своя (Сена)

Не плавать он хотел, а лишь
компанию составил незнакомке, как и спрыгнувшим до
из провинции и печали.

Сена проглотила и Целана; своим
огромным брюхом
и более чем девятью новыми и старыми мостами
для любовников, танцоров,
ослов и перевод/зчиков.

Как извивается она,
увертываясь от клише!

И все же остается влажной коллаборационисткой.

Французское сердце,
Интернациональное лоно.³⁵⁸

Уже название строится на графико-фонетической игре – омографическом наложении французского имени собственного – названия реки Сены (*Seine*) – на немецкое притяжательное местоимение женского рода *seine*; случайный с точки зрения конвенционального словоупотребления (оба языка к тому же принадлежат к разным языковым семьям) характер данного явления в дискурсивном пространстве приобретает релевантность и расширяет концептуальную структуру до классического принципа справедливости «каждому свое» (выражение „Jedem das Seine“ на немецком языке в историческом контексте более известно как надпись при входе в концентрационный лагерь Бухенвальд, что является прямой отсылкой к еврейской теме). Мифологизированные романтические смерти в Сене, включая и поэта Пауля Целана, – биографические коды, сходящиеся в единой точке метафоризированного пространства реки – как судьбы, как роковой женщины-предательницы (аллюзия на французскую актрису Арлетти (*Arletty*, псевдоним Леони Батиа), обвинявшуюся в коллаборационизме). При этом неперменный компонент сценария речного пейзажа – мост – рассматривается концептуально как игровое пространство фильма „Les Amants du Pont-Neuf“ [Любовники с Нового моста] и как полисемантический вербальный элемент – ср. игру значений слова *Eselbrücke* [подстрочник, шпаргалка, наводящий вопрос; дословно *ослиный мост*].

Рассмотренные нами тексты, как и другие, составляющие сборник стихотворений „Übergangenes“, структурно и содержательно независимы от фотографий М. Коха. Однако оба медиальных компонента образуют целое в своем отказе от презентации очевидного, симметричного; они оставляют пространство для интерпретации. Случайное, попадающее в поле зрения художника, продолжает свое существование в форме произведения, будь то фотографии или неожиданные связи из мирового искусства, складыва-

³⁵⁸ Перевод выполнен совместно с А. Прокопьевым. Ср. с переводом Д. Кузьмина: Эсиг (2012).

ющиеся в *неслучайный* текст. Процесс становления интерпретации усложняется в зависимости от степени абстрактности изображения или текста, и тем самым случайное становится предметом обдумывания, что ведет к интеллектуальному и эмоциональному обогащению интерпретатора.

Как целое фотографии и тексты представляют собой опыт интермедиального творчества, не образуя, однако, иерархии его компонентов, а скорее вступая в отношения дополнительности, в качестве очевидно схожих методов художественного видения, хоть и располагающих различными средствами выражения в рамках различных семиотических систем.

5.4. Кто здесь Я? Об «осциллирующем» гендере поэтического субъекта в текстах М. Гейде, Г. Лоран и Н. Ямаковой

В поэтическом сборнике **Йоко Тавады** „Die Abenteuer der deutschen Grammatik“ [Приключения немецкой грамматики] есть текст, несколько строк которого мы хотели бы привести здесь:

<...>

„Ich“ hat kein Genus.

Und das ist ein Genus für mich.

„Ich!“ sagt mein Freund, der einen Freund hat.

Er ist ein Ich, wenn sein Mund sich bewegt.

Er ist ein Du, wenn seine Ohren mir zugören.

Egal ob Dich eine Sie oder ein Er lieben.

Immer bist du eine zweite Person und geschlechtlos.³⁵⁹

<...>

«Я» не имеет рода.

И я очень этому рад(а).

«Я!» – говорит мой друг, у которого есть друг.

Он – это Я, когда двигаются его органы речи.

Он – это Ты, когда его уши настроены меня слушать.

И все равно – любит ли тебя Она или Он, –

ты всегда второе лицо. Без пола.

В данном тексте поэтизируются некоторые особенности грамматики местоимений немецкого языка, а именно отсутствие категории рода у личных местоимений первого и второго лица, а также подчеркивается их сугубо дискурсивный характер: Я и Ты – участники двусторонней коммуникации, в которой кто-то говорит (и тогда он становится Я), а кто-то слушает (тогда этот некто – Ты). Пол участников коммуникации при этом является второстепенной характеристикой и не находит своей непосредственной языковой репрезентации как семантико-грамматическая составляющая со-

³⁵⁹ Tawada (2011, S. 23).

ответствующих местоимений.³⁶⁰ Примечательно, что реципиентом русско-го перевода данного текста *радость* поэтического субъекта в этом отношении может быть разделена лишь частично: если, например, возникает необходимость говорить о прошлом в прошедшем времени, русскоязычные Я и Ты выбирают соответствующие глагольные формы – и тем самым неизбежно *выдают* свой пол.

Указание на биологический пол в русском языке закреплено за грамматической категорией рода, это, прежде всего, личные местоимения третьего лица единственного числа *он, она*. Трехчленная грамматическая оппозиция, включающая помимо двух названных членов, местоимение *оно*, содержит в себе внутреннюю семантическую оппозицию по признаку «одушевленное – неодушевленное»: *оно* всегда отсылает к неодушевленным существительным среднего рода, которые априори лишены признаков пола. Характерно, однако, современное контекстуализированное использование этого местоимения относительно лица, пол и / или гендер которого не могут быть определены однозначно: в этом случае происходит исключение из оппозиции «мужское – женское», сопровождающееся, как правило, яркой негативной оценочностью.³⁶¹

Основной языковой знак субъекта – местоимение *я* – в русском языке не имеет категории рода, более того, пол субъекта становится определяющим образом благодаря эксплицированной категории рода глаголов прошедшего времени, что, соответственно, затрудняет половую идентификацию субъекта в тексте, временной модус которого относится к настоя-

³⁶⁰ В отличие, например, от японского языка, в котором существует целый ряд форм *я*, употребление которых связано с полом говорящего, контекстом высказывания и указанием на собственную гендерную идентичность (см., например: <http://nippon.temerov.org/gramat.php?pad=pronoun>, 25/05/2017). Данная гендерная нюансировка японской речи становится базой для экспериментов со знаками субъективности в художественной литературе (ср., к примеру, другие книги Ё. Тавады, смело экспериментирующей с деконструкцией японских личных местоимений (посредством их искажения или намеренного пропуска): „Yōgisha no yakōressha“ (容疑者の夜行列車, 2002) (в переводе А. Мещеряковой «Подозрительные пассажиры твоих ночных поездов», 2011); „Kasa no shitai to watashi no tsuma“ (傘の死体とわたしの妻, 2006) [Труп зонтика и моя жена]).

³⁶¹ Ср. с развитием гендерной этики в других странах и закреплением в языке гендерно-нейтральных местоимений (например, шведское местоимение *hen*: <https://www.theguardian.com/world/2015/mar/24/sweden-adds-gender-neutral-pronoun-to-dictionary>, 25/05/2017) или появлением новой гендерно-нейтральной семантики у существующих местоимений (например, местоимение *they* в английском языке используется как указание на определенное лицо без акцентуации его пола / гендера: <https://en.oxforddictionaries.com/usage/he-or-she-versus-they>, 25/05/2017). Английский язык в настоящее время становится лингвистической платформой для развития целого ряда гендерно-дифференцированных местоименных словоформ, употребление которых связано с существованием гендерных субкультур (см., к примеру: Wickham 2011, p. 109-113).

щему или будущему: Я остается потенциально поло-нейтральным.³⁶² Другими индикаторами пола в русском языке являются прилагательные и указательные, относительные и отрицательные местоимения, склоняющиеся по типу прилагательных.

Из вышесказанного мы склонны сделать вывод, что в русском языке существуют ресурсы для выражения *пола* субъекта (с существованием только двух возможностей – мужского и женского, интерсексуальность и гермафродитизм игнорируются). *Гендер* же (несмотря на расхожее упрощение и отождествление пола и гендера) мы вслед за многочисленными определениями в рамках гендерных исследований рассматриваем как социальный конструкт, точкой отсчета для которого может быть (но вовсе не обязательно) биологический пол субъекта:

The concept of gender <...> [is] an analytical category to draw a line of demarcation between biological sex differences and the way these are used to inform behaviours and competencies, which are then assigned as either „masculine“ or „feminine“.³⁶³

Определение гендерной идентичности с целым рядом поэтических примеров приводится в не так давно опубликованном учебнике «Поэзия»:

Гендерная идентичность включает в себя сознание своей принадлежности к мужскому или женскому полу, определенный способ осознания своего тела и усвоение действующих в обществе и культуре норм поведения.³⁶⁴

Оба данных определения гендера функционируют в рамках признания изначально существующей оппозиции «мужское – женское». Небинарное понимание гендера ориентируется на множество комбинаций *феминного* и *маскулинного* компонентов в структуре идентичности субъекта. Оно предполагает разграничение взаимосвязанных категорий *пол*, *гендер*, [гендерная] (*само*)*репрезентация*, а также *сексуальная* и *романтическая аттракция*, потенциально допуская движение сразу по обоим векторам традиционной оппозиции «мужчина – женщина», «феминность – маскулинность»

³⁶² Отсутствие грамматической категории рода у личного местоимения первого лица единственного числа и у спрягаемых в соответствующем лице и числе глаголов (как, например, в немецком и английском языках) нейтрализует экспликацию пола; пол / гендер субъекта считывается, таким образом, исключительно из контекста, либо по не всегда правомерной идентификации пола автора и конструируемого им субъекта. В качестве примера можно привести немецкую поэтессу Барбару Кёлер, в текстах которой гендер поэтического Я проявляется благодаря многочисленным обращениям к мифологическим героиням и идентификации с ними (Köhler 1991). В поэзии Рике Шеффлер двусмысленность неэсплицированного пола поэтического субъекта создается за счет частого обращения к адресату-женщине – *madame* – и красноречивого эпитафия из Сапфо (Scheffler 2014).

³⁶³ Pilcher / Whelehan (2004, p. 56).

³⁶⁴ Азарова / Корчагин / Кузьмин и др. (2016, с. 155).

и т.д., помогая тем самым нюансировать гендерную идентичность субъекта, но и нередко внося в текст элементы неопределенности.

Разрушение оппозиции «мужское – женское» и присущих ей типичных форм культурной реализации в поле поэзии происходит главным образом посредством очевидного отказа эмпирического автора от автоматической трансляции собственной половой / гендерной идентичности через поэтическое Я³⁶⁵, а также частичного или полного остранения поэтического субъекта и невозможности выявления в поэтическом контексте его половой / гендерной принадлежности.

Так, в текстах **Марианны Гейде** (род. 1980) присутствует некий номинально мужской субъект, данный факт отмечен и рецензентами ее поэтических книг³⁶⁶, однако вопрос, насколько этот субъект *мужской*, требует особого рассмотрения.

Проблема гендера поэтического субъекта предполагает, что субъект *есть* и, более того, это ищущий субъект, субъект самоопределяющийся, субъект, не оставляющий себя как субъекта без внимания. Однако поэтесса М. Гейде – это, скорее, *бессубъектная* поэтесса, идет ли речь о ее поэтических или прозаических текстах, это «способы видеть» (А. Уланов). На то, что представляет собой *я* М. Гейде, которое не существует вне и прежде циркулирующих в ее текстах смыслов, точно указывает Г. Ермошина в рецензии на книгу «Мертвецкий фонарь»³⁶⁷:

<...> Гейде – это голос, блуждающий в беспорядке хаоса, не знающий, куда его занесет в следующую минуту. <...> Автору не хватает времени на близкое и пристальное вглядывание, но и не вглядываться тоже уже не получается. <...> «понял, как можно определить способ моего существования в мире: я бытую». Бытование в этом пространстве тревожно и неудобно. Спасти можно, вслушиваясь в окружающую речь. <...> Воспоминания о детстве – тоже ловушка, здесь автор становится сам для себя кем-то вроде психоаналитика, пытающегося посмотреть на события с двух точек зрения: извне и изнутри. Может быть, именно поэтому Гейде начинает говорить от лица мужчины. Такое добровольное расщепление сознания приводит к еще большему хаосу, когда становится невозможно различить, где «я», который «я», и где «я», который «другой». «Я случайное лицо в этом повествовании. Я ничего не решаю и ни за что не отвечаю. Меня, можно сказать, нет вовсе».³⁶⁸

Похожее прямое отрицание мы находим и в поэтическом тексте М. Гейде:

³⁶⁵ Данное утверждение вовсе не должно рассматриваться как апология биографического подхода к анализу поэтического субъекта (ср. поэтические рефлексии на этот счет: *Это не я, а мой лирический герой!* [Арефьева 2008, с. 90; цит. по электронному изданию]). Однако несопадение пола автора произведения и сконструированного им в тексте субъекта, говорящего от первого лица, тем не менее, редкое явление в русской поэзии (если не считать разного рода поэтических стилизаций, подражаний и проч.).

³⁶⁶ Ср.: Шубинский (2006), Ермошина (2008).

³⁶⁷ Гейде (2007).

³⁶⁸ Ермошина (2008).

как прелый виноград, не смогший стать вином,
 как блеклый мусор, незрелый в почву,
 как – кто как виноград, не смогший стать вином?
 кто – блеклый мусор, незрелый в почву?
Я? Нет. Мы? Нет. Какие-то они?
Их нет, и нас, меня – все нет,
 есть прелый виноград, не смогший стать вином,
 есть блеклый мусор, незрелый в почву <...>³⁶⁹

Это пример отрицания *лица* как такового, отказ от наполнения его социальными и прочими смыслами, от желания определять его самость и независимость. Это означает и отказ навязывать свое присутствие, свою точку зрения – поэтическая субъективность в текстах М. Гейде распылена и никогда не сходится в некоем субъекте как точке отсчета. Интересно, что исследователи говорят скорее о *голосе* в ее поэзии, чем о субъекте, хотя и из разных перспектив, ср.: «это голос, блуждающий в беспорядке хаоса, не знающий, куда его занесет в следующую минуту»³⁷⁰ и «высокий, несильный, но музыкальный, хорошо модулированный голос»³⁷¹. Нивелирование лица не приводит к смысловому коллапсу и молчанию ничто, оно *проговаривается*, утверждая особую субъективность, выходящую за рамки привычных дейктических маркеров.

Формальный выбор мужского *я* в текстах М. Гейде – это, с одной стороны, давление грамматики языка, которого избежать намного сложнее, чем закрепленной за словами семантики. С другой стороны, – желание избежать *женского* поэтического *Я*, которое в современной русской литературе, к сожалению, дискредитировано и маркировано своей пока еще не преодоленной маргинальностью.³⁷² Речь от мужского лица в поэзии потенциально более нейтральна и необязательно указывает на мужской гендер. Субъект же М. Гейде вне пола и гендера, он вне оппозиции «мужское – женское», а знак субъекта *я* лишь означает субъектные позиции в тексте, не являясь непосредственным носителем человеческого *лица*.

Гиля Лоран (псевдоним Галины Зелениной, род. 1978) также принадлежит к авторам, делающим в большинстве случаев выбор в пользу *мужского* письма – по крайней мере, что касается формальных грамматических характеристик поэтического *я*.

³⁶⁹ Гейде, М. как прелый виноград, не смогший стать вином. <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ge1.html> (25/05/2017).

³⁷⁰ Ермошина (2008).

³⁷¹ Шубинский (2006).

³⁷² Определение «женская» по отношению к литературе все еще почти автоматически ассоциируется с массовой книжной продукцией низкого качества; «женский роман» и «женская поэзия» и вовсе могут трактоваться как особые жанры сугубо непритязательной развлекательной литиндустрии.

В рецензии на книгу Г. Лоран «Voilà: Антология жанра»³⁷³ А. Штыпель указывает на неоромантизм в поэзии Г. Лоран, поскольку она «возрождает старую романтическую концепцию *героя-одиночки, бунтаря, отщепенца*»³⁷⁴, а в качестве основного мотива ее поэзии называет «противопоставление *поэта, маргинала и девианта*, общепринятым нормам, условностям и обусловленностям»:

Это противопоставление обыгрывается – одновременно или последовательно – в нескольких контекстах самоидентификации. Возрастной контекст представлен ювенильностью, сексуальный – лесбийством, социально-поведенческий – агрессивностью и антибуржуазным нонконформизмом, национально-религиозный – иудаизмом.³⁷⁵

Из приведенных цитат складывается интересный и подробный портрет поэтического субъекта Г. Лоран, причем особое внимание мы хотели бы обратить на то обстоятельство, что речь идет однозначно о *мужском* субъекте, несмотря на упомянутое «лесбийство», ну или, по крайней мере, о субъекте, объективированном – семантически и грамматически – в мужском роде.

В предисловии К. Решетникова к другой книге стихов «~~Первое слово~~ съела корова»³⁷⁶ гендерная идентификация субъекта менее однозначна, и, по нашим представлениям, это связано с невольной (или вполне осмысленной) идентификацией Г. Лоран с ее субъектом³⁷⁷: К. Решетников говорит о «нестандартных женских историях, угадываемых в стихах», в которых «один из характерных героев-протагонистов – исступленная *любовница, она же любовник*, сочетающая стилизованную пошловатость с ритуальными практиками и ведущая пересмешнический рассказ о возлюбленной»³⁷⁸.

Двусмысленность ситуации с гендерной идентификацией субъекта иронически обыгрывается в тексте самой Г. Лоран, «запах какао во влажном воздухе с подветрием бензина» – тексте о несчастной любви субъекта (кстати, один из частотных мотивов в ее поэзии):

<...>

а последние дни ее тошнит по утрам

³⁷³ См.: Лоран (2004).

³⁷⁴ Штыпель (2004).

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ См.: Лоран (2008).

³⁷⁷ Псевдоним может смягчать прямую идентификацию эмпирического автора с его субъектом. В случае с Г. Зелениной псевдоним весьма экзотичен, он отсылает к еврейской и французской ономастике (а в текстах присутствует немалое количество прецедентов обращения к языку и реалиям французской культуры), но самое главное – он гендерно маркирован: Гила Лоран определенно является женщиной, а ее поэтический субъект осциллирует между сим фактом и своим формально мужским гендером. (Ср., к примеру, псевдоним Юлии Зыкиной – Яшка Казанова – как прямое указание на характер поэтического субъекта).

³⁷⁸ Решетников (2008).

как вы понимаете, я тут ни при чем и точка.
возьму себя в руки. подарю фланелевую распахонку. <...>³⁷⁹

Тошнота по утрам в данном тексте фактически выполняет функцию эвфемизма, а *я тут ни при чем* и *возьму себя в руки* поэтического субъекта, с одной стороны, указывают на то, что он не может быть отцом, потому что возлюбленная его не замечает, а с другой, что он *априори* не может быть отцом. Двусмысленность данного высказывания утрируется посредством апеллирования к *осведомленности о положении вещей* некоего коллективного адресата, которому эта история рассказывается: *как вы понимаете*.

Говорить о любом из аспектов конституирования поэтического субъекта в текстах Г. Лоран сложно, не обращаясь к многоуровневому жанрово-стилистическому эксперименту, о котором говорится в ряде рецензий: лорановский дискурс характеризуют, к примеру, «смена языков и интонаций (от обценной лексики и новояза до тонких лиричных напевов)»³⁸⁰, «высокая доля цитатности, ориентации на трансформированные культурные традиции, иронизированные в духе эпохи (от мидрашей до городского романа и блатной песни)»³⁸¹, «вызывающая брутальность» в духе «жесточкого романа» и «мощный культурный бэкграунд: библейские аллюзии, поэзия Серебряного века, „проклятые поэты“ и немецкий экспрессионизм»³⁸². И в данном широком литературном контексте «мужской» субъект менее маркирован, чем женский, исторически более маргинальный; весь данный сложный дискурс предполагает конституирование мужского субъекта, хотя у Г. Лоран идея «мужского» (как, впрочем, и «женского»), мыслимого в традиционной оппозиции) также не избегает травестирирования, т.е. это один из частных случаев «не столько переосмысления архетипа, сколько издевательского отстраивания от него»³⁸³.

Жанрово-стилистическая многослойность текстов Г. Лоран, а также ироническая релятивизация любого поэтического содержания (в том числе непосредственно оппозиции «мужское – женское» – путем травестирирования бытовых представлений о ней³⁸⁴) задают характер ее поэзии: в центре ее – *намек* (от соответствующих дискурсивных структур, как в предложенном нами примере, до литературных аллюзий), который откладывает восстановление всевозможных связей на потом, концентрируясь на моменте смысловой неопределенности.³⁸⁵

³⁷⁹ Лоран (2008, с. 30).

³⁸⁰ Володина / Гусева (2008).

³⁸¹ Давыдов (2007).

³⁸² Галина (2008).

³⁸³ Кузьмин (2015).

³⁸⁴ См., например, стихотворение «За тремя морями за тремя веками...» (Лоран 2008, с. 18).

³⁸⁵ Ср., например, заглавие предисловия К. Решетникова к книге Г. Лоран: «Чудо разгерметизации» (Решетников 2008).

В ряде поэтических текстов **Наили Ямаковой** (род. 1982) дискурсивной доминантой становится *двусмысленность*, а оппозиция «мужское – женское» снимается, потенциально наделяя субъектов и их адресатов признаками и мужского, и женского. Так, стихотворение «по этапам»³⁸⁶ заканчивается строкой, которая блокирует возможность поло-гендерной идентификации адресата субъекта: это обращение «мой стриженный мальчик, мой ласточка мальчик, мой девочка мальчик». Налицо отторжение традиционной оппозиции «мужское – женское», поскольку адресат воспринимается как *и то, и то*; *ласточка* в сращении *ласточка мальчик* – частотное любовное обращение к девушке, а *стриженный мальчик* в данном контексте вряд ли является плеоназмом (короткая стрижка как гендерная примета маскулинности) и наводит на мысль, что мальчик на самом деле девочка, хотя, точнее, *и девочка тоже*³⁸⁷ (ср.: мальчик-ласточка и мальчик-стриж). *Обоеполость*, точнее, *бигендерность* субъекта и его адресата эксплицитно присутствует в следующих строках, связанных друг с другом синтаксическим параллелизмом:

<...>

я не отдала тебе цацки, игрушки и нечке.

ты не позвала ни по-птичьи, ни даже по-зверски.

<...>

я помню отчетливо каждый второй переулоч:

ты был изнасилован вьюгой, а **я** заспиртован в смирновской

<...>

Вряд ли речь идет о бисексуальности субъекта и нескольких разнополюх адресатах, скорее это именно возможность *быть и тем, и тем*. Упоминание Кристофера Ишервуда и – опосредованно, через ее произведение – Гертруды Стайн маркирует в тексте тему женской и мужской гомосексуальности, утрируя небинарность и неопределенность гендерной и сексуальной идентичности субъекта и его адресата:

<...>

стигийскую нежность, сиротскую дружбу мы бросим.

ты будешь как кристофер ишервуд. я как алиса б. токлас.

<...>

Потенциальная идентификация субъекта с героиней романа Г. Стайн «Автобиография Элис Б. Токлас», в котором писательница представляет в качестве субъекта письма свою подругу и, таким образом, *управляет* чужой субъективностью, соотносится с тем фактом, что для поэтического субъекта Н. Ямаковой метаморфозы связаны с адресатом и его желаниями, а собственная идентичность вне этой связи остается под знаком вопроса:

³⁸⁶ Ямакова, Н. по этапам. <http://magazines.russ.ru/arion/2003/4/iam19-pr.html> (25/05/2017). Здесь и далее цитируются тексты из сборника «Приручение» (Ямакова 2006).

³⁸⁷ Ср.: *Как Вы меня дразнили мальчиком, / Как я Вам нравилась такой...* из стихотворения «Как весело сиял снежинками...» (Цветаева 1914).

<...>

я буду кем хочешь – невестой, ребенком, подонком.*я буду собой*³⁸⁸, но, конечно, уже *не с тобой*.

<...>

Формула *девочка/мальчик* трансформируется в стихотворении «в разные стороны»³⁸⁹ и обналичивает исходную оппозицию «мужское – женское»:

<...>

В твоей сумке зеленой – книжки.

Мне сейчас любой дальний ближе...

Превращаем мир в балаганчик,

В бесконечное: *девочка/мальчик*.

<...>

Сращению здесь уступает место фактическое проведение границы: косая черта – знак альтернативных понятий, т.е. рассмотренное выше *и это, и то* уступает место однозначному выбору – *либо это, либо то*. Пол и гендер адресата в этом тексте выявляются через обращение (это мужчина), субъект же через ряд признаков обнаруживает свою тождественность с адресатом (в том числе гендерную: ср. гендерные унисекс-атрибуты – *пирсинг, блейзер*):

Я люблю твою морду, мой милый:

Аполлоново-львиную.

Совпадаем по возрасту, городу.

Целую рыжую твою бороду.

Близнецы по пирсингам, блейзерам,

Мы горланим разные песенки

Под небесное караоке.

Оба с запада, а казалось, с востока.

<...>

Однако очевидная аттракция субъекта по отношению к адресату (*люблю, целую*) не находит ответной реакции: оппозиция заявляет о себе невозможностью для адресата быть вместе с *идентичным самому себе* – поэтому пути расходятся (ср. название «в разные стороны»):

<...>

Я к Гостинке, а ты – к Грибоедову.

Друг до друга мы не доедем,

Не дойдем, не добежим, не допрыгаем.

<...>

В тексте «перспектива»³⁹⁰ гендер субъекта определяется по гендерно маркированным атрибутам: *я не плачу: тушь. я не целую: помада*; однако разрыв с женским в гендерном определении происходит через отказ (или невозможность) деторождения: *эскимо нерожденному сыну. ему же – книжечк*. адре-

³⁸⁸ Ср. в «разве лето»: <...> *я теперь совсем другая. никакая. или та же* <...> (Ямакова, Н. разве лето. http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa_n_r/summer.shtml, 25/05/2017).

³⁸⁹ Ямакова, Н. в разные стороны. <http://www.piiter.ru/view.php?cid=1&aid=36> (25/05/2017).

³⁹⁰ Ямакова, Н. перспектива. <http://www.piiter.ru/authors2.php?aid=36&pid=508> (25/05/2017).

сат субъекта предположительно тоже женщина (*брови взлет. ты шоколадная плитка. / сколько капель меня в твои веночки влито?*), а на гомозеротический характер аттракции субъекта может указывать аллюзия на строки М. Цветаевой *Как всеми рыжими лошадами / Я умилилась в Вашу честь*³⁹¹: на дворцовке гривы лошадок все так же рыжи. Данная аллюзия включает дискурс Н. Ямаковой в традицию женского гомозеротического письма, конституирующего новый тип женского субъекта и берущего свое начало в том числе со знаменитого цикла стихотворений М. Цветаевой «Подруга» (в истории русской литературы также известного как «Ошибка»)³⁹².

Проблема пола / гендера в текстах Н. Ямаковой связана с сексуальностью субъекта и часто становится непосредственной темой стихотворения. В тексте «доживая до тебя»³⁹³ заявленная бисексуальность субъекта ведет к изменчивости его гендерной идентичности (*gender fluid*)³⁹⁴ и даже к потенциальному нивелированию гендера как такового (в последней строке) – а в целом к сосуществованию возможностей, в том числе взаимоисключающих:

<...>

я его не любила. ее, впрочем, тоже не слишком.

я пойду – прочитаю: сама уже – точно не помню.

как девчонка?.. скорее, тогда – как мальчишка.

<...>

(в детстве лица бывают так часто похожи...)

В стихотворении «белое всеми»³⁹⁵ интенсивная языковая игра непосредственно затрагивает тему пола (правда, не самого субъекта, он выступает в роли наблюдателя):

<...>

[девочка] кажется инструментом слепком с вечного действия

без слуха без голоса опустевшая *полая*

играет безмолвие от которого никуда не деться

руку свесив *к полу сама еще вне пола*

<...>

тишина наполняет комнату и ее руку

застыла на кресле. *сама уже вне пола*

на заднем плане стены в полосатых *обоях*

в центре – двое. и не было бы мне до них дела

но ты *влюблена в обеих* – говоришь – что *в обеих*

³⁹¹ «Как весело сиял снежинками...» (Цветаева 1914).

³⁹² О данном сборнике М. Цветаевой, а также о ее поэтическом «диалоге» с С. Парнок см. статью Д. Кузьмина (Кузьмин 2015). О «сафическом» дискурсе в русской женской поэзии начала XX века с библиографией по данной теме см. нашу статью: Евграфкина / Шевченко (2011). Об истории лесбийской и гей-поэзии в России см.: Baer (2014).

³⁹³ Ямакова, Н. доживая до тебя. http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa_n_r/living.shtml (25/05/2017).

³⁹⁴ О данном типе гендера см., например: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=gender%20fluid> (25/05/2017).

³⁹⁵ Ямакова, Н. белое всеми. http://zhurnal.lib.ru/j/jamakowa_n_r/white.shtml (25/05/2017).

а я – в их молчание – в абсолютный белый

Положение *еще вне* и *уже вне* пола позволяет нивелировать гендерную идентификацию, отсюда неопределенность в указании: *двое – в обеих – в обеих*. Данный текстуальный прецедент (прежде всего, игра с омонимами *пол*) дает нам право на более широкую дискурсивную интерпретацию фрагмента из текста «зимнее»³⁹⁶: *врастать в пол* для субъекта Н. Ямаковой означает лишаться подвижности:

<...>

...а мне остается читать о зиме, замерзая от знаний.
пить виски со льдом, ожидая когда не придет ледекол.
смотреть в потолок ледяными пустыми глазами,
врастая лопатками в мерзлый оплеванный пол.

Дискурс Н. Ямаковой эксплицитно *би-текстуален*, отсюда и двойственная гендерная идентичность ее субъекта:

«Би-» – это и то и другое. Это возможность сосуществования *двух* полюсов сексуальности и желания в *одном* тексте. Это возможность двойственной интерпретации, открывающей доступ к драме расколотого субъекта, более не имеющего или никогда не знавшего *одной-единственной* идентичности – <...> Мы имеем дело со сложным, фрагментарным и нестабильным характером формирования идентичности субъекта.³⁹⁷

Любопытно, что термин *би-текстуальность* может быть соотнесен, как минимум, с одним из критериев «женского» письма³⁹⁸, описанных С. Воробьевой на основании анализа книги Э. Сиксу³⁹⁹, а именно с тем, что «женское» письмо представляет собой дискурс *бисексуальный*, «то есть в одинаковой степени принадлежащий и мужчине, и женщине, присутствие которых ощутимо в нем на равных, что усиливает наслаждение от текста»⁴⁰⁰. С другой стороны, би-текстуальность может рассматриваться как частный (с точки зрения деконструкции традиционной оппозиции «мужское – женское») случай текстовой полисемии, напоминающий также о *ре-*

³⁹⁶ Ямакова, Н. зимнее. http://samlib.ru/j/jamakowa_n_r/winter.shtml (25/05/2017).

³⁹⁷ Усманова (2003, с. 11-12).

³⁹⁸ В 1975 г. в русле постструктуралистских философских практик развивается теория женского письма, *écriture féminine*, истоки которой следует искать в книге французского феминистского теоретика литературы Э. Сиксу «Хохот медузы» („Le rire de la méduse“; см.: Сиксу 2001). Мужской тип языка / письма, по Э. Сиксу, определяется стремлением к формулированию единой объективной истины, он обслуживает различные властные практики и может быть инструментом подавления. Женское же письмо *неопределимо*, «<...> поскольку эта практика не может подвергнуться теоретизированию, классификации, кодированию <...> Женское письмо будет доступно лишь тем, кто разрушает автоматизм, тем, кто находится на периферии, и кто не поклоняется никакой власти <...>» (Сиксу 2001, с. 808).

³⁹⁹ Речь идет о книге Э. Сиксу, написанной в соавторстве с К. Клеман, „La jeune née“ [Вновь рожденная], см. Sixous / Clement (1986).

⁴⁰⁰ Воробьева (2013, с. 184).

прессированном тексте⁴⁰¹ и опыте преодоления разнообразных запретов, табу и цензуры посредством нарушения правил, пересечения границ, разнообразных форм трансгрессии и попыток ускользнуть от властных предписаний – в желании *что-то сказать*.

Относительность оппозиции «мужское – женское» устанавливается на разных уровнях текста: в поэзии М. Гейде грамматическая категория мужского рода приобретает статус универсальной и нивелирует значение пола / гендера субъекта как таковое; в текстах Г. Лоран субъект, формально и дискурсивно определяемый как мужской, становится объектом травестирования – это потенциально женский субъект, говорящий от мужского лица; у Н. Ямаковой субъект «осциллирует» между двумя полюсами, это обополюый субъект с подвижной самоидентичностью. Относительность категорий рода, лица, а также признаков «мужского» и «женского» становится непосредственным предметом поэтизации, а неопределенность на уровне содержания (*кто* этот субъект?) закономерно ведет к дестабилизации языковых / дискурсивных структур и, как следствие, к реализации принципа смысловой неопределенности.

⁴⁰¹ Усманова (2003, с. 11).