



Научная статья  
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-135-152>  
УДК 821.111

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Татьяна ВЕНЕДИКТОВА

## ЦВЕТЫ ДЛЯ ЛУИЗЫ ГЛИК, ИЛИ О ВОЗМОЖНОЙ ПОЛЬЗЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРАГМАТИЗМА

**Аннотация:** Можно ли, следуя поэтической формуле Луизы Глик, усмотреть в основе художественного «волшебства» прагматическую установку (“Every sorceress is // A pragmatist at heart”)? Как проявляется в ее стихах способность «превращать индивидуальное состояние в универсальное», отмеченная Нобелевским жюри, — и как работает в читателе? Чем прагматическое представление о языке как об опыте может быть полезно для развития литературной педагогики в век глобализации? В статье приводится и рассматривается подборка суждений об «универсальности» поэзии Л. Глик, высказанных студентами Московского университета в декабре 2020 г. В качестве альтернативы чтению, исходящему из самодостаточности текста-объекта и целостности культурного контекста, предлагается чтение, предполагающее подвижность субъектной позиции, развертывающее текст как опыт и процесс.

**Ключевые слова:** Луиза Глик, прагматизм, эстетический опыт, чтение, литературная прагматика.

**Информация об авторе:** Татьяна Дмитриевна Венедиктова, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-4338>. E-mail: [tvenediktova@mail.ru](mailto:tvenediktova@mail.ru)

**Для цитирования:** Венедиктова Т.Д. Цветы для Луизы Глик, или О возможной пользе поэтического прагматизма // Литература двух Америк. 2021. № 10. С. 135–152. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-135-152>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-135-152>

UDC 821.111

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

Tatiana VENEDIKTOVA

## FLOWERS FOR LOUISE GLUCK, OR ON THE POSSIBLE USES OF POETIC PRAGMATISM

**Abstract:** May not a “sorceress”/poet be “a pragmatist at heart” (Louise Gluck)? How does her “sorcery” — to quote the Nobel jury: using “poetic voice” to make “individual existence universal” — communicate and work in her readers? How may the notion of language as experience inherited from the pragmatist tradition inform literary pedagogy in the age of globalization? A sample of recent (December 2020) readings of Louise Gluck’s poems by Moscow University students is considered, including their judgments on the measure and scope of the poet’s “universality”. Slow motion, experiential reading inviting “disentrenchment” of the subject position is suggested as a useful alternative to text-centredness and insistence on the unique and holistic nature of the cultural context.

**Keywords:** Louise Gluck, pragmatism, aesthetic experience, reading, literary pragmatics.

**Information about the author:** Tatiana D. Venediktova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory 1, stroenie 51, GSP-1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1003-4338>. E-mail: [tvenediktova@mail.ru](mailto:tvenediktova@mail.ru)

**For citation:** Venediktova, Tatiana. “Flowers for Louise Gluck, or On the Possible Uses of Poetic Pragmatism.” *Literature of the Americas*, no. 10 (2021): 135–152. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-10-135-152>.

Every sorceress is  
A pragmatist at heart...  
*Louise Gluck. Circe's Power*

A requests B to bring him something,  
to which A points, say a flower...  
*John Dewey [Dewey 1929: 178]*

Любое поэтическое произведение содержит неявный комментарий о себе — о коммуникативных отношениях поэта и читателя, говорящего и (подразумеваемо) ответствующего субъектов. Стихотворение Луизы Глик «Сила Цирцеи» — воображаемый монолог волшебницы с острова Эя, обращенный к Одиссею, пленнику, который, в отличие от других, оказался достойным соперником в игре волшебства. Своему гостю Цирцея напоминает на прощанье о том, что в магии ее, вопреки видимости, не было коварства — превращения всего лишь обнажали скрытое: “I never turned anyone into a pig. // Some people are pigs; // I make them// Look like pigs”. Не так ли поэзия, трансформируя частное и обыденное, обеспечивает движение к сути, которое бесконечно хотя бы потому, что сопряжено на каждом шагу с переживанием пределов: “nobody sees essence who can't // Face limitation”. А далее следует дружеское признание, касающееся уже самой волшебницы: “My friend, // Every sorceress is // A pragmatist at heart”.

Столь решительная констатация «сердечной» близости прагматизма поэтическому волшебству выглядит парадоксом даже в Америке, на родине этого философского направления, которое часто и незаслуженно отождествляется с культом практицизма и утилитаристской расчетливостью. Глик, однако, не первая и не единственная, кто этот парадокс исповедует. Литературовед Ричард Порьер в книге «Поэзия и прагматизм» протянул линию преемственной связи от поэта и эссеиста Эмерсона к философу и психологу Уильяму Джеймсу и к его, Джеймса, прямым и косвенным ученикам — Уоллесу Стивенсу, Гертруде Стайн, Роберту Фросту. Названными литераторами традиция, конечно, не ограничивается.

Общей у прагматиста и художника слова можно считать установку на творческое, трансформирующее действие. Также: сосредоточенность на опыте — на взаимодействии с миром, которое неповторимо и повторяемо, имеет опору в прошлом и предвосхищает будущее, переживается индивидуально и становится общим в актах коммуникации. И, конечно,

живой интерес к языку как «инструменту инструментов» (“the tool of tools” — выражение Джона Дьюи). Инструментальность в прагматической логике отнюдь не подразумевает отождествления слова с молотком или шилом, чем-то предназначенным для строго определенной функции. Инструмент понимается Дьюи широко, как средство реализации некоторой возможности, расширения и обновления актуальной ситуации. Соответственно, язык — и больше, и меньше, чем система знаков; он мыслим не иначе, как в актах коммуникации, как совместно создаваемое в воображении пространство, где рождаются смыслы и ценности. Ввиду принципиальной открытости этого процесса идея успешности, результативности, ключевая для прагматистского понимания деятельности, также не подлежит плоской трактовке. Литературную деятельность тот же Р. Порьер ассоциирует с «искусством недостижения цели» (the art of *not arriving*) [Poirier 1992: 179]. В художественном выражении, подчеркивает исследователь, прагматистами ценим момент подвижности, а он осязателен острее всего, когда выражение некоторого содержания еще не состоялось, или не устоялось, или уже стало сомнительным. Предвосхищение не найденного или воспоминание забытого имени — вот моменты истины в искусстве.

И поэтическое творчество, и читательское соучастие в творчестве переживаются, таким образом, как непрерывное преодоление рутины. Визуальное воплощение этого принципа Порьер усматривает в центральном образе эмерсоновского эссе «Круги». Усилие творческого производства застывает в произведении — в окружности, которой Я описывает свои границы, но в акте восприятия круг описывается наново, расширяется. Для Эмерсона и всех его позднейших наследников «душа» поэзии — интеракция, переход от продукта к процессу и к новому продукту, так без конца. «Язык, в той мере, в какой он стремится передать поток индивидуального опыта, перестает быть инструментом объяснения или достижения ясности, напротив, служит сохранению неопределенности и туманности» (*saving uncertainty and vagueness*) [Poirier 1992: 3]. Неопределенность ценна как пространство маневра, возможной творческой инициативы. В идеале и на практике поэтическое слово всегда вплавлено в бессловесное, а поэтическая коммуникация убегает от однозначности, даже притом, что вдохновляется стремлением к совершенному воплощению смысла.

Эстетические инсайты вынашивались классиками прагматической мысли, но редко постулировались прямо и не принимали вид доктрины. Тот же Дьюи в поздние годы жизни предполагал, что его учение следует

называть не *прагматизм*, а *гуманистический натурализм*, и подчеркивал его широкую «прикладную» — социальную, эстетическую, этико-педагогическую — полезность. Это обстоятельство возвращает нас к творчеству Луизы Глик — в контексте исходном и российского восприятия.

На вопрос, где «живет» современная американская поэзия? — можно ответить так: с середины XX в. ее приютом стал университет, где поэт подвизается, как правило, в роли преподавателя литературы и творческого письма. Альянс этот возник больше из экономической целесообразности (одними стихами не проживешь), но не только. Обучение «творческому письму» существует независимо от дисциплинарных рамок, а из студентов редко кто имеет в виду стать или потом становится поэтом. Особенное *know-how* поэта-педагога — личный опыт, убедительно воплощенный и последовательно воплощаемый в словах и образах. Именно он осознается как ценность, заслуживающая передачи и освоения — потенциальный ресурс развития и даже терапевтический ресурс.

В России сложился иной профиль литературной культуры и в университетах ситуация тоже иная. Для желающих пробовать силы в литературном творчестве имеются студии и кружки, и всегда есть, разумеется, преподаватели и студенты, которые пишут «для себя» или публикуются, — но в целом творческие практики существуют отдельно от практик познавательных и исследовательских, творческий опыт — отдельно от знания. Творчество, пестуемое в академической среде, нередко характеризуется критиками уничижительно — как заведомо сухой плод эрудиции и формалистической рефлексии<sup>1</sup>.

При всех различиях между российской и американской культурами у них обнаруживается общая проблема. Стихи писались и продолжают писаться, импульс языковой креативности отнюдь не иссяк, — но былое почетное место в литературе поэзия явно утратила. По данным опроса, цитируемым газетой *Washington Post*, стихи («вообще», не только современные) читает менее семи процентов американцев, и даже в узком кругу «продвинутых читателей» эта форма досуга занимает ничтожное, последнее место, сильно отставая от просмотра кино, чтения романов, танца, посещения театров и музеев, слушания музыки и игры на музыкальных инструментах [Ingraham 2015]. Нечто подобное — по-види-

---

<sup>1</sup> Например, Сергей Чупринин описывает эти стихи как «выделяющиеся, с одной стороны, самоцельной языковой игрой, а с другой, повышенной затемненностью смысла и демонстративным аутизмом, что делает их отличным объектом для структуралистского или постструктуралистского анализа, но исключает их успех у сколько-нибудь широкой публики» [Чупринин 2007: 606].

мому, это симптом масштабных, системных изменений в эстетических практиках — происходит и в России. Из исследования, которое было проведено редакцией «Нового литературного обозрения» с участием ВЦИОМ среди студентов московских вузов, явствует, что большинство опрошенных современной поэзии не знают совсем, и даже те, кто с ней отчасти знаком (как правило, это филологи), относятся к ней довольно безразлично [Королева, Левинсон 2003]. Предложение представить современную поэзию в виде города выявило следующее: в представлении всех категорий участников опроса этот город окружен высокими стенами и представляет собой лабиринт запутанных, темных, безлюдных улиц. В нешироком спектре переживаний, ассоциируемых с современной поэзией, устойчиво присутствует страх, сопряженный часто с любопытством или уважением, но нередко и с неприязнью, даже мстительной агрессией.

Считать ли это открытие шокирующим? Американский поэт и критик Бен Лернер в недавней книге тоже отмечает распространенную подозрительность, враждебность, даже «ненависть» широкого читателя к поэзии, а объяснение дает такое: язык в поэзии — область творческого действия, открытого эксперимента, которые исключают комфорт готовых, авторитетных решений и несут в себе заведомый риск неудачи, недоосуществленности претензий на совершенство. Поэзия по своей сути «означает неосуществимость запроса... Поэтому по отношению к ней мы склонны испытывать неловкость и обвинять в том поэта»<sup>2</sup>. И поэтому же от поклонения-почитания до «обвинения» и мстительного игнорирования дистанция может оказаться невелика.

Едва ли не самый трудный урок прагматистской мысли состоит как раз в усилии уйти от этой оппозиции. И мир, и текст прагматист представляет вечно недоделанными, несовершенными и небезнадежными. Еще Уильям Джеймс ставил читателя перед гипотетическим вызовом/выбором (который мы здесь передадим посредством парафраза). Что если бы Творец тебе сказал: «Я создам мир лишь относительно совершенный, — совершенный лишь в той мере, в какой каждое действующее в нем лицо прилагало бы усилия к достижению совершенства в максимально возможной для себя степени? Захотел бы ты поучаствовать в этом мире, плюралистическом и не вполне разумном, где спасение не гаранти-

---

<sup>2</sup> “‘Poetry’ denotes an impossible demand. ... The poet... is therefore both an embarrassment and an accusation.” [Lerner 2016: 13]. Здесь и далее перевод с англ. наш. — *T. B.*

ровано, а зависимо в том числе и от тебя лично, достижимо на условиях сотрудничества с другими и доверия другим? В мире, где риски реальные, спасение возможно, но и погибель тоже? Или ты отверг бы предложение как голос соблазна и предпочел вернуться в сон небытия, от которого был им временно пробужден?<sup>3</sup> — Вместо слова «мир» (world) в этом рассуждении легко могло бы стоять слово «культура» или слово «стихотворение». Внутренняя нестабильность, неясность, неопределенность, нецелостность текста понимается здесь и как препятствие к формированию смысла, и как важное условие его формирования, стимул к смыслопроизводству. Обитание в системе вполне завершенной и прозрачной, напротив, было бы похоже на сон или род небытия (slumber of nonentity).

Ощущение гетерогенности, подвижности культурной жизни, отсутствия в ней общих якорей преемственности за сто с лишним лет «после Джеймса» усугубилось. В частности, историк литературы в наши дни вынужден работать с конгломератом разнопорядковых текстовых практик, обозначаемых как «всемирная литература». Относя к ней «все литературные произведения, находящиеся в обращении за пределами породившей их культуры» [Damrosh 2003: 4], американский теоретик Дэвид Дэмрош настаивает на том, что в этом нарастающе масштабном «обороте» текстов не может не вырабатываться новый способ их чтения и новые ориентиры литературной педагогики. Очевидно, что усмотреть системность или единый исторический сюжет в необъятном многоголосьи или «исчерпать» его путем сложения национальных, региональных и местных традиций не представляется возможным. Проблема соединения индивидуального с универсальным требует поиска иных решений. Один из поводов подумать об этом дала новость о присуждении очередной Нобелевской премии по литературе, пришедшая в ноябре 2020 г.

Луиза Глик — типично университетский поэт: полвека творчества для нее одновременно и полвека преподавания. Свой первый

---

<sup>3</sup> “Suppose that the world’s author put the case to you before creation, saying: ‘I am going to make a world not certain to be saved, a world the perfection of which shall be conditional merely, the condition being that each several agent does its own “level best.” I offer you the chance of taking part in such a world. Its safety, you see, is unwarranted. It is a real adventure, with real danger, yet it may win through. It is a social scheme of co-operative work genuinely to be done. Will you join the procession? Will you trust yourself and trust the other agents enough to face the risk?’ Should you in all seriousness, if participation in such a world were proposed to you, feel bound to reject it as not safe enough? Would you say that, rather than be part and parcel of so fundamentally pluralistic and irrational a universe, you preferred to relapse into the slumber of nonentity from which you had been momentarily aroused by the tempter’s voice?” [James 1995: 112]

учебный курс «Введение в поэзию» она предложила в начале 1970-х в университете Северной Каролины и сегодня в качестве профессора в Йеле продолжает преподавать “verse writing”. Голос Глик негромок, но убедителен — в ряду полученных ею в разное время литературных премий теперь фигурирует и Нобелевская, присвоенная по совокупности многолетних творческих достижений «за безошибочный поэтический голос, который своей строгой красотой превращает индивидуальное существование в универсальное» (“unmistakable poetic voice that with austere beauty makes individual existence universal”).

Превращение индивидуального в универсальное засвидетельствовали эксперты, но оно небезынтересно, конечно, и читателям. В роли «просто читателей» (но одновременно и экспертов “in-the-making”) оказались в нашем случае студенты-второкурсники филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, слушавшие курс «Прагматика речевой коммуникации»<sup>4</sup>. Сразу стоит оговорить: прагматика (языковая или литературная) совсем не тождественна прагматизму, но связь между ними есть. Суть подхода в обоих случаях состоит в пристальном внимании к субъекту и ситуации, в предъявлении к тексту вопроса «что делает?», в исследовании смыслообразования как взаимодействия в контексте. В данном случае (в декабре 2020 г.) зачет по курсу предполагал не столько проверку теоретических знаний, сколько мобилизацию вновь приобретенных или вновь осознанных умений. На примере трех известных стихотворений Глик: «Подснежники» (*Snowdrops*), «Дикий ирис» (*The Wild Iris*), «Красный мак» (*The Red Poppy*) — студентам предлагалось подумать о субъекте и адресате поэтической речи, о драматургии их отношений, об опыте, «свернутом» в разных уровнях языковой формы и «развертываемом» их же посредством. Предлагалось задуматься и над вопросом, подсказанным формулировкой нобелевского жюри: при каких условиях лирический разговор «души с душою» может стать и в самом деле универсальным, служить средством и средой общения поверх — или «подниз» — языковых и культурных различий?

Большинство писавших фиксировали, для начала, непривычность ситуации на фоне наличного школьного опыта. Обычно сочинение или эссе по литературе предполагает интерпретацию заведомого ценного текста в заданном культурно-историческом контексте, а в данном случае

---

<sup>4</sup> Благодарю коллег: И.В. Кукулина (НИУ ВШЭ) за своевременную и уместную консультацию, помощь в формулировке задания и А.А. Зубова (МГУ) за помощь в работе с текстами эссе и ценные соображения, высказанные по ходу.



они должны были описать встречу с неизвестным им явлением в неопределенной системе координат. Авторитетность нобелевского выбора никто не дерзнул подвергнуть сомнению, но он явно не имел в глазах студентов той же весомости, что литературный канон, определяющий русло школьного образования. Отсюда — смесь растерянности и упования на собственные силы, сквозившая в стилистике многих опусов. Необходимость рефлексировать личный *опыт* — соединять внимание к субъективному переживанию с дисциплиной дискурсивного анализа — также смущала и вдохновляла многих.

Большинству московских второкурсников сфера «поэтического» представлялась далекой от жизни (при том, что ссылки на друзей, пишущих стихи, тоже встречались, и даже нередко). Высказывания студентов, таким образом, подтвердили обозначенное выше общее место: если считать поэтов «воспринимающими антеннами века» (Э. Паунд), то с передачей сигнала молодой читающей аудиторией налицо провал. В то же время по итогам чтения эссе стало ясно, что при некотором побуждении к вслушиванию и настройке слуха поэтический сигнал успешно преодолевает толщу культурной, языковой и поколенческой чужести.

Об «универсальном» в поэзии одни эссеисты высказывались как о труднодостижимом благе, а другие, напротив, как о неизбежной, но вынужденной и не слишком желанной дани времени. Предсказуемым образом, само определение этой категории оказалось проблемой. Тематика предложенных к разбору стихов сама по себе универсальна — стихи «про цветы» писались и пишутся в любой культуре, в любую эпоху. Но под очевидностью тематического мотива анализ вскрывал общность более существенную. У Луизы Глик «без-смысленное» и бессловесное растение — мак, ирис или подснежник — предстает как субъект переживания и даже субъект речи. В каждом из трех случаев дикий полевой цветок раскрывает свой «характер» — структуру опыта, динамику витального импульса. Жизнь многолетних растений — многократный переход границы от смертного оцепенения зимнего сна к восторгу как бы невероятного, ошеломляющего пробуждения, потом обратно. Цветы — свидетели собственной гибели, возрождения, расцвета, увядания и распада, и в данном случае, не немые свидетели; их рассказ вызывает к сопереживанию. Событие рассказа — взаимодействия с почвой и влагой, воздухом и солнечным светом, то есть «прорастание». У Уолта Уитмена этот ключевой процесс обозначался словом *sprouting*, при этом «листья травы» сравнивались с языками и одновременно уподоблялись «иероглифам».

Мысль о том, что жизнедеятельность естественно-коммуникативна, а «прораствание» может служить метафорой коммуникации, — в духе прагматической философии. Из нее вытекает представление о языке как о деятельности в мире, а не его отображении<sup>5</sup>. «Суть языка — не “выражение” чего-то уже наличного, готового и менее всего выражение уже готовой мысли, — писал Дьюи. — Это — общение, установление отношений сотрудничества, соучастной деятельности» [Dewey 1929: 179]. Деятельностная модель речевого общения тут же демонстрируется на простейшем примере: «А просит Б принести нечто, указывая при этом на цветок». Значения слов в этой ситуации явно второстепенны (слов может даже не быть вовсе) сравнительно с выстраиваемой системой отношений. Видя жест А, поясняет Дьюи, Б реагирует на то, что тот подразумевает, представляя отношение А к цветку, то есть исходя при этом из опыта А, а не собственного, эгоцентрического переживания. Но также и А имеет в виду то, как может отнестись к объекту Б, что тот может в данной ситуации сделать.

Акт принятия символического дара и отдаривания — так можно определить природу действия, осуществленного московскими студентами в отношении стихотворений Луизы Глик. Ответные подношения содержали широкий спектр реакций (от недоумения до восторга) и интонаций (от наукообразия до лирической исповеди) — небольшая подборка из них заслуживает, я надеюсь, внимания<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Уитмена Уильям Джеймс воспринимал и отчасти даже описывал как образцово прагматического поэта. См.: [Allison 2002].

<sup>6</sup> Обозначу отдельно проблему, которая далее не обсуждается, хотя в принципе обсуждения заслуживает: российских «первочитателей» Глик удивляли в ее стихах богато резонирующая метафоричность и (неожиданная, по-видимому, для многих) простота, неукрашенность, сдержанная энергия. Это побуждало их думать о сравнительных возможностях и ограничениях языковых ресурсов, с которыми работают поэт и переводчик. «Перевести поэтический текст может быть труднее, чем написать», — констатировала, например, *Елизавета Лебединская*. Многие отмечали в переводах завышенный сравнительно с оригиналом «градус поэтичности» — в традиционном ее понимании. В минималистичных, словно прорезанных строчках Глик любой переводчик вольно или невольно что-то смещал или добавлял. Фраза одновременно облегчалась и отягощалась словами-связками, логическими скрепами, становилась красивее (например, простое «небо» превращалось в «окоем»), понятнее, прозрачнее, но тем и обескураживала. Из того обстоятельства, что в английском языке глагол легко оборачивается существительным, что совпадают формы женского и мужского рода, что обращения к адресату не дифференцируются «ты» и «вы» и т. д., вытекало множество смысловых (не)возможностей в русском переводе. Чтение эссе наводило на мысль, что переводом в наши дни интересуются — неизбежно — не только переводчики и переводоведы.

Я не говорю на языке автора, между нами, полувековая пропасть в возрасте и океан. Я никогда не бывала за границей и плохо знакома с американской культурой, а все же я чувствую ее послание, в чем-то даже точнее, чем послание человека, который говорит со мной на одном языке. Но, если честно, могу ли я точно утверждать, что хоть с кем-то я говорю на одном языке?

*Софья Агабабян*

Обращаясь к современным стихам, мы не понимаем, как отличить талантливое творчество от низкопробного, где стоит искать скрытые смыслы, а где их заведомо нет. С классикой таких проблем нет, она прошла проверку временем и сохранила лучшее.

*Софья Анохина*

Еще пару лет назад меня интересовали только классические произведения. Мне было хорошо в том мире, я не задумывалась о существовании современной литературы. Сейчас понимаю, что именно в современной поэзии наиболее четко отражаются процессы, которые захватывают язык в наши дни.

*Анна Куренкова*

Мои знакомые о современных поэтах и их творчестве почти ничего не знают, за исключением титулованных авторов, стихи которых переложены на музыку, — притом что «массовую поэзию» (под нею я подразумеваю шуточные «стишки», карапули КВНа, тексты популярных песен, рекламные слоганы и т. д.) мы слышим отовсюду — по радио и телевидению, из модных приложений или интернет-каналов.

*Анастасия Дементьева-Смелова*

Не ручаясь за всю поэзию мира, к которой, к сожалению, меня не научили проявлять интерес, но опираясь на свой опыт знакомства с современной поэзией России, я делаю выводы о условном кризисе в ее существовании. Спроси у любого русского человека (хотя, мне кажется, именно этот вопрос можно не ограничивать национальностью) о последнем знакомом им поэте — в лучшем случае, он вспомнит кого-нибудь из «шестидесятников» или поэтов-бардов, в основном — серебряный век...

*Дарья Петропавловская*

В стихотворениях «Дикий ирис» и «Красный мак» само говорение, обращение к другому наделяется силой поступка. Способность произносить слова или «произрастать» становится тем, что определяет появление нового, живого «я». С появлением надежды приходит возможность говорить — речь становится «вновь обретенной».

*Марианна Давыдова*

Число антропоморфных черт-переживаний, которыми наделяется подснежник, растет от строки к строке, становится слишком велико и достигает того порога, когда читатель уподобляет себя цветку: биофизические процессы, которые происходят с растением весной, и нравственные, психологические перемены понимаются друг через друга.

*Любовь Сапунова*

Пребывание в темноте земли, в чем-то, похожем на греческий Тартар, — это состояние небытия, безголосости и ужаса от кажущейся невозможности голос вернуть. Видевший смерть цветок, подобно мифологическому герою, спускавшемуся в царство мертвых, окликает своих адресатов: «Выслушайте меня!» (“Hear me out!”), «вы, не помнящие» (“you who do not remember...”). Он повествует — отрывочно, так, что у нас создается ощущение речи того, кто еще не оправился от пережитого потрясения, страдания, утраты, благодаря которым только и можно вновь заговорить... А кто же я, читатель этих стихотворений? Тот, кто вернулся из иного мира, преображенный, или тот, кому это пока незнакомо? Тот, кто пережил самоутрату, или тот, кто напрочь забыл о ней? Или и тот, и другой одновременно? Или кто-то третий — сторонний наблюдатель, сочувственно растроганный этой драмой? Вариантов на самом деле даже больше... Я могу сказать, что чувствую себя где-то посередине между участниками поэтического диалога, то приближаясь к каждому из них, то отдаляясь. И это объяснимо, ведь субъект немислим без другого, — они/мы связаны намного теснее, чем кажется.

*Лидия Шапошникова*

Интенция поэта сложна и неясна, и так же непредсказуема ответная реакция читателя. Речевой акт прорастает в маленькую драму, разыгрываемую несколькими участниками, для каждого из которых она может иметь особый смысл.

*Анастасия Хованская*

Стихотворение о преодолении сонной бесчувственности, небытия актуально ввиду событий этого года: сейчас людям тоже приходится пересобирать себя, возвращаться к обыкновенной жизни после месяцев монотонного существования, которому, казалось, не было конца.

*Софья Абросимова*

Поэт делает часть себя, свое личное — всеобщим, читатель же настраивает себя на эту волну, чтобы принять в себя этот опыт. И если обе стороны достаточно талантливы в этом, то ни разность культур, ни различный уровень знаний и эрудиции не сможет мешать этому соединению, этому обмену не просто эмоциями или мыслями, но опытом... Современная молодая поэзия, как мне кажется, пытается свернуть с пути раскрытия личного в пользу всеобщего: постоянная сегрегация общества по интересам порождает большое количество людей, старающихся отгородиться от остальных, каждый хочет заявить о себе как о человеке отличающемся от других, особым и уникальном...

*Даниил Романов*

Универсальности, пожалуй, слишком много в современном искусстве, адресуемом не конкретному субъекту, а аморфному «субъекту вообще»... Хорошо это или плохо? Скорее никак. Это просто такой этап развития искусства, когда идет общение «всех со всеми», и «разговор» в искусстве так или иначе начинает вовлекать в себя все больше и больше разных дискурсов, все больше и больше отдельных людей.

*Владислав Немчинов*

Возможно ли вообще найти нечто универсальное для всех культур? Я думаю, что нет. Люди общаются на разных языках, языковые различия всегда ведут к культурным. Переводчик может попытаться передать чувства лирического субъекта описательно, но на эмоциональном уровне носитель другой культуры не сможет до конца прочувствовать текст. Получается, что любое произведение возможно назвать универсальным лишь с оговорками. Поэзия Луизы Глик универсальна только для западной культуры.

*Виктория Левотаева*

Возможно, не одному читателю знакомо такое необычное чувство, когда твердо знаешь, что стихотворение, которое только что прочел, уже читали миллионы людей по всему свету, и все же ощущаешь его «своим», только для тебя существующим, словно адресованное тебе письмо.

*Елена Сосина*

Каждому произведению соответствует своя аудитория, свой адресат, и в том, что в случае с современной поэзией я им не являюсь, нет ровным счетом ничего страшного. Тем не менее обидно, что по какой-то причине значительная часть потенциальной аудитории остается «отрезанной» от реального литературного процесса: возможные адресаты не становятся таковыми, потому что либо не знают о том, какое полное открытий сообщение им посылается, либо, зная, не понимают, какую кнопку нажимать, чтобы его прослушать... обычный русский школьник не в силах, не готов прочесть послание, апеллирующее к общечеловеческому опыту, — где-то по дороге к нему недополучив ключа.

*Мария Де Пои*

В современном мире большее количество стихотворений пишется, а не читается. Это может представляться фактом достаточно трагичным, однако я нахожу складывающуюся ситуацию приятным знаком роста интеллигентности человека, его заинтересованности в изучении мира вокруг и познании себя.

*Дарья Свистунова*

В наше время поэты обращаются не ко всем читателям, а лишь к тем, которые хотят их понять и готовы подумать вместе с ними... сейчас не читатели ищут поэзию, а поэзия ищет «своих», достойных читателей.

*Анна Шеленкова*

Стихотворение заставило меня вспомнить скульптуру «Человек, за которым наблюдает цветок», автором которой является Жан Арп. Я увидела ее в начале осени в ГМИИ им. А.С. Пушкина и была удивлена. Наверное, именно так видят нас цветы, но думаю, что автор вкладывал не только это в свою работу. Просто эта скульптура еще раз подтверждает, что у всех очень разные взгляды на жизнь, у всех

разный жизненный опыт, и все произведения и события мы пропускаем через себя и интерпретируем очень индивидуально. Мы можем говорить на разных языках и воспитываться в далеких друг от друга культурах, но мы должны прикладывать усилия и открывать сердца, чтобы понять и услышать друг друга. Важно помнить о том, что косвенность присуща любому акту речи, в том числе диалогу писателя и читателя. Литература останется или станет понятной нам, если мы *пожелаем* ее понять.

*Арина Сотникова*

### **Postscriptum: к прагматике литературного чтения?**

Как я читаю литературный текст? Как читают они? Почему — так, а не иначе, и часто иначе, чем мы их учим и чем учили нас? Как формируется смысл читаемого и что входит в его состав?

Эти вопросы сегодня — предмет размышлений теоретических (философов, антропологов, психологов, когнитивистов) и практических (педагогов-литературоведов). Ханс Ульрих Гумбрехт, соединяющий в себе все названные ипостаси, анализируя собственный опыт преподавания литературы в Стэнфорде, констатировал: в реакциях своих студентов он, профессор, сталкивается с комплексом не вполне ему понятным, обескураживающим, требующим к себе внимания и — реакции. Медийная революция, по мнению Гумбрехта, формирует в молодых читателях привычку к поглощению все нарастающих объемов информационных текстов, а это обесмысливает традиционную опору литературной педагогики — установку на «неизбежно авторитарные разъяснения того, что тексты могут (и даже должны) значить и как они устроены» [Гумбрехт 2014], см. также: [Гумбрехт 2006]. Допустим, так. Но что может послужить установкой альтернативной? На этот счет пока есть только предположения. Возможно, предполагает Гумбрехт, ставку следует сделать на прагматические стратегии выводящие субъективный опыт, «пласты ощущения и настроения» в плоскость смыслообразования. Речь идет о чтении, адресованном «конкретности и чувствительности» или мультимодальной природе литературного текста, о чтении как о процессе, в котором участвуют эмоции, аффекты, чувственные ощущения, наряду и на равных с интеллектом. Режимы формалистического «пристального чтения» аффективные реакции игнорировались (не без презрения)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Памятником этому формалистическому предубеждению можно считать знаменитую статью У. Уимзата и М. Бирдсли «Аффективное заблуждение» [Wimsatt, Beardsley 1949].

и тщательно вычищались из актов профессиональной рецепции, но в изменившемся контексте интерес к ним резко и не случайно вырос.

Чтение и преподавание литературы в новом ключе предполагает фокусировку на «воплощенной» (embodied), интерактивной, динамической природе художественной формы, которую мысль прагматистов последовательно акцентировала<sup>8</sup>. Форма интересна как длящийся процесс контакта с Другим, своего рода «раппорт» или «резонанс». Эстетический опыт познавателен прежде всего тем, что соединяет непосредственность чувственно-эмоциональных реакций с глубокими паттернами, в которых биологическое неотлично от культурного. Не исключено, что с этой стороны (и с учетом трудно становящегося, но перспективного альянса гуманитариев с нейронаукой) будет легче подступить к проблематике универсального в культуре.

Это не значит, конечно, что не стоит изучать и уточнять структурные особенности устройства текстов и особенности контекстов их производства. Работа по аккумуляции и систематизации культурных знаний очень важна, но ее педагогическая и социальная ценность во многом определяется наличием или отсутствием навыка, который ассоциируется с прагматистской традицией, хотя не был ни ее изобретением, ни, тем более, «собственностью». Поэт-романтик Китс называл этот навык «негативной способностью», обозначая таким образом состояние внутренней подвижности и смысловой неопределенности, «когда человек предается сомнениям, неуверенности, догадкам, не гоняясь нудным образом за фактами и не придерживаясь трезвой рассудительности» [Китс 2011: 68]. Эту способность и склонность Китс считал привилегией (не исключительной, впрочем) поэтов. Современный социальный философ Роберто Унгер, развивая интуицию Китса в опознаваемо прагматистском ключе, определяет задачу гуманитарного образования словом *disentrenchment* — специально им придуманным, отсутствующим в словарях английского языка [Unger 2001: 249]. Словом этим обозначается «раз-укрепление» контекстов восприятия, преодоление индивидом страха перед изменением и будущей возможностью, овладение опытом (собственным, а через него и коллективным), гибко соединяющее в себе способность к критике и способность к доверию.

---

<sup>8</sup> С точки зрения Р. Порьера, прагматистское замедленное чтение (*reading in slow motion*) похоже на «пристальное» (*close*), а принципиально отличается от него внимательностью к разворачиванию соучастного процесса, а не к у/восстановлению полноты смысла (*total meaning*). См.: [Poirier 1992: 178].



В этой области много пока неясного и спорного, но обойти неясности и споры стороной не представляется возможным. Я думала об этом, сталкиваясь с сетованиями студентов-эссеистов (по сути, каждого первого) на недостаток опытных посредников, которые вводили бы неофитов в необжитое еще (но, как выяснилось, интересное) пространство «живого» поэтического творчества. Хотелось ответить: готовых проводников нет, формы посредничества следует искать вам самим — не в прошлом, а в будущем. Современная поэзия — город, одновременно пугающий и манящий. Как и все «глобальные» города, он требователен к обитателям/посетителям, но к ним же, потенциально, непредсказуемо щедр.

#### ЛИТЕРАТУРА

Гумбрехт 2014 — *Гумбрехт Х.У.* Будущее чтения? Воспоминания и мышления о генеалогическом подходе // Новое литературное обозрение. 2014. № 4 (128). С. 17–26.

Гумбрехт 2006 — *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 179 с.

Китс 2011 — *Китс Дж.* Письма: 1815–1820. СПб.: Наука, 2011. 645 с.

Королева, Левинсон 2003 — *Королева С., Левинсон А.* Опыт литературного маркетинга (проект «Стихи — народу») // Новое литературное обозрение. 2003. № 4 (62). С. 49.

Чупринин 2007 — *Чупринин С.И.* Жизнь по понятиям: русская литература сегодня. М.: Время, 2007. 766 с.

#### REFERENCES

Allison 2002 — Allison, Raphael C. “Walt Whitman, William James, and Pragmatist Aesthetics.” *Walt Whitman Quarterly Review* 20, no. 1 (2002): 19–29.

Chuprinin 2007 — Chuprinin, Sergei I. *Zhizn' po poniatiiam: russkaia literatura segodnia* [Life by Concepts: Russian Literature Today]. Moscow: Vremia Publ., 2007. (In Russ.)

Damrosch 2003 — Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.

Dewey 1929 — Dewey, John. *Experience and Nature*. London: George Allen and Unwin, 1929.

Gumbrecht 2014 — Gumbrecht, Hans U. “Budushchee chteniia? Vospominaniia i razmyshleniia o genealogicheskom podkhode” [“The Future of Reading? Memories

and Reflections on the Genealogical Approach”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Observer*] 128, no. 4 (2014): 17–26. (In Russ.)

Gumbrecht 2006 — Gumbrecht, Hans U. *Proizvodstvo prisutstviia: chego ne mozhets peredat' znachenie* [*Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. (In Russ.)

Ingraham 2015 — Ingraham, Christopher. “Poetry is Going Extinct, Government Data Show.” *Washington Post*, April 24, 2015. <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/04/24/poetry-is-going-extinct-government-data-show>.

James 1995 — James, William. *Pragmatism*. New York: Dover Publications, 1995.

Keats 2011 — Keats, John. *Pis'ma: 1815–1820* [*Letters: 1815–1820*]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2011. (In Russ.)

Koroleva, Levinson 2003 — Koroleva, Svetlana, and Aleksei Levinson. “Opyt literaturnogo marketinga (proekt ‘Stikhi — narodu’)” [“An Experiment in Literary Marketing (Project ‘Poems to the People’)”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [*New Literary Observer*] 62, no. 4 (2003): 49. (In Russ.)

Lerner 2016 — Lerner, Ben. *The Hatred of Poetry*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.

Poirier 1992 — Poirier, Richard. *Poetry and Pragmatism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

Unger 2001 — Unger, Roberto M. *False Necessity: Anti-Necessitarian Social Theory in the Service of Radical Democracy*. London: Verso, 2001.

Wimsatt, Beardsley 1949 — Wimsatt, William K., and Monroe Beardsley. “The Affective Fallacy.” *The Sewanee Review* 57, no. 1 (1949): 31–55.

© 2021, Т.Д. Венедиктова

© 2021, Tatiana D. Venediktova

Дата поступления в редакцию: 10.01.2021

Received: 10 Jan. 2021

Дата одобрения рецензентами: 11.02.2021

Approved after reviewing: 11 Feb. 2021

Дата публикации: 25.05.2021

Date of publication: 25 May 2021