



Научная статья

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-347-389><https://elibrary.ru/GIMLOO>

УДК 821.111(73).0

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

Владимир ФЕЩЕНКО

## ПИСЬМО ЛИН ХЕДЖИНЯН. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК КАК ЯЗЫК ИССЛЕДОВАНИЯ

**Аннотация:** Статья посвящена поэтике современной американской писательницы Лин Хеджинян (1941–2024), считающейся одной из самых последовательных продолжательниц эксперимента Гертруды Стайн в англоязычном литературном письме. Рассматриваются все этапы поэтического творчества Хеджинян: от ранних опытов «языкового письма» в 1960–1970-е, автобиографических текстов и коллективных произведений 1980–90-х, до теоретических и поэтических исканий первых десятилетий XXI в. Основным интересом автора является постоянство и непостоянство памяти и субъекта, а также роль письма в их сохранении и трансформации. Описание процесса письма как движущей силы памяти и опыта здесь выходят на первый план. Синтаксис выступает материализацией темпоральности в письме. Тексты самых разных форматов посвящены природным и культурным мирам, оживленным языком. Многие тексты Хеджинян, как теоретические, так и художественные, исследуют проблему языка как социального пространства, как философского поиска и как политической прагматики, а также проблему отношения времени к языку и языка ко времени. Книга *The Language of Inquiry* стала своего рода манифестом поэтического языка, который является «языком исследования». Особое место в книге занимают эссе о Г. Стайн, актуализирующие письменные практики великой американской модернистки в современном контексте лингвоориентированной поэтики. В творчестве последних лет Хеджинян все чаще обращается к общественной тематике, не переставая экспериментировать с границами поэтического. Она выдвигает теорию так называемого «аллегорического активизма», под которым понимается «художественно-политическая практика на службе активизации креативного потенциала в повседневной жизни».

**Ключевые слова:** языковое письмо, Л. Хеджинян, Г. Стайн, поэтический язык, субъективность.

**Информация об авторе:** Владимир Валентинович Фещенко, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языкознания РАН, Бол. Кисловский пер., д. 1, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1323-4220>. E-mail: [takovich2@gmail.com](mailto:takovich2@gmail.com).

**Для цитирования:** Фещенко В.В. Письмо Лин Хеджинян. Поэтический язык как язык исследования // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 347–389. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-347-389>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-347-389>

<https://elibrary.ru/GIMLOO>

UDC 821.111(73).0



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

Vladimir FESHCHENKO

## LYN HEJINIAN'S WRITING. POETIC LANGUAGE AS LANGUAGE OF INQUIRY

**Abstract:** The article is devoted to the poetics of contemporary American writer Lyn Hejinian (1941–2024), considered one of the most consistent successors of Gertrude Stein's experimentalism in Anglophone literary writing. The study encompasses all stages of Hejinian's poetic creativity: from early experiences of "language writing" in the 1960–70s, autobiographical texts and collective works of the 1980–90s, to theoretical and poetic quests in the first decades of the 21<sup>st</sup> century. The writer's main interest is the persistence and impermanence of memory and the subject, as well as the role of writing in their preservation and transformation. Descriptions of the writing process as a driving force of memory and experience come to the fore here. Syntax acts as the materialization of temporality in writing. Texts in a variety of formats explore natural and cultural worlds brought to life by language. Many of Hejinian's texts, both theoretical and artistic, explore the problem of language as a social space, as a philosophical search and as political pragmatics, as well as the problem of the relationship of time to language and language to time. The book *The Language of Inquiry* has become a kind of manifesto for poetic language, which is the "language of inquiry." A special place in the book is occupied by essays about Gertrude Stein, which actualize the writing practices of the great American modernist in the contemporary context of language-oriented poetics. In her work of the recent years, Hejinian increasingly turns to social themes, never ceasing to experiment with the boundaries of the poetic. She puts forward a theory of so-called "allegorical activism," which is understood as "artistic and political practice in the service of activating creative potential in everyday life."

**Keywords:** language writing, L. Hejinian, G. Stein, poetic language, subjectivity.

**Information about the author:** Vladimir V. Feshchenko, Doctor Hab. in Philology, Senior Researcher, Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Bolshoy Kislovsky ave., bld. 1, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-00031323-4220>. E-mail: [takovich2@gmail.com](mailto:takovich2@gmail.com).

**For citation:** Feshchenko, Vladimir. "Lyn Hejinian's Writing. Poetic Language as Language of Inquiry." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 347–389. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-347-389>

*How Writing is Written*

(Г. Стайн)

*If Written is Writing*

(Л. Хеджинян)

Традиция современного экспериментального письма в литературе США и в англоязычном авангарде восходит во многом к творчеству Гертруды Стайн. Линии новаторской литературы, ведущие от Стайн, получают в исследовательской литературе такие наименования, как «дизъюнктивная поэтика» [Quartermain 1992], «язык разрыва» [Perloff 1986], «лингвистический авангард» [Feshchenko 2023]. При всем уважении к ее фигуре в артистических кругах, лишь немногие современники ее, впрочем, могли оценить значение ее литературных опытов. В их числе были Э.Э. Каммингс, М. Лой, Л. Зукофски, Ш. Андерсон и некоторые другие. Пожалуй, наиболее проницательным прижизненным критиком писательницы был У.К. Уильямс. В эссе «Труды Гертруды Стайн» 1930 г. он отмечал ее пионерскую роль в обосновании самого понятия “writing”: «Предмет письма у Стайн — это само письмо. Но в этом случае письмо предстает как творящееся впервые, в данный момент, и вся прежняя логика, вместе с ее тухлой критикой остается за бортом мертвым грузом; а на ее месте возникает пространство для вечного обновления, для бесконечного количества новых проблесков разумности» [Уильямс 2018: 235]. Письмо Стайн было радикальным жанровым экспериментом на границе стиха, прозы и драмы<sup>1</sup>, вдохновлявшим новые поколения авангардных поэтов, прозаиков и драматургов и в XX в. и продолжающим вдохновлять в веке XXI-м.

Рецепцию Г. Стайн в дальнейшей литературе США можно отчасти проследить по выпущенным сборникам критических эссе о ее творчестве [Hoffman 1986; Kostelanetz 1990]. В частности, здесь это влияние признают в своем творчестве такие экспериментальные поэты, как А. Гинзберг, Д. Хиггинс, Дж. Мак-Лоу, Дж. Эшбери. Но в этих двух компендиумах, вышедших довольно давно, практически не учитывается воздействие Стайн на поэтов «Языковой школы» (за исключением Ч. Бернстина, который представлен как автор диссертации

---

<sup>1</sup> См. об этом: [Морженкова 2012].

о Стайн), на представителей Conceptual Writing и других современных поэтических направлений<sup>2</sup>. При этом ей посвящались отдельные об-суждения в журналах «языковых поэтов», а Л. Хеджинян посвятила ее творчеству и влиянию не одно эссе<sup>3</sup>. На последнем крупном симпозиуме о Стайн в Амстердаме (2019) она выступала keynote-спикером и представляла свою книгу-поэму *Resistance*. Лин Хеджинян по праву считается одной из самых последовательных продолжательниц стайновского экспериментализма в американском литературном письме.

### Ранние опыты «языкового письма» (1960–1970-е)

Лин Хеджинян родилась 17 мая 1941 г. под именем Кэролин Холл. Будучи калифорнийкой в пятом поколении, Лин родилась в городе Аламеда, но вскоре семья переехала в Беркли, где она окончила среднюю школу. С 1959 по 1963 гг. училась в Гарвардском университете (Рэдклифф-колледж, где в конце XIX в. обучалась и Г. Стайн). В 1961-м вышла замуж за Джона Хеджиняна, взяв его армянскую фамилию. После возвращения в Калифорнию в конце шестидесятых во второй раз вышла замуж, за саксофониста и композитора Ларри Окса, не расставшись, впрочем, с фамилией первого мужа.

Первые публикации — еще под именем Кэролин Холл Хеджинян (С.Н. Hejirian) — стали появляться в поэтических журналах, начиная с 1963 г. В 1969-м под маркой Bowery Press в Денвере вышла первая ее книжечка стихов *The Winslow Poems*, а в 1972-м — вторая, *a grReat adventure*, уже выпущенная ей самостоятельно. В этих первых двух книгах чувствуется легкость и импрессионистичность, свойственная верлибру имажистов. Одно из стихотворений, названных «Артур» (возможно, с отсылкой к тексту Г. Стайн “Arthur a Grammar” из ее книги “How to Write”), напоминает стайновский «литературный кубизм» *Tender Buttons*, с их свободными союзными связями и игровым синтаксисом: «Артур на прогулке увидел любителей хлеба & масла, / двухголовую четырехрукую группу барабанщиков & горнистов, / вот

<sup>2</sup> См. книгу: [Mih 2007] о влиянии Стайн на творчество американских писательниц конца XX — начала XXI в.

<sup>3</sup> Ч. Бернстин в обзоре «Языковой школы» свидетельствовал: “L=A=N=G=U=A=G=E is associated not only with poetic practice but also with an active effort to reclaim the legacy of radical modernist poetry from revisionist antimodernist accounts. Strenuous efforts to place Gertrude Stein’s work at the center of first-wave modernism have largely succeeded” [Bernstein 2012: 64]. См. недавнее эссе Б. Уоттена о методе Стайн в контексте «языковой поэзии» и минималистичной техно-музыки [Watten 2023].

они каковы. сочетаются / словно соль & перец или лук со стрелой...» [Хеджинян 2023: 25].

В третьей книге, синтаксически аномально названной *Thought is the Bride of What Thinking* (1976), обнаруживается нечто, уже выходящее за пределы даже свободного стиха. Ритмические абзацы, напоминающие то ли *Tender Buttons* Гертруды Стайн, то ли *Variétés* Поля Валери, начинают говорить об объектах и о субъектах, о вещах и о мыслях, о письме и о мышлении. И читатель попадает не то в абсурдистские стишки, не то в игривые микроистории, не то в философские сентенции — пишется и читается какое-то новое состояние литературы: «Бесмыслица, или вот вечеринка. Буйство разговоров, вот что ожидается от нее. Но некоторые любят длинноты молчания. Ни разговор, ни молчание сами по себе не содержат очарования. Если же очарование осознает себя, оно само теряет очарование. Остается болтовня» [Хеджинян 2023: 31]. Создается «пляшущий» эссеизм, повествующий о множественностях, о частностях жизни и эмоций, разбросанных по уголкам писательского сознания. Уже здесь письмо осмысляется как физиологический процесс соединения руки с сознанием, подобно тому, как ощущала литературу Г. Стайн: «Письмо, в конце дня, навскидку кажется много проще с машинкой, чем с ручкой. Сознание освобождается от собственных слов, дистанцируется — визуально и тактильно — от бумаги, на которую они переносятся. И стук клавиш охраняет интимность мысли, подобно тому, как фоновая музыка защищает тебя стеной звука от посторонних шумов» [Хеджинян 2023: 43].

В следующем, 1977-м г. выходит поэтическая книжка *A Mask of Motion* — серия «слепков», или «масок», снятых с движущегося потока реальности, цепочка «образов из поврежденных книг». К середине семидесятых Хеджинян уже стала одной из ведущих фигур нового мощного течения в американской поэзии — «Школы языка»<sup>4</sup>. Она публикуется в журналах *This* и *Tottel's*, а также сотрудничает с поэтами восточного побережья, в журнале  $L=A=N=G=U=A=G=E$ . В написанном уже в девяностые годы эссе «Варварство» — своем обзоре исторического контекста «языковой школы» — Хеджинян указывает на некоторые константы, объединяющие самых разных авторов, работающих в этом направлении: пересечение эстетического и этического, изоморфность эстетических и социальных поисков, но-

---

<sup>4</sup> См. очерк истории движения в статье: [Феценко 2022].

вые пути мышления, новые взаимосвязи между компонентами мысли и письма. Предпосылки «языкового письма» таковы [Хеджинян 2012]:

- \* стихотворение не является изолированным, автономным, получившим одобрение эстетическим объектом;
- \* личность (поэт) не обладает несводимой, аисторической, непосредственной, единичной, стержневой идентичностью;
- \* язык — это, прежде всего, социальная практика;
- \* структуры языка суть социальные структуры, в которых значения и интенции уже имеются в наличии;
- \* институционализованная глупость и укоренившееся лицемерие чудовищны, их надлежит беспощадно критиковать;
- \* расизм, сексизм и классицизм отвратительны;
- \* проза не обязательно не является поэзией;
- \* теория и практика не антитетичны;
- \* сравнение яблока с апельсином не является сюрреализмом;
- \* интеллект — это любовь.

Этот перечень — авторский взгляд самой Хеджинян, взгляд изнутри самого движения, но многие из этих положений разделялись ее коллегами по «языковой школе».

### **Письмо автобиографическое и письмо коллективное (1980–1990-е)**

Первой пробой автобиографического эксперимента Хеджинян стала книга *Writing as an Aid to Memory* (1978), в которой обостряется проблема отношения времени к языку и языка ко времени. Исследуется вопрос: как создается время в процессе написания-прочтения предложения? Синтаксис выступает материализацией темпоральности в письме. Пробелы на каждой странице становятся местами прорыва мысли, эротизма и памяти, функционируя как паратекст поэтического произведения. Памяти и письму будет посвящена и следующая книга Лин, экспериментальная автобиография *My Life*, которая принесет ей широкую известность.

Первое издание «Моей жизни» (1980) состоит из тридцати семи глав, соответствующих 37 годам автора на момент написания текста (в 1978-м). В книге не приводятся фактов как таковых: не говорится ни о городах, где она жила, куда ходила в школу, о личной жизни и детях и т. п. Она состоит «не из годов и часов, а из пятен и точек»

(как позднее заметит Хеджинян в книге *My Life in the Nineties*). Как заметил А. Драгомощенко, «в этой книге она добывается “автобиографичности” косвенным путем. Началом “погружения” в то или иное мгновение прошлого или же мгновение “создания воспоминания” служит не определенная вещь или ее след в прустовском понимании, но мысль, связанная со временем того или иного события» [Драгомощенко 2012]. По признанию самой писательницы, «“жизнь” как жанр является здесь конвенцией, которую я хотела растормозить лингвистически — представить жизнь воязыковленной»<sup>5</sup>. Здесь изучается диалектика между прозой и поэзией, мемуаристикой и вымыслом, объективностью и субъективностью. «Моя жизнь» стала одной из популярнейших книг современной экспериментальной литературы, канонизированным шедевром постмодернистской поэтики. Книге посвящено множество научных статей, связывающих ее с идеями постмодерна, феминистской критики, феноменологии, философии Агамбена, экотекстологии и т. д.<sup>6</sup>

Восьмидесятые годы — период частых визитов Хеджинян в Россию и встреч с русскими поэтами. Впервые она посещает СССР в 1983 г., участвуя в гастролях своего мужа, джазового музыканта Л. Окса и еще трех музыкантов в составе группы Rova Saxophone Quartet. Концерты были устроены музыкальным критиком А. Каном. Именно через него состоялась судьбоносная встреча с Аркадием Драгомощенко и его ленинградским кругом общения. К тому моменту Лин уже была знакома с трудами русских формалистов (в основном, по книге В. Эрлиха) и теорией остранения В. Шкловского. Позднее она отмечала, что чтение русских футуристов и формалистов было едва ли не главным фактором в первых опытах language writing:

---

<sup>5</sup> <http://pippoetry.blogspot.com/2013/03/lyn-hejiniyan.html>. В недавнем интервью добавляется важная мысль, касающаяся роли языка: «[...] моя книга не столько о жизни, сколько о том, как её определяет языковая среда: лингвистические мотивы, заключенные во фразах (“Pretty is as pretty does”), неосознанные метафоры (“I’m pressed for time”, “Tomorrow is a big day”) или идиосинкратические сочетания слов (“things are peachy”), а также идеологически направленные высказывания. И, конечно же, вся информация, большая часть мыслей и знаний приходят к нам через язык. Мы становимся теми, кто мы есть, благодаря тому, что написано и сказано, в рамках контекста, в котором высказываются мысли. Сила языка постоянна и вездесуща с точки зрения становления личности» [Хеджинян 2022в].

<sup>6</sup> См. также посвященные ее поэтике монографии [Freitag 2006; Siltanen 2016].

Erlich's book is still, I think, the most thorough and provocative of the many works about the Russian Formalist movement, but Shklovsky had the direct influence on our sense of literary style and strategies<sup>7</sup>.

В эссе “Language and “Paradise” (2000) Хеджинян напрямую обращается к русскому контексту формального метода, ссылаясь на работы О. Брика и Ю. Тынянова о стихотворном языке. Здесь она обосновывает свою стратегию *delay of coherence*, явно развивая идею Шкловского о заторможенном восприятии произведения искусства.

Личное знакомство с Советской Россией произвело на нее саму, «зачарованную американку», эффект остранения. Как она описывала это позже, «в результате — влекущее и сбивающее с толку, несколько даже наводящее ужас чувство, забирающее тебя с головой... Это не поддаётся никакому объяснению — так же, как не поддаётся объяснению большая часть того, что я испытала» [Хеджинян 2022a]. Аркадий стал для нее Вергилием в этой остраненной стране, гостеприимным и единосущным поэтом, лучшим другом, собеседником и проводником в русско-американском литературном транзите<sup>8</sup>.

Аркадию Драгомощенко посвящена книга Хеджинян *The Guard* (1984), созданная сразу после возвращения из первой поездки в СССР, которая обернулась лицемерием антиутопии. Антиутопия эта, впрочем, напоминала ей рейгановскую Америку тех лет. Цикл «Стража» — попытка исследовать природу пограничных территорий, транзитных зон и граничных трансформаций. С этой книги, а также с вышедшей в том же году *Redo*, «лингвоцентричное письмо» (как назвал его американский поэт Дж. Мак-Лоу) все больше становится осознанной концентрированной техникой. Описания процесса письма как движущей силы памяти и опыта здесь выходят на первый план. Языковые категории концептуализируются в терминах пространства, движения и времени: «Вогнутое предложение / в виде тарелки / с углублением в центре, / чтобы чтение напоминало соскальзывание» [Хеджинян 2023: 89].

<sup>7</sup> An interview with Lyn Hejinian by Craig Dworkin (опубл.: *Idiom* 3 (summer 1995)), без пагинации. См. также послесловие Хеджинян к американскому изданию «Третьей Фабрики» Шкловского [Hejinian 2002].

<sup>8</sup> Об этих и других контактах между американскими language writers и русской поэзией см. в статье: [Фещенко 2022a]. Подробнее о концептуальных аспектах общения между Драгомощенко и Хеджинян см.: [Sandler 2005; Edmond 2006].



В это время поэты «языкового» круга оказываются вовлечены в «поэтические войны», ведущиеся между представителями конвенциональной поэзии США, с одной стороны, и с лингвоэкспериментальной поэзией Language School, с другой<sup>9</sup>. Это противостояние развивается синхронно с «лингвистическими войнами» в США между генеративной грамматикой и когнитивной семантикой, и «языковые поэты» не остаются в стороне от этих научных споров. Языковые теории — частый предмет размышлений и дискуссий среди поэтов этого течения. С другой стороны, такой известный лингвист, как Дж. Лакофф, выступает в печати в защиту языковых экспериментаторов, цитируя в том числе эссе Лин “The Rejection of Closure”, опубликованное в 1985 г.<sup>10</sup>. Теория концептуальной метафоры отзывается и в письме Хеджинян, как, к примеру, в провокационной строчке «Мой язык — это половой орган» из книги «Клетка» или в этой сентенции из «Стражи»: “This word is a vessel at sea in a sentence”. Предложение как таковое (*The New Sentence*, по наименованию книги Р. Силлимана), как и язык сам по себе — частый объект рефлексии и метафоризации в языковой поэзии и эссеистике.

Встречи, переписка, совместное творчество Хеджинян с Драгомощенко высвечивали такое свойство общения через язык, как эротизм. Русский Аркадия и английский Лин притягиваются друг к другу. Поэты начинают переводить друг друга. Спустя некоторое время, в девяностые, выйдут две книги Драгомощенко в переводе Хеджинян: *Description* и *Xenia*<sup>11</sup>. Кроме того, в 1992 г. переводы Лин из Аркадия и некоторых других поэтов его круга были опубликованы в антологии русской поэзии *The Third Wave: The New Russian Poetry*<sup>12</sup>. В свою очередь, в конце восьмидесятых в советской печати появляются некоторые стихи Лин по-русски в переводе Аркадия<sup>13</sup>. Оба поэта чувствительны к сходствам и различиям языков друг друга. Лин объясняет радикальное отличие английского от русского не только движением мысли, но и основаниями самого мышления: «Американский английский — это “широкий” язык с огромной горизонтальной свободой, а русский — “глубокий” язык с огромной вертикальной сво-

---

<sup>9</sup> См. об этом статью: [Watten 2002].

<sup>10</sup> Подробнее об этих связях см.: [Фещенко 2022в].

<sup>11</sup> Об этих переводах см.: [Edmond 2002; Янечек 2004].

<sup>12</sup> В журнале *Poetics* Лин вместе с Б. Уоттеном опубликовала также переводы Д. Пригова и Л. Рубинштейна.

<sup>13</sup> Первая подборка была опубликована в журнале «Родник» в 1989 г.

бодой» [Хеджинян 2013: 65]. В междуязыковом американо-русском трансфере двух авторов «широта» резонирует с «глубиной», открывая новые измерения выразительности.

Хеджинян и Драгомощенко в течение нескольких лет, с 1985-го по 1991-й, осуществляют проект совместного письма по переписке, под названием *The Corresponding Sky*<sup>14</sup>. Общей книги в итоге не получилось, но результатом такого обмена стали цикл Хеджинян «The Person» (который войдет в книгу *The Cold of Poetry*) и книга Драгомощенко «Небо соответствий». Контакты между поэтами разветвились. Так, в 1990 г. две группы авторов — А. Парщиков, А. Драгомощенко, И. Жданов, И. Кутик и Н. Конакова, с российской стороны, и М. Палмер, Л. Хеджинян, Дж. Дэй, К. Кулидж и К. Робинсон, с американской стороны, задумали совместный проект 5+5. Идея состояла в том, чтобы составить антологию взаимных переводов этих авторов. Первоначально переводы были опубликованы в шведском журнале *Artes*. Однако двуязычная антология так и не была опубликована. Переводы русских поэтов вошли в антологию «Третья волна», вышедшую в 1992 г. в США.

Дружба и сотворчество с Драгомощенко вдохновили Хеджинян на другие проекты совместного и коллективного письма. С середины восьмидесятых она начинает коллаборировать с американскими поэтами. С К. Робинсоном была создана трехмерная авторская книжка *Individuals*, где двадцать шесть стихотворений чередовались друг с другом на своеобразных вкладышах-карточках. Тексты из этой книги затем вошли в ее книгу *The Cell* (1992). Три совместных книги-поэмы были выпущены с Дж. Колломом. Поэты начали работать вместе с 1992 г. и выработали целый репертуар форм и процедур письма. В совместном авторстве они видели средство проблематизации эстетических ожиданий, увлекательную игру с авторскими и лирическими субъективностями. Коллективный опыт письма выразился у Лин также и на теоретическом поприще. В 1988 г. в марксистском журнале *Social Text* вышел коллективный манифест “Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry”, подписанный Р. Силлиманом, К. Харриман, С. Бенсоном, Б. Перельманом, Б. Уоттенем и Л. Хеджинян. Текст представлял собой заявление о важной роли поэтического сообщества в идеологической и политической среде США конца восьмидесятых<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> См. об этом рассказ очевидца этих контактов: [Molnar 1989].

<sup>15</sup> О политическом измерении «языковой поэтики» см.: [Hartley 1989].

Другой манифестацией сообщества языковых поэтов стало путешествие в Советский Союз в составе единой делегации. Четверо авторов — Уоттен, Дэвидсон, Хеджинян, Силлиман — были приглашены в Ленинград в 1989 г. Мероприятие, в котором они участвовали, не случайно оказалось связанным с одним из ключевых понятий русского формализма, чье наследие высоко ценилось в Language School. Конференция называлась «Поэтическая функция: язык, сознание, общество» и организована она была Аркадием Драгомощенко, в ту пору председателем «творческой программы» при Советском культурном фонде, которая так и называлась — «Поэтическая функция». Эта встреча стала едва ли не первым за всю историю коллективным обменом между русскими и американскими поэтами и навела (а учитывая ленинградский контекст, свела) мосты между двумя поэтическими традициями, причем в их экспериментальных ответвлениях.

Главное, что произошло на этой конференции, — это общение между представителями американского «языкового» направления в литературе и представителями двух ведущих школ неофициальной русской поэзии — метареализма и концептуализма. Метареализм оказывается более близкой парадигмой для language poetry в силу «увлеченности эпистемологической и перцептивной природой языка-как-мышления, веры в то, что поэтический язык — это подходящий инструмент для исследования мира, интереса к языковой слоистости пейзажа» [Хеджинян 2013: 64].

О том, как проходила конференция «Поэтическая функция», мы можем узнать из рассказа американских гостей-поэтов в экспериментальной книге-травелоге *Leningrad*, выпущенной в Америке по следам поездки<sup>16</sup>. Четыре голоса авторов переплетаются здесь в коллективном эссеизме, сменяя друг друга. Об авторстве конкретного фрагмента говорит лишь пиктограмма по мотивам советского промышленного дизайна. Главки представляют собой поэтический комментарий на темы интеллектуальных откровений, вскрывшихся в результате очной встречи советских и американских культурных деятелей на волне гласности и перестройки:

Не в еде было дело и не в неврастении. Правы были французы, сказав, что на конференции больше было диалога между русскими и аме-

---

<sup>16</sup> См. фрагмент в переводе на русский: [Дэвидсон и др. 2021]. Об этой книге в контексте «языкового письма» см.: [Уоттен 2021].

риканцами, нежели чего-то более интернационального, но нельзя сказать, чтобы наши непосредственные переживания «языка», «общества» и «сознания» сделались от этого сколько-нибудь менее неустойчивыми. Чтобы навести пути сообщения между тем, что переживает русский и американец, надо преодолеть бескрайние поля головокружительного мерцания. К шестому дню у меня уже развилось нервное истощение и морская болезнь, столько было мерцания — и столько распада я в себя вобрала [Дэвидсон и др. 2021: 227].

За восьмидесятые годы Лин побывала в СССР несколько раз. Во время своего пятого визита в беседах с Драгомощенко и другими поэтами у нее родилась идея написать роман о русских поездках и литературной жизни Ленинграда. При этом решила, что роман должен быть «коротким», а не длинным, как большинство русских романов. В итоге получился стихотворный эксперимент, отталкивающийся от «Евгения Онегина» — 284 главы из 14 строф каждая. *ОХОТА: A Short Russian Novel* вышел в 1991 г. по-английски. Участие в написании романа, по признанию Лин, принимали сами его герои — круг ленинградской художественной интеллигенции. Текст по задумке автора устроен по модели «Евгения Онегина», с краткими главками в стихотворной форме. В сущности, устроен он так, как Шкловский описывал пушкинского Онегина и Стерновского «Тристрама Шенди», как «игру с повествованием, в котором художественное построение сюжета важнее, чем сама история Евгения и Татьяны». Одновременно *ОХОТА* — это энциклопедия русской жизни в остраненном восприятии иностранки, но это и энциклопедия поэтических приемов, перенятых Хеджинян у русских формалистов. “Pushkin remains himself, but what self has he to remain ” — в этой строчке из текста сверкает его оригинальный «пушкинский» замысел, пропущенный через формалистское «остранение». В этом странном, нелинейном поэтическом нарративе Лин как будто подводит итоги своего остраняющего знакомства с советской действительностью и русской словесностью.

Итогом важнейшего этапа поэтической жизни Хеджинян стала книга *The Cold of Poetry* (1994) — своего рода первое избранное, включавшее десять поэм. Вошли сюда как старые вещи, так и совсем новые, как формально-экспериментальная “The Composition of the Cell”. Моделью этого текста послужили трактаты Л. Витгенштейна с их нумерованными пропозициями. Поэма написана как алеаторное развитие более ранней книги *The Cell* (1992). Каждая строка здесь —

одно предложение как единица («клетка») текстового организма. Как и органическая клетка, строка-предложение замкнуто в себе, но в то же время может взаимодействовать и формально, и содержательно с другими строками текста. Хотя предложения и нумерованы, нумерация здесь и линейная, и нелинейная одновременно. На уровне целых чисел идет обычное возрастание от единицы до ста пятидесяти. А вот на уровне десятичных и сотых закономерность открывается случайности, и после 1.1 вдруг следует 1.6, а затем 2.13, ср. фрагмент из начала поэмы [Хеджиян 2023: 205-207]:

1.1 Долг писателя — в предложении.

1.6 Предложением излучаемы скалы зрачку.

2.13 Предпосылки покоятся между камнями.

2.14 Человек, о котором я говорю, пребывает в межчасье.

3.1 Исследование требует большего количества слов.

3.4 Слова предвидят чрезмерность места и времени.

3.5 Реальность своей циркуляции позволяет являться предметам такими, каковы они там, где они есть.

4.2 Именно!

Строка — отдельное высказывание, но порядок и линейность чтения не predeterminedены нумерацией и последовательностью. Пространство стиха переоткрывается актом прочитывания. Имитируя строгую математическую структуру логико-философского трактата, «Композиция клетки» добавляет свободу случая, даруемую поэзией. В итоге ригидная структура трактата здесь оборачивается свободой комбинации и связывания пропозиций, той свободой, которая обеспечивается множественной полисемией поэтического высказывания.

Тексты самых разных форматов, включенные в сборник «Холод поэзии», посвящены природным и культурным мирам, оживленным языком. Эти миры кишат значениями и смыслами. Книга названа первой строчкой стихотворения, включенного Ч. Бернстином в подборку

«43 поэта» академического журнала *Boundary 2*: “The cold of poetry / gobs — continents / my slowness/ is increasing / the lake protrudes / convex & anxious / the eye details / the rocks / stand on their heads / with so much violence! / of accuracy / “Yes, it is / a poetry /of certainty!” [Hejinian 1986: 75].

Как и прежде, основным интересом автора в этих поэмах остается постоянство и непостоянство памяти и субъекта, а также роль письма в их сохранении и трансформации.

Во второй половине девяностых и далее Хеджинян активно коллаборирует с другими поэтами и художниками. Выходят мало-тиражные книги совместно с Дж. Колломом (*Wicker* и *Sunflower*), с художницей Э. Кларк (*The Traveler and the Hill, and the Hill* и *The Lake*), поэтессой Л. Скалапино (*Sight*) и с поэтом Р. Дипальмой (*Chartings*). Такое сотрудничество порождает новые формы чувственного и писательского опыта. Так в книге *The Lake*, вышедшей в 2004 г., одной из главных тем является «изыскание» как изучение экосистемы, в котором озеро фигурирует и как буквальный, и как метафорический ландшафт. Язык и визуальная образность суть части экологических элементов в системе вербально-визуального целого книжки, различные материальные формы, окружающие водную поверхность местности. По воспоминаниям Лин, они (с художницей Кларк) работали над книгой с раннего утра до позднего вечера, делая перерывы для прогулки вокруг озера или по нему на лодке, фотографируя различные состояния пейзажа, фиксируя ручкой и кистью его внутреннее устройство, его слоистость. Поэма и рисунки к ней реконструируют местность и эмоционально-эстетические реакции соавторов в процессе наблюдения<sup>17</sup>.

В совместной работе с Л. Скалапино, по словам самой Хеджинян, поэзия сплавлялась с философией через идею и акт видения в литературном диалоге. В книге «Зрение» это — совместное исследование зрительного опыта и того, как он возникает, из чего состоит и что говорит нам ощущение зрения. Визуальные описания взаимодействуют тут с медитациями на тему современной жизни, западной интеллектуальной истории, сновидчества, кинематографа. Позднее, уже после смерти Скалапино, выйдет вторая их совместная книга *Hearing* (2021), посвященная слуху как писательскому опыту,

<sup>17</sup> Это своего рода «экопоэтика», привлекавшая многих из «языковых авторов», см. об этом книгу: [Sherry 2022].

как способу языковой экспериментации. В планах двух поэтесс была целая серия поэтических диалогий, посвященным органам чувств и конкретному чувственному опыту. Из других коллабораций стоит упомянуть совместную книгу с К. Харриман *The Wide Road* (2010) как опыт синхронной эссеистики. Важным опытом коллективного творчества стал для нее также проект языковой школы *The Grand Piano* — «эксперимент по коллективной автобиографии» десяти авторов в десяти томах, вышедших с 2006 по 2010 г. Авторы этого коллективного мемуара реконструируют и контекстуализируют свою писательскую практику, восходящую к поэтическим чтениям в кафе Grand Piano в Сан-Франциско в семидесятые годы.

### **Теория письма и поздние опыты «аллегорического активизма» (2000–2020-е)**

Теоретическая мысль Хеджинян также часто рождалась и развивалась из коллективных форм опыта. Еще с 1981 г. совместно с Б. Уоттенон она издает журнал *Poetics*, посвященном «письму в расширенном поле». Десять его выпусков внесли существенный вклад в теоретическое осмысление инновационных поэтических практик<sup>18</sup>. В девяностые годы Лин много выступает — и с лекциями, и в печати — по теоретическим вопросам поэтики, результатом чего станет книга 2000 года *The Language of Inquiry*. Это, пожалуй, самая известная книга ее как теоретика экспериментальной, исследовательской поэзии. Это одновременно и новое избранное за несколько лет, и книга-манифест поэтического языка, который «является языком исследования». Как и ее коллеги по «языковому движению», здесь она обращается к проблеме языка как социального пространства, как философского поиска и как политической прагматики.

«Язык исследования» открывается самым ранним эссе «Мысль — невеста, невесть какого мышления» и рядом других текстов о теории литературного письма. «Письмо» как метаморфоза языка интересует ее больше, чем «написанное», как об этом говорится в эссе “If Written is Writing”: «Такое письмо рождается из пред-текста, порожденного собой или кем-то другим. Процесс этот — скорее композиторство, чем писательство» [Хеджинян 2022б: 464]. В своей теории и практике композиционного письма Хеджинян очевидно переклика-

---

<sup>18</sup> В 2013 г. был издан «Путеводитель» по журналу, включавший важнейшие публикации за все годы [Hejiniian and Watten 2013].

ется с Гертрудой Стайн, посвятившей своему писательскому методу эссе «Composition as Explanation». Но если Стайн интересовало, как «пишется письмо» (*How to Write; How Writing is Written* — названия ее книг), то Хеджинян переворачивает эту формулу и исследует, как «уже написанное продолжает писать» (*how written is writing*), т. е. как созданный текст переписывается самим автором и читателем в акте чтения и интерпретации.

В, пожалуй, самом влиятельном эссе писательницы “The Rejection of Closure”<sup>19</sup>, развивается теория «открытого текста», который «открыт миру и прежде всего читателю. Он предлагает участие, отвергает власть автора над читателем и, по аналогии, власть, подразумеваемую другими (социальными, экономическими, культурными) иерархиями. Открытый текст предполагает не столько директивное, сколько порождающее письмо» [Хеджинян 2011: 80]. По характеристике А. Драгомощенко, это письмо исследует возможности поэтической речи как объекта и инструмента познания [Драгомощенко 2012].

Особое место в книге «Язык исследования» занимают эссе о Г. Стайн, реактуализирующие письменные практики великой американской модернистки в современном контексте лингво-ориентированной поэтики. Интерес к Стайн привил ей еще в детстве отец, любивший творчество писательницы и состоявший с ней в 1930-е гг. в переписке. Благодаря рассказам отца о Стайн и совместному их чтению ее произведений Хеджинян обрела уверенность в том, что женщина может быть серьезным писателем и экспериментатором. Одно из эссе о Стайн<sup>20</sup> посвящено теме языка и реализма как литературной техники<sup>21</sup>. В нем поднимается вопрос общности методов научного позитивизма и экспериментального реализма, кульминацией которого является письмо Стайн. Во второй из «Речей о Стайн» обсуждается тема репрезентации ландшафта в грамматике экспериментального письма. На множественных примерах демонстрируется, как сознание оперирует в литературном тексте с помощью изолированного синтаксиса. В частности, здесь приводятся выдержки из текстов Стайн, где главной темой становится «предложение» как единица речи [Hejiniian 2000: 125]:

<sup>19</sup> Изначально было представлено как доклад в 1983 г.

<sup>20</sup> Печатается здесь в английском переводе в качестве приложения к статье.

<sup>21</sup> О поэтике опыта, сознания и языка у Стайн и Хеджинян см.: [Mehne 2003].



Sentences are made wonderfully one at a time.

This is a sentence.

A sentence thinks loudly.

A sentence is happily rough enough.

A sentence is primarily fastened yes as a direction, no as a direction.

I return to sentences as to a refreshment.

A sentence says that the end of it is that they send in order to better themselves in order to sentence.

A balance in a sentence makes it state that it is staying there.

The great question is can you think a sentence.

Сюда же, в «Язык исследования», вошла часто цитируемая поэма самой Хеджинян “Happily”, построенная по сериальному принципу, наследующему Стайн и развивающему поэтику «Клетки» и «Охоты». Как отметил Б. Перельман, «читая эту вещь, представляешь себе какую-то вторую Стайн, более веселую, способную рассказать историю в одном предложении, в одной короткой строчке, и при этом эти строчки сообщаются между собой, слышали друг о друге, хотя и заняты своими делами»<sup>22</sup>. Текст строится и разыгрывается на основе корня *hap* и его производных с семантикой случая, случайности, встречи, счастья, удовольствия. И при этом по ходу рассказывает о самом себе как о событии «счастья»: “Now is a blinding instant one single explosion but somehow some part of it gets accentuated / And each time the moment falls the emphasis of the moment falls into time differently / No sooner noticed no sooner now that falls from something / Now is a noted conjunction / The happiness of knowing it appears” [Hejiniyan 2000: 398].

Еще одна сериальная композиция такого рода — вышедшая отдельным изданием в том же году *A Border Comedy*, составленная из пятнадцати частей, героями которых кто и что только не выступает: «книги», «койоты», «гуси», «лошади», «философские анекдоты», «по-

---

<sup>22</sup> <https://litmuspress.org/product/happily/>.

ловые акты», «осы», «термины русской формальной школы» и прочая всячина из реальной жизни поэта и академика. С помощью этих мелочей автор изобретает своеобразную домашнюю поэтическую педагогику, где забывание играет конструктивную роль. По сравнению с этими во многом шутивными поэмами, книжица 2002 года *Slowly* отмечена более длинным дыханием, но и более перкуссионным, переменчивым ритмом. Различие между предложением и строкой, проходящее по границе прозы и стиха, тут еще более осложненное, чем раньше: попробуй его найти, как будто хочет сказать автор, в таких, например, секвенциях: “A pelican becomes a cloud, a cloud becomes / a wire, a wire binds Shostakovitch to the stained wall / of a small room becoming this in other words that / becoming my decision”<sup>23</sup>.

В начале XXI в. языковое письмо, по оценке некоторых литературных критиков, таких как М. Перлофф, теряет свой авангардный запал, уступая лавры тому, что в США называют “conceptual writing”. Однако эти оценки вполне опровергаются тем, что многие из «языковых авторов» не снижают активность и исследуют дальше новые территории письма. Хеджинян публикуется хоть и реже, но каждая ее новая книга ставит свою новаторскую творческую задачу в рамках ее жизненного проекта «разведывательной поэтики». Так, в *The Fatalist* (2003) продолжено отчетливое картографирование связей между ее жизнью, ее чтением и ее мышлением. Письмо здесь, как всегда у Лин, — инструмент мышления, встречи и мирозидания, один бесконечный утопический момент, пусть и полный сбоев и сбивок. Двухчастная книга *Saga/Circus* (2008) проникнута жизненным и языковым юмором. Эпистемологические открытия соседствуют тут с острыми шутками. «Цирк» — сразу и поэма в прозе, и виляющий, экспериментальный нон-фикшн: странные персонажи (Sally Dover, Quindlan, болтливый Askari Nate Martin) носятся друг за другом по главам текста, запутавшись в нумерации и последовательности (к примеру, в одном месте после «Главы второй» следует «глава первая», а следом за ней идут «глава 3 и глава вторая», «глава между», а потом снова «глава вторая»). То дети, то жены-сплетницы, то циркачи, то герои детективчика — персонажи играют в прятки с ожиданием читателя, фокусничают с цитатами, как у Гертруды Стайн: “Quindlan refuses to recognize anything as a digression, to take a suggestion, to accept a designation”.

<sup>23</sup> <https://www.after8books.com/slowly.html>.

Если большинство книг двухтысячных годов тяготеют к длинным формам квазипрозаических жанров, то в *A Book of a Thousand Eyes* (2012) собраны более «стиховые» вещи, написанные за два предшествующих десятилетия. Это посвящение, с одной стороны, Шахерезаде, героине «Тысячи и одной ночи», а с другой — всевидящему многоглазому Аргусу, идеальному стражу из древнегреческой мифологии. Книга представляет собой компендиум «ночных текстов» — колыбельных, небылиц на ночь, бреда бессонниц, бессмысленных бормотаний, волшебных сказок, опытов отдать себе отчет в конце дня о событиях дня, сновидческих нарративов, эротических и непристойных песенок и тому подобного. Стихотворения исследуют и обыгрывают языки на разных стадиях сознания, подсознания и воображения. Несмотря на всю «ночную» и «лунатическую» тематику, сама Лин назвала «Тысячеглазую книгу» своей самой простой и легкой книгой стихов.

В творчестве последних лет Хеджинян все чаще обращается к общественной тематике, не переставая экспериментировать с границами поэтического. Остросоциальна книга *Positions of the Sun* (2018), реализующая собой поэтический протест эпохи финансового и политического кризиса. По форме это произведение — один из сложнейших для восприятия текстов. Плотный поток прозы занимает практически все пространство листа. Это местами меланхолический, а местами воинственный кросс-жанровый эксперимент, сочетающий элементы ненарративной прозы, журналистских репортажей и литературной критики, чем-то напоминающий «Нефть» Пазолини. В двадцати шести сцепленных друг с другом «очерках с персонажами» исследуется природа финансовых кризисов последнего времени, торжество неолиберализма и попытки активистов ему противостоять. Литературный материал здесь — повседневная и общественная жизнь самого разного рода героев, окружающих автора в Калифорнии. В эти годы сама Лин активно вовлечена в протестное движение, участвует в университетских акциях Оссигу. Она выдвигает теорию так называемого «аллегорического активизма», выступая с речами и лекциями в Беркли, профессором которого являлась с 1993 г.<sup>24</sup>. Под «аллегорическим активизмом» или «активистским аллегоризмом» понимается

---

<sup>24</sup> Своего рода манифест «аллегорического активизма» — ее эссе “Wide Captioning” (2011). В 2023 г., незадолго до своей смерти, Хеджинян выпустила книгу эссе *Allegorical Moments: Call to the Everyday*, содержащую опыты «аллегорического активизма» как генеративного исследования современности.

«художественно-политическая практика на службе активизации креативного потенциала в повседневной жизни».

В последней из вышедших к настоящему моменту поэтических книг Хеджинян, *Tribunal* (2019), вызов тираническим процессам в политике и обществе достигает апогея. Как и «Расположения солнца», она создана в своеобразной разновидности «иммерсивного письма» (по аналогии с «иммерсивным театром»). Три части, составляющие «Трибунал», написаны в текущем контексте повсеместного милитаризма и признаков неприкрытого неонацизма и этнического национализма. Идея книги постепенно формировалась в течение почти десяти лет ее борьбы с неолиберальной политикой, разрушающей общественную сферу. Стихи выражают целый спектр эмоций, включающий ярость, печаль и чувства жалости к человечеству, неспособному избежать собственной склонности к жестокости. Хеджинян снова выступает как поэт, способный воплотить в письме богатую и сложную картину того, как взаимоисключающие эмоции могут существовать одновременно. Во времена кризисов поэт возвращается к языку как к осмысленному пространству, в котором можно бороться с, казалось бы, бесконечным циклом конфликтов. При этом поэтический язык, особенно в части, названной «Человек Марса», здесь формально крайне изощрен, он действительно какой-то «марсианский». Это язык спекулятивной онтологии, в котором слова (даже такие, казалось бы, понятные, как «я») взаимодействуют по только им ведомым значениям, как и вещи в мире, к которым они отсылают [Хеджинян 2023: 377]:

Взойди, рис: я лелею розу: роза и я.

Реальность согласована, рассогласована, согласована: ни одного муравья для себя, жук сквозь навоз, король/королева на груди: реальность в прыжке.

Вишнёвые деревья без меня и я без кумкватового дерева.

Теперь другие вещи стоит учесть: великолепная чёрная кобыла, ворона на многие руки, бело-оранжевый котёнок, который знает все песни и первоклассный подражатель, персик, блоха, хороший кредитный рейтинг, приложение google map.

Загадка все та же: кто я?

Лин Хеджинян ушла из жизни 24 февраля 2024 г. Она — одна из самых признанных и известных американских писательниц нашего времени, работавших в области языкового и литературного экспери-

мента. Она была заслуженным профессором университета Беркли и одним из ведущих специалистов по литературе модернизма и пост-модернизма. Неоднократно получала гранты и стипендии различных фондов и ассоциаций, преподавателем Нью-Колледжа в Калифорнии (Сан-Франциско). Несколько лет являлась канцлером Академии американских поэтов. Произведения ее включались в многие антологии американской литературы XX и XXI вв. До последнего дня она продолжала издательскую деятельность, выпуская кросс-жанровые книги под маркой “Atelos”. Некоторые книги, подготовленные Лин в последние годы жизни (в частности, *Fall Creek*, *Lola the Interpreter*, а также сборник ранних стихов), готовятся к изданию.

### P.S.

Русская рецепция Лин Хеджинян, начавшаяся еще с ее визитов в СССР в 1980-е гг., возобновляется сейчас, когда ее тексты стали доступны русскому читателю в представительном объеме. В 2022 г. вышла первая книга Хеджинян по-русски — «Моя жизнь и моя жизнь в девяностых» в переводе Р. Миронова. А первые ее русские переводы появились в журнале «Родник» за 1989 г. стараниями А. Драгомощенко. С тех пор в России ее публикации печатались в «Митином журнале», «Комментариях», «Новом литературном обозрении», «Вопросах философии» и в последнее время — в интернет-журналах «Точка зрения», *syg.ma*, «Флаги», «Всеализм». Представительная выборка текстов вошла в антологию новейшей американской поэзии «От “Черной горы” до “Языкового письма”» (2022). В издании-билингве «Слепки движения» (2023) тексты Хеджинян стали доступны русской аудитории в своей полноте и разнообразии. В книгу включены тексты от ранних поэтических книг 1960–1970-х гг. до опытов «иммерсивного письма» самых последних лет. Это первое и обширнейшее избранное из всех периодов творчества Лин Хеджинян, из разных книг, из всех кросс-жанровых вариаций. Это собрание «слепков движения» её оригинального письма-как-исследования.

### ЛИТЕРАТУРА

Драгомощенко 2012 — Драгомощенко А. Слепок движения // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/113\\_nlo\\_1\\_2012/article/18517/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/113_nlo_1_2012/article/18517/) (дата обращения: 13.03.2022).

Дэвидсон и др. 2021 — Дэвидсон М., Хеджиян Л., Силлиман Р., Уоттен Б. Из книги «Ленинград» // Новое литературное обозрение. 2021. № 174. С. 218–230.

Морженкова 2012 — Морженкова Н.В. Авангардистский эксперимент Гертруды Стайн: в поисках жанра. М.: Ленанд, 2012.

Уоттен 2021 — Уоттен Б. Практическая утопия языкового письма: от книги «Ленинград» до движения Оссуру // Новое литературное обозрение. 2021. № 174. С. 200–217.

Фещенко 2022 а — Фещенко В. Лингвоцентричная поэзия в США и в России: траектории взаимодействия // Литература двух Америк. 2022. № 12. С. 66–89.

Фещенко 2022 б — Фещенко В. Я=З=Ы=К как таковой: Пятьдесят лет “языкового письма” в США // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / ред.-сост. Я. Пробштейн и В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 356–374.

Фещенко 2022 в — Фещенко В. “Continuous reframing: Дж. Лакофф, когнитивная лингвистика и «языковая поэзия» // Критика и семиотика. 2022. № 2. С. 9–17.

Уильямс 2018 — Уильямс У.К. Труды Гертруды Стайн // Трансатлантический авангард. Англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 232–239.

Хеджиян 2011 — Хеджиян Л. Отрицание закрытости // Философский журнал. 2011. № 1. С. 78–85.

Хеджиян 2012 — Хеджиян Л. Варварство // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. С. 253–263.

Хеджиян 2013 — Хеджиян Л. Материалы // Транслит. 2013. № 13: Школа языка. С. 60–65.

Хеджиян 2022 а — Хеджиян Л. Другие связи. 2022 // Флаги. <https://flagi.media/piece/516>. (дата обращения: 13.03.2022)

Хеджиян 2022 б — Хеджиян Л. Если написанное пишет // От «Черной горы» до «Языкового письма»: Антология новейшей поэзии США / ред.-сост. Я. Пробштейн и В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 463–464.

Хеджиян 2022в — Хеджиян Л. Ответы на вопросы «Флагов», 2022 // Флаги. [https://flagi.media/piece/531?fbclid=IwAR0kV9QKz7y3nfQY\\_1M-ErbUqq\\_xWiaqeAFgJRrA3rRoP\\_rmPyuPex3E0Jc](https://flagi.media/piece/531?fbclid=IwAR0kV9QKz7y3nfQY_1M-ErbUqq_xWiaqeAFgJRrA3rRoP_rmPyuPex3E0Jc). (дата обращения: 13.03.2022)

Хеджиян 2023 — Хеджиян Л. Слепки движения = Masks of Motion: избранное из разных книг. М.: Полифем, 2023.

Янечек 2004 — Янечек Дж. Лин Хеджиян переводит Аркадия Драгомощенко // Поэтика исканий, или поиск поэтики. М.: Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова РАН, 2004. С. 293–301.

REFERENCES

Bernstein 2012 — Bernstein, Charles. “The Expanded Field of L=A=N=G=U=A=G=E.” In *Routledge Companion to Experimental Literature*, edited by Joe Bray et al., 281–297. Oxford: Routledge, 2012.

Davidson et al — Davidson, Michael, Lyn Hejinian, Ron Silliman, and Watten Barrett. “Iz knigi *Leningrad*” [“From *Leningrad*”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 113 (2021): 218–230. (In Russ.)

Dragomoshchenko 2012 — Dragomoshchenko, Arkady. “Slepok dvizheniia” [“Mask of motion”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* no. 113 (2012): 250–252. (In Russ.)

Edmond 2002 — Edmond, Jacob. “‘A Meaning Alliance’: Arkady Dragomoshchenko and Lyn Hejinian’s Poetics of Translation.” *The Slavic and East European Journal* 46, no. 3 (Autumn, 2002): 551–564.

Edmond 2006 — Edmond, Jacob. “Lyn Hejinian and Russian Estrangement.” *Poetics Today* 27, no. 1 (2006): 97–124.

Feshchenko 2022 a — Feshchenko, Vladimir. “Lingvocentricnaia poeziiia v SShA i v Rossii: traektorii vzaimodeistviia” [Language-centered poetry in the USA and in Russia]. *Literature of the Americas* no. 12 (2022): 66–89. (In Russ.)

Feshchenko 2022 b — Feshchenko, Vladimir. “Ia=Z=Y=K kak takovoi: Piat’desiat let “iazikovogo pis'ma” v SShA” (“L=A=N=G=U=A=G=E as such: Fifty Years of “Language Writing” in the USA”). In *Ot “Chernoii gory” do “Iazykovogo pis'ma”*: *Antologiiia noveishei poezii SShA* [From the Black Mountain to Language poetry: An Anthology of Contemporary American Poetry], edited by Jan Probshtein, Vladimir Feshchenko, 356–374. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Feshchenko 2022 c — Feshchenko, Vladimir. “Continuous reframing: G. Lakoff, kognitivnaia lingvistika i ‘iazykovaia poezia’” [“Continuous reframing: G. Lakoff, cognitive linguistics and ‘language poetry’”]. *Kritika i semiotika*, no. 2 (2022): 9–17. (In Russ.)

Feshchenko 2023 — Feshchenko, Vladimir. *Russian and American Poetry of Experiment: The Linguistic Avant-Garde*. Leiden; Boston: Brill, 2023.

Freitag 2006 — Freitag, Kornelia. *Cultural Criticism in Women’s Experimental Writing. The Poetry of Rosemary Waldrop, Lyn Hejinian and Susan Howe*. Heidelberg: Winter, 2006.

Hartley 1989 — Hartley, George. *Textual Politics and the Language Poets*. Bloomington: Indiana Univ Press, 1989.

Hejinian 1986 — Hejinian, Lyn. “The Person.” *Boundary 2* XIV, no. 1, 2. (Fall 1985/Winter 1986): 75–79.

Hejinian 2000 — Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.

Hejinian 2002 — Hejinian, Lyn. “Afterword.” In Shklovsky, Viktor. *Third Factory*, 99–105. Chicago: Dalkey Archive Press, 2002.

Hejinian 2011 — Hejinian, Lyn. “Otritsanie zakrytosti” [“The Rejection of Closure”]. *Filosofskii zhurnal*, no. 1 (2011): 78–85. (In Russ.)

Hejninian 2012 — Hejninian, Lyn. “Varvarstvo” [“Barbasirm”]. *Novoe lityerturnoe obozreniie*, no. 113 (2012): 253–263. (In Russ.)

Hejninian 2013 — Hejninian, Lyn. “Materialy” [“Materials”]. *Translit*, no. 13 (2013): 60–65. (In Russ.)

Hejninian 2022a — Hejninian, Lyn. “Drugie sviazi” [“Other connections”], 2022. *Flagi*. <https://flagi.media/piece/516>. (In Russ.)

Hejninian 2022b — Hejninian, Lyn. “Esli napisannoe pishet” [“If Written is Writing”]. In *Ot “Chernoi gory” do “Iazykovogo pis'ma”: Antologiiia noveishei poezii SShA [From the Black Mountain to Language Poetry: An Anthology of Contemporary American Poetry]*, edited by Jan Probshtein, Vladimir Feshchenko, 463–464. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. (In Russ.)

Hejninian 2022c — Hejninian, Lyn. “Otvety na voprosy ‘Flagov’” [“Replies to Flagi’s Questions”], 2022. *Flagi*. [https://flagi.media/piece/531?fbclid=IwAR0kV9QK-z7y3nfQY\\_1M-ErbUqq\\_xWiaqeAFgJRrA3rRoP\\_rmPyaPex3E0Jc](https://flagi.media/piece/531?fbclid=IwAR0kV9QK-z7y3nfQY_1M-ErbUqq_xWiaqeAFgJRrA3rRoP_rmPyaPex3E0Jc). (In Russ.)

Hejninian 2023 — Hejninian, Lyn. *Slepki dvheniua = Masks of Motion: izbrannoe iz raznykh knig [Masks of Motion: Selected Writings]*. Moscow: Polifem Publ., 2023. (In Russ.)

Hejninian and Watten 2013 — *A Guide to Poetics Journal. Writing in the Expanded Field, 1982–1998*. Edited by Lyn Hejninian, Barrett Watten. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2013.

Hoffman 1986 — *Critical Essays on Gertrude Stein*. Edited by Michael J. Hoffman. Boston, MA: G K Hall, 1986.

Janecek 2004 — Janecek, Gerald. “Lyn Hejninian perevodit Arkadiia Dragomoshhenko” [Lyn Hejninian translates Arkadii Dragomoshchenko]. In *Poetika iskanii, ili poisk poetiki [Poetics of search, or the search for poetics]*, 293–301. Moscow: Institut russkogo iazyka im. V.V. Vinogradova RAS Publ., 2004. (In Russ.)

Kostelanetz 1990 — *Gertrude Stein Advanced: An Anthology of Criticism*. Edited by Richard Kostelanetz. Jefferson, MS: McFarland Publishing, 1990.

Mehne 2003 — Mehne, Phillip. “‘Making It Strange’: Bewusstsein, Erfahrung und Sprache bei Gertrude Stein und Lyn Hejninian.” *Amerikastudien/American Studies* 48, no. 4 (2003): 537–561.

Mix 2007 — Mix, Deborah M. *A Vocabulary of Thinking: Gertrude Stein and Contemporary North American Women's Innovative Writing*. Iowa: University of Iowa Press, 2007.

Molnar 1989 — Molnar, Michael. “The Vagaries of Description: The Poetry of Arkadii Dragomoshchenko.” *Essays in Poetics* 14, no. 1 (1989): 76–98.

Morzhenkova 2012 — Morzhenkova, Natalia V. *Avangardistskii ieksperiment Gertrudy Stain: v poiskah zhanra [Avant-Gardist Experiment of Gertrude Stein: in Search of a Genre]*. Moscow: Lenand Publ., 2012. (In Russ.)

Perloff 1986 — Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.



Quartermain 1992 — Quartermain, Peter. *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. (Cambridge Studies in American Literature and Culture.)

Sandler 2005 — Sandler, Stephanie. “Arkadii Dragomoshchenko, Lyn Hejinian, and the Persistence of Romanticism.” *Contemporary Literature* 46, no. 1 (Spring 2005): 18–45.

Sherry 2022 — Sherry, James. *Selfie: Poetry, Social Change & Ecological Connection*. Singapore: Palgrave Macmillan, 2022.

Siltanen 2016 — Siltanen, Elina. *Experimentalism as Reciprocal Communication in Contemporary American Poetry: John Ashbery, Lyn Hejinian, Ron Silliman*. Amsterdam: John Benjamins, 2016.

Watten 2021 — Watten, Barrett. “Prakticheskaiia utopiia iazykovogo pis'ma: ot knigi ‘Leningrad’ do dvizheniia Occupy” [“Langage Writing's Concrete Utopia: From Leningrad to Occupy”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. no. 174 (2021): 200–217. (In Russ.)

Watten 2002 — Watten, Barrett. “The Turn to Language and the 1960s.” *Critical Inquiry*, no. 29 (2002): 139–183.

Watten 2023 — Watten, Barrett. “Scaffolding Repetition: Gertrude Stein, Language Writing, Electronic Dance Music.” *eLyra* 22, no. 12 (2023): 29–55.

Williams 2018 — Williams, William C. “Trudy Gertrude Stein” [“The Work of Gertrude Stein”]. In *Transatlanticheskii avangard. Anglo-amerikanskii literaturnye dvizheniia (1910–1940). Programmnye dokumenty i teksty* [*Transatlantic Avant Garde. Anglo-American Literary Movements, 1910–1940. Program Documents and Texts*], 232–239. St. Petersburg: Izdate'l'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2018. (In Russ.)

© 2024, В.В. Феценко

Дата поступления в редакцию: 04.05.2024

Дата одобрения рецензентами: 10.05.2024

Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Vladimir V. Feshchenko

Received: 04 May 2024

Approved after reviewing: 10 May 2024

Date of publication: 25 Jun. 2024

ПРИЛОЖЕНИЕ

Лин ХЕДЖИНЯН

ЯЗЫК И РЕАЛИЗМ  
(ИЗ «ДВУХ РЕЧЕЙ О ГЕРТРУДЕ СТАЙН»)<sup>1</sup>

*Что ж, прочел я страниц 30 или 40 и сказал себе:  
«Так это же какой-то новый замечательный реализм —  
Гертруда Стайн великолезна!»*

Уильям Джеймс в письме Гертруде Стайн от 25 мая 1910 г.

Тот факт (если его можно считать фактом), что мы живем в реальном мире, имел разную степень значимости для культуры и художественных форм в различные эпохи. Бывало, что вопрос «реальности» и ее отношения к искусству принимал весьма насущный характер, а начиная с Промышленной революции он, в свою очередь, отзывался резонансами в области политики и экономики, а также эпистемологии. В попытках теоретизировать и производить искусство во имя самых разных «реализмов» — реализма длящегося, реализма динамического, реализма внешнего, реализма формального, реализма магического, реализма национального, реализма объективного, реализма пластического, реализма поэтического, реализма социалистического, реализма визионерского, и многих других — либо же под видом натурализма (то есть сурового реализма), целый ряд писателей стремился превратить искусство одновременно и в аналитический инструмент, и в источник восприятия и поместить в фокус реальный мир, под которым обычно подразумевался мир обыденный<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод выполнен по: Hejninian, Lyn. “Language and Realism [from *Two Stein Talks*],” in Hejninian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley: University of California Press, 2000: 86–105.

<sup>2</sup> См. прекрасные краткие руководства по реализму: [Grant 1970, Furst, Skrine 1971] Здесь и далее примечания автора. При существующих переводах цитируемых источников на русский по возможности приводятся и указываются русскоязычные издания. — В.Ф.

В последние годы я выступала за переосмысление реализма в контексте современных писательских практик, имея в виду и его методы, и его интенции. Но для того чтобы понять, какая польза от такого переосмысления, необходимо кратко обозреть различные трактовки реализма в истории литературы и художественной критики.

«Реализмы» всякого рода, кажется, в большинстве своем *не* задавались вопросом о том, в чем же состоит сама *реальность* реального — что придает вещам их *реальность*. Проблема эта, очевидно, была отдана на откуп философам (и в значительной степени политологам и экономистам). Промышленная революция, вместе с наукой, предшествующей ей, создавала эффект объективации реальности. А может, и наоборот: возможно, на волне индустриализации и технологий, сделавших ее возможной, культура все больше причисляла к категории «реального» всё то (и только то), что могло быть объективировано. Во всяком случае, исторически реализмы в искусстве допускали существование реального и полагали его условием — прямым или косвенным — проживаемой жизни.

Сам термин применительно к живописи и литературе вошел в обиход в середине девятнадцатого столетия, более-менее одновременно в России и во Франции, но наверняка и где-то еще. В России, кажется, его впервые использовали в литературных кругах, а во Франции — в области живописи. Авторство его приписывается и Тургеневу, и Флоберу, но именно Эмиль Золя со своими последователями заставили говорить всерьез о реализме и сопутствующих понятиях.

Поскольку я намереваюсь связать этот термин с текстами Гертруды Стайн и ее мыслями о литературном письме, интересно отметить, что Золя был близким собеседником и интеллектуальным компаньоном Сезанна, которого так обожала Стайн. Сезанн и Золя учились в одной школе и впоследствии дружили как художники. Им казалось, по крайней мере в течение долгого времени, что они ищут решения одних и тех же, или весьма сходных, художественных вопросов — хотя Сезанн, как мне кажется, гораздо ближе подошел к их решению.

В «Экспериментальном романе» (1880) Золя отождествил задачу писателя с задачей естествоиспытателя, заняв позицию, прямо отвергающую методы и проблематику романтизма, доминирующего литературного течения на тот момент: «Никакого больше лиризма, никаких больших пустых слов, только факты и документы» [цит. по: Grant 1970: 40], — провозгласил он. «Мы теперь заражены лиризмом

и некстати воображаем, будто прекрасный стиль порождается возвышенным смятением, которое, того и гляди, низринет нас в хаос безумства, — нет, логика и ясность, вот что создает прекрасный стиль»<sup>3</sup>.

Или, как об этом высказался Мартин Иден, герой одноименного реалистического романа Джека Лондона: «— Нет. Ученые должны оставаться. Они действительно делают дело. Но из профессоров английской филологии — этих попугайчиков с микроскопическими мозгами — девять десятых не вредно было бы выгнать вон»<sup>4</sup>.

Главное, что заботило писателей-реалистов девятнадцатого века, — методология. Поль Алексис, бывший вместе с другими из группы Золя, в том числе Ги де Мопассаном, сторонником Золя, писал: «Реализм — это не “риторика”, как принято считать, а что-то более серьезное, это “метод”. Метод мышления, видения, размышления, изучения, экспериментирования; это стремление анализировать, чтобы познавать, а не какая-то литературная техника»<sup>5</sup>.

Реализм был целой философской системой взглядов. Реалисты стремились иметь дело с реальным, а не идеальным, с повседневным, а не с диковинным, с правилами, а не с исключениями. Реализм отказался от выпренности и экзотики, характерной для романтизма, повернувшись лицом к обыденности в поисках нового содержания. Приемы должны были заимствоваться из науки. «А дальше уж рассуждение будет весьма простым: если экспериментальный метод оказалось возможным перенести из химии и физики в физиологию и медицину, его можно перенести и из физиологии в натуралистический роман»<sup>6</sup>.

Целью литературы реализма было ответить на два существенных и независимых друг от друга вопроса. Первый был из области метафизики; имелось в виду, что писатель должен критически оценивать природу реального, отношение реального к видимому, различие между симулякром и оригиналом, точность восприятия, проблему подверженности восприятия иллюзиям и, наконец, способность искусства адекватно передавать смыслы и ценности либо самому стать *реальным*. Второй вопрос был этического характера; считалось, что

<sup>3</sup> Золя Э. Экспериментальный роман // Золя Э. Собр. соч.: в 26 т. М.: Гос. изд-во худож. лит. 1966. Т. 24. С. 275.

<sup>4</sup> Лондон Дж. Собр. соч.: в 14 т. М.: Правда, 1961. Т. 7. С. 42.

<sup>5</sup> Alexis, Paul “Naturalism Is Not Dead,” in *Documents of Modern Literary Realism*, ed. by George J. Becker. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963: 408.

<sup>6</sup> Золя Э. Экспериментальный роман. С. 50.

писатель обязан выяснять отношение искусства к истине, оценивать меру искренности и (или) кажимости и к тому же предлагать практическую ценность произведения литературы, подразумевая его необходимость нести пользу. В этом смысле реализм рассматривался как попытка добиться и правдоподобия, и достоверности. «Вселенная, созданная пером писателя, и есть полное проявление реализма. Подлинная картина жизни, созданная со всей откровенностью и почтительностью, — это и моральный, и художественный поступок вместе, и не важно, нарушает ли он какие-то нормы», — писал Теодор Драйзер. «Истина — это то, что *есть* на самом деле; а увидеть то, что *есть*, значит реализовать истину»<sup>7</sup>.

Но уже в словах Поля Алексиса можно видеть ограниченность всего этого проекта: «стремление анализировать, чтобы познавать, а не какая-то литературная техника». На самом деле, реализму требуется как раз особая техника *письма*.

Гертруда Стайн, — как писалось в «Автобиографии Элис Б. Токлас», — всегда была одержима чисто интеллектуальной страстью к возможно более точному описанию внутренней и внешней реальности, что бы она ни писала. Квинтэссенцией точности стала простота, а следствием простоты разрушение в поэзии и прозе побочной эмоциональности. Она отдает себе отчет в том, что красота, и музыка, и вообще все украшательство, и все что идет от чувства не может быть главным источником, даже события не могут быть главным источником чувств, и основным строительным материалом для поэзии и прозы они тоже быть не могут. И чувство само по себе тоже не может быть главным источником поэзии и прозы. Поэзия и проза должны быть основаны на точном воспроизведении либо внешней, либо же внутренней реальности<sup>8</sup>.

Вся биография Стайн пронизана этой особенной страстью к изучению реальности и нашего ее восприятия, которое может отличаться или не отличаться от самой реальности, может преобразовать или не преобразовать эту реальность (это и было предметом ее исследований); страстью к исследованию языка, который, с одной стороны, кажется посредником между нами и реальным миром, а с

---

<sup>7</sup> Dreiser, Theodore. "True Art Speaks Plainly" (1903), in *Documents of Modern Literary Realism*: 156, 155.

<sup>8</sup> Стайн Г. Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001. С. 284–285.

другой — сам по себе является для многих нас неизменным, податливым, простым, естественным средством обнаружения, определения, предъявления реальности; язык использует, выражает и, быть может, создает реальность.

Вполне вероятно, именно эта идея, что язык есть матрица самой реальности, а не просто медиум-посредник — мысль о возможности и способности иметь дело с *фразой* с таким же успехом, как с деревом, стулом, шишкой, собакой, епископом, пианино, виноградником, дверью или монетой, — натолкнула ее на решение сменить медицинскую карьеру на литературную. И если так и было, она наверняка сочла, что писательство может потенциально быть столь же полезным для общества, сколь и врачевание.

И вот идет речь. Всякий послушает. Что за романтика. С удивлением я узнала что ее вела голова и ее голова не была с головой ее голова ее вела и вела ее пока сердце ее стояло на месте. Уверена была, они ее бросили. [...]

Речи — ответно...

Открывается сцена и перед ними долина<sup>9</sup>.

В девятнадцатом веке приверженность художника к миру и реализм как знак такой верности стали следствием отказа от религиозных (трансцендентных и визионерских) и светских (экскапистских) мечтаний как главной функции письма в литературе. Но еще это было реакцией на возросшую роль науки с ее ценностями поиска, эксперимента, упорства вплоть до нудной работы и пассионарной веры в мощь дисциплины.

Позднейший интерес Стайн к детективным романам — своего рода интеллектуальная игра с этим принципом. Этому стоит уделить внимание, ведь детективы, когда это не пародия, сближаются по существу с буржуазными ценностями, заложенными в реализме девятнадцатого века и совпадающими с радикальными социально-политическими установками во всем этом.

Детективная литература предполагает социальный оптимизм, триумф над жестоким контекстом. Детективы — не про вину и невиновность, и значит, не про мораль; они — про детали. Зацепка — де-

<sup>9</sup> Stein, Gertrude. "Saving the Sentence," in Stein, Gertrude. *How to Write*. Barton, VT: Something Else Press, 1973: 14.

таль, раскрывающая преступление в профессиональном исполнении лица-детектива. Цель и функция этих зацепок, равно как и других деталей — запрятать конкретное преступление и преступность в целом.

Раскрыть дело — значит обнажить непреложную связь между логикой и справедливостью. В ходе расследования всё — вещи, действия, идеи, — что кажется случайным и беспорядочным, обретает логичность и целесообразность.

Благодаря характеру детали, фокусу на определенных подробностях и их складыванию в зацепку тривиальное становится этически и даже гуманитарно важным. Уникальные качества следователя состоят в его способности бороться с неточностями и запутанностями, а это ведь они создают или скрывают преступление. Сыщик из какой-то мелочи делает зацепку и тем самым повышает значение частности; он заменяет ложную или недостающую деталь истинной и необходимой. Об этом говорит Стайн в своем тексте «Случаи-сюжеты»:

Салоны и салоны и для их салонов и в салонах и к салону, к салону в салон для салона и по факту для него и по факту больше чем факт. А факт есть факт. Это и есть факт, и глядя и заменяя, заменив, заменять, заменять здесь и там, и настолько. Насколько и настолько в кавычках и как в кавычках и так далее и большинством из них, почти всеми ими и так и вот так не расследовав. А расследуя разумно готовясь, готовясь это сделать. Это сделать и сделать это и так сделать и так сказать быть как будто было вложиться и так далее и более не более чем утверждать. Утверждать. За ними утверждать, за ними и не ждать, за ними и почаще и так как очень часто они были только чтобы их узнали. Узнали все это и так нормально как утверждали<sup>10</sup>.

Вот так сыщик погребает преступление под гнетом неумолимой логики бесконечного множества неограниченных и неисчерпаемых деталей. «И вот точно и вот точно все решается в салоне»<sup>11</sup>. (Стайн тут везде играет с близостью слов *parlor* и французского *parler*, говорить).

В Рэдклифф-колледже, или том, что тогда назвалось Гарвард-Аннекс, Гертруда Стайн обучалась у Уильяма Джеймса, который еще не стал философом Уильямом Джеймсом, а был пока психологом.

---

<sup>10</sup> Stein, Gertrude. "Subject-Cases: The Background of a Detective Story," in Stein, Gertrude. *As Fine as Melantha*. New York: Books for Libraries Press, 1969: 17–18.

<sup>11</sup> *Ibid.*: 21–22.

Джеймс понимал под психологией изучение сознания — содержания и форм сознания. Он использовал методы эксперимента, в том числе лабораторного, а значит, работал лабораторным путем. Основной целью его было изучение восприятия, нашего осознания восприятия, и осознание этого осознания восприятия — в этом векторе уже слышалось приближение философии языка. Джеймс тщательно исследовал в теории, а Стайн на практике, жизненное и даже «живое» отношение языковых форм и структур к восприятию и сознанию. Психология Джеймса предполагала естественное влечение людей к истине, какой бы разнообразной и множественной она не могла бы быть. (Очевидным образом, истина, базирующаяся на восприятии и выводимая из него, будет всегда разной и многообразной, такой же, как и сами воспринимаемые вещи и люди). Но для Стайн имела значение не истина, а ее осмысление — сдвиг фокуса от результата к процессу восприятия и, стало быть, к процессу письма, в котором имеют место акты наблюдения как целого комплекса восприятия. Акцент Джеймса на значимости наличного опыта (главным образом, перцептивного) и его отношении к структурам и изменениям значений к тому моменту уже отразился в исследованиях языка как функции человеческого опыта. Стайн пошла дальше в осмыслении этого понятия. Язык, по ее мнению и ощущениям, предлагает нам что-то большее, чем просто наименования опыта; на самом деле, заикленность на именах (существительных) затуманивает наш опыт, заменяя его тем, что мы воспринимаем как априорный концепт, или «симулякр» опыта. Именно эта идея заставила Стайн радикально децентрировать роль и значение существительных. Состояния сознания реализуются как полноценные грамматические предложения, а топография сознания складывается из богатейшего вербального ландшафта. Можно представить его себе во всей его пористости, чтобы разглядеть всевозможные эффекты, возникающие на поверхности языка. Так же, как мы воспринимаем сознанием имена («дерево», «дым», «сарай», «дорога»), мы способны воспринять и частицы речи (предлоги, союзы, артикли, местоимения) в их отдельности.

«Нежные кнопки» были написаны между 1912 и 1913 гг., после первого путешествия Гертруды Стайн и Элис Б. Токлас по Испании, где, как отмечала сама Стайн, испанский свет и испанский способ организации вещей, будто бы плоский свет и круглые композиции, произвели глубокий эффект на ее собственное восприятие вещей — их композиции и визуального синтаксиса. «Нежные кнопки» сделаны



из трех частей — «Объекты», «Еда», «Пространства». В них пятьдесят восемь объектов, или объектов-стихотворений; оглавление «Еды» насчитывает тридцать девять заголовков, но в этом разделе пятьдесят одно «стихотворение»; а «Пространства» представляют собой просто ряд следующих друг за другом абзацев. Все три части относительно соразмерны, а вещи, о которых идет речь, — самые обычные: бытовые вещицы повседневного обихода; обычная еда, простая и полезная, не какая-нибудь высокая кухня; домашние комнаты с обычной отделкой.

В паре статей, впервые опубликованных в *New York Review of Books* в 1982-м [Rosen, Zerner 1982]<sup>12</sup>, Чарльз Розен и Анри Зернер, рецензируя выставку и каталог, посвященные реализму и его традиции, отмечают, что содержание, взятое из обыденной жизни, сохраняет свою чистоту и обыденность, даже тривиальность, в сочетании с глубоко визуальными художественными средствами. Реализм самих этих средств — к примеру, материальность и осязаемость поэтического языка — есть точное выражение художественного интереса к индивидуальности конкретных вещей.

Именно в силу этого убежденность Золя и его круга в том, что реализм не требует «особого способа письма», неадекватна и ошибочна. Есть в этом какой-то парадокс, но именно автономия литературного письма, с наглядной визуальностью его приемов и даже с его назойливым остранением, свидетельствует о точности описаний и придает самому тексту авторитет. «В этом гарантия истинности того, что изображается» [Rosen, Zerner 1982: 26].

В известной мере, стало быть, прямоту писателя в обращении с его собственными средствами можно рассматривать как реализацию принципа истинности по отношению к предметному миру. Розен и Зернер высказывают еще одну мысль, относящуюся к бытовому предметному содержанию, чья эстетическая ценность ничтожна: «Если уж изображать современную жизнь со всей ее приземленностью, невзрачностью и посредственностью, без искажений и излишней романтизации, то эстетические интересы должны были сдвинуться от изображаемых объектов к самим средствам изображения» [Rosen, Zerner 1982: 25].

А если так, то противоположность реализма — не воображение (оно всегда часть стиля), а идеализм (навязываемый предметному миру).

---

<sup>12</sup> Версии этих статей были перепечатаны в издании [Rosen, Zerner 1984].

Проза Флобера, выдающаяся и прекрасная сама по себе, не вмешивается в тривиальность современной жизни, которую изображает... [Искусство] может притязать на две вещи: во-первых, на абсолютную истину, не искаженную эстетическими предрассудками, а во-вторых, на отвлеченную красоту, независимую от изображаемого мира. Искусство ради искусства и Реализм не противоположны друг другу... они две стороны одной монеты. Пришел авангард и сумел их объединить... В авангардистском Реализме всегда крайняя требовательность к средствам изображения; ритм его прозы или рисунок кисти здесь до безобразия на виду. Произведение искусства в авангардном Реализме предъявляет себя в первую очередь как осязаемый материальный художественный объект и только потом дает нам доступ к изображенной в нем современности. Потому в Реализме авангарда красота книги или картины всегда оказывается отличной от того, что в них изображено. Нужно было избегать любой ценой идеализирующих форм стиля [Rosen, Zerner 1982: 29].

«Искусству следует, — писал Флобер, возвышаться над личными чувствами и нервной восприимчивостью! Пришло время придать ему точность естественных наук, применить к нему этот безжалостный метод»<sup>13</sup>. Схожие идеи постоянно возникают в авангардной теории двадцатого века. Так, Виктор Шкловский писал: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством»<sup>14</sup>. А это Франсис Понж: «Чтобы от текста ожидалась в той или иной мере передача реальности конкретного мира (или же мира духовного), он сначала должен обрести реальность своего собственного мира, мира в тексте» [Ponge 1979: 8]<sup>15</sup>.

«Вот что мне кажется прекрасным, — признается тот же Флобер в одном из известных и замечательных своих писем Луизе Коле, — это то, что мне хотелось бы написать книгу ни о чем, книгу, не зависящую ни от чего извне, которая была бы скреплена лишь внутренней мощью своего стиля... книгу, в которой практически не было бы сюжета, или

---

<sup>13</sup> Гюстав Флобер в письме Мадмуазель Леруайе де Шантепи от 12 декабря 1857 г.; цит. по: *Documents of Modern Literary Realism*: 95.

<sup>14</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. С. 15.

<sup>15</sup> Ponge, Francis. *Pour un Malherbe*. Цитируется С. Гавронски в его вступительной статье к изд.: [Ponge 1979: 8].

чтобы по крайней мере сюжет в ней был бы почти невидимым, если такое возможно»<sup>16</sup>. Возможно, в чем-то откликаясь на эту интуицию, Гертруда Стайн писал о своих «Нежных кнопках»: «Ну а это было тем что и я в себе ощутила потребность сотворить такую вещь которую можно было бы назвать не прибегая к ее имени. В конце концов это имя имя чего-либо известно с таких давних пор, и поэтому имя не могло быть новым а вот вещь которая жила всегда была новой»<sup>17</sup>. И через несколько страниц добавляла: «Я должна была почувствовать каждую и всякую вещь для меня существовавшую с такой интенсивностью дабы я смогла об этом написать как о вещи в себе совсем не обязательно употребляя имя этой вещи. Имя вещи могло само по себе чем-нибудь быть окажись оно достаточно осязаемым и реальным но просто как имя оно не было в достаточной степени чем-то»<sup>18</sup>. Таким путем она пришла к своим «Нежным кнопкам», поэме, или группе стихов, в которой оживленность всего вокруг воспроизводится в художественных повторах благодаря радикальной мощи фокусировки.

Этот смелый, изысканный поэтический текст поднимает сразу ряд вопросов — вопросов насущных, относящихся к современным практикам письма. Можно читать его с трех разных позиций одновременно. Во-первых, с лингвистической: в поэме исследуется природа языка как основы любого знания и тестируется эффект технических аспектов языка (частей речи, структуры предложения, грамматики, а также объема и облика самого письма) и поэтических приемов (образов, схем, парадоксов и т. д.). Во-вторых, с психологической позиции, под которой я имею в виду, в терминах Джеймса, исследование характера сознания как такового и, в частности, сознания, базирующегося на перцепции и перерабатываемого воспринимающим в процессе познания мира. И третья позиция — философская, лучше всего сквозь призму феноменологии, ибо она позволяет обращаться к эмпирически наличному материалу и проверять его опытным путем; с этой позиции на вещи можно смотреть «объективно», то есть как на объекты не только сами по себе, но и в процессе их становления объектами.

---

<sup>16</sup> *Letters of Gustave Flaubert 1830–1857*, ed. by Francis Steegmuller. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980: 154.

<sup>17</sup> *Стайн Г. Поэзия и грамматика // Ad Marginem '93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии Российской Академии наук. М.: Ad Marginem, 1994. С. 290.*

<sup>18</sup> Там же. С. 295.

«В чем разница между вещью видимой и что имеешь в виду», — так Стайн ставит вопрос<sup>19</sup>. «А в чем разница между предложением и имею в виду»<sup>20</sup>. В «Нежных кнопках» Стайн испытывала разные функции языка, которые могут служить локализацией значений и даже первичного бытия; для этого ей надо было демонтировать конвенциональные структуры, через которые язык как медиатор между нами (мыслью) и миром (вещами) становится скорее барьером, блокирующим смысл, ограничивающим знание, исключаяющим переживаемый опыт.

Если принять определение феноменологии по Мерло-Понти, можно читать «Нежные кнопки» как феноменологический шедевр, как произведение, обеспечивающее письму функцию освоения «реально-го». В предисловии к «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти говорит:

Феноменология — это изучение сущностей, и все проблемы соответственно сводятся к определению сущностей: сущности восприятия, сущности сознания, например. Но ведь феноменология — это также философия, которая помещает сущности в экзистенцию и полагает, что человек и мир могут быть поняты лишь исходя из их «фактичности». [...] это также философия, для которой мир всегда «уже тут», до рефлексии, как некое неустранимое присутствие, и все ее усилия, следовательно, направлены на то, чтобы отыскать наивный контакт с миром [...]. Это — притязание философии, которая мнит себя «строгой наукой», и отчет о «проживаемых» пространстве, времени, мире. Это — попытка прямого описания нашего опыта таким, каков он есть [...] <sup>21</sup>.

«Помещать сущности в экзистенцию» — в этом и практическая задача Стайн в «Нежных кнопках» и «портретах» того же предвоенного периода. Свои цели она описала в лекции «Портреты и повторы»:

Примерно в это же время я стала задумываться над тем что именно видишь когда на что-то смотришь по-настоящему на что-то смотришь.

<sup>19</sup> Stein, Gertrude. “Hotel Francois Ier,” in Stein, Gertrude. *Mrs. Reynolds and Five Earlier Novels*. New York: Books for Libraries, 1969: 302.

<sup>20</sup> Stein, Gertrude. “Sentences and Paragraphs,” in Stein, Gertrude. *How to Write*: 31.

<sup>21</sup> Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Наука, 1999. С. 5.

Видишь ли звук, и каково соотношение между цветом и звуком, устанавливалось ли оно посредством описания посредством слова его обозначающего или оно устанавливалось посредством слова как такового. Все это время я конечно же не интересовалась ни эмоциями ни тем происходило ли что-нибудь. ... Мою жизнь тогда направляли эмоции и те вещи что происходили вокруг меня но то что я создавала на письме создавалось при помощи одного зрения... Меня все больше и больше увлекало каким образом слова которые были теми самыми словами что заставляли все на что бы и ни посмотрела выглядеть самим собой были словами отличными от тех что имели хоть какие-то описательные свойства... А вещь что так сильно увлекала меня тогда и увлекает до сих пор состоит в том что эти слова или слова заставлявшие на то что я смотрела быть самим собой всегда были словами которые с моей точки зрения очень точно соотносились с самой этой вещью на которую я смотрела, но почти никогда не имели как я уже сказала совершенно ничего общего с тем что делают любые слова описывающие эту вещь<sup>22</sup>.

Первый фрагмент из «Нежных кнопок» назван «Графин, то есть глухое стекло».

Род стеклу и некровный брат, ну-и-зрелище и ничего такого единственный раненый цвет и расположение элементов в системе к указанию. Всё это и не заурядное, беспорядком не улаженное в несхожести. Различие разрастается повсеместно<sup>23</sup>.

(A kind of glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading)<sup>24</sup>.

Графин — это сосуд, он стеклянный; если его наполнить какой-то вязкой, да еще и цветной жидкостью, он может стать, так сказать, глухим, непрозрачным. Глухим стеклом также может быть слепое зеркало или драпированное окно — окно с задернутыми за-

---

<sup>22</sup> Стайн Г. Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. С. 536–537.

<sup>23</sup> Стайн Г. Объекты // <https://spectate.ru/stein-objects/>.

<sup>24</sup> Stein, Gertrude. "Tender Buttons," in *Gertrude Stein: Writings 1903–1932*, ed. by Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. New York: The Library of America, 1998: 313.

навесками. Стеклом может быть и увеличительное стекло или любой другой окуляр — очко (*spectacle*) — пусть и необычно слово «очки» в единственном числе (как необычны были бы в единственном «ножницы» или «брюки»). Смысл (или смыслы) названия этого фрагмента будут разными в зависимости от того, выступает ли фраза после запятой в функции приложения или запятая здесь — связка вроде союза «и» в предложениях, следующих далее во фрагменте. В первом случае одна и та же вещь характеризуется в двух ракурсах; во втором — две вещи соединены в пару. Этот прием развертывания-свертывания, удвоения-раздвоенности используется в фрагменте до последнего предложения, которое можно прочесть как авторефлексию или комментарий ко всем предшествующим.

“A kind in glass and a cousin”: слово *kind* сближает фонетически *carafe* и *blind*. Два слова в двух половинках названия сливаются в одно, а простая фраза “a kind of glass” немного искривляется и становится “a kind *in* glass”. Что-то типа стекла или что-то *вроде* стеклянного, то есть графин, открывается вовнутрь (в *род стекла*) — как слова вмещают в себя идеи, открывая внутреннее измерение.

Некровный брат — это родственник, некто знакомый, «ничего такого».

У *spectacle* два значения: это и то, через что смотрят, «очки» в единственном числе, и то, что через «очки» видят — «зрелище» или «посмешище». Говорят: «Ну и зрелище!», «Не строй из себя посмешище!». Взгляд сквозь, взгляд с, взгляд на, взгляд в, взгляд наряду — ситуация с полным набором предлогов. Уильям Джеймс замечает в своих «Принципах психологии»:

В человеческой речи нет ни одного союза, предлога и едва ли есть какой-нибудь наречный оборот, синтаксическая форма или интонация голоса, которые бы не выражали оттенков смысла или других связей, переживаемых нами в какой-то момент как реально существующие между крупными объектами нашей мысли. Когда мы выражаемся объективно, перед нами раскрываются реальные связи между вещами; а когда субъективно — поток сознания ищет соответствие каждой из этих связей, внутренне окрашивая их по-своему... Нам нужно выразить ощущение предлога («с»), ощущение союза («и», «если» или «но»), с тем же успехом, что мы выражаем ощущение имени прилагательного («синий», «холодный») <sup>25</sup>.

<sup>25</sup> James, William. *The Principles of Psychology* I. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981: 238.

Исходя из этого возникает следующая интерпретация фразы Стайн про «расположение элементов в системе к указанию»: такая «система к указанию» (*system to pointing*) может означать язык наглядного изображения (но, что важно, это «не обыденный» язык, имея в виду различие между обыденным и поэтическим языком) — изобразительный язык не в смысле наименования вещей, а в смысле установления отношений. Указательный жест как таковой обозначает отношения, т. е. локализует вещь относительно позиции указывающего лица и предполагает наличие сопредельных и близлежащих вещей, рядом с которыми или среди которых находится эта указываемая вещь и среди которых она может «затеряться», если бы не этот акт указания. В общем-то, если бы эта вещь находилась в одиночестве, само указание были бы излишним, оно было бы каким-то пустым жестом.

Первое предложение фрагмента состоит из триады парных перечислений: «некровный брат», «ничего такого» и «расположение элементов» (вторые члены пар) соотносятся с рядом «род стеклу», «ну-и-зрелище», «единственный раненый цвет». Последнюю конструкцию «единственный раненый цвет» можно трактовать как указание на «несовершенство восприятия»: «единственный» в каком-то смысле — «несовершенный», а значит, нуждающийся в чем-то еще, а именно — в том, что сказано в начале следующего предложения: «Все это».

«Я пыталась подключить цвет и движение»<sup>26</sup>, — говорила Стайн, имея в виду ее желание в целом осмыслять свойства вещей, самих в себе (с их цветом) и в их способности окрашивать наши чувства и мысли, придавать им качества в том «потоке сознания», «который ищет соответствие каждой из этих связей, внутренне окрашивая их по-своему», выражаясь словами Джеймса. Или словами Стайн: «Притом притом окрашено как слово притом зачем туда они пошли»<sup>27</sup>.

Что касается движения, Стайн стремилась относиться к вещам не в их неподвижной изолированности, что фальсифицирует и мумифицирует их на самом деле текучее состояние, а как к соучастникам вечно длящегося бытия — искрящейся, фонтанирующей жизни. В чем движение графина? В расположении элементов. В том, что он побольше чашки и поменьше кувшина; что в нем меньше жидкости, чем до этого; что он отражает свет (а значит, и свет); что он того же цвета или

---

<sup>26</sup> Stein, Gertrude. "Portraits and Repetition," in *Gertrude Stein: Writings 1932–1946*: 302.

<sup>27</sup> Stein, Gertrude. "Saving the Sentence": 13.

в нем тот же цвет, что у листа бумаги; что слева от него, вот тут, а не справа, вон там, стоит ваза с цветами другого цвета, и так далее.

Аналитика Стайн в этом плане плоскостна; она не ищет истоков вещей, она не занимается этимологией. Иначе бы вещи сводились к именам существительным, а Стайн хочет уйти от статичности (и фаллоцентричной монументальности) имени. Она смотрит на вещи в их длящемся настоящем, в продолженной относительности, сквозь рыхлую толщу самой материи письма. «Не заурядное». И «беспорядком не улаженное в несхожести». Но и не хаотичное, несмотря на быстро множасьщееся буйство сингулярностей, в силу различий. Благодаря различиям вещи отдельные и индивидуальны.

Об этом хорошо написал Дональд Сазерленд: «весь этот сумбур из, казалось бы, и характеристик и тривиальностей в «Нежных кнопках» происходит от какого-то «религиозного» отношения ко всему как простому сущему». Стайн осознала, что переживание «просто сущего» возникает от «изменения: чувство, что всё просто похоже друг на друга, сменяется ощущением, что всё — просто разное» [Sutherland 1951: 73]<sup>28</sup>. Различия, обнаружила Стайн, лежат в основе интуиции как восприятия. Она пишет об этом в «Композиции как объяснении»: «Всё было почти похоже, оно должно быть разным и оно разное, естественно, если всё используется и есть настоящее длительное, и начало снова и снова, если всё так похоже, оно должно быть просто разным, а всё просто разное было естественным способом его дальнейшего создания»<sup>29</sup>.

Именно в различиях — основа и смысл поэтических приемов: рифмы, каламбура, парности, параллелизмов, динамических серийных сдвигов в рядах гласных и согласных. Rod, red, rid — различия в этих словечках сдвигают смыслы. Игра слов в этом плане акцентирует отношения между словами. «Предложение означает, что выглядит по-другому. Сильно по-другому. Предложение значит, что оно отличается самым своим видом»<sup>30</sup>.

Графин в первом фрагменте «Нежных кнопок» — лишь первый в ряду различных вещей, которые можно рассматривать как сосуды или вместилища. Если говорить о языке (означивании, смысле), метафора «вместилища» как раз поднимает вопросы, связанные со способностью слов и предложений «содержать» значения. Стайн экс-

<sup>28</sup> Стайн рассуждает об этом в эссе «Композиция как объяснение».

<sup>29</sup> *Стайн Г.* Композиция как объяснение / пер. О. Брагиной. <https://syg.ma/@ekaterina-zakharkiv/giertruda-stain-kompozitsiia-kak-obiasnieniie>.

<sup>30</sup> Stein, Gertrude. "Sentences," in Stein, Gertrude. *How to Write*: 146.



периментрирует с непростыми связями между семантикой восприятия и синтаксисом языка, в котором эта семантика отражается и описывается, а точнее — в котором она, вероятно, собственно и содержится.

Сквозь мотивы «вместилища» здесь проходит серия слов, относящихся к искажениям или другим изменениям состояния — процессам, переменам, естественным трансформациям, всякого рода трещинам, отверстиям, пробоинам, проколам, прорехам, полочкам, а также «разрастаниям», которыми оканчивается этот первый фрагмент. Множатся вариации на мотив «содержимого – содержащего», выражая отчасти особый интерес Стайн к средствам и адекватности самого письма, то есть схватывания вещей словами. Об этом она пишет и в тексте тех же лет «Американцы»: «Щель что есть щель когда нет никакого значения в кусочке с дыркой внутри. В чем обмен между целым и без свидетелей»<sup>31</sup>.

Очевиден здесь контраст между мотивом «вместилища» и мотивом воды и текучести. Течение воды больше напоминает абстрактную природу цвета. Вода может течь внутри чего-то или поверх чего-то, но она всегда — часть более крупной абстрактной сущности со своим характером. Синева, море. «Почему каждого цвета поштучно?», — читаем в разделе «Пространства»<sup>32</sup>. Возможно, аллюзии к воде здесь одновременно и аллюзии к сознанию, тому сознанию, которое, по словам Уильяма Джеймса, «не представляет себя нарубленным на кусочки... в нем нет ничего членимого; оно течет... Это свободная вода сознания... Каждый определенный образ в сознании как будто смочен и окрашен в свободных водах, обтекающих его. С ним приходит и чувство отношений, близких и далеких»<sup>33</sup>. Термин «поток сознания» снова и снова всплывает в трудах Джеймса по психологии.

Сама я не всегда воспринимаю сознание как «поток». Чаще оно кажется мне надломленным, прерывным — порой даже радикальным, внезапным и обескураживающим образом. А ведь Стайн, кажется, это подмечала:

Будет она на коленях рядом с водой где вода течет и будет она терять ее и будет она обставлять один дом еще и будет она кого-то видеть по мере подхода и будет она христианкой и будет она еще обставлять

---

<sup>31</sup> Stein, Gertrude. "Americans," in Stein, Gertrude. *Geography and Plays*. New York: Something Else Press, 1968: 39.

<sup>32</sup> *Gertrude Stein: Writings 1903–1932*: 349.

<sup>33</sup> James, William. *Psychology: Briefer Course*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984: 145, 151.

один дом. Будет она на коленях рядом с водой. Будет она подходить и будет она обставлять один дом еще. Будет она на коленях там где вода течет. Она приобщила к этому то, приобщает она к нему<sup>34</sup>.

Коробка, бутылка, графин, чашка, ботинок, стакан, книжка. Контейнеры с их оболочками — укрытиями — цвета и пыль, грязь, тьма, лоск, блеск. «Блеск — это то, что меняет допуск, когда покрыто. Вложение сливается с тем же самым то есть слияние есть. Слияние — что не содержит мышей и это не из-за полов это не из-за чего, это не в зрении»<sup>35</sup>.

Содержит ли вещь саму себя? Содержит ли она свою реальность? Воспринимаем ли мы вещь как таковую в себе? А слова, которыми мы говорим о вещи, они фиксируют наше восприятие, нашу мысль о нем? Вместителица и вложения размыывают понятие четкости — и вещей, и наших попыток передать их смысл на разных уровнях. Говоря об объектах в «Нежных кнопках», Стайн комментировала:

... вместо того чтобы передавать то что я осознавала в них и в себе в любое и каждое мгновение до тех пор пока от них не освобождалась я сделала так что они были заключены в той вещи которую я писала которая и была ими. Вещь в самой себе свернулась внутри себя так же как можно свернуть какую-то вещь так что она станет другой вещью которая будет этой самой вещью но внутри другой. ... Если вы вспомните как можно что-то сложить или сделать кораблик или что-то еще из бумаги или поместить что угодно во что угодно, о дырке в бублике или яблоке в тесте возможно вы поймете что я имею в виду<sup>36</sup>.

Для Стайн понятие «вместителица» с самого начала было интересной проблемой. Относиться к описанию — или к странице письма — как к «контейнеру» значило исказить природу описываемой вещи, поток ее бытия и поток воспринимающего ее сознания. «Очки или очко, что такое очко, это же вода»<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Stein, Gertrude. "Lend a Hand, or Four Religions," in Stein, Gertrude. *Useful Knowledge*. Barrytown, N.Y.: Station Hill Press, 1988: 173.

<sup>35</sup> *Gertrude Stein: Writings 1903–1932*: 346.

<sup>36</sup> *Стайн Г.* Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. С. 544.

<sup>37</sup> Stein, Gertrude. "Tender Buttons," in *Gertrude Stein: Writings 1903–1932*: 331–332.

Чтобы разобраться со всем этим, она отнеслась к своим текстам не как к сосудам для переливания своих идей и не как к формальному языку, хранящему содержание объектов, переливающихся в него, но как к письму «вещей как таковых» — когда вещи входят в само письмо, переживаются внутри него, а не откуда-то еще извне. Значению свойственно быть имманентным, иными словами, как и значение человека — в том, что он *есть*, значение меня — что *я есть*, я как таковая. Вот так работает смысл в ее поэзии. Это такие концентрические круги, сходящиеся к центру вещей, излучаясь вовне; так камни все больше и больше вмещают озеро.

«Нежные кнопки», таким образом, можно считать реализмом — бескомпромиссным, радикальным, въедливым, нещадным, страстным. Это реализм, который:

- 1 терпелив и тщателен в обращении с миром вещей;
- 2 отзывчив ко всей психологической толще языка;
- 3 изобильно техничен в плане осязаемости вещей;
- 4 движим буйной энергией самого языка как переносчика  
знания;
- 5 успешен в невозможности закончить то, о чем идет речь.

*Перевод с англ. Владимира Фещенко*

#### REFERENCES

- Grant 1970 — Grant, Damian. *Realism*. London: Methuen & Co., 1970.
- Furst, Skrine 1971 — Furst, Lilian R., and Peter N. Skrine. *Naturalism*. London: Methuen & Co., 1971.
- Rosen, Zerner 1982 — Rosen, Charles, and Henri Zerner. “What Is, and Is Not, Realism?” *New York Review of Books* (February 18, 1982): 21–26; (March 4, 1982): 29–33.
- Rosen, Zerner 1984 — Rosen, Charles, and Henri Zerner. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*. New York: The Viking Press, 1984.
- Ponge 1979 — Ponge, Francis. *The Power of Language*, introd., edited by Serge Gavronsky. Berkeley, CA: University of California Press, 1979.
- Sutherland 1951 — Sutherland, Donald. *Gertrude Stein: A Biography of Her Work*. New Haven, CT: Yale University Press, 1951.