

Уильям Карлос Уильямс

ТРУДЫ ГЕРТРУДЫ¹

«Хотел бы я увидеть белого медведя!
(Иначе как я могу его себе представить?)»²

Согласимся, что для всего нового в литературе можно найти истоки в творениях предшествующих эпох; но только современный акцент придаст произведению актуальность в настоящем.

Необходимость в таком современном ракурсе и значение всех возникающих различий — это, однако, другая тема для размышления, обычно являющаяся камнем преткновения для критиков. Такая тема, впрочем, стоит внимания с нашей стороны в случае с Гертрудой Стайн, — до настоящего момента ее демонстративно отказывались обсуждать.

Почему, в действительности, от американских исследователей ничего вразумительного не было слышно по поводу творчества Гертруды Стайн? Что это — малодушие или отсутствие способностей, или, может быть, у них опускаются руки перед испытаниями дня сегодняшнего?

«— Вспомогательные глаголы, которыми мы здесь занимаемся, — продолжал отец, — такие: быть, иметь, допускать, хотеть, мочь, быть должным, следовать, иметь обыкновение или привычку — со всеми их изменениями в настоящем, прошедшем и будущем времени, спрягаемые с глаголом видеть — или выраженные вопросительно: Есть ли? Было ли? Будет ли? Было ли бы? Может ли быть? Могло ли быть? И они же, выраженные отрицательно: Нет ли? Не было ли? Не должно ли было? — или утвердительно: — есть, было, должно быть, — или хронологически: Всегда ли было? Недавно? Как давно? — или гипотетически: Если бы было? Если бы не было? Что бы тогда последовало? Если бы французы побили англичан? Если бы солнце вышло из зодиака?

И вот, если вышkolить память ребенка, — продолжал отец, — правильным употреблением и применением *вспомогательных* глаголов, ни одно представление, даже самое бесплодное, не может войти в его мозг без того, чтобы из него нельзя было извлечь целого арсенала понятий и выводов. Видел ты когда-нибудь белого медведя? — спросил вдруг отец, обратившись к Триму, стоявшему за спинкой его кресла. — Никак нет, с позволения вашей милости, — отвечал капрал. — А мог бы ты о нем поговорить, Трим, сказал отец, — в случае надобности? — Да как же это возможно, братец, — сказал дядя Тоби, — если капрал никогда его не видел? — Вот это-то мне и надо, — возразил отец, — и сейчас я покажу, как это возможно.

Белый медведь? Превосходно. Видел ли я когда-нибудь белого медведя? Мог ли я когда-нибудь его видеть? Предстоит ли мне когда-нибудь его увидеть? Должен ли я когда-нибудь его увидеть? Или могу ли я когда-нибудь его увидеть?

Хотел бы я увидеть белого медведя! (Иначе как я могу себе его представить?)

Если бы мне пришлось увидеть белого медведя, что бы я сказал? Если бы мне никогда не пришлось увидеть белого медведя, что тогда?

Если я никогда не видел, не могу увидеть, не должен увидеть и не увижу живого белого медведя, то видел ли я когда-нибудь его шкуру? Видел ли я когда-нибудь его изображение? Или описание? Не видел ли я когда-нибудь белого медведя во сне?»³.

Заметьте, как слова *живого, шкуру, изображение, описание, во сне* вписываются в конструкцию предложений. Такое чувство, что слова сами по себе, они обладают каким-то невиданным мгновенным качеством⁴, не имеющим отношения к их значению, точно как в музыке, когда звуки, так сказать, служат сами себе, организуясь в повторяющиеся аккорды, все одновременно или один за другим. Можно сравнить это со сходными приемами во всем, что делает Стайн.

Например, в «Географии и пьесах»⁵: «И было им обоим небо голубое»⁶. Продолжим цитату:

«— Видели ли когда-нибудь белого медведя мой отец, мать, дядя, братья или сестры? Что бы они за это дали? Как бы они себя вели? Как бы вел себя белый медведь? Дикий ли он? Ручной? Страшный? Грубый? Гладкий?»

Примечательна игра со словами *косматый*, *гладкий* (хотя, может быть, это не нарочно), где *грубый* может быть отнесено к повадкам медведя, а *гладкий* — к качеству поверхности, например к шкуре медведя. Так или иначе, кажется, что речь идет не о качествах, применимых к медведю, а о признаках самих слов *грубый* и *гладкий*. Закончим цитату:

«— Стоит ли белый медведь того, чтобы его увидеть?
Нет ли в этом греха?
Лучше ли он, чем *черный медведь*?»

Так оканчивается 43-я глава⁷ «Жизни и мнений Тристрама Шенди». Изысканная работа со словом и щедрая изобретательность по отношению к языку ведут прямо к Гертруде Стайн, которая с новой силой и с особым синтетическим чутьем продолжила сегодня эту линию. При анализе становится ясным, что Стерн, так же, как и Стайн⁸, экспериментирует не только с соотношением (контрапунктом) звуковых, графических и смысловых контрастов между самими словами⁹, но затрагивает также и грамматику — ср. *да я и представить себе не могу, мог ли... что если, что будет*; ср. у Стайн «полреки, полруки»¹⁰ и пр. Не будет слишком большим преувеличением сказать, что поэтика Стайн, особенно что касается грамматики, семантики и основных мотивов, имеет в фигуре Стерна своего непосредственного предшественника¹¹.

Сначала у нас *крошка*, потом, допустим, *крышка*. Так всегда думала поэзия.

Потом что-нибудь добавлялось, вроде этого: *Убрали крошки, Собрали крышки*.

Мисс Стайн покончила со всем этим. Верлибристы, наоборот, все опускали. Экономии: *Убрали... крышки*.

Ее занимает просто-напросто несущий каркас, «формальные» элементы письма, те, которые создают форму, в отличие от тех, которые якобы несут в себе смысловую нагрузку. Этот каркас важен для распознавания всех ненужных, затуманивающих разум областей знания, которыми так заполнена современность.

Предмет письма у Стайн — это само письмо¹². 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 проблемсков разумности.

Происходит революция в области всеобщих пропорций, революция, точное содержание которой здесь нами может быть только лишь обрисовано, но суть которой — в соотношении литературы и человеческой природы, о чем до недавнего времени мало задумывались¹³.

И в то же самое время это фундаментальный вызов схоластике, которая со времен Средневековья и до наших дней, от поколения к поколению, навязывает литературе свои ущербные понятия. Мы наблюдаем здесь отрыв от того парализу-

ющего влияния логики, которое в ответе за привнесение в литературу чуждых ей черт философии и наукообразности.

Стайн удалось полностью вытеснить линейную логику, являвшуюся во все времена основанием художественности, за пределы литературы¹⁴.

Вот как она описывает свой путь в творчестве, в связи с «Нежными кнопками»¹⁵:

«Это была моя первая сознательная попытка разобраться с проблемой соотношения видимого, слышимого и осмысляемого, без посредства ритма; на данный момент меня интересует грамматика, в отрыве от видимого и слышимого» («транзишн», № 14, осень, 1928)¹⁶.

Остановив свой выбор на определенных словах, она стала проводить свой замысел дальше и полностью освободила их (в своих последних произведениях) от прежних отношений, с которыми они были связаны в предложении. Это было совершенно необходимо и даже неизбежно. Каждая новая комбинация несет в себе новые самостоятельные значения, она уже не несет на себе ту тяжкую ношу, которую ей навьючивали в прошлом наука, философия и прочие поставщики бесчисленных выдумок о законе и порядке вещей¹⁷.

Каким бы ни оказалось в конце концов творчество мисс Стайн по значительности, она по крайней мере выполняет свою сверхзадачу, оставляя нам свои произведения для дальнейших растолкований¹⁸. Она подняла литературу на тот уровень, где та может спокойно и беспрепятственно заниматься *своими* делами, забыв о гнете со стороны философии и науки.

Кто они такие, эти философы, псевдоученые, и ревнители религии, которые заполнили литературу своими водорослями? Писатели, не более того. Стайн запросто стирает все их многочисленные повествования, исключает их и вполне обходится без них и без их линейной логики, которая, как они считают, якобы лежит у истоков всего. Стайн отказывается от этого. В самих словах, в языке, утверждает она, лежат эти самые истоки.

Движение (как оно ошибочно понимается в логике), пресловутые поиски добра и истины, — это результат неправильных размышлений. Движение же как таковое не следует путать с тем, что мы до сих пор ему приписывали, ведь суть разумности не достигается последовательным продвижением к конечной цели.

В этом-то и состоит загадка познания.

Бах¹⁹ может быть хорошим примером такого настоящего движения, которое у него еще не отдано на откуп тупой линейной причинности, как это случилось со всеми позднейшими музыкальными произведениями²⁰. Выражение несколько не музыкальное и без ложной значительности, стайновское «И жилось им счастливо под голубым небом»²¹ имеет такое же движение, какое мы находим у Баха — характерная композиция из слов, не имеющих какого-то логического определения, не образующих ни «повествования», ни даже выраженной темы, но показывающих само *движение как оно есть*²². Строчка «И было им обоим хорошо под голубым небом» так же прекрасна, как некоторые баховские миниатюры.

Музыку подобным же образом можно представить в виде высказывания, построенного из нот, как из слов, так, что, например, *До* будет обозначением Солнца и т. д.; так можно будет промузичивать зануднейшие научные трактаты — и даже целые научные теории можно будет излагать языком звуков²³.

Либо, как нас учили думать, сознание движется в определенной логической последовательности к завершающему концу, который есть цель всего; либо оно содержит в себе движение без цели, внеположное этому движению, и озабочено только изменениями.

Выбирайте любое, только вот ни одно из этих решений не описывает истинную игровую природу сознания.

Если бы мы своим вниманием могли охватить все написанное, предположим, одновременно, и двигаться быстро и осторожно туда, куда указывает нам настоящий момент в своей наивысшей активности, можно было бы увидеть действительную картину того, что скрывается под всей этой массой информации. Речь идет о том, чтобы не упускать ни единой возможности движения в ситуации повсеместной ослепленности устоявшимся положением вещей. Цель состоит в том, чтобы сохранять осадное положение тогда, когда движению грозит запустение и превращение его в мягкое и удобное ложе для декоративного отдыха.

Настоящая цель не имеет ничего общего с той тупой функцией, которую ей приписывает логика, естественная или любая другая. Но тем не менее это цель. И она живет, пока живет смысл, пока он остается свежим и невосприимчивым. И преследовать эту цель следует так же усердно, как и всякую другую.

Литература, как и все остальное, это в большой мере вопрос о новизне²⁴ интересов. Ее вектор направлен не в пустоту но, как это чаще всего происходит (хотя не обязательно именно так), к той точке, где движение без всякой жесткой предопределенности натывается на препятствие (например, на конец всякой логики). Именно в таких точках, если я не ошибаюсь, обитает Гертруда Стайн²⁵.

Нам еще предстоит разобраться во всем том необъятном наследии, которое оставляет нам Мисс Стайн, во множестве ее произведений, в повторении как ее явного принципа, в итерации²⁶ и в том, что я именую растяжением²⁷ итерации и считаю ключом к пониманию ее.

Это, конечно, скорее прогрессия, чем прогресс²⁸, и началась она, если быть точным, с эпизода «Меланкта» из «Трех жизней»²⁹, и развивалась до настоящего времени.

Как в демократическом обществе, таком как американское, могла бы литература, которой приходится тягаться силами с мастерством в других областях и в другие эпохи, оставаться актуальной и быть новаторской и утонченной в интеллектуальном плане и преисполненной значительных украшений для нашей жизни? Это невозможно без определенного рода изобретений по одной простой причине, что наблюдая за происходящим вокруг нас, понимаешь, что все прекрасные порывы приводят как раз к обратному: к тривиальности, глупости и к умственному помешательству. Спора нет, то, что мы видим, не может нами исключаться из рассмотрения. Ирония и остранение — вот две возможности, предлагаемые нам Мисс Стайн.

Чтобы быть демократичной и держать руку на пульсе времени (то есть не отрываться от актуального опыта), Стайн, как и любой другой художник на ее месте, должна для достижения глубины подняться до того уровня, где правят почти абстрактные формы³⁰. До такой литературы, которая является самодостаточным искусством. Здесь все импульсы, исходящие от мира должны быть зафиксированы в своем возникновении, посредством чего и исключительно благодаря чему возникнет действительная ценность восприятия. В этом одна из основных задач художника.

«Меланкта» — это захватывающая история болезни из жизни мулатки, проживающей в современных Соединенных Штатах, рассказанная с прямоотой и правдивостью. Это, без сомнения, одно из лучших жизнеописаний, созданных в Америке. И оно всемирно известно. С этого начиналось творчество Стайн. Но для Стайн рассказать историю такого рода, даже если это сделано гениально, не

достаточно, учитывая те условия, в которых мы живем, так как самими своими композиционными особенностями такой рассказ противостоит тому гораздо более пафосному масштабу, с которым велось бы нормальное описание этой истории.

Верно, что один из способов описать действие — это взять действующее лицо, такое как Меланкта, и тщательно прорисовать ее портрет. Именно так все и происходит. Чем детальнее прочерчен образ, тем больше гениальности в нем и тем интереснее персонаж как неповторимая индивидуальность, тем более эксклюзивным предстает персонаж в сознании читателя и тем менее типичным в данной обстановке³¹.

Для Стайн было неприемлемо просто продолжать линию, начатую «Тремя жизнями». С этим этапом в творчестве было покончено. Ср., например «Полезные знания»³², главы, посвященные США.

Строки в книгах Стайн стали похожи на Соединенные Штаты, если смотреть на них с самолета — монотонные повторения того же самого, бесконечное умножение атональных слов, вот с этим материалом ей довелось работать³³.

Для Стайн нет смысла просто улететь в Париж и махнуть рукой на все это³⁴. Суть в том, что Соединенные Штаты, с непревзойденной глупостью, скучным образом своей демократии, с невероятным масштабом отвратительного невежества и вялости, — могут ли они стать объектом художественного осмысления? Она [Г. Стайн] должна была решиться на это, если она настоящий художник.

Воистину мир наполнен чувствами и эмоциями — в большей или меньшей степени — но мы должны изумляться ему со все более и более страстной силой. И предназначение искусства — если оно у него имеется — состоит не в том, чтобы копировать мир, но в том, чтобы разрешать сложности мира посредством организации материалов, находящихся в распоряжении того или иного вида искусства³⁵. Именно в таком случае, а не в случае копирования, искусство становится истинно человеческим.

Чтобы быть наиболее полезным для человечества и для всего, что связано с ним, искусство, литература должны оставаться искусством, а не стремиться быть наукой, философией, историей, гуманитарной доктриной или чем-нибудь еще, как это было раньше. В отказе от всего этого груза и заключалось развитие и расширение творчества Гертруды Стайн до настоящего времени.

Примечания

¹ Перевод текста выполнен по изданию: *Williams, William Carlos. Selected essays of William Carlos Williams*. NY: Random House, 1954. P. 113–120. Впервые данный очерк был опубликован в 1931 году в книге: *Williams, William Carlos. A Novelette and Other Prose, 1921–1931*.

Уильямс, Уильям Карлос (1883–1963) — американский писатель. Отталкиваясь от поэтики имажизма и экспрессионизма, обратился к традициям У. Уитмена. Автор автобиографической поэмы-эпопеи «Патерсон» (1946–1958), сборника «Образы Брейгеля» (1962), романов (среди них «Великий американский роман», своеобразный ответ «Улиссу» Дж. Джойса), рассказов, очерков. Участвовал в движении «объективистов» (Л. Зукофски и др.), примыкал к имажизму. Оказал влияние на А. Гинсберга, К. Рексрота, Д. Левертов. Получить представление о поэтическом творчестве Уильямса можно частично из сборника русских переводов поэтов-имажистов, см.: Антология имажизма / Пер. с англ. М.: Прогресс, 2001. С. 260–281. См. также подборку его стихов в сборниках: Современная американская поэзия. М., 1975; Поэзия США. М., 1982.

Данный очерк стоит в ряду других эссе, написанных Уильямсом по поводу творчества англо-американских писателей: Дж. Джойса, Марианны Мур, Уиндема Льюиса, Э. Паунда, Х. Д. (Хильды Дулитл) а также композитора Дж. Антейла, художника А. Матисса и других. Все они интересны тем, что дают яркий и парадоксальный срез того, как развивалось английское и международное экспериментальное искусство (преимущественно литература) в первой половине XX века.

Посвятив это эссе творчеству Гертруды Стайн, У.К. Уильямс поставил ее в первом ряду среди современного ему авангарда, указав на те области, в которых революция Г. Стайн была наиболее значительной (язык, логика, абстракция, отношение к движению, цели искусства).

Стайн Гертруда (1974–1946) — американская писательница. Одна из первых представительниц авангарда, экспериментального письма. Автор романов «Три жизни» (1910), «Становление американцев» (1924), серии «словесных портретов» и, по существу, «кубистских» воплощений предметов, еды и помещений, опубликованных под названием «Нежные кнопки» (1914), а также пьес, лекций, размышлений, стихов. По-русски опубликована ее «Автобиография Алисы Токлас» (см. *Стайн Гертруда*. Автобиография Элис Б. Токлас, Пикассо. Лекции в Америке / Пер. с англ. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2001) а также «Лекции в Америке», очерк «Пикассо» (там же), повесть «Тихая Лена» (Иностранная Литература. 1999. № 7).

² В качестве эпиграфа взята фраза из романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди». См. след. прим.

³ Данная выдержка — фрагмент из произведения Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

Стерн Лоренс (1713–1768) — английский романист. Самое известное произведение — «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1760–1767) — считается предвестником романа «поток сознания» в литературе XX века (Г. Стайн, Дж. Джойс, М. Пруст, А. Белый и др.). Цитируется в переводе А.А. Франковского по изданию *Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена; Сентиментальное путешествие по Франции и Италии*. М., 1968. С. 343–344.

⁴ Связь слова и мгновения, или явление «мгновенного смысла», возникающего между двумя произвольно взятыми словами, подчеркивалась самим Уильямсом в его поэтическом творчестве. См., например, в «Стихотворении»: «*Оно все / в звуке. Песня. / Изредка песня. Должно бы // Быть песней — сложеной / из подробностей, ос, / медуницы — чего-то / мгновенного, раскрытых // ножниц, глаз / женщины — просыпающихся / центробежных, многолепестковых*» (пер. Т. Стамовой из кн.: Антология имажизма. М., 2001. С. 274).

У самой Гертруды Стайн это явление выражалось в ее теории «мгновенной грамматики» (instant grammar), в соответствии с которой каждое новое слово в речевой цепи активизирует свою собственную грамматику — грамматику случайности и ошибки. Большую роль здесь играет фонология языка: звуки в поэзии, возникая как бы случайно, образуют мгновенные структуры (ср. также в процитированном стихотворении слова, выделенные курсивом). Ср. с «поэтикой мира» у русского поэта А. Введенского (Фещенко В. Логика смысла в произведениях А. Введенского и Г. Стайн // Александр Введенский в кругу мирового авангарда: Материалы международной научной конференции. Белград, 2004.)

⁵ «Geography and plays» — сборник драматургических опытов Гертруды Стайн.

⁶ «And they were both gay there».

⁷ Пятого тома.

⁸ У.К. Уильямс, возводящий генеалогию творчества Г. Стайн к Л. Стерну, возможно, еще и играет словами: «Sterne» и «Stein» отличаются всего лишь одной фонемой. Так, «притягивая друг к другу» паронимически имена обоих писателей, для поэтики которых паронимия была важным приемом, Уильямс сближает и их традиции.

⁹ Музыка — важный синтетический принцип в поэтике Г. Стайн (так же как и в поэтике У.К. Уильямса, Дж. Джойса, Э. Паунда. На музыкальных соотношениях, на «контрапункте» основана синестезия, или, иначе, — интермедийность языка Г. Стайн. Ср. с этим пассажем из ее книги «Как писать литературу» («How Writing Is Written»): «Writing may be made between the ear and the eye and the ear and the eye the eye will be well and the ear will be well».

Таким образом, писать что-либо художественное следует не только рукой (или пальцами — в случае с печатной машинкой), но также и глазами, и ушами — одновременно.

Один из корреспондентов Г. Стайн и ее внимательных критиков американский писатель Шервуд Андерсон так описывал это явление: «Можно сказать, что творец хочет расширить владения своего искусства. Тот, кто работает со словами, хочет ощущать на губах их вкус, вдыхать их запах, пересыпать их, словно горсть камушков, и слышать, как они гремят и стучат друг о друга; он хочет, чтобы слова на белой странице сразу останавливали взгляд, чтобы они выскакивали из-под пера и до них можно было дотронуться, как прикасаются к щеке возлюбленной». (*Андерсон Шервуд*. Творчество Гертруды Стайн / Пер. с англ. // Иностранная литература. № 7. 1999, цитируется по публикации в Интернет.)

¹⁰ «to have rivers; to halve rivers» — имеется в виду строчка из текста Г. Стайн под названием «Разъяснение» («An Elucidation»), опубликованного в первом номере журнала «транзишн» в 1927 г., см. прим. 16. Вот как звучит этот эпизод: «Halve Rivers and Harbours / Elucidation / First as Explanation / Elucidate the problem of halve / Halve and have / Halve Rivers and Harbours / Have rivers and harbours / You do see that halve rivers and harbours, halve rivers and harbours, you do see that halve rivers and harbours makes halve rivers and harbours and you do see, you do see that you that you do not have rivers and harbours when you halve rivers and harbours, you do see that you can halve rivers and harbours / I receive have rivers and harbours I have refused. I do refuse have rivers and harbours. I receive halve rivers and harbours. I accept halve rivers and harbours / I have elucidated the pretence of halve rivers and harbours and the acceptance of halve rivers and harbours / This is a new preparation. <...>» [transition. № 1. April 1927. P. 64] В этом небольшом произведении Г. Стайн задалась целью попробовать, как можно экспериментально использовать грамматику и поэтические формы. «Это была ее первая попытка сформулировать вставшие перед ней проблемы в области выражения и смысла и дать свои варианты решений» (См. в наст. русский перевод «Разъяснения». *Стайн Гертруда*. Автобиография Элис Б. Токлас: Пикассо. Лекции в Америке. М., 2001. С. 282).

¹¹ Что касается самой Гертруды Стайн, она никогда не называла своих предшественников в литературном творчестве. Она говорила, что на писательство ее вдохновил ее собственный пес, лакающий молоко из миски. Звуки, производимые при этом, стали, по ее мнению, прообразом ее собственного письма. Также она нередко признавалась, что училась писать у Сезанна и Пикассо, создавая свои абстракционистские «портреты и молитвы». Этот факт позволил исследователям ее творчества приписать ей характеристику «кубистки в литературе».

¹² «Письмо о письме», «слово о слове», «литература о литературе» — эти рекурсивные определения начинают появляться именно в культуре модернизма. Связано это с тем, что язык обнаруживает вдруг, что он не только *средство* общения, но и *цель* коммуникации — эта цель, о которой в данной статье Уильямса речь идет ниже, носит чисто эстетический характер. Язык переходит в новое состояние — поэтическое, где каждая структура является как бы складчатой, то есть она одновременно реализуется в двух векторах — прямом (высказывание) и обращенном (метавысказывание). Только эстетический эксперимент способен полностью охватить эти два поля возможностей.

Явление «языка в языке» на примере авангардной литературы хорошо описан у Жиль Делеза: «Все так, будто здесь возникает цепочка из трех операций: некая обработка языка; результат такой обработки, который приводит к возникновению в языке другого языка; и следствие, состоящее в том, чтобы увлечь за собой всю речь, гнать его, толкать к его собственному пределу, дабы обнаружить то, что Вовне, — тишину или музыку» [Жиль Делез. Критика и клиника. СПб.: Machina, 2002].

¹³ Ср. название трактата Стайн «Географическая история Америки, или *Отношение человеческой натуры к человеческому духу*» (1936).

¹⁴ О «нелинейной логике» см. нашу статью, упомянутую в прим. 4.

¹⁵ «Нежные кнопки» («Tender Buttons») (1914) — произведение Г. Стайн, состоящее из трех частей: «Предметы» («Objects»), «Продукты» («Food»), «Помещения» («Rooms»). Представляет собой нескончаемое абстрактное описание всевозможных предметов, процессов, пространств, окружающих человека в обыденной жизни. Подобные опыты Г. Стайн начала в таких словесных этюдах, как «Съезды Асадо», «Пресиосия», «Цыгане в Испании». Ср. в автобиографии: «В своих попытках описать она экспериментировала со всем и вся. Она попробовала даже придумывать слова но вскоре отказалась от этой техники. Ее материалом был данный конкретный английский язык и нужно было достичь цели, решить проблему только через этот данный конкретный английский язык» (Стайн Г. Автобиография... С. 157). В наст. изд. мы публикуем в оригинале одну из трех частей «Нежных кнопок».

¹⁶ «*транзишн*» («transition», именно так — с маленькой буквы) — в переводе на русский: «переход», «модуляция» — литературный журнал, выходивший во Франции под редакторством американского журналиста Эллиота Пола с 1927 года. Печатались произведения международного авангарда (Дж. Джойс, П. Элюар, Ф. Кафка, А. Бретон, Ж. Рибмон-Дессень, М. Зоценко и др.), включая некоторые тексты Г. Стайн («Разъяснение», «Нежные кнопки», «Четверо святых» и др.), а также критику.

¹⁷ Ср.: «The series of sentences may be able to add many more to then», то есть «эта серия предложений могла бы много-много чего добавить» (Г. Стайн)

¹⁸ В этом же был уверен другой современник Г. Стайн: «И какая это будет чудесная, какая тонкая шутка богов — если в конце концов творчество именно этого художника останется в веках как самое значительное из того, что создано словометателями нашего поколения!» (Андерсон Шервуд. Творчество Гертруды Стайн...)

¹⁹ Бах Иоганн Себастьян (1685–1750) — немецкий композитор и органист. *Инвенции*, которые создавал Бах, представляли собой небольшие музыкальные пьесы, в которых существенное значение имела какая-либо оригинальная находка в области мелодического развития, формообразования. Такая же техника использовалась и Гертрудой Стайн в ее литературных опытах, особенно в коротких «портретах». Предложения и абзацы в вещах Гертруды Стайн сравнивались критиком Марселем

Брионом с музыкальными композициями: «<...> точностью, аскетизмом, отсутствием светотени, отказом от игры с подсознанием Гертруда Стайн достигает уравнищенности, более всего сходной с уравнищенностью музыкальной фуги Баха» (Стайн Г. Автобиография. С. 69). Английский писатель-вуртуйст Уиндем Льюис также сравнивает языковое творчество Г. Стайн (в своей книге «Время и западный человек») с «фугой из нескольких тысяч слов».

Так же, как и для Баха в XVIII веке, для Стайн в XX важен момент импровизации, свободного потока звуков и слов. Особенно необычным в творчестве немецкого музыканта является один из канонов «Музыкального приношения». Американский ученый Даглас Хофштадтер, автор оригинальнейшей книги «Гедель, Эшер, Бах» (в ней исследуются возможности языка, музыки, математических систем и предметного мира говорить о самих себе с помощью бесконечных отражений), описывает это произведение следующим образом: «Это трехголосный канон под названием «Canon per tonos» («Тональный канон»). Самый высокий голос исполняет Королевскую тему; два других голоса дают каноническую гармонизацию, основанную на второй теме, причем нижний голос ведет свою мелодию в до миноре (общая тональность всей фуги), а верхний — ту же мелодию, но на пять ступеней выше. Отличительным свойством этого канона является то, что в конце — или, вернее, когда нам *кажется*, что канон заканчивается, — его тональность меняется с до минор на ре минор. Бах каким-то образом ухитряется *смодулировать* (поменять тональность) прямо под носом слушателей! Канон сконструирован таким образом, что его кажущийся финал неожиданно плавно переходит в начало; этот процесс можно повторить, придя на этот раз к тональности ми минор, которая, в свою очередь, оказывается началом! Эти последовательные модуляции уведут слушателя во все более далекие тональные «провинции», так что после нескольких из них он чувствует себя уже безнадежно далеко от начальной тональности. Однако, чудесным образом, после шести модуляций мы возвращаемся все к тому же до минору! Все голоса теперь звучат ровно на октаву выше, чем в начале — пьеса может быть естественным образом прервана на этом месте. Вы можете подумать, что Бах именно это и намеревался сделать — однако Бах, несомненно, упивался возможностью продолжать этот процесс бесконечно. Может быть, поэтому он и написал на полях: «Пусть Королевская слава возрастает подобно этой модуляции». (Хофштадтер Даглас. Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Бахрах-М, 2001. С. 11.)

Точно так же могло бы происходить и описание какой-нибудь литературной вещи Гертруды Стайн, например все «Становление американцев», представляющее собой грандиозную сериальную эпопею на тысячу страниц, или совсем маленькие, но многоголосные этюды из «Нежных кнопок». Она, так же как и Бах, упивалась возможностью продолжать процесс творчества бесконечно. Ср. в «Композиции как объяснении»: «Это звучит так как если бы это могло быть завершением чего-то что характерно для ответа на вопрос но это не так это было всего лишь *тем, что продолжается*».

²⁰ Имеется в виду, что композиторы, следовавшие после Баха, в основу строения музыкальных произведений клали линейную тему, сюжетность, а следовательно, привязывали их к жесткой, прямолинейной логике. Так продолжалось вплоть до начала XX века. Первыми композиторами, отказавшимися от «литературности» музыки, были А. Шенберг, Д. Кейдж, П. Хиндемит, Э. Варез. И так же, как они обратились к Баху как к своему дальнему предшественнику, так же и Г. Стайн возродила с новой силой традицию Л. Стерна (по мнению У.К. Уильямса). Автор статьи подчерки-

вает, что традиция, музыкальная либо литературная, не означает непрерывного, плавного и неотступного следования «заветам» своих учителей. Наоборот, традиция представляет собой некое скопление сингулярностей, которые зачастую даже не осознают, кто является их явным предшественником или последователем. Влияния могут происходить из сколь угодно далеких в пространственном и временном отношении точек. Совокупность же этих скрытых точек пересечения образует некую мерцающую *фи-гуру*, грани и контуры которой постоянно видоизменяются, вибрируют.

²¹ «They lived very gay then» — модуляция фразы «And they were both gay there», см. прим. 6.

²² Ср.: «внутри машины движется мотор и машина продолжает движение, но моя цель моя высшая цель как художника связана не с тем куда эта машина едет но с движением внутри нее составляющим суть ее движения» (Г. Стайн).

²³ Ср. с японскими опытами композитора Оно, а также с попытками Дж. Кейджа промузизировать «Поминки по Финнегану» Джойса и современного венгерского музыканта Т. Семзе — создать музыкальную версию «Логико-философского трактата» Витгенштейна.

²⁴ У Гертруды Стайн имеется текст под названием «По-новому» («Аnew»), в котором одна и та же мысль передается все время новыми языковыми средствами (графикой, фоникой, измененным синтаксисом, вариацией частей речи и т. д.).

²⁵ Ср. фразу Г. Стайн: «Грамматика образует серийные препятствия» («Артур грамматика»).

²⁶ Называя метод Г. Стайн «итерацией», У.К. Уильямс подчеркивает особый вид повтора, характерный для языка писательницы, а именно тот, который в логике именуется «сериальностью». Сериальное мышление в 20–30-е гг. было предметом исследования английского ученого Д.У. Данна, который на примере искусства и физических явлений обнаружил особое состояние, в которое попадают некоторые объекты — состояние *процесса*, бесконечного и многомерного (multidimensional). Позднее, в 60-е гг., такой лингвист, как Дж.Р. Росс, представитель «американской школы семантики», в своей статье «О декларативных предложениях» проанализировал предложения из английской грамматики типа «(Я говорю, что) В Арктике живут белые медведи». Он показал интересную особенность «префиксов» типа «Я говорю, что» — их возможность повторяться более одного раза — *итерироваться*. Такие «префиксы» могут итерироваться бесконечно, «синонимично» (см. по этому поводу: *Степанов Ю.С. Язык и Метод. К современной философии языка*. М., 1998. С. 116–121).

К тому же прозрению, но уже с художественной точки зрения, пришла и Г. Стайн задолго до научных открытий. В ее текстах слова в синтаксической цепи также имеют способность итерироваться до бесконечности, при этом, вне зависимости от того, какими частями речи являются слова, они являются «синонимичными» уже в силу своей «эквивалентности» (Ю. Тынянов). Так, предлоги и междометия ничуть не уступают по значимости глаголам и существительным. Ср. любопытный пример из текста Стайн под названием «Мы пришли. История», где «равноправие» слов в поэтической речи обыгрывается графически, с помощью математического символа: «<...> How do you like what you have heard.=History must be distinguished=From mistakes.=History must not be what is=Happening.=History must not be about=Dogs and balls in all=The meaning of those=Words history must be=Something unusual and=Nevertheless famous and=Successful. History must=Be the occasion of having=In every way established a=Precedent history must=Be all there is of no importance=In their way successively=History must be an open=Reason for needing them=There which it is as

they=Are perfectly without a=Doubt that it is interested.=History must not be an accident. <...>».

Еще один случай языковой итерации можно найти у того же Л. Стерна во второй главе тома шестого «Жизни и мнений Тристрама Шенди, джентльмена»: «Когда белый медведь отплясал взад и вперед с полдюжины страниц, отец закрыл книгу все-рьез — и с торжествующим видом вручил ее Триму, подав знак отнести ее на прежнее место. — Тристрам, — сказал он, — проспргает у меня таким же манером, взад и вперед, все глаголы, какие есть в словаре; — всякий глагол, вы видите, Йорик, обра-щается этим способом в положение и предположение, всякое положение и предпо-ложение являются источником целого ряда предложений — и всякое предложение имеет свои следствия и заключения, каждое из которых, в свою очередь, выводит ум на новые пути изысканий и сомнений. Невероятная у этого механизма, — прибавил отец, — сила разворачивать голову ребенка. — Вполне достаточная, брат Шенди, — воскликнул дядя Тоби, — чтобы разнести ее на тысячу кусков» [*Стерн Л. Жизнь и мнения* / Пер. А.А. Франковского. С. 345–346].

²⁷ «Extension», то есть «расширение, протяженность, нелинейное развитие».

²⁸ Слово «progress» в английском языке, собственно как и в русском, означает «однонаправленное движение к какому-то результату», это — «однолинейное дви-жение», в то время как «progression» имеет значение «движения самого по себе, дви-жение к бесконечности». Современные синергетические подходы к явлениям природы и духа утверждают значимость именно второго типа движения, «многолинейного» в противоположность к «однолинейному». (Применяя к Гертруде Стайн понятие «про-грессии», У.К. Уильямс невольно выдвигает ее в предшественницы всего современно-го мироощущения.)

Графическим примером такого вида движения может служить орнамент мало-известного, но очень близкого к технике Г. Стайн в литературе, дизайнера из круга английских вортистов — Этчеллса. Здесь наблюдается скорее переплетение движе-ний в непредсказуемом ритме, чем жесткая, статичная композиция. Слова в произве-дениях Г. Стайн взаимодействуют друг с другом так же, как графические элементы в орнаменте Этчеллса «Прогрессия».

²⁹ «Three Lives» (1909) — первое значительное опубликованное произведение Г. Стайн представляет собой три истории, рассказанные намеренно бесцветной про-зой со множеством повторений.

³⁰ Абстракция — важная черта идиостиля Г. Стайн. Этот факт позволяет иссле-дователям и критикам говорить об «абстракционизме» ее текстов и утверждать ее главенствующую роль в ранней истории англо-американского формального авангар-да. См., например, монографию: *Hoffman, Michael J. The Development of abstractionism in the writings of Gertrude Stein. Philadelphia, Univ. Of Pennsylvania press, 1966.*

³¹ Свои размышления по поводу портретов и описаний чего-либо Г. Стайн отра-жает в лекции «Портреты и повторы». Говоря о сущности повтора, она утверждает, что он «возникает только тогда, когда даются описания этих вещей но не когда сами эти вещи по-настоящему существуют именно так стало быть я начала писать портре-ты» [*Стайн Г. Портреты и повторы // Она же. Автобиография... С. 519*]. То есть в портрете (а Г. Стайн говорит о «словесном портрете» как о литературном жанре) важно не *отражение* реальности, а ее *повторение*, которое опять же является не простой репрезентацией, а «настойчивым утверждением» (insistence, термин Г. Стайн) вещи в ее художественном облике. Описывая кого-либо в словах, она ставила себе задачу: «<...> я должна была выяснить что же там внутри кого угодно я понимаю

каждого я должна была выяснить внутри каждого что именно внутри него является доподлинно увлекательным и я должна была это выяснить не через то что он говорил не через то чем он занимался не через то насколько большим или малым было его сходство с любым другим но я должна была выяснить это через интенсивность движения которое присутствовало внутри любого из них» [*там же*. С. 529].

Другими словами, «<...> создание портрета кого угодно означает то как они существуют а то как они существуют никоим образом не связано с припоминанием кого угодно или чего угодно» [*там же*. С. 523].

В описание включается нечто особенное, какая-то деталь, которая, однако, делает человека тем, кем он является, ведь «повторяется только событие в котором кто-то участвует, дни когда кто-то живет, приходы и уходы которые каждый совершает», но существование человека «ни в коем случае не повтор» [Там же. С. 526]. Отсюда и абстрактность языка описания: такой язык позволяет улавливать *уникальные формы*. К тому же, эти формы даются *в динамике*. Последний факт позволял самой Гертруде сравнивать свою манеру писать с кинематографом: «Как это ни забавно но кинематограф предложил способ разрешения этой вещи [имеется в виду создание портрета. — В.Ф.] при помощи постоянно движущегося изображения кого угодно исключается память о любой другой вещи и таким образом эта вещь существует, это в некотором смысле если хотите один портрет чего угодно а не множество портретов». [с. 523]. «Каждый раз когда я говорила что тот чей портрет я писала был чем-то это что-то хоть немного отличалось от того чем как я только что сказала был этот кто-то и мало-помалу вот таким образом возникал цельный портрет, портрет который не был описанием и который создавался последовательностью моментов, а я зафиксировала очень много таких моментов <...>» [с. 524].

Без сомнения, Гертруда Стайн сыграла такую же важную роль в развитии американской литературы, как Д.У. Гриффит, изобретатель «крупного плана» и «параллельного монтажа», в истории кино.

³² «Useful Knowledge» (1928) — книга эссе Г. Стайн.

³³ Связь опытов Г. Стайн с атональной музыкой остается неисследованной.

³⁴ В действительности, как известно, будучи рожденной и получив образование в США, Гертруда Стайн перебралась в Париж в 1903 г., чтобы открыть там художественный салон. Однако она не «махнула рукой» на свою родину и, находясь на протяжении всей последующей жизни во французской среде, она никогда не отходила в своем творчестве от английского (американского!) языка. В 30-х гг. она вернется в США, чтобы прочесть курс лекций на темы «Поэзия и грамматика» и «Повествование».

Печатается по изданию:

Williams, W. C. Selected Essays of William Carlos Williams / Пер. с англ. В. Фещенко. New York: Random House. P. 113–120.