
ПАМЯТНАЯ ДАТА
ГЕРТРУДА СТАЙН: 150 ЛЕТ



MEMORABLE DATE
GERTRUDE STEIN: 150



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-291-316>
<https://elibrary.ru/ННОНАА>
УДК 821.111(73).0

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

Наталия МОРЖЕНКОВА

СТАНОВЛЕНИЕ АВАНГАРДИСТКИ: Г. СТАЙН В ДИАЛОГЕ С У. ДЖЕЙМСОМ, Г. ФЛОБЕРОМ И П. СЕЗАННОМ

Аннотация: На примере ранней новеллы Гертруды Стайн («Добрая Анна», вошедшей в трилогию «Три жизни» 1909), в статье исследуется диалогический процесс формирования авторской поэтики на пересечении различных дискурсов, вопрошающих о природе обыденного. Созданная под влиянием идей У. Джеймса и эстетических принципов Г. Флобера и П. Сезанна, новелла может быть прочитана как своеобразная «линза», внутри которой взаимодействуют научная, литературная и живописная практики, связанные с установкой современности на поиск новых режимов рефлексии над повседневностью. Настоящая статья предлагает посмотреть на это схождение имен не как на результат индивидуальных обстоятельств и личных предпочтений, а как на проявление неких эпохальных приоритетов. Особое внимание уделяется транслитературному прочтению новеллы как созданной под мощным влиянием «Простой души» Флобера. С одной стороны, это часто упоминаемое флорберовское влияние является общим местом стайноведения, с другой — оно не привлекало пристального внимания, по сути до сих пор оставаясь привычным, но неисследованным вопросом. В статье доказывается, что именно в диалоге с Флобером Стайн разрабатывает особую оптику дефамилиризации, высвечивающую сложное соотношение слова внелитературного (автоматически всплывающего) и литературного (эстетически отрефлексированного). Разговор о влиянии Флобера на становление Стайн как модернистского автора в принципе подразумевает необходимость посмотреть на этот диалог в широкой перспективе, не сводя его к частному случаю ученичества у великих и не забывая о двусторонней направленности этого контакта текстов.

Ключевые слова: Гертруда Стайн, Гюстав Флобер, Уильям Джеймс, Поль Сезанн, остранение, тривиальное как предмет эстетической рефлексии, американский модернизм.

Информация об авторе: Наталия Викторовна Морженкова, доктор филологических наук, доцент, профессор Университета Хуацяо, ул. Чангхуа Норт Роуд, 269, Цюаньчжоу, Фуцзянь, 362021, КНР. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8415-3965>. E-mail: natalia.morzhenkova@gmail.com.

Для цитирования: Морженкова Н.В. Становление авангардистки: Г. Стайн в диалоге с У. Джеймсом, Г. Флобером и П. Сезанном // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 291–316. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-291-316>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-291-316>

<https://elibrary.ru/HHOHAA>

UDC 821.111(73).0



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

Natalia MORZHENKOVA

THE MAKING OF AN AVANT-GARDE ARTIST: G. STEIN IN DIALOGUE WITH W. JAMES, G. FLAUBERT AND P. CEZANNE

Abstract: Analyzing Gertrude Stein's early short story "The Good Anna", included in the trilogy *Three Lives* (1909), the article examines the dialogical process of the formation of the author's poetics at the intersection of various discourses dealing with the concept of habituality. Written under the influence of the ideas of W. James and the aesthetic principles of G. Flaubert and P. Cézanne, the story can be read as a "space" within which scientific and aesthetic representation of ordinary interact. I argue that we can treat this juxtapositions of names (Stein, James, Flaubert and Cézanne), not as a result of individual circumstances and personal preferences, but as a manifestation of certain zeitgeist. Particular attention is paid to the comparative reading of "The Good Anna" as created under the powerful influence of Flaubert's "A Simple Heart." On the one hand, the recognition of Flaubert's influence on the writer is commonplace in Stein scholarship. On the other hand, it has not attracted close attention, paradoxically remaining a frequently mentioned but underexplored issue. The article proves that through her dialogue with Flaubert, Stein develops a special mode of defamiliarization, revealing the complex relationship between the extraliterary automatically emerging speech of everydayness and the literary experimental discourse. The discussion of Flaubert's influence on Stein's development as a modernist author implies, in principle, the need to look at this dialogue from a broader perspective, without reducing it to a special case of apprenticeship with the greats and without forgetting the two-way direction of this contact of texts.

Keywords: Gertrude Stein, Gustave Flaubert, William James, Paul Cézanne, defamiliarization, the trivial as a subject of aesthetic reflection, American modernism.

Information about the author: Natalia V. Morzhenkova, Doctor Hab. In Philology, Professor of Huaqiao University (HQU), Chenghua North Rd. No.269, Quanzhou, Fujian, China 362021. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8415-3965>. E-mail: natalia.morzhenkova@gmail.com.

For citation: Morzhenkova, Natalia. "The Making of an Avant-garde Artist: G. Stein in Dialogue with W. James, G. Flaubert and P. Cézanne." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 291–316. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-291-316>

Стопятидесятилетняя годовщина со дня рождения американской авангардистки Гертруды Стайн — юбилейная дата, приглашающая еще раз поразмышлять о генезисе и сути ее литературного эксперимента, часто характеризуемого через понятие эстетического радикализма. За Стайн прочно закрепилась репутация одной из самых эксцентричных писательниц XX столетия, тексты которой, за редким исключением, прочтению в привычном режиме не подлежат. Для большинства читателей (как, собственно, и для критиков) она так и осталась эпатажной американской экспатрианткой в богемном Париже первой половины XX столетия и автором крылатой фразы о «потерянном поколении», столь ловко подхваченной Хемингуэем. Вокруг жизни Стайн сложилось много легенд и анекдотов, спровоцированных фамильярно-болтливом тоном ее «Автобиографии Алисы Б. Токлас», автобиографическим нарративом, написанным от лица компаньонки и обезоруживающим своей неожиданной доступностью¹. Так, например, С. Мур, напоминая читателям о юбилее писательницы на страницах британской газеты *The Guardian*, начинает статью с этого досадного клише и указывает, что существует много способов побеседовать о Стайн, избегая при этом разговора о ее текстах [Moore 2024]. Увы, но без преувеличения можно сказать, что приписываемая ей скандальность вытеснила текстуальность, а в истории литературы XX в. Стайн до сих пор присутствует, скорее, как эпатажный маргинальный персонаж, а не ключевой автор, тексты которого заслуживают пристального чтения и комплексного изучения².

Полагаю, что в рамках стайноведения актуальным остается вопрос о поиске методологических подходов, позволяющих осмыслить творчество писательницы как крупное художественное явление, вписанное в контекст западной литературной традиции и определяющее литературный процесс XX в. Основная задача этой статьи — доказать в свете транслитературного сопоставления, что даже в начальной точке ее многолетнего литературного эксперимента цель писательницы была продиктована не желанием поразить читателя обезкураживаю-

¹ Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York: Vintage Books, 1990.

² Так, например, на фоне целого ряда персональных журналов, посвященных модернистским авторам (*The T.S. Eliot Studies Annual*, *The Ezra Pound Society Magazine*, *The James Joyce Quarterly*, *Woolf Studies Annual*, *Katherine Mansfield Studies*) обращает на себя внимание отсутствие подобного издания, специализирующегося на творчестве Стайн.

щей невнятицей письма, полного каких-то невиданных формальных хитростей, а стремлением переосмыслить (можно даже сказать, «карнавализовать») западную литературную традицию, вскрыв разнообразие ее художественных языков, формирующихся через активный диалог с языками социальными и бытовыми. Все ее творчество — это большой металитературный проект, начавшийся с активного диалога с Г. Флобером, в который она вступает на фоне ее размышлений над идеями У. Джеймса о природе человеческого опыта.

Трилогия «Три жизни» (*Tree Lives*, 1909) — первое опубликованное произведение автора, считающееся отправной точкой ее литературного эксперимента. Определение трилогии как раннего текста, осуществленного под влиянием флюберовских «Трех повестей» (*Trois Contes*, 1877) и сезанновских портретов, стало аксиомой стайноведения. Однако, как справедливо отмечает У. Хейзлштайн, столь часто упоминаемое влияние Флобера редко привлекает пристальное внимание, по сути оставаясь привычным, но неисследованным вопросом [Haselstein 2009]. Отсутствие пристального исследовательского интереса к флюберовскому импульсу в ранних текстах Стайн тем более досадно, что за писательницей закрепился статус «медиатора» между французской и американской литературами. Как отмечает Р.Р. Губерт, ее произведения нельзя рассматривать лишь в рамках американской литературы, ибо французский контекст во многом обусловил формирование поэтики автора [Hubert 1989].

В стайновской «Автобиографии Алисы Б. Токлас» Флобер и Сезанн фигурируют в качестве непосредственных вдохновителей «Трех жизней». Возможно, игривая разговорность, с которой упоминается этот факт творческой биографии, отчасти и обусловила представление о некоей незначительности этого влияния, дала повод считать его малоинтересным в силу самоочевидности для серьезного исследования. Обращая внимание на многочисленность отсылок в текстах Стайн к художественному новаторству Сезанна и Пикассо как к значимому источнику ее собственного литературного эксперимента, Хейзельштайн полагает, что писательница намеренно не акцентировала флюберовское влияние, опасаясь, что это признание не согласовывалось с ее статусом радикальной авангардистки [Haselstein 2009: 388].

Разговор о влиянии Флобера на становление Стайн как модернистского автора в принципе подразумевает необходимость посмотреть на этот диалог в широкой перспективе, не сводя его к частному случаю ученичества у великих и не забывая о двусторонней направленности

этого контакта текстов (иначе говоря, не только читая Стайн на фоне Флобера мы лучше понимаем суть ее эксперимента, но и флюберовский текст видится незавершенным, открытым для смыслового обмена). Как утверждал В. Набоков, без «Флобера не было бы ни Марселя Пруста во Франции, ни Джеймса Джойса в Ирландии. В России Чехов был бы не вполне Чеховым»³. Предлагаемый в настоящей статье анализ доказывает, что в этот ряд писателей входит и Стайн. Здесь, однако, стоит отметить, что среди американских модернистов в своем пристрастии к Флоберу одинокой она не была. О принципиальной значимости флюберовского литературного опыта в контексте американского модернизма свидетельствует целый ряд работ [см., напр.: Gott 2013, Strickland 1967, Kinney 1977].

Литературный дебют Стайн, связанный с публикацией в 1909 г. «Трех жизнью», помимо Флобера традиционно соотносится с именами У. Джеймса и П. Сезанна. Настоящая статья предлагает посмотреть на это схождение имен не как на результат индивидуальных обстоятельств и личных предпочтений, а как на проявление неких эпохальных приоритетов. В этой перспективе текст Стайн оказывается тем фокусом, в котором пересекаются и взаимовысвечиваются научная, литературная и живописная практики, связанные с установкой современности на поиск новых эстетических режимов рефлексии над обыденным, привычным. В письме брату от 17 марта 1893 г. У. Джеймс упоминает Флобера в контексте прочитанной им статьи Г. Джеймса. Признаваясь в том, что Флобер «единственный француз, который интересует меня лично» (“is the only one of those Frenchmen who interests me personally”), он полагает, что вся его антибуржуазная направленность есть проявление «паталогической одержимости банальным», «встроенной» в нервную систему и сдерживаемой через литературные занятия⁴. Однако, принимая во внимание, что подобный «диагноз» можно поставить всей модернистской культуре, упоенно играющей в деавтоматизацию привычного, предположим, что Джеймс прозорливо увидел во флюберовской увлеченности тривиальным некий общий культурный симптом.

³ Набоков В. Гюстав Флобер: «Госпожа Бовари» / пер. с англ. Г. Дашевского // Иностранная литература. 1997. № 11. <https://magazines.gorky.media/inostran/1997/11/gospozha-bovari.html>.

⁴ James, William, and Henry James. *William and Henry James: Selected Letters*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1997: 282.

От психологии автоматизмов к поэтике дефамилизации

Вопрос о глубоком влиянии научных изысканий У. Джеймса на литературу модернизма давно не является малоизученным, о чем свидетельствует внушительный ряд исследований [см., напр.: Liesl 2009, Understanding 2017, Richardson 2007]. В случае Стайн это влияние имеет особое автобиографическое измерение, определяя магистральную линию ее поэтологического эксперимента, во многом выросшего из эксперимента научного. Сайнтифицируя художественный эксперимент писательницы, ряд исследователей рассматривает ее литературное творчество как глубоко обусловленное научными штудиями в колледже Радклифф и медицинской школе при Университете Джонса Хопкинса. Например, С. Мейер доказывает генетическую связь стайновского художественного эксперимента с ее научными представлениями, сформировавшимися под влиянием психологических учений У. Джеймса, Г. Мюнстерберга, нейроанатомических исследований Ф. Молла [Meuer 2001]. М. Фарланд объясняет художественное своеобразие стайновского романа «Становление американцев», исходя из научных знаний писательницы об устройстве нервной системы [Farland 2004].

Примечательно, что первыми опубликованными текстами Стайн были психологические научные труды, написанные под руководством У. Джеймса. В статьях с показательными названиями “Normal Motor Automatism” и “Cultivated Motor Automatism” излагались результаты исследования различных типов психологических автоматизмов нашего повседневного восприятия⁵. Ключевая мысль этих исследований заключалась в экспериментальном доказательстве гипотезы о том, что, даже оставаясь в полном сознании, люди часто склонны к автоматическим действиям. Так, например, человек может вполне осознанно вести разговор, выполняя при этом повторяющиеся автоматические действия, и таким образом одновременно быть вовлеченным в осознанную и неосознанную деятельность.

Наблюдая за опытом автоматического письма, Стайн и ее соавтор Леон М. Соломонс приходят к выводу о «поразительной склонности к повторению», проявляющейся в многократном вариативном прокручивании одной фразы, всплывающей на поверхность даже на

⁵ Stein, Gertrude, and M. Leon Solomons. “Normal Motor Automatism”. *Psychological Review* 3, no. 5 (September 1896): 492–512; Stein, Gertrude, and M. Leon Solomons. “Cultivated Motor Automatism”. *Psychological Review* 5, no. 3 (May 1898): 295–306.

протяжении нескольких дней⁶. В качестве примера в статье приводятся фрагменты текста, написанные испытуемыми, некоторые из которых, действительно, звучат как будто взятые из текстов писательницы.

This long time when he did this best time, and he could thus have been bound, and in this long time, when he could be this to first use of this long time⁷.

За это любопытное сходство Стайн сильно досталось от критиков, обвинявших ее в графоманском трюкачестве, в процессе которого, поднаторев в практике автоматического письма, она якобы выдавала продукты этой сомнительной с точки зрения литературы деятельности за истинные литературные тексты. В 1934 г. бихевиорист Буррус Фредерик Скиннер напрямую обвинил Стайн в многолетней практике автоматического письма, выдаваемого за оригинальное литературное творчество. Его вердикт был достаточно прямолинеен — стайновские тексты, по его мнению, являются побочным продуктом ее научных изысканий, на котором она попросту паразитировала много лет [см.: Will 2000: 206]. В письме Эллери Седвику, редактору *The Atlantic Monthly* (журналу, напечатавшему в 1933 г. отрывки из принесшей ей известность «Автобиографии Алисы Б. Токлас», а в 1934-м — «разоблачительную» статью Скиннера под интригующим названием “Has Gertrude Stein a Secret?”), она парирует это обвинение, объявив, что секрет ее письма обусловлен вовсе не автоматизмом, а наличием некоего дополнительного «избыточного» сознания (“by xtra conscioussness, excess”) [Will 2000: 27].

Что подразумевает Стайн под этой избыточностью, дополнительностью творческого сознания? Обратим внимание на этимологию слов extra, excess, отсылающих к латинскому префиксу ex- с его семантикой движения вовне, наружу. Очевидно, что Стайн связывает свою манеру письма с принципиальной открытостью сознания, ориентированного вовсе не на монологическое самопогружение, а на диалогическое взаимодействие с миром. Невозможно не услышать за этим ex- словарем, концептуальное для писательницы (как ученицы Джеймса) слово expeience, этимология которого также явно отсылает к выходу вовне. В упомянутой выше научной статье Стайн использует слово “extra-personal”, описывающее произвольное повторя-

⁶ Stein, Gertrude, and M. Leon Solomons. “Normal Motor Automatism”: 506.

⁷ Ibid.

ющееся движение руки, лишённое всякой интенциональности или осознанности со стороны погружённого в чтение испытуемого. Это внеличное движение провоцируется исключительно внешним стимулом, производимым экспериментатором. В ходе эксперимента исследователи приходят к выводу, что, несмотря на сильное желание испытуемого взять процесс под свой контроль, посредством тренировок можно достичь двойственного состояния, в котором испытуемый будет наблюдать за своей автоматической деятельностью, не вмешиваясь в её произвольность. Таким образом, субъект раздваивается, становясь наблюдателем и объектом наблюдения одновременно. Здесь явно прослеживается влияние джеймсовской концепции идентичности, расщепляемой на «я» познающее (I, self as knower) и «я» познаваемое (me, the self-as-known) и способной на саморефлексию, в процессе которой стирается граница между субъектом и объектом⁸.

Очевидно, что из своих научных экспериментов Стайн переносит не автоматическое письмо, а интерес к взаимодействию наблюдателя и наблюдаемого, в ходе которого размыкается автономность субъекта. Постепенно её эксперимент с extra-personal из психофизиологической проблемы моторного автоматизма разрастается до масштабного литературного проекта, реализующего универсальный принцип творчества, заключающийся в приращении смысла в сложном взаимодействии своего и чужого, говорящего и слушающего.

В этом контексте интересны воспоминания американской журналистки, мецената и коллекционера Мэйбл Додж о том, как работала Стайн:

Она [...] направляет всю свою силу воли на изгнание предвзятых образов. Концентрируясь на впечатлении, которое она получила и которое хочет передать, приостанавливает свою избирательную способность, ожидая, пока слово или группа слов, идеально подходящие для истолкования смысла, поднимутся из подсознания на поверхность разума. Тогда и только тогда она применяет к ним свой разум, исследуя, взвешивая и оценивая их способность выражать её замысел. [...] Она не гонится за словами, а ждет и позволяет им прийти к ней, и они это делают⁹.

8 James, William. *Psychology: Briefer Course*. New York: Henry Holt and Company, 1892: 176.

9 Dodge, Mabel. "Speculations, or Post-Impressionism in Prose." *Arts & Decoration Special Exhibition Number 3*, no. 5 (March 1913): 172. Здесь и далее перевод всех цитат из английских и французских текстов мой.

Описание этого творческого процесса явно отсылает к научному эксперименту Стайн. Только в качестве автоматических элементов, порождаемых подсознанием, выступают не моторные движения, а всплывающие на поверхность очищенного сознания слова, которые затем «поверяются алгеброй» рассудка. Текст возникает в этом пространстве диалога между наблюдающим деавтоматизирующим сознанием (reason) и автоматически работающим подсознанием (sub-consciousness). Готовые, автоматически всплывающие слова уже не равны сами себе, будучи приращенными новыми смыслами в процессе пристального наблюдения-остранения¹⁰.

Именно по-авангардистски остраненные «простые» слова являются главными «героями» ее произведений. Но кому они принадлежат? Чьи это слова? С одной стороны, они часто совсем не связаны или весьма относительно связаны с какими-либо конкретными субъектами речи. С другой — звуча как обрывки высказываний, ассоциирующихся с первичными речевыми жанрами, они не воспринимаются «чистыми» и полностью внесубъектными. В стайновских текстах в результате авангардистской дефамилиризации надындивидуальный язык речевой обыденности остраняется, становясь видимым и выпуклым, в результате чего слова, которые вроде бы уже не подлежат никакому приращению, эстетически приращаются и реанимируются. Представляется, что это пристальное внимание писательницы к тому, как простое надындивидуальное слово становится фактом литературы, весьма близко тыняновской концепции взаимоотношения литературы и быта.

Не случайно ее первый настоящий литературный опыт связан с чтением и переводом Флобера, знаменитого своим даром эстетического приращения, самого тривиального и заведомо неэстетического. В этом смысле можно говорить о том, что Стайн увидела и применила на практике флоберовскую эстетическую театрализацию буржуазных бессодержательных стереотипов задолго до статьи Натали Саррот «Флобер — наш предшественник»

¹⁰ Стайн определяла гения именно через склонность к диалогизму, проявляющуюся в способности говорить и слушать одновременно (“talking and listening simultaneously”). См. об этом: Stein, Gertrude. “Lectures in America.” In *Gertrude Stein: Writings, 1932–1946*, ed. by C.R. Stimpson, H. Chessman, vol. 2. New York: Library of America 1998: 290.

(1965), в которой акцентируется значимость художественных инноваций писателя для развития экспериментальной литературы¹¹.

«Добрая Анна» и флюберовские уроки остранения

В контексте творчества Стайн трилогия «Три жизни», состоящая из центральной повести «Меланкта» (“Melanctha”) и двух обрамляющих ее повестей «Добрая Анна» (“The Good Anna”) и «Тихая Лена» (“The Gentle Lena”), занимает особое место, будучи не только первым серьезным литературным опытом автора, но и текстом, где отчетливо проявилась магистральная для писательницы установка на эксперимент с простым разговорным словом, укорененным в пространстве автоматически проживаемой повседневности.

Перевод флюберовской «Простой души» (*Un Coeur Simple*, 1877), за который Стайн принимается якобы с целью подтянуть свой французский, объявляется отправной точкой для создания писательницей своей собственной трилогии. Мотив ученичества через подражание прослеживается и в стремлении объединить новеллы в трилогию, вслед за флюберовским замыслом включить повести «Простая душа», «Легенда о св. Юлиане Странноприимце» и «Иродиада» в сборник под общим названием «Три повести» (1877).

Однако сам выбор текста для перевода, скорее всего, обусловлен именно литературными причинами, а не внелитературными импульсами, связанными с желанием поупражняться во французском. Флюберовский особый взгляд на простой «готовый» язык, его интерес к прописным истинам, которые он пытался даже собрать в отдельный словарь, резонировал художественно-философским и научным размышлениям становящейся писательницы об автоматическом основании человеческой жизни как о наиндивидуальном первоначальном слое бытия, проступающем в повседневном коллективном слове.

Стоит обратить внимание и на слово “translation”, связанное с семантикой перехода и описывающее стайновское взаимодействие с Флобером, который виртуозно «переводил» нарочито неэстетическое (вспомним знаменитые романтические клише, столь милые сердцу Эммы) на эстетически завораживающий французский. Вероятно, что у Флюбера Стайн учится не столько французскому (к тому же нет никаких доказательств, что перевод был осуществлен), сколько осо-

¹¹ Эта статья Саррот была впервые опубликована в феврале 1965 г. в журнале *Preuves*. Саррот Н. Флобер — наш предшественник / пер. с фр. Н. Аносовой и В. Волковой // Вопросы литературы. 1997. № 3. С. 225–243.

бой оптике дефамилиризации, высвечивающей сложное соотношение слова внелитературного (автоматически всплывающего) и литературного (эстетически отрефлексированного).

Стереотипные речевые единицы, отсылающие к жанровым «окаменелостям», появляются в текстах Флобера не только в прямой и несобственно-прямой речи героев, но и в дискурсе повествователя. Нельзя не заметить, что за этой игрой с «готовым» словом проступает ироническое отношение как к фигуре повествователя, так и к самому писательству. На уровне художественного дискурса у Флобера начинает звучать подозрение в том, что в определенном смысле писатель неизбежно оказывается попугаем, повторяющим готовые слова. М. Фрайд считает, что для прозы Флобера характерна двойственность, обусловленная соположением антитетичных позиций, связанных, с одной стороны, с могучей авторской волей, направленной на бесконечное оттачивание стиля (знаменитые флюберовские «муки стиля»), а с другой — с автоматизмом языка, неизбежно выходящим из-под авторского контроля во время письма [Fried 2022: 231]. Внутреннее напряжение прозы Флобера продиктовано этим конфликтным сосуществованием художественной воли и языкового автоматизма, эстетической безупречности и тривиальности. Именно в силу этого флюберовского представления о языке в его поэтике усматривают переключки с ключевыми идеями эпохи постмодернизма [см.: Porter 2001: 60]. Например, по мысли Ш. Фелман, Флобер отлично осознает, что никакой язык (даже его собственный) не в силах полностью избежать банальностей, а писатель — участи копииста [Felman 1986: 33].

Новеллы Стайн во многом инспирированы флюберовским интересом к феномену повседневности с ее механизмами стереотипизации, определяющими наше языковой сознание. Вопрос о том, как мысленно проникнуть внутрь чужой «простой» жизни, не знающей рефлексии, и запечатлеть этот опыт в слове, она начинает обдумывать именно через чтение Флобера. В «Простой душе» и «Доброй Анне», действительно, много сходений, которые манят возможностью пристального чтения одного произведения через другое. Очевидные переключки встречаются уже в первых предложениях флюберовского и стайновского текстов, устанавливая между ними легко опознаваемую интертекстуальную преемственность. Сразу вводятся имена служанок и их хозяек, схожие названия городков, где и проживают торговцы Бриджпойнта у Стайн и буржуазки Пон-л'Эвека у Флобера. Сходения, однако, делают более явными и отличия. Если Фели-

сите — лишь пассивный объект зависти городских хозяек, которые вождеуют ее как добротный предмет (“Pendant un demi-siècle, les bourgeois de Pont-l'Évêque envient à Mme Aubain sa servante Félicité”¹²); то стайновская Анна сама, скорее, «владеет» хозяйкой как оружием в борьбе с жадными торговцами (“The tradesmen of Bridgepoint learned to dread the sound of ‘Miss Mathilda,’ for with that name the good Anna always conquered”¹³). Привлекают внимание и схожие наименования городов: Bridgepoint (англ. bridge — мост) и Pont-l'Évêque (фр. pont — мост). Образ моста, связанный с семантикой перехода, промежуточного состояния, акцентирует неустроенность героинь, их жизненную неукорененность: у Фелисите и Анны нет ни семьи, ни дома, а связи с родственниками утрачены. Всю свою нерастраченную любовь героини дарят домашним питомцам.

Мотив особого отношения к животным как ключевой мотив «Доброй Анны» и «Простой души» в этом контексте заслуживает особого внимания¹⁴. По замечанию М.М. Бахтина, будучи внуком ветеринара, Флобер обладал глубоким пониманием «элементарного бытия» с его невинностью, простотой и святостью, для которых «все близко и все родное»¹⁵. Автоматизм и инерция этой незамысловатой жизни, текущей вне всякой рефлексии, звучат в ритмичном повторении конского ржання, блянья ягнят и хрюканья свиней, которые образуют звуковую картину мира Фелисите, катающей «как лошадь» на своей спине хозяйских детей. При сопоставлении образов животных в текстах прослеживается интересная инверсия: если Фелисите обожает

¹² «В течение полувека все буржуазки Пон-л'Эвека завидовали г-же Обен из-за ее служанки Фелисите» (Flaubert, Gustave. *Un Coeur Simple*. Paris: Les Belles Lettres, 1983: 3). Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой “F”.

¹³ «Торговцы Бриджпойнта научились бояться возгласа “Мисс Матильда”, потому что именно с этим именем добрая Анна всегда одерживала победу» (Stein, Gertrude. *Three Lives*. New York: Enriched Classic, 2002: 3). Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой “S”.

¹⁴ Этот мотив привязанности к животным имеет биографическую составляющую не только в случае с Г. Флобером. На протяжении всей жизни Стайн держала собак, которые всегда именовались одинаковой кличкой “Basket” (Корзина). В этом странном на первый взгляд ономастическом постоянстве проступает стайновское отношение к зверю как к неиндивидуализированному существу, управляемому бессознательными автоматизмами рефлексов. В кличке “Basket” анаграммически содержатся французское “bête”, латинское “bestia” (зверь) и английское “ask” (спрашивать, просить), актуализирующие мотив элементарного существования зверя, просящего ласки и милования.

¹⁵ Бахтин М.М. О Флобере // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. С. 133.

попугая, который в ее сознании ассоциируется с путешествующим по экзотическим странам племянником, нерожденным сыном, а затем и с самим святым духом, то Анна, получившая попугая в подарок от маленькой Джейн, так и не смогла его полюбить. С особым трепетом Анна относится к собакам, заменяющим ей детей (неудивительно, что одну из собак зовут Baby). Напротив, Фелисите пес дяди г-жи Обен видится гадким пуделем, вечно пачкающим лапами мебель.

Неслучайность этих предпочтений символична. Молчаливая Фелисите привязалась к говорящему попугаю, голос которого она продолжает слышать даже тогда, когда остальные звуки становятся для нее недоступны из-за глухоты. В бессвязных беседах с птицей она обретает то, в чем ей было всю жизнь отказано. Вся накопившаяся боль утрат, нерастраченная любовь и нежность артикулируются в «диалоге» с попугаем, строящемся вокруг трех автоматически повторяющихся фраз. Драматичность существования этой простой души дается через контраст между интенсивностью переживаний и бедностью их вербального оформления. Основным мотивом флорберовской повести выступает мотив примитивной жизни, которая не может сама себя ни осознать, ни выразить в слове; у нее нет ни адресата, ни языка, сводимого к неосознанным автоматически повторяемым фразам (не случайно Фелисите, словно попугай, имитирует за Виргинией действия, связанные с религиозной ритуальностью). Но этот механистический бессознательный повтор реплик порождает у Фелисите чувство сопричастности другому; для нее важен не смысл слов, а сам ритуальный процесс говорения-слушания.

В отличие от безголосой Фелисите, Анна очень говорлива, причем очевидна ее настроенность на авторитарный монологизм, реализовать который ей намного легче с молчаливыми собаками и подчиняющимися ей слугами, чем с крикливым попугаем. Именно в речевой зоне ее клишированного просторечия разворачивается текст новеллы, ее обширные назидательные высказывания занимают целые абзацы. Их многословность контрастирует с лексической скудностью речи, избыливающей повторами. Не случайно это безостановочное монологическое говорение (“Anna's voice that scolded, managed, grumbled all day long” [S: 3]¹⁶) продуцируется не столько самой Анной, сколько ее голосом, озвучивающим не индивида, а угадываемые на индивидуальные речевые стереотипы. В репликах Анны есть нечто попугай-

¹⁶ «Голос Анны, который ругал, управлял, ворчал весь день».

ско-чревовещательное, автоматически воспроизводимое на каком-то инстинктивном уровне.

Вероятно, что Стайн превращает этот автоматизм простого бытия в ключевое явление стиля именно под влиянием Флобера, в повести которого обнаруживается много приемов, направленных на передачу стереотипного слоя бытия. Так, обращают на себя внимание перечисления длинных цепочек однородных членов, задающих монотонную повторяемость. Сравним два следующих эпизода из анализируемых произведений. В них мотив сбережения хозяйских денег связан с рутинной хозяйственной деятельностью, однообразие которой передается через синтаксические цепочки однородных членов, имитирующих размеренный ритм работы:

Pour cent francs par an, elle faisait la cuisine et le ménage, cousait, lavait, repassait, savait brider un cheval, engraisser les volailles, battre le beurre, et resta fidèle à sa maîtresse, qui cependant n'était pas une personne agreeable. [F: 3]¹⁷

Anna scolded and cooked and sewed and saved so well, that Miss Mathilda had so much to spend, that it kept Anna still busier scolding all the time about the things she bought, that made so much work for Anna and the other girl to do. [S: 3]¹⁸.

При сопоставлении эпизодов обращает на себя внимание любопытная семантическая неоднородность глагольных рядов,ступающая на фоне однородности синтаксической. Так у Флобера синтаксическая повторяемость лишь подчеркивает смысловую несовместимость последнего действия (хранить верность) из этой цепочки хозяйственной рутины с другими глаголами из этого ряда (готовить, чистить, шить, стирать, гладить, взнуздывать лошадь, откармливать птицу, взбивать масло). Для Фелисите хранить верность и выполнять трудовые действия — это явления одного порядка, не различимые

¹⁷ «За сто франков в год она стряпала и убирала, шила, стирала, гладила, умела взнуздывать лошадь, откормить птицу, взбить масло и хранила верность своей хозяйке, которая, однако, была неприятным человеком».

¹⁸ «Анна так хорошо ругалась, готовила, шила и экономила, что мисс Матильде приходилось так много тратить, что Анне приходилось все время ругаться из-за вещей, которые она купила, и это заставляло Анну и другую девушку делать так много работы».

в ее простом синкретическом восприятии. Душевная привязанность не отделяется от монотонной работы как принципиально иной опыт. В обязанности стайновской Анны, помимо необходимости готовить, шить и экономить деньги, также входит необходимость браниться, которая оказывается частью хозяйственного круга. Таким образом, верность и сварливость описываются не столько индивидуально переживаемыми, сколько рутинно проживаемыми, не отличимыми от механических трудовых действий.

На эффект деиндивидуализации героини в «Трех жизнях» работают такие особенности стайновского стиля, как пристрастие писательницы к служебным словам, глаголам и словам-заместителям, обладающим подчеркнуто общим и отвлеченным значением (*one, do, thing*). Их отполированная частотностью употребления привычность (в силу которой мы их обычно и не замечаем) вдруг оборачивается непонятностью. Они затрудняют чтение и вскрывают нашу склонность пребывать в нерелексивном режиме. Так, в «Доброй Анне» местоимение *she* встречается 541 раз. Подобная практика использования личных местоимений с целью деиндивидуализации образа весьма типична и для стиля Флобера. В «Простой душе» имя собственное *Félicité* встречается 25 раз и часто заменяется местоимением *elle* (она), порой сбивающим с толку в силу его неясной соотносительности с субъектом. Кстати, в переводе Е. Любимовой имя героини используется 137 раз, что в пять с половиной раз больше, чем в оригинале¹⁹. Впрочем, эту ономастическую избыточность нельзя считать каким-то переводческим недочетом. Можно сказать, что Любимова идет по стайновскому пути, снимая с имени ауру индивидуальности и акцентируя мотив наиндивидуальной судьбы, через его нарочито частотное употребление. Так, в новелле Стайн имя *Anna* повторяется 56 раз, в результате чего происходит его частичная трансформация в имя нарицательное.

У Флобера образ Фелисите строится через синтез противоположных модальностей индивидуализации и деиндивидуализации. Так, например, в описании сцены неудачного любовного опыта, который героиня переживает как “*un chagrin désordonné*” (безудержное отчаяние), обращает на себя внимание несоответствие интенсивности этого личного переживания и угадываемой стереотипности его внеш-

¹⁹ *Флобер Г. Простая душа // Флобер Г. Госпожа Бовари. Повести. Лексикон прописных истин / пер. с фр. Е. Любимовой. М.: Худож. лит., 1989. С. 326–354.*

него проявления. Перед нами словно разыгрывается легко опознаваемая театральная мизансцена «несчастливая любовь», героиня которой выполняет ряд жанрово приписываемых действий: она бросается на землю, кричит, взывает к Богу и стонет в одиночестве до самого рассвета на лоне природы. Еще до того как читатель знакомится с этой любовной историей, повествователь указывает на то, что ничего необычного в ней не будет: “Elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour” [F: 1]²⁰. Нас как бы заранее готовят к стереотипности этого сюжета, которую подчеркивают и местоимением *elle* вместо имени собственного. Очевидно, что здесь Флобер имплицитно иронизирует не столько над любовной неудачей Фелисите, сколько над стертостью этого любовного сценария. Далеко не случайно здесь используется слово «история», предполагающее определенные риторические стратегии, при помощи которых любовный опыт переживается.

В «Доброй Анне» единственной любовью незамужней героини среди всех ее привязанностей оказывается повитуха миссис Лехнтман, которую она авторитарно опекает и наставляет. В новелле отношение Анны к подруге именуется неожиданным словом «romance», постоянно всплывающим в рефреноподобных фразах: “The widow Mrs. Lehntman was the romance in Anna's life” [S: 19, 20]²¹. Однако зарождается эта привязанность не в силу нежной любви двух сердец, а скорее, как детерминированный результат взаимодействия двух психофизиологических типов личности, демонстрирующих устойчивую склонность к доминантному и пассивному поведению соответственно²². Читатель не может не чувствовать неуместности слова “romance”, подразумевающего не только определенный набор чувств и эмоциональных реакций, но и вполне ожидаемой их жанровой реализации. Нарочитая повторяемость слова “romance” пародийно контрастирует с полнейшей неспособностью Анны к каким-либо проявлениям, привычно ассоциирующимся с любовной коммуникацией. Свою любовь к миссис Лехнтман она выражает исключительно в режиме нравочений. Для Анны назидательность является единственной формой общения с окружающим миром. Она поучает всех: от собак до своих хозяек, которые тщательно подбираются ей по признаку пассивности. При всей ее «попугайской» говорливости доступный ей жанровый репертуар

²⁰ «У нее, как и у всех, была своя история любви».

²¹ «Вдова миссис Лехнтман была любовью в жизни Анны».

²² Стайновский интерес к типам личностей во многом был обусловлен джеймсовским вниманием к этому вопросу.

чрезвычайно узок и по своей прагматической ограниченности очень близок молчаливости Фелисите.

Акцентированная повторяемость действий в текстах Флобера и Стайн не дает их воспринять как проявления сугубо индивидуально-го единичного опыта, отсылая к надындивидуальной стороне жизни с ее серийностью, повторяемостью, склонностью к окаменению. В стайноведении повелось считать, что схождения с флюберовским текстом ограничиваются общим типом героини и рядом сюжетных переключек и особо не распространяются на стиль. Однако сравнительный анализ показывает, как много экспериментальный текст Стайн берет у Флобера и на микроуровне слова, в частности, в аспекте лексической репрезентации мотива повторяемости.

Так, у Флобера мотив повторяемости имплицитно вводится через лексемы, этимологически связанные со словом «привычка»: *habiter* (фр. жить), *habitués* (фр. завсегдатаи), *habitude* (фр. привычка), *par habitude* (фр. по привычке). Флюберовская служанка, словно «деревянная», все делает «автоматически» (“*semblait une femme en bois, fonctionnant d’une manière automatique*” [F: 4]). Помимо этого, в «Доброй душе» есть целые группы фраз, отсылающих к мотиву серийности: это и фразы со словом «каждый», маркирующие многократную повторяемость событий — *chaque lundi matin* (каждое утро понедельника), *chaque fois* (каждый раз), *à chaque pas* (с каждым шагом), *chaque voyage* (каждая поездка), *à chaque minute* (каждую минуту), и повторение наречия «всегда» (*toujours*). Примечательно, что последнее встречается, например, в описании сцены нападения быка, которая подразумевает скорее единичность, акцидентальность и быстроту этого события, проблематично совместимого с семантикой наречий *toujours* (всегда) и *continuellement* (постоянно): “*Félicité reculait **toujours** devant le taureau, et **continuellement** lançait des mottes de gazon qui l’aveuglaient, tandis qu’elle criait: «Dépêchez-vous! dépêchez-vous!»*” [F: 6]²³. Эти наречия замедляют действие и явно контрастируют как с самим характером события, так и с призывом героини «Поторопитесь!». Создается впечатление, что даже единичная случайность, неожиданный разрыв рутины затягиваются в круг неизбежной бытовой неизменности.

²³ «Фелисите все отступала, постоянно кидая комья земли в глаза быка. — Скорей! Скорей! — кричала она».

Не здесь ли источник пристрастия Стайн к словам *always* (в «Доброй Анне» используется 148 употреблений) и *every* (39 употреблений), задающих мотив включения предметов или явлений в гомогенную группу? В новелле она делает приемы Флобера с временными маркерами намного более очевидными, блокируя всякую возможность поступательного движения и создавая ощущения какого-то безнадежного застревания в «длящемся настоящем», которое пульсирует в повторях, заставляя текст кружиться и отменяя всякую надежду на развитие.

В повести Флобера мельчайший намек на неожиданность или незаурядность момента снимается соседством с указанием на длительность и повторяемость. Так, например, последняя минута эмоционального прощания рыдающей Виргинии уравнивается повторяющимися утешительными словами матери:

Virginie, au dernier moment, fut prise d'un grand sanglot; elle embrassait sa mère qui la baisait au front en repentant: "Allons! du courage! du courage!" [F: 8]²⁴.

Семантика временного маркера “*au dernier moment*” (в последний момент) сглаживается лексемой “*repentant*” (повторяя), несовместимой с идеей уникальности момента. Повторяемость, автоматизация жизни как способ совладать с острыми переживаниями звучит и в следующем эпизоде, где преодолеть боль от разлуки с дочерью помогают письма, регулярно приходящие три раза в неделю. Скучающая по девочке Фелисите по привычке приходит в комнату Виргинии, вспоминая их прежние ритуалы, состоящие из расчесывания волос, одевания и укладывания. В «Доброй Анне» именно ноты удивления в голосе хозяйки так трудно перенести служанке, которая представляется ей совершенно неспособной на какие-либо попытки изменить свою жизнь:

“*Oh Anna,*” *Miss Mary Wadsmith* said it slowly and in a grieved tone of surprise that was very hard for the good Anna to endure, “*Oh Anna, I didn't think that you would ever want to leave me after all these years*” [S: 25]²⁵.

²⁴ «В последнюю минуту Виргиния неудержимо разрыдалась; она прильнула к матери, которая целовала ее в лоб, повторяя: “Ну, довольно! Смелее! Смелее!”».

²⁵ «“О, Анна”, — произнесла мисс Мэри Уодсмит медленно и с горестным удивлением, которое было очень трудно вынести доброй Анне, — “О, Анна, я не думала, что ты когда-нибудь захочешь оставить меня после всех этих лет”».

Для хозяйки Анна является самым воплощением повседневности, олицетворением длящейся повторяемости, не совместимой с какими-либо неожиданностями.

Стайновское экспериментальное письмо в «Трех жизнях» в значительной мере конструируется вокруг устного просторечного дискурса, с типичной для него клишированностью и избыточностью тавтологического характера. Легко опознаваемые «осколки» простых речевых жанров словно кружатся в вихре экспериментального текстопорождения. При всех чертах просторечия авторского слова мы не можем не ощущать его искусственности. Перед нами разворачивается изощренная экспериментальная «игра» как с первичными внелитературными жанрами, так и с речевой установкой реалистического повествования на «живое» безыскусное слово. В результате возникает впечатление, что, создавая свой первый экспериментальный текст, Стайн воплощает желание Флобера, озвученное им в письме к Луизе Коле от 16 января 1852 г.:

То, что мне кажется прекрасным, то, что я хотел бы написать, — это книга ни о чем, книга без внешней привязанности, которая стояла бы сама по себе благодаря внутренней силе своего стиля, как земля, не имея опоры, стоит на месте в воздухе, книга, в которой почти не было бы сюжета или, по крайней мере, где сюжет был бы почти невидим²⁶.

В «Доброй Анне» наблюдается сложное взаимодействие контекстов героинь-простолюдинок с авторским дискурсом, демонстрирующим отказ от традиционных для реалистического повествования форм авторства, в результате которого возникает отстраняющее пространство. Простота «наивного» героиньного слова выступает контрапунктом к нарочитой сконструированности и искусственности авторского текста, который, в свою очередь, возникает в результате активного авангардистского эксперимента с «простыми» внелитературными жанрами и знакомыми литературными реалистическими конвенциями. Стайн на материале (тип героини, сюжетная схема, активное обращение к первичным бытовым жанрам), столь подходящем для реалистической художественности, создает свою не-реалистическую поэтику. Фактически перед нами многоступенчатая

²⁶ Flaubert, Gustave. *Correspondance*, ed. by Jean Bruneau, vol. 2. Paris: Gallimard, 1980: 31.

система взаимоотражений, в которой художественный образ простого внеэстетического слова, воплощенный в рамках реалистической художественности, отстраняется в экспериментальном тексте. Это уже не просто образ слова, а образ образа слова. Представляется, что на этот эксперимент Стайн во многом была воодушевлена именно Флобером. В его прозе реалистическая художественность XIX в. начинает пародийно остраняться через обнажение текстуальных приемов, при помощи которых реалистический роман концептуализировал реальность. Как отмечает Дж. Рейд, демистификация у Флобера не самоцель, а инструмент обнаружения реалистической иллюзии для превращения писателем реалистической прозы в пародийную предшественницу прозы модернистской [Reid 1993: 64]. Таким образом, сопоставительный анализ текстов Стайн и Флобера приводит нас к более общим вопросам о сложных взаимосвязях реализма и модернизма. Показательно здесь утверждение П. Бурдьё, что в самой задаче Флобера безупречно писать о посредственном проступает стремление найти баланс между двумя оппозиционными направлениями (реализмом и эстетизмом в духе искусства ради искусства), определявшими «поле литературы» XIX столетия [Bourdieu 1992]. Терминологически ухватить эту двойственность П. Бурдьё предлагает при помощи понятия «реалистического формализма» (*formalisme réaliste*), призванного прекратить непродуктивную полемику между критиками, не желающими отпускать Флобера из лагеря реалистов, и теми, кто его оттуда пытается увести под знамена «нового романа» [Bourdieu 1992: 158]²⁷.

Принимая во внимание наблюдение П. Бурдьё, что именно для авангардистов взаимодействие с «историей поля» наиболее актуально, в силу их стремления преодолеть предшествующую эстетическую традицию, представляется обоснованным рассмотреть стайновский отклик на флоберовскую прозу именно как на авангардистскую работу внутри этого поля²⁸. Стайновский диалог с предшествующей традицией во многом связан с авторским стремлением остранить, по-авангардистски перевоссоздать такие жанры реалистической

²⁷ Сам Бурдьё с его понятиями «докса» (*la doxa*) и «габитус» (*habitus*), отсылающими к приобретенным устойчивым схемам восприятия и неоспоримым истинам, интеллектуально напрямую связан с представлениями о привычке как о ключевом механизме, обуславливающем различные социокультурные паттерны и художественные практики.

²⁸ Бурдьё акцентирует, что сам авангардистский жест преодоления истории (и, в частности, истории литературы) неизбежно помещает авангард внутри этого поля [Bourdieu 1992: 338].

прозы, как реалистическая повесть, роман становления, семейный роман, автобиография, детективный роман. Ее идиостиль рождается в тесной полемике с реалистической художественностью, на которую писательницу во многом вдохновил художественный опыт Флобера.

Влияние Сезанна

Помимо «Простой души» Флобера, Стайн выделяет в качестве импульса ее художественных поисков в «Трех жизнях» сезанновский портрет жены художника Гортензии Фике (1877–1878), на который, по ее собственному свидетельству, она постоянно смотрела в процессе работы над трилогией. Кстати, этот портрет, приобретенный Гертрудой и ее братом Лео в 1905 г., оказался живописным импульсом, инспирирующим не только ее литературные начинания, но и страсть коллекционера, став первым полотном в собрании современной живописи Стайн. Очевидно, что появление имени художника по соседству с Флобером глубоко не случайно. Писатель имел непосредственное влияние на живопись Сезанна, проявившееся, например, в обращении к сюжету искушения Св. Антония²⁹. Анализируя ранние портреты Сезанна, Н. Атанассоглу-Каллмайер приходит к выводу о неправомерности рассматривать эти полотна как юношеские чудачества и легковесную игру в богомность, так как они свидетельствуют о наличии вполне обдуманной стратегии, направленной на переработку традиционных жанров и живописных канонов [Athanassoglou-Kallmyer 1990]. Признавая определенную условность подобных обобщений, все же можно наметить вполне осязаемые параллели. Как Флобер вскрывает условность реалистической иллюзии, так и Сезанн экспериментирует не просто с изображениями моделей, а с вполне сложившимся жанром реалистичного портрета.

Здесь необходимо сказать несколько слов о сезанновской манере портретирования. Сложная, осязаемая, «тяжелая» живописная фактура портретов художника, стремившегося к выявлению в своих моделях каких-то простых архетипических надындивидуальных черт, не порождает иллюзии совпадения модели и ее портретного изображения. Тяготение к схематизации, стремление уйти от изменчиво индивидуального и вскрыть универсальное в человеческом лице типичны для сезанновских портретов. Сложное взаимоотношение

²⁹ О влиянии Флобера на Сезанна см., например: Reff, Theodor. "Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and the Queen of Sheba." *The Art Bulletin* 44, no. 2 (June 1962): 113–125.

тонов и плоскостей превращают человеческое лицо в самоценную живописную поверхность. Традиционно особое ощущение отстраненности художника от своей модели, возникающее и при взгляде



Поль Сезанн. Портрет Гортензии Фике



Поль Сезанн. Старуха с четками

на упомянутый выше портрет Гортензии Фике, порой объясняется критиками натянутыми отношениями между художником и его женой [см. Dictionary 2001: 190]. Гортензия была простой женщиной, любившей, по ироничному замечанию художника, «только Швейцарию и лимонад» [Rewald 1986: 125]. Но все же в этой отстраненности не стоит видеть биографической причины. Это, скорее, результат особого видения, подчеркивающего контраст между обычностью модели и необычностью ее художественного образа с его акцентированной «сделанностью» и отсутствием реалистической иллюзии. И здесь нельзя не заметить параллелей с нарочитым зазором между геройным и авторским планами «Мадам Бовари», задаваемого именно на уровне стиля. Сам Сезанн в письме к Иоахиму Гаске свидетельствует о непосредственном влиянии флюберовских образов на свое живописное видение: «Когда я писал “Старуху с четками”, я видел тон Флюбера,

атмосферу, что-то неопределимое, синевато-рыжий цвет, который исходил, как мне казалось, от госпожи Бовари»³⁰.

В этом контексте интересно поразмышлять над замечанием Т.Д. Венедиктовой о творческой духовной активности Флобера как автора «Простой души», обращающегося к «простому» материалу: «предмет рассказа в этой новой перспективе перестает быть существен: чем он условнее, ограниченнее, «глупее», тем незаинтересованнее и, стало быть, свободнее «моя» деятельность по созиданию личного смысла» [Венедиктова 2001: 214]. Вероятно, здесь можно наметить определенные параллели между ограниченностью «предмета» сезанновского портретирования, несущественностью «предмета» флоберовской повести и простым бытовым словом как объектом стайновского эксперимента. Простота и незамысловатость материала позволяют художнику подчеркнуть перемещение акцента с преданности эффекту реальности на ее художественную интерпретацию, на других нереалистических условиях подойти к изображению повседневного, бытового, типичного в жизни «простого» человека.

Ключевая модернистская установка на остранение повседневного через акцентировку его автоматизма часто остается в тени традиционного представления о модернизме как об устремленном к эпифаническому уникальному внутреннему опыту. Стайновский эксперимент с привычным (будь это готовое внелитературное слово, устоявшиеся конвенции литературных жанров или связанное с ними читательское ожидание) является ключевым вектором ее масштабного металитературного проекта. Его отправной точкой является трилогия «Три жизни». Созданная под влиянием Джеймса, Флобера и Сезанна, она может быть прочитана как своеобразная «линза», внутри которой взаимовысвечиваются научная, литературная и живописная практики, связанные с установкой современности на поиск новых режимов рефлексии над повседневностью. Рождаясь на пересечении взаимно конституирующих дискурсов и обладая ярко выраженной метаязыковой составляющей, трилогия ставит под сомнение ходячее определение стайновского письма как «герметичного» и закрытого для понимания.

Пристально вчитываясь во Флобера (а именно такой тип чтения и предполагает переводческая задача), Стайн приходит к мысли, что не только эстетическое деавтоматизирует стереотипное и обыденное,

³⁰ Gasquet, Joachim. "Le Motif," in *Conversations avec Cézanne*, ed. by M. Doran. Paris: Collection Macula, 1978: 109.

но и последнее в свою очередь бросает вызов эстетическим сублимациям. Этот, на первый взгляд, частный случай литературного влияния выводит на магистральный для модернистской поэтики разговор о напряженном пересечении высокого и низкого, оригинального и клишированного, обычного и утонченного.

ЛИТЕРАТУРА

Венедиктова 2001 — Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX в. // Зарубежная литература второго тысячелетия, 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. С. 186–220.

REFERENCES

Athanassoglou-Kallmyer 1990 — Athanassoglou-Kallmyer, Nina. “An Artistic and Political Manifesto for Cezanne.” *The Art Bulletin* 72, no. 3 (September 1990): 482–492.

Bourdieu 1992 — Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

Dictionary 2001 — *Dictionary of Artists' Models*. Edited by J.B. Jiminez. London, Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001.

Farland 2004 — Farland, Maria. “Gertrude Stein's Brain Work.” *American Literature* 76, no. 1 (March 2004): 117–148.

Felman 1986 — Felman, Shoshana. “Modernity of the Commonplace.” In *Critical Essays on Gustave Flaubert*, edited by L. M. Porter, 29–48. Boston: Hall, 1986.

Fried 2022 — Fried, Michael. *French Suite: A Book of Essays*. London: Reaktion Books, 2022.

Gott 2013 — Gott, Henry Michael. *Ascetic Modernism in the Work of T S Eliot and Gustave Flaubert*. London, New York: Routledge, 2013

Haselstein 2009 — Haselstein, Ulla. “A New Kind of Realism: Flaubert's *Trois Contes* and Stein's *Three Lives*.” *Comparative Literature* 61, no. 4 (Fall 2009): 388–399.

Hubert 1989 — Hubert, Renée Riese. “Gertrude Stein and the Making of Frenchmen.” *SubStance* 18, no. 2, issue 59, (1989): 71–92.

Kinney 1977 — Kinney, F. Arthur. “Faulkner and Flaubert.” *Journal of Modern Literature* 6, no. 2 (April 1977): 222–247.

Liesl 2009 — Liesl, Olson. *Modernism and the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Meyer 2001 — Meyer, Steven. *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Moore 2024 — Moore, Sam. “Where to Start with: Gertrude Stein.” *The Guardian* (February 3, 2024). <https://www.theguardian.com/books/2024/feb/03/where-to-start-with-gertrude-stein>

Porter 2001 — Porter, M. Laurence. *A Gustave Flaubert Encyclopedia*. Greenwood: Bloomsbury Publishing, 2001.

Reid 1993 — Reid, H. James. *Narration and Description in the French Realist Novel. The Temporality of Lying and Forgetting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Rewald 1986 — Rewald, John. *Cézanne: A Biography*. New York: Harry N. Abrams, 1986.

Richardson 2007 — Richardson D. Robert. *William James: In the Maelstrom of American Modernism*. New York: Houghton Mifflin, 2007.

Strickland 1967 — Strickland, G. R. “Flaubert, Ezra Pound and T. S. Eliot.” *The Cambridge Quarterly* 2, no. 3 (July 1967): 242–263

Understanding 2017 — *Understanding James, Understanding Modernism*. Edited by David H. Evans. New York: Bloomsbury, 2017

Venediktova 2001 — Venediktova, Tat'iana D. “Sekret sredinnogo mira: kul'turnaia funkciia realizma XIX v.” [“The Secret of the Middle World: The Cultural Function of Nineteenth-Century Realism”]. In *Zarubezhnaya Literatura Vtorogo Ty'syacheletiya, 1000–2000*. [*Foreign Literature of the Second Millennium, 1000–2000*], 186–220. Moscow: Vysshiaia shkola Publ., 2001: 2001. (In Russ.)

Will 2000 — Will, Barbara. *Modernism, and the Problem of “Genius.”* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

© 2024, Н.В. Морженкова

Дата поступления в редакцию: 03.05.2024

Дата одобрения рецензентами: 25.05.2024

Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Natalia V. Morzhenkova

Received: 03 May 2024

Approved after reviewing: 25 May 2024

Date of publication: 25 Jun. 2024