



Научная статья  
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-317-346>  
<https://elibrary.ru/GZLXUR>  
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

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

Анна ШВЕЦ

## ДВА ПОЭТИЧЕСКИХ ПАРАДОКСА XX ВЕКА: ГЕРТРУДА СТАЙН В ДИАЛОГЕ С АЛЕКСЕЕМ КРУЧЕНЫХ

**Аннотация.** В рамках данной статьи мы оттолкнемся от двух почти одновременно написанных парадоксов модернизма / авангарда. Первый парадокс — миниатюра Гертруды Стайн под названием «Святая Эмилия» (“Sacred Emily”) (однострочное стихотворение: “Rose is a rose is a rose is a rose”). Второй парадокс — заумное стихотворение Алексея Крученых «Дыр бул шыл». Оба текста предполагают движение от негативной эпистемической эмоции к позитивной (в режиме остранения), что создает сложное эстетическое переживание. В основе такого переживания — переосмысление самого поэтического кода как кода значащего и знакообразующего, источника описания и познания. Читатель взаимодействует с кодом как со-автор и со-творец, заново приспособлявая его к реальности и заново придавая ему смысл. Оба текста свидетельствовали о глобальных художественных сдвигах эпохи. Модернистско-авангардную эпоху отличает «поворот» к иному типу мимесиса, который предполагает ориентацию на передачу впечатления. Этот вектор присущ творческим проектам и Стайн, и Крученых. Задача художника — индуцировать в реципиенте комплекс реакций, из которых складывается познавательное и одновременно творческое переживание, так что происходит эпистемологическая перенастройка. Ориентируясь на новый способ подражания (подражание переживанию), и Стайн, и Крученых стремились осуществить познавательную перекалибровку сознания читателя за счет эксперимента с языком. И Гертруда Стайн, и Алексей Крученых выделяют периферийные, ассоциативные элементы опыта, моделируют на их основе комплекс переживаний и воссоздают его посредством языка. Это достижимо, когда задействован суггестивный, ассоциативно-коннотативный потенциал языка и художественной формы.

**Ключевые слова:** модернизм, авангард, поэтический эксперимент, прагматика художественного текста, Гертруда Стайн, Алексей Крученых.

**Информация об авторе:** Анна Валерьевна Швец, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет, Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1492-2511>. E-mail: [ananke2009@mail.ru](mailto:ananke2009@mail.ru).

**Для цитирования:** Швец А.В. Два поэтических парадокса XX века: Гертруда Стайн в диалоге с Алексеем Крученых // Литература двух Америк. 2024. № 16. С. 317–346. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-317-346>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-317-346>

<https://elibrary.ru/GZLXUR>

UDC 821.111(73).0+821.161.1.0



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

Anna SHVETS

## 20<sup>TH</sup> CENTURY TWO POETIC PARADOXES: GERTRUDE STEIN VIS-A-VIS ALEXEY KRUCHENYKH

**Abstract.** In this article, we will begin with two almost simultaneously written paradoxes of modernism / avant-garde. The first paradox is Gertrude Stein's miniature "Sacred Emily", a one-line poem that reads "Rose is a rose is a rose". The second paradox is Alexey Kruchenykh's abstract poem "Dyr byl schyl!". Both texts suggest a transition from a negative emotional state to a positive one, creating a complex aesthetic experience. At the heart of this experience is a re-evaluation of the poetic code as a meaningful and symbolic system, a source of meaning and knowledge. The reader interacts with this code as a collaborator and co-creator, adapting it to their own reality and giving it new meaning. These texts reflect the global artistic trends of the era, which were characterized by a shift towards a different type of representation, one that emphasizes the transmission of feelings and impressions. This vector is inherent in the creative works of both Gertrude Stein and Aleksey Kruchenykh. The artist's task is to induce a complex range of reactions in the recipient, which form a cognitive and creative experience, resulting in an epistemological reconfiguration. Focusing on a new approach to imitation (imitating an experience of reality, not reality itself), both Stein and Kruchenykh sought to accomplish a cognitive recalibration of the reader's mind through experimentation with language. Both Gertrude Stein and Alexey Kruchenykh identify peripheral and associative aspects of experience, create a complex of experiences based on these elements, and recreate them through language. This process is made possible by the suggestive, associative, and connotative power of language and artistic form.

**Keywords:** modernism, avant-garde, poetic experiment, pragmatics of a literary text, Gertrude Stein, Alexey Kruchenykh.

**Information about the author:** Anna V. Shvets, PhD in Theory of Literature, Senior Lecturer, Moscow State University, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1492-2511>. E-mail: [ananke2009@mail.ru](mailto:ananke2009@mail.ru).

**For citation:** Shvets, Anna. "20<sup>th</sup> Century Two Poetic Paradoxes: Gertrude Stein vis-a-vis Alexey Kruchenykh." *Literature of the Americas*, no. 16 (2024): 317–346. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2024-16-317-346>

## Поэтические парадоксы и расширение эстетической чувственности

Модернистская литература XX в. как (в том числе) литература языкового эксперимента<sup>1</sup> [Фещенко 2009] известна двумя парадоксами — образцами поэтической функции языка в действии. Оба парадокса акцентируют самообращенность поэтического языка, «направленность [...] на сообщение, как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого» [Якобсон 1975: 202]. Первый парадокс — миниатюра Гертруды Стайн под названием «Святая Эмилия» (“Sacred Emily”), более известная по единственной фразе: «Роза есть роза есть роза есть роза» (“Rose is a rose is a rose is a rose”). Второй парадокс — заумное стихотворение Алексея Крученых «Дыр бул щыл», первая строчка которого также повсеместно цитируется<sup>2</sup>.

Первый парадокс создает эффект самообращенности языка за счет того, что деконструируется синтактика высказывания. Второй парадокс активизирует поэтическую функцию высказывания, разрушая его семантику. Поочередное выведение из игры этих двух компонентов только делает более экспрессивным третье — прагматическое — измерение обоих текстов, измерение воздействия на адресата. Это позволяет рассматривать оба текста как авангардные, в соответствии с замечанием М.И. Шапира:

... в авангардном искусстве прагматика выходит на первый план. Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны [...] желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной [...] Нужно, чтобы реакция успевала возникнуть и закрепиться до... глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению помешала, сделала его возможно более трудным.

---

<sup>1</sup> В рамках данной статьи мы невольно сближаем модернистскую литературу и литературу авангардную, хотя между двумя литературными традициями нередко проводится разница. В данном случае мы склонны рассматривать модернистскую литературу через призму языкового эксперимента, что позволяет иметь в виду авангард как частный ее подвид.

<sup>2</sup> См. статью Н.А. Богомолова: «Интересующее нас стихотворение относится к числу самых знаменитых в истории русской поэзии конца XIX — начала XX века. Пожалуй, лишь брюсовский моностих может сравниться по степени известности с первой строкой стихотворения А. Крученых, приведенной в заглавии» [Богомолов 2005: 172].

Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста...[Шапир 1995: 137].

Нулевая семантика и/ли нулевая синтактика в сочетании с богатым спектром прагматических смыслов — вот отличительная особенность поэтических парадоксов авторства Стайн и Крученых. Формально осложненное высказывание читается в режиме восприятия-как-непонимания, остранения по В. Шкловскому: «прием затрудненной формы» «увеличива[ет] трудность и долготу восприятия»<sup>3</sup>. Непонимание — и длительное восприятие в непонимании — удивительным образом разрешаются позитивной эмоцией: возвращенным «ощущени[ем] жизни»<sup>4</sup>, полнотой эстетического переживания. Непонимание снимает автоматизм перцептивных привычек (происходит «[в]ывод вещи из автоматизма восприятия»<sup>5</sup>). Реципиент интерпретирует фразу, ощутимо инвестируя усилия в создание смысла и осознавая условия (языковые и контекстуальные) создания этого смысла. Потому можно сказать, что реципиент сам в какой-то мере становится творцом, производителем и потребителем эстетического опыта одновременно (это Шкловский называет «переживани[ем] деланья вещи»<sup>6</sup>).

Поэтические парадоксы Стайн и Крученых призваны через непонимание (негативное переживание) вывести реципиента к положительному эстетическому переживанию. Это переживание комплексное — опыт интерпретации, рефлексии над собственной интерпретацией, пересоздания текста во время его интерпретации. Результат — интуитивное *знание-как* (knowledge-how), и творческое, и метарефлексивное. Такое знание — производная эстетического переживания, а если конкретно, частей этого опыта: эпистемических эмоций. Эпистемическая эмоция — «аффективное состояние, которое мотивирует поиск и открытие, критическую рефлексию» [Vogl, Pekrun, Loderer 2021: 42; см. также Scheffler 1991; Brun 2008; Morton 2010]. Например, это могут быть «беспокойство» и «неудовлетворение» [Morton 2010: 387], «удивление, любопытство и затруднение» [Vogl, Pekrun, Loderer 2021: 41], «интерес и инсайт» [Schindler et al.

<sup>3</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Изд-во «Федерация», 1929. С. 13.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

2017: <https>] как составляющие эстетического опыта (в т. ч. опыта остранения)<sup>7</sup>.

Эстетический опыт как комплекс эпистемических эмоций парадоксально сочетает две стороны. Это — и «бесцельная целесообразность» по Канту, и упражнение «отрицательной способности» по Китсу: нахождение в состоянии «неопределенности, среди тайн, в замешательстве, не досадуя и не стремясь узнать больше фактов или саму первопричину»<sup>8</sup>. В эстетическом опыте как опыте эпистемических эмоций сочетаются и переживание неопределенности, непонимания, замешательства, и ощущение полноты и завершенности: *целесообразности* нахождения в негативных эмоциях непонимания и замешательства.

Движение от негативной эпистемической эмоции (замешательство) к позитивной (инсайт) в составе эстетического переживания возможно, когда реципиент соучаствует в производстве смысла и производстве текста. Соучастие в идеале должно осуществляться в состоянии потока; состояние потока, в определении автора термина, М. Чиксентмихайи, — «целостное ощущение, возможное при полной вовлеченности» в деятельность, когда «одно действие следует за другим [...] [ощущается как. — А.Ш.] целостное перетекание от одного момента к другому, в рамках которого мы контролируем наши действия и в рамках которого нет различия между “я” и окружающей средой, стимулом и реакцией, или между прошлым, настоящим и будущим»<sup>9</sup>. Не понимая, реципиент подключается к интерпретации

---

<sup>7</sup> Принято считать, что есть базовые «нарративные эмоции», т. е. эмоции, которые мы испытываем, читая повествовательный текст (нередко понимаемый как метонимия литературного текста вообще): «любопытство, напряженное ожидание и удивление» [Keen 2015: 152]. Думается, что список этих эмоций — как эмоций эпистемических — подлежит расширению, поскольку поэтический текст (и в особенности текст экспериментальный) актуализирует большее количество таких переживаний.

<sup>8</sup> “Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (*The Letters of John Keats, 1814–1821*, ed. by E.R. Hyder, vol. 1. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958: 193).

<sup>9</sup> “Flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement,” is “a state in which action follows action according to an internal logic which seems to need no conscious intervention on our part...we experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present, and future” [Csikszentmihalyi 1988: 36].

как труду пересоздания высказывания и его смысла, и в этой деятельности растворяется граница между субъектом и средой, субъектом и творчеством. Итогом становится целостный комплекс ощущений, в котором исходное непонимание соседствует с финальным инсайтом, и путь между ними может быть прожит несколько раз в режиме переоткрытия смысла.

Любопытно, что исследователи как творчества Стайн, так и творчества Крученых (и — расширительно — русского авангарда) подсвечивают разные стороны того, как Стайн и Крученых расширяют эстетическую чувственность читателя посредством языкового эксперимента. Специалисты по американскому модернизму и американской литературе указывают на «эпистемофилию» Стайн [Will 2000: 55]: озабоченность писательницы вопросом, как (по)знание возможно посредством (художественного) языка. «Вопросы познания и эпистемологии, проблема “как возможно знание” центральны для ее творчества» [Stephens 2015: 39], — замечает П. Стивенс. Согласно этим исследователям, Стайн переизобрела процесс художественного познания: «Ни один писатель так не поспособствовал делу разрушения [конвенционального. — *А.Ш.*] знания, как Гертруда Стайн» [Martin 1991: 72], — пишет Р. Мартин. Согласно Р. Барнард, Стайн изобрела стиль, который обращает нас к «переходным, а не объектным... качествам познания» [Barnard 2006: 55], или заостряет наше внимание на знании как процессе и умении, а не на знании как факте.

Работа с познанием как с процессом тесно сопряжена с языковым экспериментом Стайн. Р. Костелянетц отмечает, что Стайн превращает слова в «автономные объекты» [Kostelanetz 1980: xxi]. У. Гасс продолжает эту мысль, говоря, что у Стайн «слово стало плотью, резонансом звука или физической формой в пространстве» [Gass 1978: 92]. «Вещность» стиля Стайн, по М. ДеКовен, усиливает бартовскую «магию означающего» [DeKoven 1983: xiii–xiv]. По ДеКовен, язык Стайн проявляет «несводимое к какой-либо цифре множество связей между лексическими значениями» [DeKoven 1983: 74] отдельных слов. У. Стайнер развивает этот тезис, говоря о «бескомпромиссном мимесисе» Стайн, в основе которого «отношения прямой эквивалентности между словами и ее [Стайн. — *А.Ш.*] собственной воспринимающей мыслью» [Steiner 1978: 54]. Увеличение сети семантических связей и переустройство этих связей другая исследовательница творчества Стайн, М. Перлофф, осмысляет в рамках «поэтики неопределенности» (poetics of indeterminacy). Такая поэтика предла-

гает «не притворяться, что смысла не существует, но изъять слова из обычных контекстов их употребления и создать между ними новые отношения» [Perloff 1981: 76], что обеспечит рекалибровку познавательных установок читателя.

Историки русского авангарда и исследователи творчества Крученых в меньшей степени говорят о проблеме (по)знания, в большей — о творческом соучастии читателя, хотя последнее напрямую связано с эпистемологической перенастройкой. В авангардном творчестве (и в творческом проекте Крученых) «читатель видится (задуман) не столько в роли воспринимающего, сколько в роли соавтора» [Сироткин 2006: 37], — утверждает Н.С. Сироткин. При этом, соавторство читателя реализуется по отношению к высказываниям, к которым принадлежит эксперимент Крученых по активизации поэтической функции языка. В таком тексте «[о]значающее или план выражения знака обретает полную самостоятельность, но и лишается своего значения» [Фарыно 1992: 1]. По этой причине «[х]удожественный знак требует от воспринимающего напряженной деятельности и инициативности, так как условная связь между означающим и означаемым прервана» [Грыгар 2007: 9]. Эпистемологическая перенастройка заключается и в напряженной смыслопорождающей деятельности, и в интерпретативной инициативности — а также в важном осознании, что «знак указывает не на денотат, а на правила построения знака, на свой код; точнее, авангардистский знак не столько указывает на этот код, сколько формирует его» [Сироткин 2006: 36].

Так или иначе, оба поэтических текста — и, шире, проекты Стайн и Крученых — роднит одно. Оба текста предполагают движение от негативной эпистемической эмоции к позитивной (в режиме острашения), что создает сложное эстетическое переживание. В основе такого переживания — переосмысление самого поэтического кода как кода значащего и знакообразующего, источника описания и познания. Читатель взаимодействует с кодом как со-автор и со-творец, заново приспособлявая его к реальности.

### **Коммуникативный тип мимесиса: взаимоподражание переживаний**

Общий вектор эстетического поиска Стайн и Крученых можно объяснить с опорой на следующее обстоятельство: оба поэтических парадокса были созданы почти одновременно (хоть авторы и не были знакомы друг с другом — и вряд ли могли бы познакомиться). В та-

ковом качестве оба текста свидетельствовали о глобальных художественных сдвигах эпохи. «Святую Эмилию» можно датировать 1914 г., «Дыр бул щыл» — 1912/13 г. Даты написания указывают на «осевой момент» развития модернистской культуры: яркое пяти-десятилетие 1910–1915/20 гг., когда новые подходы к поэтическому языку возникали в разных странах (в Италии, в Российской империи, в Швейцарии, в Америке и др., под именами футуризма, дадаизма и др.).

В Париже, в доме по адресу Рю де Флерюс, 27, Стайн пишет 4 коротких миниатюры («Святая Эмилия», «Англия», “Gallerie Lafayette”, “Preciosilla”) и 25 октября 1914 г. отсылает своему приятелю Карлу ван Вехтену в Нью-Йорк, в дом 210 на 44-й Западной улице. Стайн сухо инструктирует своего де-факто литературного агента: необходимо разместить каждый из «скетчей» в тогда ван-вехтеновском журнале *The Trend*<sup>10</sup>, чтобы выручить «150\$ или 50\$ [гонорара. — А.Ш.] за Англию и Святую Эмилию, и 25\$ за Preciosilla и G. Lafayette, цена указана за каждое стихотворение по отдельности»<sup>11</sup>. Ван Вехтен, уйдя из *The Trend*<sup>12</sup>, обеспечит публикацию “Gallerie Lafayette” в журнале Аллена Нортонна *Rogue*<sup>13</sup> (мартовский номер 1915 г.) (несмотря на мно-

<sup>10</sup> Журнал выходил с 1911 по 1915 гг., его редактором был Питтс Санборн, недолгое время в 1914 г. редактором был Карл ван Вехтен. См.: [Oxford Critical and Cultural History 2012: 398–419].

<sup>11</sup> Текст письма: “My dear Wan, I am very pleased with the Trend and I am very well pleased with your article about me. I am sending you four things. They are Sacred Emily [,] England [,] Gallerie Lafayette [,] Preciosilla [,] You can have the collection for the Trend for \$150 or \$50 apiece for England and Sacred Emily and \$25 apiece for Preciosilla and G. Lafayette” (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten, 1913–1946*, ed. by E. Bruns. New York: Columbia University Press, 1986: 32). Причина торга: «Сейчас нуждаюсь в деньгах, поскольку художникам и поэтам нынче нелегко или скоро придется нелегко» (“I am wanting money these days because all the artists over here are having and are about to have a very hard time...”) (Ibid.).

<sup>12</sup> Причина ухода также была (бы) понятна Гертруде Стайн: «Эта работа была довольно занимательной, но денег не сулила» (“It was amusing but there was no money behind it”). Письмо от 26 ноября 1914 г.; по данным Э. Бранса, ван Вехтен ушел из редколлегии *The Trend* 7 ноября 1914 г., предварительно подготовив завершающий 1914 г., декабрьский номер) (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 32–33).

<sup>13</sup> Журнал выходил с марта 1915 г. по декабрь 1916 г. тиражом около 500 экземпляров (хотя в 1 номере была заявлена цифра в 15 000 экземпляров). Редактором журнала были супружеская пара Аллен и Луиза Нортонны; в журнале печатались произведения Уоллеса Стивенса, Альфреда Креймборга, Мины Лой, Уолтера Аренсберга, Карла ван Вехтена, Чарльза Демута, Джуны Барнс. См.: <https://modernistmagazines.org/american/rogue/> [дата обращения 01.05.2024]. Также см. архив нескольких выпусков журнала: <https://collections.library.yale.edu/>



гочисленные просьбы своей протееже вернуть рукописи). Недовольная Стайн простила своему корреспонденту вольность только когда увидела присланный вместе с извинительным письмом чек<sup>14</sup> — и три возвращенных скетча (в т. ч. «Святую Эмилию»). «Святая Эмилия», впрочем, к тому времени была на слуху в окружении Стайн: писательница сопровождала свои письма оттиском печатки с т. н. “Rose Motto”<sup>15</sup>. Этот «девиз» ван Вехтен использовал в качестве шмуцтитула в сборнике критических заметок 1917 г. «Интерпретаторы и интерпретации» (сопроводив им одно из эссе). Так знаменитая строчка впервые появилась в печати<sup>16</sup> (предваряя публикацию «Святой Эмили») в сборнике Стайн «География и пьесы» 1922 г.).

В 1912 г., в декабре, когда из печати выходит «Пощечина обществу вкусу», Алексей Крученых сочиняет несколько фраз на заумном языке по просьбе уже своего «литературного агента». Как свидетельствовал сам поэт, «[в] конце 1912 г. Д. Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворение из ‘неведомых слов’”. Я и написал “Дыр бул щыл”, пятистрочие, которое и поместил в готовящейся тогда моей книжке “Помада” (вышла в начале 1913 г.)»<sup>17</sup>. Идея упражнения, вероятно, пришла Бурлюку на волне вдохновения: его пленяла загадочная, звучная фраза «каласимуна-факола» из пьесы

---

catalog/17374476 [дата обращения 01.05.2024]. См. [Oxford Critical and Cultural History 2012: 465–482].

<sup>14</sup> “I forgive you. It’s hard not to forgive when one sees oneself printed and has a check beside. [Allen] Norton has a certain quality but it doesn’t come off and that annoys me” (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 42).

<sup>15</sup> Эта печатка, т. е. выгравированная фраза “A rose is a rose is a rose is a rose”, стоит на письме Стайн к ван Вехтену 4 июля 1914 г. (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 23–24).

<sup>16</sup> Так утверждает Э. Бранс (“This was the first time that this line appeared in print”) [*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 24]).

<sup>17</sup> Ср. высказывание Крученых: «Временем возникновения Заумного языка как явления, на котором пишутся целые самостоятельные произведения, а не только отдельные части таковых (в виде припева, звукового украшения и пр.), следует считать декабрь 1912 года, когда был написан мой, ныне общеизвестный, “Дыр бул щыл”. Это стихотворение увидело свет в январе 1913 года в моей книге “Помада”» (Крученых А. Фонетика театра. М., 1925. С. 38); «Зимой [19]12–13 года появилась “Пощечина” [...] Тогда же выскочил “Дыр-бул-щыл” (в “Помаде”), который, говорят, гораздо известнее меня самого» (*Крученых А.Е. Автобиография дичайшего* // Крученых А.Е. Наш выход: К истории русского футуризма / сост. и вступ. ст. Р.В. Дуганова; коммент. Р.В. Дуганова, А.Т. Никитаева и В.Н. Терехиной. М.: Литературно-художественное агентство «РА», 1996. С. 17). См.: [Харджиев 1997: 301; Богомолов 2005].

В. Кандинского “Der gelbe Klang” в альманахе *Die Blaue Reiter*, который вышел незадолго до беседы с Крученых, в мае 1912 г. [см.: Янечек 1991]. В печати стихотворение «Дыр бул щыл» появилось в составе литографированной книжки 1913 г. «Помада». Словно бы написанное от руки самим художником<sup>18</sup>, это было одно из «трех стихотворений» «на собственном языке», слова которого «не имеют определенного значения» [см.: Богомолов 2005]. (В отличие от Стайн, Крученых не пытался продать свою миниатюру журналу и опубликовал ее на собственные средства — однако оба писателя могли бы обсудить пристрастие к печаткам и литографским штампам).

Два почти одновременно созданных поэтических «скетча» (чуть ли не экспромта) вписываются в новую художественную парадигму XX в., с ее поисками новых способов художественного выражения и подражания. Традиционно литература

ставит задачей воспроизведение и вместе с тем интерпретацию (осмысление) действительного мира — природы, общества, человеческих характеров, отношений, складывающихся между людьми в определенную эпоху. “Миметическая” способность литературы (т. е. способность ее воспроизводить жизнь) является ее наиболее общим, широким и универсальным родовым свойством [Фридлендер 1976: 10].

При этом, отмечает теоретик мимесиса Э. Ауэрбах (в формулировке Г. Фридлендера), способы подражания исторически изменчивы:

...в разные эпохи, у различных писателей и литературных направлений воспроизводящая, “миметическая” способность литературы проявляется несходно, получает в своем развитии неодинаковое направление [Фридлендер 1976: 10].

«Миметическая способность» модернистской литературы предполагает подражание не предметному (референциальному) миру, а подражание — в первую очередь — аффективной, чувственной реальности эстетического, творческого переживания. О.Ю. Панова в этой связи замечает, что начиная с рубежа XIX–XX вв. «искус-

<sup>18</sup> Крученых называл эти книги образцами «самописьма», ибо литография дает возможность создавать оттиски рукописного текста.

ство» понимается не как «копия жизни», а как «вторая реальность, которую создает человек» [Панова 2001: 230]. Основа этой второй реальности — «“инстинкт творчества”», неотъемлемая составляющая «человеческой природы», а человеческая природа «зиждется на неустранимом противоречии» Ф. Ницше:

В человеке тварь и творец соединены воедино; в человеке есть материал, обломок, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель, твердость молота, божественный зритель и седьмой день – понимаете ли вы это противоречие?<sup>19</sup>

Модернистский тип мимесиса, вослед С.Н. Зенкину, можно охарактеризовать как мимесис «коммуникативный», противоположность мимесиса «репрезентативного» [Зенкин 2020]. Репрезентативный мимесис «связывает... два объекта» [Зенкин 2020: 137]: первичный «оригинал» и вторичную «копию», предмет и знаковый эквивалент предмета. Коммуникативный мимесис связывает на равных «двух общающихся субъектов, из которых один подражает другому» [Зенкин 2020: 137]. Друг другу подражают «создател[ь] и реципиент... писател[ь] и читател[ь]» [Зенкин 2020: 137]: создатель стремится передать реципиенту чувственное (аффективное) переживание, и этому переживанию подражает «реакци[я]» читателя [Зенкин 2020: 137]. Задача создателя — «заразить» переживанием читателя, индуцировать переживание в читателе, помочь читателю переживание творчески воссоздать. При этом реципиент в миметической коммуникации может подражать не только простейшим аффектам (страх, паника), но

...имитации и подражательной трансляции поддается также и процесс познания, который трудно подвести под категорию аффекта: аффективный характер могут иметь его мотивы — например, любопытство, — и некоторые сопровождающие его переживания, но не добыча знаний как таковая. Познание составляет, наряду с аффектами, один из предметов миметической коммуникации [...] Это не значит, что посредством художественного мимесиса мы, читатели или зрители, «познаем» окружающий мир; познавательная концепция искусства, господствовавшая в эстетике XIX–XX веков, исторически ограничена и не объясняет всех его аспектов и проявлений. Верно, однако, другое:

---

<sup>19</sup> Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 346. См.: [Панова 2001: 230–231].

искусство может имитировать процесс познания, независимо от его результатов [Зенкин 2020: 151].

Именно в ситуации коммуникативного мимесиса (взаимоподражания аффектов и эпистемических эмоций творца и читателя) формируется творческое эстетическое переживание, которое разрабатывают Стайн и Крученых в рамках авангардно-модернистской поэтики.

Поворот к коммуникативному типу мимесиса проговаривается в художественно-эстетических дискурсах начала XX в. по обе стороны Атлантики, как в Российской империи, так и в США. Стайн и Крученых были включены в разные дискурсивные сети (networks) и общались (очно и заочно) с разными собеседниками. Однако, если бы оба писателя встретились, они бы нашли много сходств между дискуссиями о мимесисе на русском и английском языках.

Заочный знакомый Стайн (через Питтса Санборна, Аллена Нортон, Карла ван Вехтена<sup>20</sup>), поэт Уоллес Стивенс уже в 1910-е гг. в переписке критикует репрезентативную поэтику в живописи и поэзии.

Пройтись [...] приятно [...] но сами картины, взятые по одиночке, вряд ли стоят каких-либо усилий [...] Художники, должно быть, стали столь же глупы, сколь и поэты. Что любитель формы и цвета...сделал бы с этим мусором?<sup>21</sup> —

пишет Стивенс Элси Молл (своей невесте) после визита в Национальную академию дизайна 10 января 1909 г. По-видимому, поэта не удовлетворило подчинение формы и цвета задаче копирования, отсутствие акцента на форме и цвете как самостоятельных величинах. Множество образцов поэзии 1910-х гг., по Стивенсу, изобличают отсутствие «поэтической мысли» (absence of poetic thought) (письмо Молл 29 мая

<sup>20</sup> Стивенс был знаком с Алленом Нортон и также публиковался в журнале *Rogue*, учился вместе с Гарварде с Питтсом Санборном, также редактором *The Trend*. Санборн ван Вехтен и Стайн упоминают в переписке: однокурсник Стивенса был проездом в Париже и, вероятно, встречался со Стайн (*The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 16–17).

<sup>21</sup> “I went by myself to the National Academy. It is refreshing to pass through falleries so multi-colored; but the pictures, taken one by one, were hardly worth the trouble...The artists must be growing as stupid as the poets. What would one lover of color and form...do to such trash?” (Stevens, Wallace. *Letters*, ed. by H. Stevens. New York: Alfred Knopf, 1966: 116).

1906 г.)<sup>22</sup>. «Поэтическая мысль», как объяснял Стивенс 22 мая 1916 г. в письме Гарриет Монро, редактору чикагского журнала *Poetry*, в его собственных стихах заключается в том, чтобы «создать поэтическую атмосферу с минимумом повествовательности»<sup>23</sup>. Повествовательность в стихах обслуживает репрезентативный, копирующий тип подражания, в то время как «атмосфера» становится эмоционально заряженной, индуцирует переживание.

Похожее недовольство репрезентативным способом подражания в искусстве (живописи) выражали коллеги Крученых по творческому цеху. Василий Каменский, соратник Крученых по группе «Гилея», приводит следующее свидетельство в своих воспоминаниях: на апрельской выставке 1908 г. Николая Кульбина, «Современные течения в искусстве», братья Бурлюки взбудоражили зал провокативным выступлением. Внимание публики привлек громкий лозунг: широкого зрителя «приучили видеть на выставках бесплатное иллюстрированное приложение к “Ниве”»<sup>24</sup>. Репрезентативный мимесис — копирование действительности, чтобы создать всего лишь иллюстрации. Иллюстрация должна смениться воспроизведением переживания. Референт — дубликат реального предмета — должен уступить место «впечатлению» — опыту художника. Как говорил организатор выставки, Н.И. Кульбин, «мы, художники-импрессионисты, даем на полотне свое впечатление, то есть импрессию. Мы видим именно так и свое впечатленье отражаем на картине, не считаясь с банальным представлением других о цвете тела»<sup>25</sup>. Это же понимание отражается в рецензиях на картины Кульбина и братьев Бурлюков:

Кульбин — парадоксален. [...] И в самом деле, вблизи [на его картине. — А.Ш.] какая-то беспорядочная окрошка мазков. А «попробуешь» отойти — впечатление отдыхающей натурщицы<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> “Been reading poetry. What strikes me is...the absence of poetic thought” (Ibid.: 117). Вторичность литературного творчества в США в 1913 г. констатировал профессор-литературовед из Колумбийского университета, Джозел Элиас Спингарн: «Какими робкими потугами представляли усилия авторов в нашей поэзии, драматургии и прозе; насколько боязливый характер выказывали наше литературоведение и театроведение; какими блеклыми, академичными и слабыми смотрелись все остальные формы художественного выражения» [Brown 1988: 156].

<sup>23</sup> “What I tried to do was to create a poetic atmosphere with minimum narration” (Stevens, Wallace. *Letters*: 194).

<sup>24</sup> Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь: Пермский писатель, 1968. С. 86.

<sup>25</sup> Там же. С. 85.

<sup>26</sup> *Брешко-Брешковский Н.Н.* Под мистическим треугольником // Биржевые ведомости. 11 марта 1909. Веч. вып., № 11002. С. 5. Цит. по: [Крусанов 1996: 21].

Некоторые рецензенты (применительно к В. Бурлюку, брату Д. Бурлюка) использовали такое жанровое наименование, как «психологическая картина»<sup>27</sup>.

О первостепенности передачи впечатления-«импрессию» в искусстве писал другой американский художник и поэт, Мариус де Зайас, которого могла знать Стайн (через Альфреда Штиглица, о котором ван Вехтен периодически сообщает ей в переписке). Эту мысль де Зайас (в соавторстве с Полом Хэвилендом) развивает в книге 1913 г. «Очерк современной эволюции пластического выражения» (*A Study of Modern Evolution of Plastic Expression*). Характеризуя предмет произведения живописи, де Зайас цитирует очерк о художнике-акварелисте, Джоне Марине, из журнала Штиглица *Camera Work*<sup>28</sup>. Как говорил Джон Марин,

[в своих картинах] именно «внутреннее движение» я и стараюсь выразить, так что я смогу вспомнить то очарование, в котором находился, и созерцать выражение разных эмоций, им вызванным к жизни<sup>29</sup>.

Внутреннее «движение», «очарование» и «зачарованность» (spell) чем-либо, возникновение «эмоций» во время созерцания во многом аналогичны «импрессию» Каменского; это переживание реципиент должен творчески воспроизвести.

Передачу впечатления, «внутреннего движения», а не воспроизведение объекта основной характеристикой произведения живописи считает и Каменский. В заметке «О современной живописи» (1912)<sup>30</sup> поэт полагает, что картина (здесь художника-импрессиониста)

<sup>27</sup> Льдов К. Художники-революционеры // Биржевые ведомости. 30 апреля 1908. Веч. вып. № 10487. С. 3–4. Цит. по: [Крусанов 1996: 15].

<sup>28</sup> de Zayas, Marius. “Notes on ‘291’ . Water-Colors by John Marin.” *Camera Work*, no. 42–43 (April–July 1913): 18.

<sup>29</sup> “It is this “moving of me” that I try to express, so that I may recall the spell I have been under and behold the expression of the different emotions which have been called into being.” (de Zayas, Marius and Paul Haviland. *A Study of Modern Evolution of Plastic Expression*. New York: 291, 1913: 14; de Zayas M. “Notes on ‘291’”: 18).

<sup>30</sup> «Статья или лекция Каменского “О современной живописи” (рукопись в РГАЛИ) относится к раннему периоду его творчества. Текст не датирован, но явно относится к 1912 году, поскольку автор упоминает, что художник Чюрленис умер “в прошлом году”. Таким образом, текст написан в преддверии шумного выступления гилейцев/будетлян, консолидировавшихся в конце 1912 года при издании скандального сборника “Пощечина общественному вкусу”. [...] В том же 1912 году журналом «Аполлон» и Французским институтом в Санкт-

ста) в первую очередь сообщает «восприятие»-впечатление (также «импрессию»). Восприятие не тождественно простому повторению увиденного: «Это не только картины жизни, отразившиеся в сознании»<sup>31</sup>. Восприятие — «[э]то множество ощущений, слившихся в очень определенные стройные ряды душевных переживаний. Это и есть то, что называется: настроение»<sup>32</sup>. Или: восприятие — это комплекс, в рамках которого единичные перцепции и ассоциируемые с ними аффекты складываются в длительный процесс переживания контакта с каким-либо феноменом («настроение»). «Настроение» локализовано не снаружи, в области предметов; это — ответ на контакт с предметом: «И вы увидите в его изображении не то, что вы видели в природе сотни раз, а то существенное и важное, что не могла вам доказать природа и что для вас было сокровенно и смутно, и что вдруг встревожило душу»<sup>33</sup>.

На мысль Каменского о важности передачи «настроения» в искусстве де Зайас откликнулся бы противопоставлением «конкретной» и «абстрактной» эмоции — или противопоставлением репрезентативного и коммуникативного подражания. Конкретная эмоция возникает, когда мы видим на картине изображение предмета или человека; абстрактная — когда мы приобщаемся к воспроизведению психологического состояния. Художники до Сезанна (т. е. до начала импрессионизма) «выражали себя посредством окружающего мира, посредством фактов», пытаясь «оживить объекты, которые они представляли»<sup>34</sup>,

---

Петербурге была устроена грандиозная выставка “Сто лет французской живописи: (1812–1912)”. Она продлилась с 17 января по 18 марта, приняв около 35 тысяч посетителей. Почетным президентом мероприятия был избран великий князь Николай Михайлович. Российская публика смогла увидеть около 1000 работ французских классиков, романтиков, барбизонцев, реалистов, импрессионистов (среди них холсты Давида, Энгра, Делакруа, Жерико, Коро, Домье, Курбе, Милле, Мане, Дега, Ренуара, Моне, Сезанна, Гогена и др.). Вероятно, текст Каменского был создан по следам этого знакового события» [Россомахин 2018].

<sup>31</sup> *Каменский В.* О современной живописи // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные Тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 18.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> “Up to Cezanne art had its basis of inspiration in the inner self and expressed itself through the outside world, through facts. The artist tried to animate the objects which he represented, to make them live by themselves.” (de Zayas, Marius and Paul Haviland *A Study of Modern Evolution of Plastic Expression*: 35).

т. е. копировать эти объекты. Импрессионисты и пост-импрессионисты работают иным образом: такой художник «позволяет внешнему миру войти внутрь него, а затем извлекает наслаждение из разбора того, как его личность реагирует на мир вокруг»<sup>35</sup>. На такой картине уже изображается не объект, а реакция на него — или даже комплекс реакций и из них вырастающих переживаний. Или — изображается процесс видения вещи и ее осмысления, формулирования собственного отношения: искусство — «не только выражение удовлетворения, полученного от объекта, но выражение процесса познания этого объекта и осмысления тех идей, которые объект вызывает в сознании»<sup>36</sup>. Соответственно, процесс познания-осмысления подлежит воспроизведению со стороны адресата — равно как и «настроение» творческого переживания Каменского.

Интересно, что сходную ориентацию и де Зайас, и Каменский приписывают не только изобразительному искусству, но и современным литературным экспериментам.

В заметке «Новое искусство в Париже» (*Camera Work*, 1911), написанной по следам поездки во Францию по делам галереи «291», де Зайас описывает литературные вечера при «Осеннем салоне» и чтения верлибров:

Поэзия, большей частью меланхоличная... это поэзия, в которой больше сумрака, чем света; ощущений, нежели мыслей... Эти поэты верят, что их стихи непонятны, и они и не пытаются быть понятными; они чрезвычайно чувствительны и заставляют нас чувствовать. Из слов они составляют музыку<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> “The artist of earlier days went out to the outer world and tried to infuse into inanimate form a spark of his own life. The artist of the latest phase takes a purely receptive attitude; he lets the outer world come to him and finds his pleasure in analyzing the reaction of the world on his personality.” (Ibid.)

<sup>36</sup> “It is not only the expression of the gratification afforded by an object, but the expression of the cognition of it, and of all the ideas it awakens in our brain.” (Ibid.: 13).

<sup>37</sup> “The fact is that I felt deeply impressed with this necromantic literary session, with poetry, mostly melancholic, which reminded me of the Hebrew harps which hang from the Babylonian salices, through whose strings murmur the mournful breezes of the Euphrates. It is a poetry in which there is more twilight than light; sensations rather than thoughts. It is not the work of energetic thinkers, but of neurasthenic dreamers, unprecise, vague, lovers of sorrow who seek in suffering the voluptuosities they cannot find in passion. These poets believe themselves incomprehensible, and they do not try to make themselves understood: they are ultra-sensitive, and they make us feel. They make music with words, and we shall see later that the musicians endeavor to play words with



Новое поэтическое искусство (понятое как ориентированное на верлибристскую поэзию) воспринимается, таким образом, как средство передачи не пресуппозиции, а эмоции — так, что словесная оболочка в итоге не *денотирует* конкретный смысл, а *коннотирует* богатый на аффективные ассоциации эффект. Похожую мысль в переписке с Гертрудой Стайн высказывает ван Вехтен: «Гертруда Стайн в слове задействует потенциал детонации (sic! — А.Ш.) и потенциал коннотации» (письмо от 26 ноября 1914 г.<sup>38</sup>).

Иначе описывает, как поэты заставляют «чувствовать», Каменский. «Новая форма (какую дал футуризм) дает новое мироощущение, по-новому конструирует содержание, отвечая сложной психологической потребности»<sup>39</sup>, — пишет он, также отмечая подражание переживанию-мироощущению. За счет сочетания «формы» и «качества» «по-новому конструирует[ся]» «содержание»<sup>40</sup>. Именно вступая в сочетание с «формой» (способ упорядочения), содержание (идеи, мысли, фабула) драматизируется и превращается в передаваемый опыт события, психологическое состояние, которое реципиент способен творчески со-произвести.

При этом элементы, которые упорядочивает «форма», как правило, нагружены ассоциативно-эмоциональными смыслами. Например, рассуждая о «Букве» как единице слова, Каменский определяет ее как символ, аккумулирующий аффективные потенциалы. Буква — это еще не случившийся «взрыв», а слово — «стая взрывов» (к вопросу о потенциале детонации у Стайн). Во «взрыве» Буквы свернуты потенциальные переживания. Так, «буква К дает слову твердо-холодно-острую материальность... буква М — зов животных... буква О — колесо простора, небо, высоко»<sup>41</sup>. Итоговое целостное переживание смысла складывается из установления отношений между «квантами» букв внутри слова: «Слово окно = о+к+н+о=значит: простор + материя (стекло и дерево) + граница ночи + воздух = окно»<sup>42</sup>. Подобное

---

harmony. They neither rebel nor submit; they deliver themselves to contemplation, like a St. Lawrence who composes himself on his grate. I have been unable to find out what kind of metrical art they have adopted." (de Zayas, Marius. "The New Art in Paris." *Camera Work*, no. 34–35 (April–July 1911): 32).

<sup>38</sup> *The Letters of Gertrude Stein and Carl Van Vechten*: 32.

<sup>39</sup> Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. С. 38.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М.: Китоврас (Тип. Т.Ф. Дортман), 1918. С. 124.

<sup>42</sup> Там же.

«разбивание» слова на его простейшие аффективно-эмоциональные составляющие позволяет обновить и остраничь восприятие слова как знака, наполнить этот знак чувственным опытом — опытом как новым знанием. Подобное переживание слова и сообщает новое мироощущение — необходимое, по Каменскому, для того чтобы «быть новыми людьми и по-новому понимать жизнь и искусство»<sup>43</sup> — т. е. для того чтобы иначе ощутить словесный знак и при помощи него иным образом производить эстетическое действие.

Таким образом, «поворот» к коммуникативному мимесису, ориентация на передачу впечатления отличают творческие проекты и Стайн, и Крученых. Задача художника — индуцировать в реципиенте комплекс реакций, из которых складывается познавательное и одновременно творческое переживание, так что происходит эпистемологическая перенастройка. Это достижимо, когда задействован суггестивный, коннотативный потенциал языка и художественной формы.

### **Эстетические программы Гертруды Стайн и Алексея Крученых**

Экспликация эстетических программ Стайн и Крученых позволяет обнаружить ряд общих моментов. Если говорить о Стайн, то, как отмечает в одной из ранних рецензий «Как читать Гертруды Стайн?» (1914)<sup>44</sup> Карл ван Вехтен, в центре ее программы — «эффект, производимый на читателя» (“her effect is made on all her readers” [HRGS, 553]). То же можно было бы сказать и о Крученых, мастере провокации, искушенном в науке воздействия на аудиторию. В соответствии с новой миметической логикой, и Стайн, и Крученых проявляют интерес к воспроизведению и передаче познавательного, творческого переживания как процесса.

Творческий акт у обоих писателей можно понимать как метонимию процесса мышления вообще. Понимание процесса мышления также подверглось ревизии на рубеже веков усилиями учителя Гертруды Стайн, психолога Уильяма Джеймса (а также других представителей этой дисциплины: Гуго Мюнстерберга, Зигмунда Фрейда...). О.Ю. Панова так резюмирует основные характеристики

<sup>43</sup> Каменский В. Путь энтузиаста. С. 42.

<sup>44</sup> Van Vechten, Carl. “How to Read Gertrude Stein.” *The Trend*, no. 5 (August 1914): 553–556. [https://collections.library.yale.edu/catalog/32404549?child\\_oid=1197354](https://collections.library.yale.edu/catalog/32404549?child_oid=1197354) [дата обращения 01.05.2024]. В дальнейшем мы цитируем эту работу, приводя аббревиатуру “HRGS” и номер страницы.

мышления по У. Джеймсу: «субъективизм», взаимозависимость и взаимообусловленность мыслительного переживания и психической структуры индивида; «изменчивость» и «непрерывность», или (взаимо)связанность мыслительных переживаний между собой и с контекстами их возникновения; «избирательность», или конституирующую роль фокуса внимания в возникновении опыта / впечатления [Панова 2001: 252–254].

И Стайн, и Крученых интересовались последними открытиями в области психологии. Стайн слушала в Кембридже лекции У. Джеймса в 1893 г., посещала семинары Г. Мюнстерберга и Дж. Сантаяны, позже изучала медицину в университете Джона Хопкинса (выпустилась в 1898 г.). Хоть Стайн и не стала врачом или психологом, писательница (в качестве студента-бакалавра) проводила лабораторные эксперименты: исследовала «привычки внимания» студентов, чтобы вывести на основе этих данных представление о характере испытуемых<sup>45</sup> [см. Stephens 2015: 44; Швец 2016]. Ван Вехтен позже отметит, что «последовательный ум» Гертруды Стайн «вместил научные факты и психологии, и физиологии» (“Her orderly mind has captured the scientific facts of both psychology and physiology” [HRGS, 553]).

Крученых, в отличие от американской коллеги по воображаемому диалогу, образования в области психологии не имел. Этот недостаток компенсировало самообразование поэта. Находясь в отъезде на Кавказе во время Первой мировой войны (1915–1920 гг.), поэт писал приятелю, искусствоведа Андрею Шемшурину, в Москву с просьбой прислать книги, в том числе по психологии. Особенно поэта занимали труды о бессознательном, о влиянии аффекта на сознательную деятельность индивида (в т. ч. языковую) Среди названий — «З. Фрейд, “Патология обыден[ной] жизни” и “Толкование сновидений”», «“Автоэротизм” профессора Эллиса», «книга проф. Погодина, изд. Харьков, “Язык к[а]к творчество”», «Коновалов религиоз[ный], “Экстаз в русском сектантстве”» (выделение автора. — А.Ш.)<sup>46</sup>. Эти книги

---

<sup>45</sup> Stein, Gertrude. “Cultivated Motor Automatism; a Study of Character in its Relation to Attention.” *Psychological*, no. 3 (5) (1898): 295–306.

<sup>46</sup> Крученых А.Е. «Мир затрещит, а голова моя уже изрядно...»: Письма А. Шемшурину и М. Матюшину / предисл., подгот. текста, примеч. и коммент. А. Крусанова. М.: Гилея, 2012. С. 28, 39, 40, 43. Речь идет о работах: Эллис Х. Автоэротизм: Для врачей и юристов. СПб.: Типография «Луч», 1911. 232 с.; Погодин А.Л. Язык как творчество // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков: [Б.и.], 1913. 554 с.; Коновалов Д.Г. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве // Богословский вестник 1907. Т. 1. № 3. С. 595–614.

поэт читает пристально и использует в творческой работе: о книге Эллиса говорит «[т]руд научный. Не знаю, очень ли серьезный?»); о книге Погодина — «Там есть о заумном!»; о книге Коновалова — «Очень бы нужен на время»<sup>47</sup>.

И для Стайн, и для Крученых важна первая, спонтанная, нередко досознательная реакция, иногда именуемая (вослед психологу Джеймсу) «краем мысли» (“fringe of thought” [HRGS: 553]). Ван Вехтен так характеризует метод работы Стайн на момент 1914 г.:

Обычно она пишет по утрам, и она переносит слова на бумагу ровно в том виде, в каком они сошли с ее пера; ее слова бурлят, текут; они прорываются через ее мозг, пока она их фиксирует

(She usually writes in the morning, and she sets down the words as they come from her pen; they bubble, they flow; they surge through her brain, and she sets them down) [HRGS: 553].

Автоматическое письмо, фиксирование слов в том виде, в каком они впервые возникли на самом краю сознания (и фиксирование спонтанной реакции), не чуждо и Крученых. Знакомый с работами Фрейда, русский поэт пишет Шемшурину 25 августа 1915 г.: «Мгновенным написанием дается полнота определенного чувства»<sup>48</sup>. В письме тому же адресату 23 сентября, месяц спустя, Крученых уточняет:

К вопросу о моментальном письме:

I. первое впечатление (исправляя 10 раз, мы его теряем, и, может, теряем поэтому все).

II. исправляя: обдумывая, шлифуя, мы изгоняем из творчества случайность; к[ото]рая при моментальном творчестве, конечно, занимает почтенное место. Изгоняя же случайность, мы лишаем свои произведения самого ценного, ибо оставляем только то, что пережевано, основательно усвоено, а вся жизнь бессознательно идет насмарку<sup>49</sup>.

В исследовании, подражании спонтанной реакции («первого впечатления») возможна передача «полноты определенного чувства».

<sup>47</sup> Там же. С. 39, 40, 43.

<sup>48</sup> Там же. С. 28.

<sup>49</sup> Там же. С. 30.

Эта полнота в не последнюю очередь ощутима, когда читателю доступна «предварительн[ая], “чернов[ая]” работ[а] сознания» [Панова 2001: 252], когда работа сознания проявлена в работе языка. Происходит «“психизация” материи языка» [Бобринская 1998: 34], так что языковой знак опознается как телесный и психофизиологический симптом переживания.

Пример подобного «симптоматичного» чтения дает Крученых в статье «О безумии в искусстве» 1919 г.:

...нельзя написать бессмыслицу, в ней-то больше всего смысла. Если каждая буква имеет свое значение, то любое сочетание их имеет свое значение. Если кто-нибудь в припадке ревности, злобы или любви будет писать просто набор слов (как в аффекте и бывает), то он, скорее всего, даст поток слов, непосредственно (без контроля разума), отражающих это чувство и даже перерастающих его. Итак, совершенно неразумных произведений нет. И в наши дни это доказывают тем, что теперь, как никогда, изучается творчество дикарей, детей, хлыстов и безумно больных. И вот последний вывод – оставить разум в стороне и писать на языке еще не застывшем, не закреплённом ярлыком понятия — на заумном! Пусть будет нелепо, непонятно, чудовищно<sup>50</sup>.

Присутствие аффекта в языковой бессмыслице, пронизанность бессмыслицы аффектом обеспечивает заражение адресата переживанием.

Другой образец симптоматичного чтения — в заметке из очерка Крученых и Игоря Терентьева «Миллиорк» того же 1919 г.:

Душевно больной... например происхождение всех слов находит в еде...Естество — есть, ество; эстетика — эстетика; радость — от ядость; День — Едень и т. д. Конечно, такая наука неприемлема, но если приведенные объяснения понимать лишь эстетически — то нам многое станет ясным. В самом деле разве поэзия и поэты не напоминают нам Поэзия поедать или другой физиологический акт?<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Крученых А.Е. О безумии в искусстве // Новый день. 26 мая 1919. № 5. С. 19.

<sup>51</sup> Крученых А.Е., Терентьев И.Г. Миллиорк. Тифлис: 41°, 1919. С. 27. Орфография и пунктуация источника сохранена.

Сильное аффективное переживание, сравнимое с умопомешательством, создает в сознании прихотливые, идиосинкратические конфигурации смысловых единиц, ассоциативные гнезда. Каждое из этих сетевых образований отсылает к индивидуальному, неповторимому мыслительному процессу.

Проявление в языке ассоциативных сетей как производных работы сознания занимало и Стайн. Разбирая фрагмент «Нежных пуговиц» под названием «Молоко», Дж. Лайон замечает, что знакомое по «Святой Эмилии» заклятие повтора<sup>52</sup> позволяет проявить латентные, неочевидные ассоциативные связи между отдельными элементами языка и опыта (“utter / udder”, “hanging utter / udder”, “utter / udder needles”, “whole / hole”, “climb in the whole utter / climb in the hole under”). Повтор заставляет по-новому вслушиваться в слово и слышать в нем новую языковую единицу; постоянное перераспознавание смыслов подвешивает устойчивую связь между знаком и референтом, делает ее условной. Так «высвечивается сетевая структура интерпретаций», поскольку повтор создает «бесконечно подвижную систему отношений» [Lyon 2006: 234] между словом и множеством идиосинкратических коннотатов; эти коннотаты контекстуализируют референт и оттесняют его на задний план. Лайон называет это «новой вещностью» (“new quidditas”) [Lyon 2006: 234], или опытом проживания вещи.

Опыт контакта с вещью, слепок которого схватывает ассоциативная сеть, «происходит только в настоящем времени — то, что мы узнали когда-то, включено в настоящую ситуацию и трансформируется под ее влиянием» [Панова 2001: 255]. Длительное переживание вещи (удерживаемое вниманием «настоящее») «окрашено “галом” предыдущего опыта и пронизано нынешними ожиданиями относительно будущего» [Barnard 2006: 54]. Сеть знаков отражает сеть опытных структур: в момент наблюдения вещи здесь и сейчас задействуются комплексы из прошлого, невольно ассоциируемые с настоящим; ощущение прошлого переизобретается и переписывается в ретроспективе, равно как и прогнозы будущего. Вещь (будь то роза, льющееся в стакан молоко или что-либо другое) ощутима только в процессе пересборки отношений между квантами восприятия и их знаковыми эквивалентами; фигура вещи каждый раз наново проступает на

<sup>52</sup> “Climb up in sight climb in the whole utter needles and a guess a whole 24 guess is hanging. Hanging hanging.” (Stein, Gertrude. *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. New York: Claire Marie, 1914: 47).

бесконечно подвижном перцептивном фоне. Происходящие в фоне сдвиги учитель Стайн, У. Джеймс, предлагал описывать при помощи таких терминологических неологизмов, как «ощущение того, что идет дальше, ощущение того, идет что вместе, ощущение, когда делается допущение, если...» (“nextness, andness, and ifness”)<sup>53</sup>.

Работа с ассоциативными сдвигами инициирует языковой эксперимент. Рассуждая о стиле Стайн, ван Вехтен отмечает:

Мисс Стайн в огромной степени усилила неоднозначность английского языка, а неоднозначность — качество, свойственное английскому языку. Тем же образом здания на побережье Франции и Испании своим видом кричат о необходимости покраски в белый, чтобы в великолепии южного солнца отразить сотни цветов (HRGS, 554)<sup>54</sup>.

Задействуя несколько значений слова, подсвечивая то одно, то другое значение повтором, Стайн приспособливает высказывание к задаче отобразить постоянную перенастройку перцепции и пересоздание опытных комплексов: «результат работы органов чувств и нашего мозга, которая происходит автоматически» [Панова 2001: 256]. Стайн, тем самым, исследует автоматизмы восприятия, направляющие языковую деятельность, — так же, как и Крученых исследует автоматизмы мышления (подобные ассоциативным оговоркам). В работе с перцептивными (и когнитивными) автоматизмами и Стайн, и Крученых проявляют внимание к сетевым ассоциативным комплексам и их проявлению в языке (и посредством языка).

---

<sup>53</sup> James, William. *The Principles of Psychology*, vol. 1. New York: Henry Holt and Company, 1890. См. в этой связи интригующее замечание Т.Д. Венедиктовой: «Трактуя опыт как взаимосвязь (отнюдь не противоположение!) чувственного и умозрительного, Уильям Джеймс, например, остро интересовался именно теми элементами в языке, которые за неимением более подходящего названия он описывал как “транзитивные”. Фактически это зоны контакта, точки перехода, лигатуры, отношения, возникающие ситуативно и остающиеся безымянными, поскольку от означивания они ускользают. С точки зрения “нормальной лингвистики”, — несущественная периферия (Джеймс и описывает ее метафорически как *fringe* или *halo* — бахрома, кромка, ореол, экспериментальный край), но с точки зрения психолога, антрополога, литературоведа — фокус потенциального интереса» [Венедиктова 2022: 193].

<sup>54</sup> “Miss Stein has added enormously to the vagueness of English language, and vagueness is a quality that belongs to the English language, just as buildings on the Riviera sigh to be painted white, so that in the glory of that Southern sun they may reflect a thousand colors.”

«Фраза Мисс Стайн “Уточните, что вы имеете в виду под —” известна почти всюду» (“Mr. Stein’s phrase ‘Define what you mean by —’ is almost famous” [HRGS: 554], — замечает ван Вехтен, показывая, как Стайн делает явным автоматизм восприятия, чтобы заново придать слову смысл, проявить работу ассоциативных сдвигов. Крученых — как автор оригинальной концепции «сдвигологии стиха» — мог бы заочно ответить Стайн:

Все эффекты в искусстве никогда не могут быть учтены... сдвигология вскрывает их существование и дает нам в руки новое орудие, новое чтение, новую азбуку. Где, казалось, был проскок сознания — там вскрывается сдвиг, тайная творческая работа, выдающая подчас многие секреты авторов!<sup>55</sup>

Сдвиг, по Крученых, — случайное стечение двух слов в процессе чтения, дающее новый ассоциативный смысл: «Слияние двух звуков (фонем) или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно, назовем звуковым сдвигом»<sup>56</sup>. Примеры: «сплетяху лу сосанною» (сплетя хулу с осанною из посвящения А. Ахматовой С. Рафаловича)<sup>57</sup>; «Узрюли русской Терпсихоры», «Как рано мокужон он тревожить», «Все те же львы, иные дамы» («Узрю ли», «мог уж он», «те же ль вы...») из «Евгения Онегина»); «Незримый хранитель могу-чемудан» («могу чему дан» из «Песни о вещем Олеге»). Как и в случае со Стайн, слияние в прочтении (неправильный повтор строки) проявляет случайную, прихотливую индивидуальную ассоциацию читающего (сосанна, узрюли, мокужон, львы, чемодан). Эта ассоциация проникает в текст, пронизывает опыт чтения текста. Например, сдвиговое прочтение «Евгения Онегина» с акцентом на стечении «те же львы» позволяет обнаружить (в замечании соавтора и друга Крученых, Игоря Терентьева<sup>58</sup>) неожиданный образ:

<sup>55</sup> Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха. Трахтат обижальный и поучальный. М.: МАФ, 1922. С. 5.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> Терентьев и Крученых иногда повторяют друг друга почти слово-в-слово, ср.: «Сдвиг приводит к созданию новых слов... типа деньеше узрюли, теперь или неопределенных точно-заумных» (Там же. С. 35).



А дальше поэт [Пушкин. — *А.Ш.*], слуховое воображение которого поражено словом «львы», рыкает и ворчит: «узрюли русской Терпсихоры», «устремив разочарованный лорнет», «безмолвно буду я зевать» [...] не буду настаивать на том, что «узрюли» означает — «ноздри льва» [...] но произносительный пафос этого слова, одинаковый почти у всех чтецов, доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри<sup>59</sup>.

Интерпретативное хулиганство сдвига [см.: Швец 2023] по форме близко к заклканию повтора Стайн. И стечение, и повтор вытаскивают на поверхность первую спонтанную ассоциацию реципиента. Эта ассоциация задействует неявные коннотативные смыслы других слов, изрешечивая текст смысловыми зияниями и лакунами. Над текстом надстраивается сетевой ассоциативный комплекс, который приглашает во внутреннюю реальность пишущего (воображаемую), в реконструкцию его опыта и переживания.

Как отмечал С. Третьяков в 1925 г. в заметке о творчестве Крученых — и что он, вероятно, мог бы также сказать о произведениях Стайн —

Слова дергаются, скачут, распадаются, сростаются, теряют свой общеустановленный смысл и требуют от читателя влить в них тот смысл, те чувства, которые вызываются речезвуками, взятыми в прихотливо переплетенных конструкциях<sup>60</sup>.

Эту установку — «вливать смысл», «вызываемый речезвуками» в «переплетенных» ассоциативных конструкциях — собеседник Крученых по переписке, Андрей Шемшурин, приписывает «слабости нервной системы». Шемшурин оговаривает, что «в комплексах [восприятия. — *А.Ш.*] известных субъектов присутствуют не важные величины», «практическое «значение» которых «ничтожно» (например, такая «величина» — синестетическое умение видеть звуки в воображении). Эти элементы присутствуют «в комплексе при чтении»<sup>61</sup>, од-

---

<sup>59</sup> *Терентьев И.Г.* 17 ерундовых орудий. Тифлис: 41°, 1919. С. 5–6. Выделение автора.

<sup>60</sup> *Третьяков С.* Бука русской литературы // Жив Крученых! Сб. Статей. М.: Изд-во Всероссийского союза поэтов, 1925. С. 12. Орфография автора сохранена.

<sup>61</sup> *Крученых А.Е.* Сдвигология русского стиха. С. 157.

нако на периферии восприятия. «Для того, чтобы создавать искусство, может быть, это так и нужно, потому что это ведет к созданию новых форм и лежит в природе искусства, но для того, чтобы воспринимать искусство, к чему, собственно, Вы и клоните смысла Вашего открытия, — такое переустройство комплекса ни к чему»<sup>62</sup>, — обеспокоенно замечает Шемшурин. Далее критик заключает, что ошибка Крученых в установке «хочу выделить не важную часть комплекса и выделяю ее: пусть доминирует»<sup>63</sup> — вероятно, ту же мысль он повторил бы, читая опусы Стайн.

Выделение не важной части комплекса, переустройство комплекса восприятия — вот общий вектор поисков Гертруды Стайн и Алексей Крученых. Оба писателя решали задачу переизобретения поэтического высказывания как инструмента репрезентации, стремясь сопрячь язык с непосредственным, длящимся переживанием, слепком чувственного опыта. Ориентируясь на новый способ подражания (подражание переживанию), и Стайн, и Крученых стремились осуществить познавательную перекалибровку сознания читателя за счет эксперимента с языком. В высказывании оба авангардиста проявляют суггестивный, коннотативный потенциал, осознавая язык как симптом аффективной жизнедеятельности. Работая с коннотацией — похожими приемами: повтором, сдвигом, — оба помогают читателю выстроить ассоциативные поля, эквиваленты опытных комплексов.

#### ЛИТЕРАТУРА

Ауэрбах 1976 — *Ауэрбах Э.* Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976.

Бобринская 1998 — *Бобринская Е.А.* Теория моментального творчества Крученых // Терентьевский сборник / под ред. С.В. Кудрявцева. М.: Гилея, 1998. С. 13–43.

Богомолов 2005 — *Богомолов Н.А.* «Дыр бул шыл» в контексте эпохи // Новое литературное обозрение. 2005. № 2 (72). С. 172–192.

Венедиктова 2022 — *Венедиктова Т.Д.* Прагматический поворот — со скрипом // Новое литературное обозрение. 2022. № 6 (178). С. 189–200.

Грыгар 2007 — *Грыгар М.* Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. М.: Академический проект, 2007.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Там же.

Зенкин 2020 — *Зенкин С.Н.* Аффективный мимесис в искусстве // Миргород. 2020. Т. 1. № 15. С. 137–152.

Крусанов 1996 — *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932: (Исторический обзор): В 3 т. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. Т. 1: Боевое десятилетие.

Россوماхин 2018 — *Россوماхин А.* «О современной живописи» В. Каменского. 2018. <https://yarcenter.ru/articles/culture/literature/vasiliiy-kamenskiy-poet-aviator-tsirkach-genyi-futurizma/> [дата обращения 01.05.2024].

Сироткин 2006 — *Сироткин Н.С.* О методологии исследования авангардизма или семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и авангард. Антология / ред. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. М.: Академический проект, 2006. С. 33–42.

Панова 2001 — *Сурова (Панова) О.Ю.* Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 221–291.

Фарыно 1992 — *Фарыно Е.* Дешифровка III: транссемиотическая лестница авангарда // Russian Literature. 1992. No. 1. Vol. 32. P. 1–39.

Фещенко 2009 — *Фещенко В.В.* Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009.

Фридендер 1976 — *Фридендер Г.М.* Эрих Ауэрбах и его «Мимесис» // Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 5–22.

Харджиев 1997 — *Харджиев Н.И.* Статьи об авангарде: в 2 т. М.: РА, 1997. Т. 1.

Шапир 1995 — *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Т. 2. № 3–4. С. 135–143.

Швец 2023 — *Швец А.В.* Красота со взломом: пересоздание текста читателем как коммуникативная стратегия в региональном авангардном дискурсе // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2023. № 1. С. 77–85.

Швец 2016 — *Швец А.В.* Поэзия среди медиа: отвоевание субъективности // Новое литературное обозрение. 2016. № 1 (137). С. 320–327.

Якобсон 1975 — *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

Янечек 1991 — *Янечек Дж.* Крученыховский стихотворный триптих «Дыр бул шыл» // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века/ под. ред. В.Л. Хазина. Грозный: Чечено-Ингушский гос. ун-т, 1991. С. 35–43

#### REFERENCES

Auerbach, 1976 — Auerbach, Erich. *Mimesis. Izobrazhenie deistvitel'nosti v zapadnoevropeiskoi literature* [*Mimesis. Depiction of Reality in Western European Literature*]. Moscow: Progress Publ., 1976. (In Russ.)

Barnard 2006 — Barnard, Rita. “Modern American Fiction.” In *The Cambridge Companion to American Modernism*, edited by W. Kalaidjian, 39–67. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2006.

Bobrinskaya 1998 — Bobrinskaya, Ekaterina A. “Teoriia momental'nogo tvorchestva Kruchenykh” [“Kruchenykh’s Theory of Instant Creativity”]. In *Terent'evskii sbornik* [Terent'yev’s Essay Collection], ed. by S.A. Kudryavtsev, 13–43. Moscow: Gileya Publ., 1998. (In Russ.)

Bogomolov 2005 — Bogomolov, Nikolai A. “Dyr bul shchyl' v kontekste epohi” [“Dyr bul shchyl' in the Context of the Epoch”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* 72, no. 2, (2005): 172–192. (In Russ.)

Brown 1988 — Brown, Milton W. *The Story of Armory Show*. New York: Abbeville Press, 1988.

Chessman 1989 — Chessman, Harriet S. *The Public is Invited to Dance. Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

Csikszentmihalyi 1988 — Csikszentmihalyi, Mihaly. *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

DeKoven 1983 — DeKoven, Marianne. *A Different Language: Gertrude Stein’s Experimental Writing*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1983.

Epistemology and Emotions 2008 — *Epistemology and Emotions*. Edited by G. Brun, U. Doguoglu, D. Kuenzle. Aldershot: Ashgate, 2008.

Faryno 1992 — Faryno, Ezhy. “Deshifrovka III: transemioticheskaia lestnitsa avangarda” [“Deciphering III: The Transsemiotic Ladder of the Avant-Garde”]. *Russian Literature* 32, no. 1 (1992): 1–39. (In Russ.)

Feschchenko 2009 — Feschchenko, Vladimir. *Laboratoriia logosa. Iazykovoii eksperiment v avangardnom tvorchestve* [The Laboratory of the Logos. Language Experiment in Avant-Garde Art]. Moscow: Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2009. (In Russ.)

Fridlender 1976 — Fridlender, Georgyy. “Erikh Auerbakh i ego Mimesis” [“Erich Auerbach and his Mimesis”]. In Auerbach, Erich. *Mimesis. Izobrazhenie deistvitel'nosti v zapadnoevropeiskoi literature* [Mimesis. Depiction of Reality in Western European Literature], 5–22. Moscow: Progress Publ., 1976. (In Russ.)

Gass 1978 — Gass, William H. “Gertrude Stein and the Geography of the Sentence.” In Gass, William H. *The World within the World*, 63–123. New York: Alfred Knopf, 1978.

Grygar 2007 — Grygar, Moymir. *Znakotvorchestvo. Semiotika russkogo avangarda* [Sign-making. Semiotics of the Russian Avant-Garde]. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2007. (In Russ.)

In Praise of the Cognitive Emotions 1991 — *In Praise of the Cognitive Emotions and Other Essays in the Philosophy of Education*. Edited by I. Scheffler. New York: Routledge, 1991.

Jakobson 1960 — Jakobson, Roman O. “Linguistics and Poetics.” In *Style in Language*, edited by T. Sebeok, 350–377. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1960.

Janecek 1991 — Janecek, Gerald. “Kruchenykhovskii stikhotvornyi triptikh ‘Dyr bul shchyl’” [“Kruchenykh’s Verse Triptych ‘Dyr Bul Shyl’”]. In *Problemy vechnykh tseinnostei v russkoi kul’ture i literature XX veka* [Problems of Eternal Values in Russian Culture and Literature of the 20th Century], edited by V.L. Khazin. V.L. Khazin, 35–43. Grozny: Checheno-Ingushskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 1991. (In Russ.)

Keen 2015 — Keen, Suzanne. *Narrative Form*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

Khardzhiev 1997 — Khardzhiev, Nikolai. *Stat’i ob avangarde: v 2 t.* [Articles on the Avant-Garde: in 2 vols. ], vol. 1. Moscow: Literaturno-khudozhestvennoe agentsvo “RA” Publ., 1997. (In Russ.)

Kostelanetz 1980 — Kostelanetz, Richard. “Introduction.” *The Yale Gertrude Stein*. Stein, xiii–xxxi. New Haven, CT: Yale University Press, 1980.

Krusanov 1996 — Krusanov, Andrey. *Russkii avangard: 1907–1932: (Istoricheskii obzor): v 3 t.* [Russian Avant-Garde: 1907–1932: (Historical Review): in 3 vols], vol. 1: Combat Decade. St. Petersburg: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 1996. (In Russ.)

Lyon 2006 — Lyon, Janet. “Gender and Sexuality.” *The Cambridge Companion to American Modernism*, edited by W. Kalaidjian, 221–241. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Martin 1991 — Martin, Ronald E. *American Literature and the Destruction of Knowledge: Innovative Writing in the Age of Epistemology*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

Morton 2010 — Morton, Adam. “Epistemic Emotions.” In *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, edited by P. Goldie, 385–399. Goldie. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Nilsson 1978 — Nilsson, Nils Å. “Kručenykh’s poem ‘dyr bul ščyl’.” *Scando-Slavica* 24, no. 1 (1978): 139–148.

Oxford Critical and Cultural History 2009 — *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Vol. II: North America 1894–1960. Edited by P. Brooker, A. Thacker. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Panova 2001 — Surova (Panova), Olga. “Chelovek v modernistskoi kul’ture” [“Man in Modernist Culture”]. In *Zarubezhnaia literatura vtorogo tysiacheletia. 1000–2000* [Foreign Literature of the Second Millennium. 1000–2000], edited by L.G. Andreiev, 221–291. Moscow: Vysshiaia shkola Publ., 2001. (In Russ.)

Perloff 1981 — Perloff, Marjorie. “Poetry as Word-System: The Act of Gertrude Stein.” In Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, 67–108. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

Rossomakhin 2018m — Rossomakhin, Andrei. ““O sovremennoi zhivopisi” V. Kamenskogo” [“On Contemporary Painting” by V. Kamensky”]. 2018. <https://yarcenter.ru/articles/culture/literature/vasilij-kamenskiy-poet-aviator-tsirkach-genyi-futurizma/> (In Russ.)

Schindler et al. 2017 — Schindler, Ines, et al. “Measuring Aesthetic Emotions: a Review of the Literature and a New Assessment Tool.” *PLoS ONE* 12, no. 6 (2017): e0178899. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178899>.

Shapir 1995 — Shapir, Maxim. “Esteticheskii opyt XX veka: avangard i postmodernizm” [“Aesthetic Experience of the 20<sup>th</sup> Century: Avant-Garde and Postmodernism”]. *Philologica* 2, no. 3–4 (1995): 135–143. (In Russ.)

Shvets 2016 — Shvets, Anna. “Poeziia sredi media: otvoevanie sub’iektivnosti” [“Poetry among the Media: Reconquering Subjectivity”]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, no. 137 (2016): 320–327. (In Russ.)

Shvets 2023 — Shvets, Anna. “Krasota so vzlomom: peresozdanie teksta chitatelem kak kommunikativnaia strategiiia v regional’nom avangardnom diskurse” [“Hacked Beauty: Re-Creation of the Text by the Reader as a Communicative Strategy in the Regional Avant-Garde Discourse”]. *Philologicheskie Nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly*, no. 1 (2023): 77–85. (In Russ.)

Sirotkin 2006 — Sirotkin, Nikita. “O metodologii issledovaniia avangardizma ili semioticheskie otnosheniia avangardizma k deistvitel’nosti” [“On the Methodology of Avant-Garde Research or Semiotic Relations of Avant-Garde to Reality”]. In *Semiotika i avangard. Antologiiia* [*Semiotics and Avant-Garde. Anthology*], edited by Yu.S. Stepanov, N.A. Fateyeva, V.V. Feschchenko, N.S. Sirotkin, 33–42. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2006. (In Russ.)

Steiner 1978 — Steiner, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance*. New Haven, CT: Yale University Press, 1978.

Stephens 2015 — Stephens, Paul. *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2015.

Venediktova 2022 — Venediktova, Tatiana. “Pragmaticheskii povорот — so skripom” [“A Pragmatic Turn — with a Squeak”]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, no. 178 (2022): 189–200. (In Russ.)

Vogl et al. 2021 — Vogl, Elisabeth, et al. “Epistemic Emotions and Metacognitive Feelings.” *Trends and Prospects in Metacognition Research across the Life Span: A Tribute to Anastasia Efklides*, edited by D. Moraitou, P. Metallidou, 41–58. Cham: Springer International Publishing, 2021.

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

Zenkin 2020 — Zenkin, Sergei. “Affektivnyi mimesis v iskusstve” [“Affective Mimesis in Art”]. *Mirgorod* 1, no. 15 (2020): 137–152. (In Russ.)

© 2024, А.В. Швец

Дата поступления в редакцию: 04.05.2024

Дата одобрения рецензентами: 10.05.2024

Дата публикации: 25.06.2024

© 2024, Anna V. Shvets

Received: 04 May 2024

Approved after reviewing: 10 May 2024

Date of publication: 25 Jun. 2024