

## ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СЮЖЕТА И СТИЛЯ В ТРИЛОГИИ Г. СТАЙН «ТРИ ЖИЗНИ»

© 2007 г.

*Н.В. Морженкова*

Нижегородский государственный педагогический университет

[natalia.morzhenkova@gmail.com](mailto:natalia.morzhenkova@gmail.com)

*Поступила в редакцию 23.04.2007*

Текст трилогии развёртывается как напряженный «диалог» между формой и содержанием, в рамках которого простота сюжета и экспериментальный стиль противостоят друг другу, в результате чего происходит определённая дереализация героев и распрямление обыденной действительности. «Напряжение», возникающее между уровнями стиля и сюжета в «Трёх жизнях», обусловлено особым новым художественным видением повседневной действительности, столь характерным для экспериментального искусства и литературы XX века в целом с их установкой на сложную эстетическую игру с концептом растиражированной повседневности.

В контексте творчества американской модернистки Г. Стайн трилогия «Три жизни» (*Three Lives*, 1909), включающая центральный рассказ «Меланкта» (*Melanctha*) и два обрамляющих его рассказа «Добрая Анна» (*The Good Anna*) и «Тихая Лена» (*The Gentle Lena*), занимает особое место. «Три жизни» – это не только первый серьёзный литературный опыт автора, но и произведение, традиционно причисляемое к немногочисленным «понятным» творениям писательницы, известной своими «герметичными», фактически «закрытыми» для обыденного читательского восприятия экспериментальными текстами. Однако «простота» трилогии относительна, ибо уже в этом раннем произведении Г. Стайн наметила главные линии своей экспериментальной эстетики и воплотила краеугольную для своего творчества концепцию «чистого» текстопорождающего художественного сознания, максимально свободного от субъективности. Эта установка на формально-стилистическую деперсонализацию авторского дискурса выражается в трансформации традиционных форм категории авторства в безличный «чистый» голос, в принципе не идентифицируемый с каким-либо субъектом речи. Говоря о природе художественного видения писательницы, У.Э. Дидо в статье «Г. Стайн: композиция как размышление» отмечает, что Г. Стайн не размышляет об определённых вещах, а создаёт вербальные конструкции самого процесса размышления, в результате которого рождается композиция [1]. При этом голос, который «ведёт» размышление, не есть личный голос автора обращающегося к читателю, а скорее голос слов, возникающий в процессе становления речи. На принципиальное различие между автором-творцом и автором-

человеком указывает и сама Г. Стайн, заявляя в характерной для неё манере авангардистского косноязычия: «Я есть я не есть более я когда я вижу. Это предложение в основе всякой творческой деятельности. Это есть полная противоположность я есть я затем что моя маленькая собачка узнаёт меня». В результате, обычная практика читательского восприятия, состоящая в декодировании художественного текста в личное переживание, в данном случае не работает, так как надличностный, нарочито формализованный и «очищенный» от всяких внутренних переживаний художественный дискурс произведений Г. Стайн оказывается фактически непереводимым на язык субъективных чувств.

В этой связи следует отметить, что несмотря на очевидную трагичность женских судеб Анны, Меланкты и Лены в трилогии «Три жизни», каждая часть которой завершается смертью одной из героинь, читатель не ощущает ни драматизма их существования, ни трагизма их смерти. Читатель не может сформировать свою ценностную позицию ни через сопоставление себя с максимально деперсонализированным голосом автора, ни через сопереживание героям, которые оказываются словно «ограждёнными» от потенциального читательского эмоционального участия и сопереживания формализованным стилем. Эта «нехватка» традиционной эмоциональной и эстетической информации зачастую провоцирует в читателе замешательство, требуя от него активного новаторского подхода к тексту, предполагающего способность анализировать необычное соотношение «конструктивного фактора» и материала. Трансформация содержательной стороны текста достигается за счёт нарочитой несочетаемости ценностных контекстов героинь – простолюдинок с

доминирующим авторским контекстом, демонстрирующим фактически «кризис» традиционных форм авторства, в результате которого возникает некий «безличный» мир, наполненный «чистым» голосом экспериментального слова. Формально-стилистический аспект явно довлеет над повествованием, что придаёт героям определённую сконструированность. Текст трилогии развёртывается как напряжённое взаимодействие, в рамках которого простота сюжета и экспериментальный стиль как бы противостоят друг другу, в результате чего происходит определённая дереализация героев. В этой связи интересным представляется замечание М. ДеКовен, указывающей на явное несоответствие между «простодушным», несколько игривым и приподнятым тоном повествования и «мрачностью» злосчастных унижительных ситуаций, в которых оказываются героини [2]. В свете вышесказанного представляется интересным обратить особое внимание на ключевые художественные приёмы, обуславливающие «напряжение», которое возникает в трилогии между уровнями сюжета и стиля.

Особое место в художественном языке Г. Стайн в целом и в «Трёх жизнях» в частности занимает особая поэтика повторов, во многом определяющая специфику авторского идиостиля и получившая теоретическое обоснование в статье писательницы «Портреты и повторы» (*Portraits and Repetition*) [3]. Согласно концепции Г. Стайн, повтор является универсальным онтологическим принципом бытия, лежащим в основе всех явлений жизни. По мысли Г. Стайн, человек осознаёт неизбежность повторяемости, наблюдая за прыжками лягушки, слушая пение птицы и впервые понимая, что далёкие звёзды есть бесконечные миры, а человеческие цивилизации сменяют друг друга в ходе истории. Но повторяемость не есть механическое дублирование уже существующего, ибо каждый повтор предполагает некоторую вариативность и привнесение чего-либо нового. Также следует подчеркнуть, что авторская установка на повторяемость структурных элементов произведения связана и со стремлением выразить через строй текста коммуникативную направленность слова, объединяющего говорящего и слушающего. Повтор как значимый принцип авторской поэтики указывает на диалогическую природу слова, которое принадлежит сразу двум контекстам – контексту произносящего и контексту

воспринимающего. Значимо, что именно в способности говорить и слушать одновременно писательница видит проявление гениальности.

В трилогии «Три жизни» принцип повторяемости, являясь ключевым конструктивным принципом произведения, реализуется на всех уровнях – от сюжетно-композиционного до образно-тематического. Писательница широко использует различные виды повторов, которые преодолевают линейную направленность текста и замыкают образ мира, явленный в слове, в своеобразный языковой конструкт, являющийся лингвистическим аналогом текучего, но неизменного в своей сути процесса жизни. Для поэтики «Трёх жизней» характерны фразы-рефрены, многократно повторяющиеся в тексте в неизменном или почти неизменном виде. Например, в рассказе «Добрая Анна» описания бытовых ситуаций, из которых и состоит монотонная жизнь служанки Анны, отграничиваются в тексте при помощи фразы – рефрена, – «Анна вела трудную и беспокойную жизнь». Эта графически выделенная пробелами фраза-рефрен, которая либо предваряет, либо завершает рассказ о конкретных обстоятельствах из многотрудной жизни Анны, соотносит и обобщает единичные ситуации, выделяя в них некий повторяющийся элемент и вписывая их в единый жизненный круговорот. Следует обратить внимание также на тот факт, что внутри самого рефрена наблюдается определённая графическая и фонетическая повторяемость в следующих группах слов (*Anna, an, arduous, and*), (*led, troubled*), (*arduous, troubled*), что в свою очередь ещё больше усиливает эффект «кружения» текста.

Следует выделить многочисленные анафорические повторы, строящиеся на повторение имён собственных, открывающих следующие друг за другом абзацы. Причём концентрация анафорических повторов имён собственных в тексте трилогии может быть чрезвычайно высокой. В качестве примера можно выделить двухстраничный фрагмент текста из рассказа «Меланкта», в котором шестнадцать абзацев из двадцати одного начинаются с анафорически повторяемого имени главной героини. Таким образом, текст демонстрирует устойчивую тенденцию вновь и вновь возвращаться к уже сказанному. С точки зрения самой Г. Стайн, это многократно повторяемое начало является проявлением концептуальной для автора идеи повторяемости и выражает саму суть языковой коммуникации. В лекции «Портреты и повторы», размышляя о своём художественном видении, Г. Стайн

пишет: «Как это всегда случается мы начинаем всё вновь и вновь. Тем не менее как это часто случается мы снова начинаем и теперь я по-своему начала вновь». В ритме словесной ткани произведения писательница пытается воплотить нескончаемую «мелодию существования» (melody of existence).

Говоря о разных видах повторов, придающих тексту эффект формальной сконструированности, следует отметить активное употребление перед именами собственными постоянного эпитета, наделяющего имена неожиданным мифопоэтическим звучанием. Так, в тексте трилогии мы встречаем целый ряд устойчивых наименований, построенных по принципу комбинации постоянного эпитета и имени собственного. Анна часто называется «доброй Анной» (good Anna), служанка Лизи – «симпатичной жизнерадостной Лизи» (the pretty cheerful Lizzie), служанка Кэти – «грубой старой Кэти» (the rough old Katies), служанка Молли – «меланхоличной Молли» (melancholy Molly), служанка Салли – «глупой Салли» (the stupid Sally), героиня третьего рассказа трилогии – «тихой Леной» (the gentle Lena). В этом авторском пристрастии к употреблению устойчивых эпитетов перед именами собственными просматривается определённая параллель с традицией наименования в героическом эпосе, для стиля которого характерно широкое использование сложных устойчивых эпитетов перед именами собственными. В данном случае, пародийно обыгрывая элементы архаичного стиля, автор трилогии «Три жизни» вступает в сложный диалог с культурной традицией. Узнаваемые элементы «чужого» стиля, ассоциирующегося с повествованием о героических деяниях, пародийно снижаются, попав в необычный контекст, в котором ироническое снижение происходит сразу по нескольким уровням. Если в прецедентном тексте устойчивый эпитет относится к героическим именам древних, то в принимающем тексте героини, имена которых «украшают» повторяющиеся эпитеты, – служанки из современной автору Америки. Архаика противопоставляется современности, грандиозность событий героического эпоса – обычности бытовых ситуаций трилогии, а стилистическая маркированность устойчивых эпитетов, характерных для эпического стиля, – простоте героинь. Выступая в качестве интертекстуальных вкраплений, устойчивые эпитеты в контексте произведения Г. Стайн придают тексту ироническую тональность, которая возникает в результате сопряжения

элементов «высокого» стиля и тривиальности содержания.

Отметим, что, как подчёркивает Р. Данкл, у Гомера многие из устойчивых эпитетов употребляются вне всякой логической связи с содержательной стороной текста, в силу того что их использование в гораздо большей степени обуславливалось метрикой, чем свойствами описываемого героя или объекта. Так, в качестве примера он приводит употребление эпитета «быстрые», относящегося к неподвижным кораблям, а также именование Одиссея «хитроумным», несмотря на то что герой, по замечанию исследователя, никогда не пускается на великие хитрости [4]. Любопытно, что подобные смысловые несоответствия между семантикой устойчивого прилагательного, относящегося к героине, и содержательной стороной ситуации, в которую она вовлечена, встречаются и в «Трёх жизнях». Например, Анна вынуждает свою хозяйку, мисс Матильду, отчитать непокорную младшую служанку Молли, которую она сама же постоянно бранит. Обратим внимание на следующее предложение – «Между доброй Анной и её Мисс Матильдой была договорённость, что Анне не следует оставаться дома, когда Молли будут бранить». «Добрая» Анна оказывается инициатором выговора, в результате которого подчиняющаяся ей младшая служанка Молли вынуждена оставить работу. Подобные несоответствия подтверждают правомочность суждения Д. Саверланда, по мнению которого эпитеты перед именами собственными в трилогии не являются оценочными характеристиками личностных качеств героинь, а лишь фиксируют неизменное ядро характера, которое преподносится скорее как некая данность, факт, а не рассматривается как достоинство или недостаток [5].

Необходимо учитывать, что этот способ репрезентации героев во многом обусловлен влиянием на авторские представления о человеческой идентичности учения американского философа и психолога, основателя прагматизма У. Джеймса о психологических типах, лекции которого Г. Стайн посещала во время своего обучения в колледже Радклиф. Определённая одномерность стайновских героинь, отсутствие детальных психологических нюансировок, постоянная акцентировка доминантных черт их характера, выражающихся в устойчивых моделях поведения, продиктованы авторским стремлением воплотить концепцию «длящейся идентичности» У. Джеймса (continuous identity). Согласно учению У. Джеймса о восприятии индивидом своей идентичности, человек

неизбежно должен осознавать определённую неизменность своего «я», ибо наша уверенность в том, что я теперешний есть тот же самый «я», каким я был минуту, день, десятилетие назад, есть необходимое условие самоидентификации личности.

В связи с этой установкой гомеровский способ описания внутреннего мира героев посредством клишированного обозначения какого-то одного переживания представляется неожиданно адекватным для задач, которые ставила перед собой Г. Стайн в «Трёх жизнях». Таким образом, мы видим, что помимо создания иронического подтекста, элементы «чужого» стиля несут в трилогии и иную поэтологическую функцию, оказываясь актуальными средствами воплощения авторской концепции героя.

Говоря о «напряжении», возникающем в тексте трилогии между уровнями сюжета, героев и стиля, подчеркнём двойственную природу повторяемости различных структурных элементов в «Трёх жизнях». С одной стороны, использование повторов акцентирует повседневность и обыденность описываемых событий, которые, повторяясь изо дня в день, составляют жизнь людей, склонных, согласно концепции У. Джеймса, в силу привычки селективного внимания (*habits of attention*) к шаблонному восприятию действительности. В этом смысле повторы маркируют пласт повседневной действительности с её чередой однообразных дней и сложившихся реакций. Но, с другой стороны, именно многообразие повторов, создающих эффект постоянного возврата к уже сказанному, заставляет воспринимать текст «Трёх жизней» как пример экспериментального письма. Таким образом, повтор оказывается амбивалентным элементом, сопрягающим одновременно концепты однообразной повседневности и дерзкого эксперимента, обыденного восприятия и модернистских поисков. Примечательно, что соотношение этих двух на первый взгляд взаимоисключающих пластов неоднократно привлекает внимание автора. В «Автобиографии Алисы Б. Токлас» (*The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1932), являющейся биографией Г. Стайн, написанной

от лица её компаньонки, Алиса замечает: «Я всегда говорила, что нельзя судить о картине или о каком-либо предмете до тех пор пока не будешь ежедневно стирать с их поверхности пыль». В этом утверждении провозглашается установка на упразднение непроницаемой границы между высоким искусством и тривиальностью повседневности. Отметим, что поиски Г. Стайн в этом направлении резонировали целому ряду художественных течений, среди которых традиционно выделяется дадаизм с его практикой изъятия самых обычных предметов из бытовой среды их функционирования и размещения их в выставочном пространстве, традиционно ассоциируемом с высоким искусством. «Напряжение», возникающее между уровнями стиля и сюжета в «Трёх жизнях», обусловлено особым новым художественным видением повседневной действительности, столь характерным для экспериментального искусства и литературы XX века в целом с их установкой на сложную эстетическую игру с концептом растиражированной повседневности.

#### *Список литературы и примечания*

1. «Четвёрка в Америке» Г. Стайн цит. в переводе автора статьи по изд.: Stein G. *Four in America*. – New Haven, Yale University Press, 1947. – P. 47. I am I not longer when I see. This sentence is at the bottom of all creative activity. It is just the exact opposite of I am I because my little dog knows me. Отметим, что отсутствие знаков препинания в текстах перевода объясняется стремлением максимально сохранить особенности авторской пунктуации. Учитывая принципиальную непереводаемость большинства текстов Г. Стайн, автор статьи предлагает лишь рабочие варианты перевода и считает целесообразным включить цитаты из текста оригинала в случаях особой «сопротивляемости» стайновских фрагментов.
2. О соотношении понятий конструктивного фактора и материала см.: Тынянов, Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 255–270.
3. «Три жизни» Г. Стайн цит. в переводе автора статьи по изд.: Stein G. *Three Lives*. – N.Y.: Penguin Books, 1990. – P. 85.

### THE CORRELATION OF STYLE AND PLOT IN G. STEIN'S TRILOGY «THREE LIVES»

*N. V. Morzhenkova*

In «Three Lives» Stein sets up a sharp tension between the formal aspect and the plot of the trilogy. What occurs at the level of the plot seems to disagree with what happens at the level of the style. The experimental elaborate style contradicts the simplicity of the events and the naivety of the characters. This «conflict» establishes an unconventional non-realistic mode of the representation of the domestic world and ordinary people. This appeal to the aesthetic avant-garde games with the trivial objects of everyday life in the context of the experimental art and literature of the 20th century may be defined as a general cultural tendency to replacement and reversal of traditional structures.

4. «Портреты и повторы» Г. Стайн цит. в переводе автора статьи по изд.: Stein G. Portraits and Repetition // Stein G. Writings and Lectures 1909–1945. – Harmondsworth, Penguin Books, 1971. – P. 102. As always happens one commences again. However often it happens one does commence again and now in my way I did commence again.

5. «Автобиография Алисы Б. Токлас» Г. Стайн цит. в переводе автора статьи по изд.: Stein G. The Autobiography of Alice.B.Tooklas. – N.Y., Vintage Books, A Division of Random House, Inc., 1990. – P. 51.

6. Поэтика Г. Стайн развивалась в тесном контакте с экспериментальными течениями в живописи, о чём писательница неоднократно говорила в своих теоретических и художественных текстах.