

Владимир Фещенко

# Испытательная семиотика Ч. Бернстина

ПОЭЗИЯ ЯЗЫКА МЕЖДУ РУССКОЙ  
И АМЕРИКАНСКОЙ ТРАДИЦИЯМИ

Vladimir Feshchenko

Charles Bernstein's Experimental Semiotics. Language Poetry Between Russian and American Traditions

**Владимир Валентинович Фещенко** (Институт языкознания РАН, Москва; кандидат филологических наук, старший научный сотрудник) takovich2@gmail.com.

**Vladimir Valentinovich Feshchenko** (Institute of Linguistics RAS, Moscow; candidate of philology, Senior Research Fellow) takovich2@gmail.com.

**Ключевые слова:** языковое письмо, Ч. Бернстин, семиотика, поэтическая функция, русско-американские связи

**Key words:** language writing, Charles Bernstein, semiotics, poetic function, Russian-American connections

УДК: 821-111

UDC: 821-111

В статье анализируется творчество американского «поэта языка» Чарльза Бернстина в связи с выходом русской книги его переводов «Испытание знака». Приводятся сведения об истории языкового движения в США, демонстрируются его синхронные связи с лингвистикой, а также межкультурные связи и трансферы между американским языковым письмом и русской авангардной поэзией. К анализу привлекается книга «Ленинград», написанная четверью авторами языковой школы.

The article analyzes the work of the American “language poet” Charles Bernstein in connection with the publication of the Russian book of translations *Sign Under Test*. The article provides information about the history of the Language movement in the United States and demonstrates its synchronous connections with linguistics, as well as intercultural connections and exchanges between American language writing and Russian avant-garde poetry. The analysis involves the book *Leningrad*, written by four authors of the Language School.

## Языковое письмо: становление традиции и эволюция движения

В одной из своих ранних статей 1909 года «Магия слов», которую можно считать предвестником «формальной революции» в русской теории и поэзии, Андрей Белый писал: «Человечество живо, пока существует поэзия языка; поэзия языка — жива. Мы — живы» [Белый 1994: 142]. Обратим внимание на сочетание «поэзия языка»: вслед А.А. Потемне языку как таковому приписывается здесь поэтичность, способность образного словотворчества. Но Белый мыслит дальше, возвещая в текстах следующего десятилетия «задание новой словесности» — «поэзию слова». Речь идет уже не о поэтизации языка, а о языковом преобразении самой поэзии.

Около 1912/13 года одновременно и независимо друг от друга на отдаленных континентах раздаются революционные призывы к освобождению поэтического языка.

В предвоенной России футуристы-«гилейцы» приказывают чтить как право поэтов «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» («Пощечина общественному вкусу»), декларируя «слово как таковое» и «язык будущего». В. Хлебников пророчит новую науку, рост которой «позволит отгадать всю мудрость языка» («Учитель и ученик»). И. Зданевич выступает в «Бродячей собаке» с манифестом о революции письма, призывая обеспечить свободу «языка, пригодного для искусства» («О письме и правописании»). Там же будущий предводитель формальной школы В. Шкловский делает заявление о «воскрешении слова», говоря о «месте футуризма в истории языка».

На другом берегу Атлантики — в США — родоначальник имажизма и вортицизма Э. Паунд предлагает «забыть старый язык поэзии» во имя нового «языка интуиции». А первые опыты письма Г. Стайн «приводят язык в движение, чтобы вызвать новые состояния сознания», как об этом заявляет литературный критик М. Додж. Так обозначает себя в совершенно, казалось бы, разных литературных традициях (на их сломе) общий поворот поэзии к языку. Точнее, первый вираж этого глобального поворота в XX веке (см.: [Фещенко 2018]).

Литературные опыты Стайн и Паунда стали двумя полюсами экспериментально-ориентированной поэзии в Америке. Первый полюс тяготел к стратегии минимализации: стайновское письмо построено на минимальных единицах языка, мельчайших сдвигах, «настойчивой» репетитивности. Второй, паундовский полюс, связан со стратегией максимализации: работой с разнообразием языковых средств, композиционной усложненностью текстов, использованием разных языков и диалектов. Эта полюсность отражалась и на жизненном поведении: с одной стороны, спокойная уединенность и литературная непритязательность Стайн, с другой — политический максимализм и литературный экспансионизм Паунда. Между двумя этими точками напряжения языка и происходили разряды поэтических токов в наиболее авангардных практиках американского письма последнего столетия. Линии экспериментальной литературы, ведущие от Стайн и Паунда, получают в исследовательской литературе такие наименования, как «дизъюнктивная поэтика» [Quartermain 1992] и «язык разрыва» [Perloff 1986] (об этой традиции см. также: [Perloff 1985; Ward 1993; Perelman 1994; Watten 2003; Bernstein 2016]; в связи с ее русскими аналогами: [Probstein 2017; Фещенко 2018; Корчагин 2018]). Именно эти линии сходятся в интересующей нас здесь «школе языка» — деятельности сообщества поэтов, заявивших о себе в 1970-х гг. как о новом авангардном движении в экспериментальной литературе.

В становлении описываемой традиции участвовало еще несколько важных фигур и сообществ, которые стоит упомянуть. Это, во-первых, Э.Э. Каммингс, осуществивший практически в одиночку переворот в американском стихе. Это и Л. Зукофски, и весь круг поэтов-объективистов, сделавших «фактографию языка» поэтической техникой. У.К. Уильямс — создатель чисто американского типа письма (того, что он называл «американской идиомой») — был важным переносчиком авангардных идей во всей первой половине века. «Проективный стих» Ч. Олсона, метафизический минимализм Р. Крили (а также творчество других участников Black Mountain School), «сложная поэзия» Дж. Эшбери и других авторов «новой американской поэзии» (названной так в известной антологии Д. Аллена [Allen 1960]) внесли свой вклад в становление поэтов языковой школы.

«Сан-Францисский ренессанс» стал и географически, и культурно непосредственным «плавильным котлом» для многих из «языковых поэтов». Особенно стоило бы отметить роль менее известного, чем остальные, поэта Дж. Спайсера. Примечателен он был тем, что некоторое время в молодости занимался академической лингвистикой под руководством известного структуралиста З. Харриса. В частности, в своих лекциях он продвигал фантастические идеи о том, что язык является своего рода «оборудованием» для трансмиссии идей из космоса. Карьера его как лингвиста была короткой, зато лингвистический аппарат вошел впоследствии в его поэтические вещи. В 1965 году он выпустил поэтический сборник «Язык», части которого носили названия лингвистических дисциплин: морфемика, фонетика, семантика и т.д.; обложка же его повторяла обложку влиятельного научного журнала «Language». Фигура Спайсера как уникального поэта-лингвиста оказала существенное влияние на языковое письмо 1970-х.

Language School объединила в себе даже не одно, а ряд сообществ поэтов в разных точках США. В сущности, это движение — крупнейшее явление в американской авангардной литературе за последние полвека. Более того, это движение уникально еще и длительностью своей истории. Насчитывая пять десятилетий практики, оно по сей день остается наиболее масштабным поэтическим мега(и мета)течением: практически все его участники продолжают активную деятельность сегодня. Некоторыми критиками «языковая поэзия» называется даже не группой или движением, а тенденцией в американском по преимуществу, но и мировом авангардном письме — тенденцией к выдвиганию на первый план языковой сделанности произведения-текста, материальности означаемых в поэзии.

Историко-географически у языковой школы два основных центра — в Сан-Франциско и Нью-Йорке. На западном берегу в 1971 году Р. Гренье и Б. Уотген начинают издавать свой независимый поэтический журнал под «дейктическим» названием «This». В первом его выпуске напечатан манифест Гренье «О речи», сразу же обозначивший лингвистическую заостренность нового дискурса. Лозунгом стала фраза *I hate speech* («Я ненавижу речь») — речевой акт, направленный против речи, но в то же время из нее состоящий. Под вопрос поставлен статус высказывания как такового, его принадлежность к речи или языку. Приоритет в этой дихотомии отдается языку как пространству борьбы дискурсов, т.е. речей. Этот принцип возьмут на вооружение многие из «языковых поэтов».

Самоназвание «language-centered poetry» появилось в 1973-м в тексте другого калифорнийца, Р. Силлимана. На противоположном берегу Америки позже, с конца 1970-х, под редакцией Б. Эндрюса и Ч. Бернстина выходит журнал уже с титульным названием движения L=A=N=G=U=A=G=E. Как и в межвоенные 1920—1930-е, экспериментальная поэзия 1970-х в основном печатается в малых журналах, продолжая контркультурные стратегии предшественников. При этом круг авторов, ассоциирующих себя с этим движением, стремительно расширяется. За составление полного списка участников не берутся ни сами поэты, ни их исследователи. «Движение без особых манифестов или официального членства» — так определяет сообщество Б. Перельман, предпочитающий термину «языковая поэзия» термин «языковое письмо», имея в виду полидискурсивные манифестации движения (этим же названием пользуется канадский поэт С. Маккаффри). Ч. Бернстин разбивает самоназвание знаками равенства, указывая на эгалитарность членов сообщества:

«Я=З=Ы=К=О=В=А=Я П=О=Э=З=И=Я: свободное объединение / непохожих индивидуальностей». А составитель одной из антологий языкового письма (Д. Мессерли) выносит в заглавие термин «языковые поэзии» (Language Poetries), указывая на плюральность поэтик различных авторов.

«Языковое письмо», пожалуй, — более точный термин для обозначения этих литературных практик. Они не сводятся лишь к поэзии, хотя, безусловно, поэтический дискурс первостепенен. Границы между поэзией и прозой, стихом свободным и «несвободным», эссе и трактатом, теорией и практикой здесь принципиально разрушены. Многие из таких текстов пишутся и читаются одновременно и как высказывания, и как метавысказывания, как стихотворения, и как критические эссе. Опыт французской постструктуралистской теории воплощается в поэтической форме: критическая теория дискурса создается дискурсом поэтическим. Политический смысл такого письма, учитывая актуальную для США протестную культуру после Вьетнама, — в критике доминирующих дискурсов, трансформации (версификации) расхожих речей в уникальный поэтический язык. Очень точно суть «языковой поэзии» передал испытавший ее воздействие А. Парщикова: «“Языком” обладали и природные явления, и научные модели, и наше тело, и формы идей, которые жили объективно в особенном “заповеднике”, как в “Мире 3” (World 3) Карла Поппера (Karl Popper). Американских поэтов язык интересовал как расширитель (extension) тела, интеллекта, новых технологий. Майкл Палмер говорил о поэзии, “отмеченной качеством сопротивления и необходимой сложностью, с обязательным прорывом и отказом, а также исследовательскими формами”» (цит. по: [Бернстин 2020: 399]). Исследовательская (профессорская) деятельность также является для «поэтов языка» важной частью проекта по критике языка. «Исследовательская» означает также и «расследовательская». Одна из важнейших книг language school называется «The Language of Inquiry». Ее автор Л. Хеджинян прямо заявляет: «...поэтический язык является языком исследования» [Хеджинян 1991].

## «L=A=N=G=U=A-G=E» как деятельность: письмо Ч. Бернстина между langue и parole

Публикация сборника одного из ведущих language poets, Чарльза Бернстина, в переводе на русский позволяет составить себе на примере одного автора объемное представление об амплитудах американского языкового письма. До настоящего времени познакомиться с ним по-русски можно было по считанным текстам, публиковавшимся понемногу в «Митином журнале», «Комментариях» и «Звезде Востока» в 1980—1990-е, в «Новом литературном обозрении» в 2010-е, а также в антологии «Современная американская поэзия в русских переводах» (Екатеринбург, 1996). В последние годы появились отдельные небольшие издания текстов М. Палмера, К. Кулиджа и Р. Уолдроп. Некоторые тексты были переведены для выпуска альманаха «Транслит» за 2013 год, полностью посвященного «школе языка» и включавшего, помимо этого, ряд критических статей о языковом движении. Книга Бернстина «Испытание знака» предоставляет наиболее полное погружение в текстуальность поэта языка, а переводы здесь выполнены одним из лучших знатоков американской авангардной традиции, русско-американским поэтом Я. Пробштейном.

Из всех language poets Ч. Бернстин, вероятно, наиболее популярен и прославлен в самой широкой аудитории. Он автор десятков книг поэзии и эссе, университетский профессор, академик, переводчик и редактор многочисленных изданий. Особенно существенна его роль в популяризации звучащего поэтического слова. На посту главного редактора «Пенсаунда» — аудиотеки Пенсильванского университета — и «Электронного поэтического центра» им создана колоссальная коллекция записей поэтического чтения и лекций о поэзии. В каком-то смысле он — продолжатель дела русского собирателя звучащего стиха, практически его однофамильца С. Бернштейна. Кроме того, Бернстин — автор нескольких оперных либретто. Его интерес к песенной и исполнительской культуре прослеживается и в его поэтических текстах, часто замиксованных на популярных музыкальных треках с использованием диджейских техник (как, например, в мини-антологии языкового письма, названной «Языковой сэмплер»).

Самая характерная черта бернстиновской техники письма — гибридизация задействуемых им дискурсов. Вообще, многим читателям он известен как поэт-сатирик, иронически обыгрывающий популярные штампы, фразы, интернет-тексты. Но это сатиричность высокой, свифтовско-джойсовской литературной пробы. По мнению М. Перлофф, его поэзия представляет собой «основательную и глубоко своеобразную критику современных полуправд, речевых форм и способов выражения, и делает он это столь зримо и с таким замечательным чувством, что у читателя захватывает дыхание — он одновременно и смеется, и плачет, потрясенный узнаванием» (цит. по: [Бернстин 2020: 24]).

В основе этой языковой сатиры — столкновение дискурсов на арене поэтического текста. В первую очередь, дискурсов массового воздействия: политического, медийного, военного. Так, определения войны в «Рассказах о войне» звучат как фрагменты разнокалиберных дискурсов — от обыденного и логико-философского до юридического и геополитического, с включением поэтических метафор посреди всей этой разноголосицы: «Война — это мы»; «Война — наша единственная надежда»; «Война — прагматизм с нечеловеческим лицом»; «Война — логический итог моральной правоты»; «Война — главное оружие революции, никогда не достигающей своей цели»; «Война — медленный челн в рай и поезд-экспресс в ад». В конечном счете, для поэта языка война — это способ письма: «Война — продолжение прозы другими средствами» [Бернстин 2020: 177].

Для Бернстина политика имеет значение как литературный факт, интeриоризированное в текст действие с помощью слов. Это «политика поэтической формы» (так, заметим, названа одна из антологий, составленных Бернстином в 1990-м), помещающая социальность в эстетическую лабораторию. Поэтому, как говорится в тексте «Правда в пудинге»: «Вся поэтика политична / Вся поэзия — это политика / Вся политика — это поэтика». В элегии «Концентрация» политические номинации поляков и евреев звучат как поэтические медитации: «Польские еврей / Польская невиновность / Еврей в Польше / Еврей в Полине / Польские еврей в Польше / Польские еврей в Нью-Джерси / Еврей в оккупированной нацистами Польше / Поляки в Нью-Джерси / Еврейская невиновность / Еврей в оккупированном нацистами Полине / Еврейская вина / Поляки-еврей / Поляки-католики / Польские католики в Нью-Джерси / Поляки которые поляки Поляки которые белы» [Бернстин 2020: 354–355].

По Р. Барту, письмо, особенно «в нулевой степени», — это «мораль формы», оно само несет в себе этический, а значит, и политический заряд. Сам язык такого письма производит семиотическую революцию. Письмо Бернстина — того же ряда. Его синтаксис часто сложен, неудобочитаем. Предложения и слова могут разбиваться переносами строк в самых неожиданных местах, затрудняя чтение и останавливая восприятие на каждой, казалось бы, незначимой морфеме, предлоге или артикле:

Дайте мне воду & я научусь  
 плавать. Дай мне голод & я  
 научусь голодать. Дайте мне пищу  
 & я научусь выживать. & люди  
 слышали & видели & рыдали что  
 это случилось & это пересказывалось  
 из поколения в поколение,  
 человеком человеку& из книги в книгу.  
 & всё расщеплялось & ломалось &  
 скрежетало живое и неживое. Когда один  
 или многие говорили, был бес-  
 порядок.

[Бернстин 2020: 93]

Длина строки варьируется от уитменовской (подчас не уместяющейся в строчку) до каммингсовской (вплоть до одного символа). Диапазон поэтических средств и приемов практически безграничен. Отбор текстов для русского издания позволяет оценить это разнообразие форматов и техник.

Переводчик и автор предисловия к сборнику Я. Пробштейн отмечает, что основное поэтическое орудие Бернстина — «язык, острый как бритва». Если понимать эту метафору буквально, такое языковое письмо действительно заточено на прорывание гладких поверхностей обыденной речи, оно часто физически «режет слух» дисгармоничной грудой слогов. Но язык «заострен» здесь и в другом смысле — в своей острологии, порой почти «джойсовском» и «паундовском», нацеленном на осмеяние слов, дискредитацию дискурсов. Язык здесь находится «на острие» критики, совершаемой поэтическим жестом. Такой поэтический язык всегда диалогичен, диалектичен, диагонален по отношению к прочим высказываниям: «Поэтика ценна в той мере, в которой она может породить другие точки зрения, как согласие, так и несогласие, в ответ» [Бернстин 2020: 17]. В этом смысле такая поэтика — это поэтика прямого высказывания, помещенного в поэтическую ситуацию.

С самых ранних текстов Бернстин ставит себе творческой задачей вовлечение всего непоэтического в поэтическое пространство, подчинение всех функций языка функции поэтической. Последовательность «предложений» в раннем тексте «Sentences» из цикла «Parsing» — вырванные из чьей-то прямой речи фразы, набросанные на страницу [Bernstein 2000: 33–58]. Попадая в пространство текста, фразы эти неминуемо становятся строчками, заставляют читать себя парадигматично, формируя стиховое единство.

Здесь стоило бы отметить, насколько важным для Бернстина и всего его круга была в 1970-е годы научная концепция Р. Якобсона. Не только своей генетической связью с чрезвычайно важной для них формальной школой, но и

в ее обновленном варианте, выразившемся в известнейшей статье «Лингвистика и поэтика». К написанию этой статьи лингвиста подтолкнула полемика с другим знаменитым ученым — Н. Хомским. В отличие от американского генеративиста, допускавшего лишь «грамматичное» состояние языка и выносившего «аграмматизмы» за пределы языка, Якобсон выступал за особую «поэтическую грамматику» как часть «поэтического языка», который, в свою очередь, является функциональной разновидностью языка в целом. Приводя примеры аграмматизмов из Д. Бурлюка и Э.Э. Каммингса, он пытался не вывести подобные аномалии за рамки лингвистического интереса, а наоборот — сфокусировать внимание лингвистов на том, как работает поэтическая функция в отличие от прочих коммуникативных функций. Важнейшим постулатом этой теории стало, как в далекие 1920-е, «обращение слова на себя самого», но теперь с расчетом на современные теории коммуникации.

Статья Якобсона не оказала, впрочем, серьезного влияния на состояние американской лингвистики, отозвавшись больше в советской науке о языке последующего времени (линия «лингвистической поэтики»). Но для поэтов группы L=A=N=G=U=A=G=E она стала едва ли не программной. В книге эссе «Pitch of Poetry» Ч. Бернстин отмечает, что среди лингвистов заметнейшее влияние на него оказал Якобсон с концепцией поэтического языка как «вербального языка, выдвигающего в центр свои материальные (акустические и синтаксические) признаки, обеспечивая понимание поэзии как не столько передатчика сообщений, сколько медиума самого вербального языка» [Bernstein 2016: 80].

Статья Якобсона сама появилась на волне нового лингвистического поворота в гуманитарной науке — коммуникативно-дискурсивной парадигмы. В 1950-е годы возникают теория дискурса (в том числе поэтического) Э. Бенвениста и З. Харриса, теория речевых актов Дж. Остина, теория коммуникации Г. Бейтсона, К. Шеннона и Н. Винера. В отличие от предшествующей, структуралистской парадигмы, новые теории обосновывают взгляд на язык как событийное явление, помещенное в коммуникативную ситуацию. По-видимому, в значительной мере через французскую рецепцию этой «новой волны» очередной виток лингвистического поворота сказывается на появлении в США «поэтов языка». В те же годы, отметим (1970-е), сходный дрейф в сторону «критики языка» наблюдается в европейском концептуализме, в особенности в деятельности британской арт-группы Art & Language. На наш взгляд, все эти культурные практики знаменуют новую, акционально-прагматическую фазу лингвистического поворота.

Бернстина не интересует язык как только форма или структура (хотя и формальные, и структурные его черты, безусловно, обнажаются). Для него важен язык как арена для столкновения дискурсов. В том числе столкновения языка и метаязыка, описания и метаописания. Насколько поэзия может вскрыть разрыв между референцией и знаком, между интенционалами и экстенционалами? Обнажить не просто приемы, но и сам скелет языка как сочленения речевых фрагментов. Не хомскианские «глубинные структуры» как научно сконструированные системы, а языковые частности (particulars), как об этом говорится в тексте «Palukaville»: «Truthfulness, love of language: attending its telling» [Bernstein 2000: 146].

Что же предоставляет язык поэту языка и каким он (и поэт, и язык) оказывается на выходе из поэмы? Поэту язык дается целиком, а не какими-то речевыми цепочками, как в иных видах коммуникации. Это осознали уже рус-

ские футуристы и, главным образом, Хлебников; в прозе к тому же пришел Дж. Джойс. Language writer, согласно Ч. Бернстину, потому и «языковой», что имеет дело с целокупностью языка. Поэтическая практика тут сродни «взрывам глухонемых пластов языка» по Хлебникову; она панлингвистична, то есть чувствительна ко всем фибрам языкового организма и ко всем его межтканевым соединениям, о которых обычный говорящий не заботится.

Одна из визитных карточек Бернстина — «Размышления об очищении», начинающиеся со слов: «Я ташусь от ланга, но не врубаюсь в // Пароль» [Бернстин 2020: 106]. Из сосюрговской дихотомии выбирается именно langue, т.е. система, часто не ощущаемая говорящим, но определяющая правила выбора языковых элементов. То, что мы слышим на улице, — речь (parole). Попадая в поэтический текст, эта речь обретает внутренность, связанность на уровне целого. Это, с одной стороны, момент хайдеггеровского перехода от толков («болтовни») к «языку как дому бытия», а с другой — беньяминовский перевод с «языка вещей» на «язык как таковой». Parole — центробежна, langue — центростремителен: «Поскольку центростремительность подвергает сомнению речевую мощь языка (речь — это «копченая селедка», тайна заблуждений стиха), поскольку, в таком случае, стихотворение, благодаря языку, обладает способностью к исчезновению, ничто в нем уже нельзя ошибочно принять за нечто твердое, объективированное, овеществленное», — пишет Бернстин в тексте об «интродуктивном стихе» [Бернстин 2020: 391].

Итак, главный конфликт в этой поэзии — между речью и языком, а точнее, между языком и дискурсами (как формами речи). Поэтический язык сопротивляется непоэтическим дискурсам. Если речь всегда «слишком человечна», то язык служит перемычкой между субъектом и объектом, субъективностью и объективностью. Поэтому вопрос «чей язык?» превращается здесь в относительное дополнение «Чей язык» (так, без вопросительного знака, озаглавлен один из текстов Бернстина). Важен не субъект — носитель языка, а само отношение между субъектом и предикатом в пределах строки и текста:

Лишь реальное реально. Девочка  
кричит: «Крошка! Крошка!»,  
но забывает посмотреть в зеркало  
кого... не важно на самом деле, лишь  
назначенный скобоченный и убогий парад.  
Мое лицо поворачивается к зеркалу, наконец.

[Бернстин 2020: 50]

Местом встречи речи (parole) и языка (langue), согласно сосюрговскому учению, является языковая деятельность (langage). L=A=N=G=U=A=G=E по Бернстину — это и есть поэтическая встреча языка с речью в деятельности письма.

## «Испытание знака»: поэтика экстраординарного языка

Бернстин, с одной стороны, продолжает и развивает традицию американского объективизма с его установкой на бессубъектность, от Зукофски до Олсона. Зукофски вообще, пожалуй, для него — самая значимая фигура. Близка она ему

даже отчасти биографически: оба поэта — выходцы из еврейских семей-эмигрантов из Российской империи (но уже не говорящих по-русски). Бернстин составляет собрания текстов Зукофски и пишет к ним предисловия. Главное же для него в этой преемственности — открытость вещам в языке и материальное восприятие языка. Предмет, попадающий в стих, становится высказыванием о самом себе: «Несмотря на / различия, каждый из предметов / был полон возможностей, был / высказываем» [Бернстин 2020: 97].

Зукофски выступает за особое отношение исключительной верности словам в стихотворении и фактам, записываемым этим стихом. Он именуется откровенностью (в двойном смысле — «честности» перед фактами и «открытости» к миру вещей) «словесность, являющуюся не миражом, а детализацией видения, мышления совместно с вещами как они есть и направления их по мелодической линии» [Зукофски 2018: 246]. Объективация, как говорится в том же программном тексте Зукофски, возникает в «письме (слышимость в двухмерном пространстве печати), являющемся объектом или действующем на разум подобно объекту». Она представляет собой «организацию мельчайших единиц откровенности в одну единицу восприятия — иными словами, разрешение слов и стоящих за ними идей в структуру». Если откровенность — идеальный композиционный режим поэта и заключается она в самих сочетаниях слов, порожденных таким режимом, то объективация состоит в структурности целого, в которую разрешаются такие «мельчайшие единицы откровенности». Фактография языка, а не описание фактов — того же принципа придерживается Бернстин: «Факт — оледеневшее состояние вещей. Если бы я определял факты / стихотворений, я бы сказал, что нет иных фактов, кроме слов, / а слова не факты вовсе, но то, что делает факты возможными. / Стихотворение — это факт, созданный им самим. Поэт — продолжение / факта стихотворения» [Бернстин 2020: 198].

С другой же стороны, у Бернстина при всей оязыковленности его поэтики уже нет того всецелого доверия к языку, которое сохраняется у Зукофски, Резникоффа и У.К. Уильямса. В тексте «Recalculating» (на наш вкус, переведенном несколько избыточно как «перерекогносцировка», можно было бы обойтись без «пере») встречается концептуальная метафора языка как альбатроса: «Язык — это альбатрос, тяжелый крест, место утрат» [Бернстин 2020: 292] (в оригинале — более музыкальная звукопись: «Language is an albatross, a sullen cross, a site of loss»). Не в том ли смысле, что в языке слишком мало места, чтобы хранить все разнообразие жизни? Но поэзия языка, которая, согласно Бернстину, написана «на языке и для языка» («Сегодня не новый день»), спасительна для самого языка, так как сжимает весь опыт в тесный архив стихового ряда.

Поэзия, говорится в тексте «Испытание знака», — «традиционная форма нетрадиционного мышления» («Poetry is patterned thought in search of unpatterned mind»). Для языковой поэтики характерно и внимание к концептуальной метафоре как оператору языкового мышления. Не случайна близость Бернстина с когнитивным лингвистом Дж. Лакоффом, участвовавшим в некоторых акциях language poets и занимавшимся в 1980-е проблемой поэтической метафоры как когнитивной схемы (см. книгу: [Lakoff, Turner 1989], а также его эссе о языковой поэзии [Lakoff 2013]). В цикле «Recalculating» есть два стихотворения про «пудинг»: «Правда в пудинге» и «Насколько пуст твой пудинг». Второе посвящено самому лингвисту и названием отсылает к его концепции

метафор-контейнеров. Оба текста — собрание афоризмов, построенных сродни пространственным когнитивным метафорам, например о поэзии как террасе: «Представьте поэзию как ряд террас — иные огромны, иные не больше кнопки, — обзирающих город языка» [Бернстин 2020]. Метафора для Бернстина часто концептуальна, т.е. не просто связывает две непохожие сущности, а связывает их в акте мышления, в акте самого письма. Сходство как основание обычной метафоры ставится под сомнение. Метафора здесь строится как паратаксис: «обвинение подобно обвинению / вина подобна вине / вино подобно вину / пробел подобен пробелу / конец подобен концу / петля подобна петле / вон там подобно вон там / вот здесь подобно вот здесь / как подобно как / сейчас подобно сейчас» [Бернстин 2020: 197]. Да и сама метафора подвергается метаостранению: «Ничего не сравнится с метафорой ничего в этом мире. / Нет ничего, что можно назвать похожим на метафору».

Р. Якобсон отмечал в уже упоминавшейся статье, чем отличается поэтическая функция языка от метаязыковой функции: «Могут возразить, что метаязык также использует эквивалентные единицы при образовании последовательностей, когда синонимичные выражения комбинируются в предложения, утверждающие равенство:  $A = A$  (“Кобыла — это самка лошади”). Однако поэзия и метаязык диаметрально противоположны друг другу: в метаязыке последовательность используется для построения равенств, тогда как в поэзии равенство используется для построения последовательностей» [Якобсон 1975: http]. Имеется в виду, что метанаучные высказывания (как, например, словарные дефиниции) устанавливают на синтагматической оси тождество различных имен объектов (как в приведенном примере о «кобыле»), а поэтические высказывания размещают на синтагматической оси подобные имена из единой парадигмы (как, к примеру, в стихотворении В. Хлебникова «О, рассмейтесь смехачи», где подобными являются и звуки, и корни слова «смех»). Однако, как показал ряд лингвистических исследований последнего времени, метаязык и метаязыковая рефлексия стали органичной частью поэтического языка, начиная с литературы авангарда [Фатеева 2017]. Примером тому может служить фраза из стихотворения Г. Стайн «Rose is a rose is a rose is a rose», в которой реализуются оба принципа построения высказывания.

В текстах поэтов языковой школы, особенно у Бернстина, функции поэтическая и метапоэтическая совмещаются часто в пределах одного текста и даже одного высказывания-строки. Этот принцип порождает сквозную самореференцию и метатекстуальность, как в тексте «Эта строка»:

Эта строка лишена чувств.  
 Эта строка не более, чем  
 иллюстрация европейской  
 теории. Эта строка лишена  
 темы.  
 У этой строки нет ссылок, кроме  
 контекста этой строки.  
 Эта строка посвящена только самой себе.

[Бернстин 2020: 75]

Подобно стайновской «розе», тавтологичность обращается на сам метаязык: «Иногда предложение — просто предложение». Рекурсия — действенный инст-

румент построения текста, или даже заглавия текста («Мысля, мыслю, что мыслю»). Обращенность высказывания на самого себя становится и сюжетом, и конструктивным принципом текстопорождения, как в стихе «Поговори со мной», в котором разыгрывается беккетовская сцена самотчуждения субъекта речи от самой речи. Рекурсия то нарастает, то сбивается на разорванный повтор:

Который сейчас час? КОТОРЫЙ ЧАС  
сейчас? *Который час сейчас?* Который  
час...ПОГОВОРИ со мной! *Поговори со мной!*  
*Я не хочу этого слышать.* Поговори со мной!  
**Я не хочу этого слышать.** Поговори со мной!

[Бернстин 2020: 221]

«Настойчивые повторения», которыми испещрено письмо Г. Стайн, у Бернстина не звучат ритмично, они задают аритмию, при которой повторяемые единицы ставят читателя в ступор, обманывают ритмическое ожидание. Часто это повторы-перечисления, как в «Разговорах о войне». Как ни странно, более ритмично организованы те тексты автора, которые формально написаны прозой: в строчку, а не в столбик. В тексте «Вместо предисловия — предисловие» используемый принцип цепочечных отрицаний «не а, а Б, не Б, а В...» делает из неких логических рассуждений речитатив, переходящий в мантру:

Это словно создать не весы, но условия, не условия, но фактуру, не фактуру, а планы, не планы, а скобки, не скобки, а пробки, не пробки, а ветви, не ветви, а побеги, не побеги, а истоки, не истоки, а образцы, не образцы, а возможности, не возможности, а обязательства, не обязательства, но чувственные впечатления, не чувственные впечатления, а жизненный опыт, не жизненный опыт, но трехмерные головоломки, не трехмерные головоломки, а философские построения, не философские построения, а белые пятна, не белые пятна, а виртуальные структуры... [Бернстин 2020: 76]

Бернстин называет свой способ письма «эхопоэтикой»: «Я всегда / слышу эхо и перевертыши / когда вслушиваюсь в язык. Это — / поле моего сознания» [Бернстин 2020: 340]. Эхо как возвращение того же самого, отраженного в ином или же — фрактальным самоподобием — в самом себе же, моделирует текст на всех уровнях: от звуковых и лексических повторов до цитат-цикад, стридулирующих на мотивы мировой культуры. То же самое и в то же время не то же самое, как в названии текста «Птичка киви из древа киви», в котором омонимы заданы как тавтология, или в репетитивном тексте «Fold», где конверсия имен и глаголов задает «двойчатки» на уровне синтаксиса: «I pet my pet, I fear my fear...» Эхопоэтика, поясняет Бернстин, это «нелинейный резонанс одного мотива, отскакивающего от другого в рамках эстетики констелляции. Более того, это ощущение аллюзии в отсутствие аллюзии. Иными словами, эхо представляет собой пустое место: тень отсутствующего источника» [Bernstein 2016: 9]. Постмодернистская чувствительность, воплощенная в стихе; отражение утраты: «Реальность как правило — плохая копия имитации. Оригинал — эхо того, что будет» («Я и мой фараон»). Дихотомии иронии и искренности, креативности и некреативности снимаются: «Та поэзия, к которой

я стремлюсь, отрицает бинарность иронии и искренности»; «Американская поэзия страдает от отсутствия нетворчества. У меня нет ни веры в веру, ни надежды на надежду, ни доверия к верованию, ни сомнений в сомнение» [Бернстин 2020: 338].

Еще одна оппозиция, нейтрализуемая в письме Бернстина, — между поэзией и теорией, дикцией и диктумом. Никогда прежде в истории англо-американской словесности теория поэзии не сливалась так плотно со стихотворным текстом, а критический дискурс — с дискурсом поэтическим. Это в целом характерно для «языкового письма», но у Бернстина это фактически повсеместная практика неразличения поэтического и теоретического высказывания. Можно было бы назвать это письмо предельным эссеизмом (как в работе: [Smith 2020]), но это эссеизм специфически стиховой, с нелинейными вертикальными и диагональными связями на печати.

Текст «Искусственность поглощения», часть которого под названием «Смысл и искусственность» включена в русский сборник, — один из известнейших бернстиновских текстов. А. Парщиков, участвовавший в его переводе и написавший к нему предисловие, называет его «поэмой-трактатом» или «ученой поэмой». По мнению Парщикова, текст этот манифестарен для поэтики автора и является «разновидностью конструктивистской поэмы, где «реальный», документальный материал — рефлексия поэта по поводу значения приема в вербальном искусстве» (цит. по: [Бернстин 2020: 400]). Примеры таких самоописательных манифестов можно найти в русском авангарде, у И. Терентьева или А. Чичерина. Хотя для самого Бернстина прецедентным текстом в этом гибридном жанре является, конечно же, «Трактат» Л. Витгенштейна.

Некоторыми критиками, например М. Перлофф, отмечается «поэтичность» ранних философских опытов великого венца [Perloff 2011]. Сам Витгенштейн признавался в частной переписке, что «трактат» одновременно является и строго философским произведением, но и литературным текстом. И даже пытался его опубликовать в литературном журнале. Отгалкиваясь от фразы Витгенштейна «Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefaßt zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten», Перлофф анализирует некоторые отрывочные тексты Витгенштейна как протопоэтические. Дневниковая запись, отмечает она, может считаться некой протострокой поэтического текста, а рассматривать, например, «Логико-философский трактат» как квазистихотворный текст — не такая уж фантастическая задача.

Ч. Бернстин выворачивает эту задачу наизнанку, пытаясь писать трактаты стихом, философствуя верлибром. Витгенштейн важен для американского поэта и академически, и практически. Еще в студенчестве он написал выпускную работу на тему «Трое стайнов», имея в виду Г. Стайн, Витгенштейна и самого себя (а позже напишет стихотворение «Ложное приключение Гертруды и Людвига»). Позднее под руководством известного философа языка С. Кэвелла он защитит диссертацию, в которой амальгамирует положения аналитической философии и авангардного письма. На витгенштейновские темы создаются и его собственные поэтические тексты, как текст «Language, truth and logic» из книги «Girly Man». Его цитаты внедряются в стих-трактат «Смысл и искусственность»:

«Не забывайте, — пишет Витгенштейн, в отрывке, цитируемом Форрест-Томпсон, [с. X], — что стихотворение хоть и сочинено на языке информации, но не используется в языковой игре передачи информации». Она добавляет, что «форма и содержание не идентичны, а в еще меньшей степени слиты... они должны быть различными, различимыми для того, чтобы можно было судить об их соотношении»

[Бернстин 2020: 121].

У меня есть достоверность, у вас — догма... провозглашает Бог.  
Повторю еще раз:  
Это верно, но я не верю в это.  
Я верю, но это неверно.

«Вся моя логика — в плавильном котле»  
(Витгенштейн)

[Бернстин 2020: 339].

Витгенштейном как писателем восхищался и Л. Зукофски, который сам однажды написал небольшой трактат-комментарий к своему стихотворению «Богомол» в стихотворной форме. Для Бернстина лингвистический поворот в американской поэзии связан прежде всего с Витгенштейном, с его идеями о том, как мы оперируем реальностью с помощью языка. Философия обыденного (ordinary) языка вдохновляет «поэта языка» на создание языка необыкновенного, странного (extraordinary) как плода «патакверического воображения». Понятие pataquerical, как замечает Я. Пробштейн, включает в себя одновременно и «странность» (queer) и «поисковость» (quest).

Поиск, испытание, эксперимент — конечно, весьма частотные слова в лексиконе Бернстина. Языковое письмо сложно себе представить вне экспериментальной традиции в литературе. Язык на входе — испытание для автора языковой поэзии, язык на выходе — испытание для читателя ее. «Sign under test» — буквальный перевод этого названия стихотворения Бернстина звучал бы «Внимание: идет испытание знака». Такие вывески ставят там, где проходят временные работы по испытанию каких-либо объектов. Русское же заглавие, данное переводчиком всему сборнику, более сжато и метафорично: «Испытание знака» — это и испытание над «знаком» и испытание для самого «знака». Заметим, что схожей формулой пользуется и Зукофски в названии своей книги «A Test of Poetry» — «Испытание поэзии». Бернстиновское письмо предстает как своего рода «испытательная семиотика», «изогнутая» творческая и критическая теория-практика знаковых процессов («bent studies»), задача которой «двигаться поверх “экспериментального” к неиспытанному, необходимому, вновь формирующемуся, условному, изобретательному» [Бернстин 2020: 339]. Синтаксис языкового письма — важнейшее измерение испытательной, разведывательной, авангардной семиотики: «Дело поэзии не вернуть синтаксис в клетку, / но последовать за ним в путь к неустребованному».

## В поисках поэтической функции: русско-американо-русский трансфер

Последняя цитата будто бы отдается эхом строчек В. Маяковского о поэзии как «езде в неизвестное». Поэзия русских футуристов — едва ли не главный иностранный источник инспирации для Ч. Бернстина и его круга (наряду с О. Мандельштамом, А. Белым, Б. Пастернаком). Не только в силу формально-экспериментальной природы футуризма, но и в связи с политической, революционной мощью его поэтики. И еще — «поэтов языка» завораживает та близость, которая объединяет футуристов с теоретиками поэтического языка, русскими формалистами.

В. Хлебников упоминается у «языковых поэтов» чаще всего из русских поэтов. Бернстину он дорог своей способностью трансцендировать границы языка и языков в «заумной поэзии», поисками универсального языка. Наряду с Джойсом, Витгенштейном, Малларме, Беккетом Хлебников, считает он, — один из героев «лингвистического поворота» в XX веке. «Прорыв в языки», осуществленный будетлянином, выводит поэзию на уровень миропреобразующего познания и мышления, к чему стремятся и американские поэты.

Сама поэзия Бернстина, впрочем, мало напоминает хлебниковский языковой проект. В ней почти нет словотворческого начала, нет рационалистической попытки создать новую «азбуку ума». Скорее, заумь (в одном из английских вариантов перевода *transsense*) практикуется как трансгрессия дискурсов, по словам Я. Пробштейна, «это поиски смысла, скрывающегося за расхожими стереотипами, так называемым здравым смыслом или за официальной политической риторикой» (цит. по: [Бернстин 2020: 10]). Это Хлебников, пропущенный через языковые игры Витгенштейна и дискурсивные матрицы Барта—Фуко—Ван Дейка.

Хлебниковский след становится более видимым в русских переводах Я. Пробштейна. Особенно там, где включается словообразовательная креативность языка-приемника. Стихотворение «Fold» переводится не как «складка», а как «складень», намекая на русскую традицию иконописи. Английские тавтологии типа «*ret tu ret*» превращаются здесь в корневые переключки разных частей речи: «пестую моего домашнего пестуна», «пытаю свою пытку», «вью свое вервие». Используются и несуществующие, но потенциальные слова: «утишаю свою тихость», «нарекаю свое рекло», «распожужу свою погоду». Неологизмы в других текстах, такие как «утверждение» или «трансsegmentальное плавание», напоминают о хлебниковском принципе «скорнения». Переводчик Бернстина проделывает важную работу по взаимному опылению двух языков — не простой калькой, а поэтической трансформацией текста на ином языке. Английский и русский языки отличаются не просто своим строем (аналитическим и синтетическим), но и — в поэтической своей функции — принципом порождения текста. Это хорошо понимает «языковая поэзия» в переводах: переводчица с русского Л. Хеджинян объясняет это радикальное отличие не только движением мысли, но и основаниями самого мышления: «Американский английский — это “широкий” язык с огромной горизонтальной свободой, а русский — “глубокий” язык с огромной вертикальной свободой» [Хеджинян 2013: 65]. В межъязыковом англо-русском трансфере «широта» резонирует с «глубиной», открывая новые измерения выразительности.

В ранних сборниках Бернстина (не представленных в русском переводе) еще встречаются тексты с формальными изощрениями: шрифтовой игрой («ElecTric», «Lift Off»), крученыховской нечитаемой заумью с паундовскими намеками («Azoot D’Puund»). Некоторый отблеск этих типографских кунштюков виден в стихе «Дор%гой Др~у%г!» 2013 года, имитирующем сбой в компьютерном наборе символов. Однако языковые аномалии здесь скорее часть концептуального стихового перформанса, нежели примеры звукового письма. Ближайший аналог таким опытам стоит искать в самой американской литературе — в графических экспериментах Э.Э. Каммингса или в полузабытых стиховых композициях Дж. Гиллеспи 1930-х годов. Такого рода эксперименты — лишь одна из многочисленных концептуальных техник, задействованных Бернстином. Сонорные опыты как таковые, как ни странно при его интересе к звучащему стиху, за ним не водятся.

Среди других русских, повлиявших, по признаниям Бернстина, на его письмо, — художники авангарда: Малевич, Родченко, Кандинский (и как художники, и как авторы текстов). Ключевой термин, важный в этой рецепции, — фактура. Для Бернстина это создание вербальных объектов для рефлексии. Фактура — то, что позволяет видеть форму и функцию в их связке, рефлексию над поэтическим приемом как реализацию самого приема. Разработка теории фактуры и формы как таковой русскими формалистами оказала не меньшее влияние на language writing, чем сама формальная поэзия. То, что М. Перлофф назвала «футуристическим моментом», имея в виду и хронологический (момент времени), и физический (момент силы) смысл термина «момент», является «эмблемой наиболее радикального момента авангардного периода» [Bernstein 2016: 64].

Русский формализм называется всеми основными представителями «языковой школы» в числе первейших и важнейших ориентиров их собственной поэтики. К примеру, немало отсылок к его наследию находится в коллективной книге-травелоге «Ленинград». М. Дэвидсон признается, что формализм был «кладезем» теории языковой школы. Формальная школа связывается здесь с особым русским подходом к стихотворению как объекту. Если в американской традиции объективизм был лишь эпизодом в деятельности небольшой группы поэтов (Зукофски, Оппен, Ракози), то русская теория породила в лице формалистов целую научную школу объектного анализа художественной структуры: «Союз двух проектов — назовем их научным и культурным — вокруг поэтичности складывается в своеобразный миф об объекте, чье высшее значение состоит в трансцендентной природе» [Davidson et al. 1991: 37]. Даже в живописном опыте научного дилетанта Малевича видится этот сплав сциентизма и субъективной поэтичности, выливающих в научную религию формы.

Б. Уоттен часто обращается к русскому формализму в своих ученых трудах, в частности в: [Watten 2003]. Понятие литературности как сделанности проецируется на современную поэтику не столько как эстетический принцип, сколько как этический императив: «Понятия Шкловского — “обработка словесного материала”, “остранение”, “семантический сдвиг” — показали нам не просто вопросом искусства, но вопросом этоса: значение творческого действия в некотором контексте (литература, общество), который не может полностью быть представлен» [Davidson et al. 1991: 28]. Русские поэты, встретившиеся американцам в конце 1980-х в СССР, будто бы остраняют собственную традицию остранения. В позднесоветском Ленинграде поэты языка ощущают

город ОПОЯЗа в его «формальных контурах» как проживаемый, а не как репрезентируемый опыт. ОПОЯЗ выступает моделью утопического «брачного союза» между американским и позднесоветским авангардом: «Россия предлагала “воображаемое сообщество друзей-интеллектуалов”, необходимое для реализации этой утопической цели, точно так же, как ранее это сообщество служило моделью утопического проекта “языковых поэтов”» [Edmond 2012: 75].

Любит цитировать Шкловского и Ч. Бернстин, в особенности его идею остранения приема. Одно из стихотворений-песенок названо с явной отсылкой к русскому формализму через еще более явный интертекст с М. Дюшаном: «БАЛЛАДА ОБНАЖЕНА СОБСТВЕННЫМИ ПРИЕМАМИ (ДАЖЕ): МАШИНА АСЯ (МЛА) ДЛЯ БАКАЛАВРА». Другой текст, больше тяготеющий к трактату, «Искусственность поглощения», также вдохновлен формалистской концепцией приема как остранения. По замечанию А. Парщикова, эта «поэма-трактат сама по себе изобилует демонстрацией приемов, которые она описывает» [Бернстин 2020: 402]. Ключевой для Бернстина термин *Artifice* (прием, изощренность, искусственность) откликается звуковым эхом с названием манифеста Шкловского по-английски «*Art as Device*».

Неоформализм языковых поэтов США был не результатом прямолинейно воспринятой от русских доктрины, а плодом культурного трансфера формалистских понятий сквозь иную культуру и в ином хронотопе. Форма здесь уже не была флагом революции, а помещалась в неоавангардную традицию как контркультурную критику искусства. Бернстин местами пишет о форме с издевкой, переиначивая знаменитый постулат из «Проективного стиха» Ч. Олсона о форме как «не более чем продолжении содержания»: «Это звучит так: ФОРМА ВСЕГДА ЕСТЬ НЕ БОЛЕЕ ЧЕМ ПРОДОЛЖЕНИЕ БЕССОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ. Вот она, пошла, раскачиваясь — сама БЕСПОЛЕЗНОСТЬ» [Бернстин 2020: 390]. Отмахиваясь от «неоформалистов», он называет свое личное движение «обнаженным формализмом» (см. его книжку в соавторстве со Сюзан Би «*The Nude Formalism*»), как если бы формализм сошел обнаженной невестой перед лицом своих женихов со скандального в свое время полотна Дюшана.

Поэтам «языковой школы» посчастливилось войти в прямой контакт с представителем русской формальной школы, когда в 1989 году они вчетвером (Уоттен, Дэвидсон, Хеджинян, Силлиман) были приглашены в Ленинград. Там им удалось пообщаться с младоформалисткой Лидией Гинзбург, прочитавшей доклад «Историческое значение ОПОЯЗа». Мероприятие, в котором они участвовали, тоже было связано с одним из ключевых формалистских понятий. Конференция называлась «Поэтическая функция: язык, сознание, общество», а организована она была А. Драгомощенко, в ту пору председателем «творческой программы» при Советском культурном фонде, которая так и называлась: «Поэтическая функция». Эта встреча стала едва ли не первой за всю историю между русскими и американскими поэтами и навела (а учитывая ленинградский контекст, свела) мосты между двумя поэтическими традициями, причем в их экспериментальных ответвлениях.

К тому моменту некоторые поэты *language school* неофициально уже бывали в СССР, однако в этот раз визит носил вполне официальный, санкционированный государством, характер. Однако главное, что произошло на этой конференции, это общение между представителями американского «языкового» направления в литературе и представителями двух ведущих школ не-

официальной русской поэзии — метареализма и концептуализма. Впрочем, метареалисты доминировали: участие приняли А. Драгомощенко, А. Парщиков, И. Жданов, В. Аристов, И. Кутик. От концептуалистского лагеря посланцем выступил Д.А. Пригов, который был наиболее дружен с Парщиковым и другими. Насчет близости «языковой поэзии» и концептуализма в русской версии бытуют разные мнения. Л. Хеджинян, например, считает, что при некоторых формальных общностях два направления отличаются в той же мере, в какой американский английский язык и западный капитализм отличны от русского языка и советского коммунизма. Метареализм оказывается более близкой парадигмой для *language poetry* в силу «увлеченности эпистемологической и перцептивной природой языка-как-мышления, веры в то, что поэтический язык — это подходящий инструмент для исследования мира, интереса к языковой слоистости пейзажа» [Хеджинян 2013: 64]. По мнению же исследовательницы А. Лутцкановой-Василевой, у языкового письма не меньше общего с русским концептуализмом, чем с метареализмом, в том числе благодаря общим корням в русском авангарде [Lutzkanova-Vassileva 2015].

Что же объединяло их всех с американскими коллегами? Ответ кроется в названии самого события: взаимосвязь языка, сознания и общества. «Поэтическая функция» языка, по Р. Якобсону, роднила всех с наследием русского авангарда. Но проблематика более соответствовала интеллектуальному ландшафту 1980-х. Не случайно Драгомощенко решил позвать к участию еще и ряд видных советских лингвистов: Вяч. Вс. Иванова, Д. Спивака, С. Золяна и некоторых других. В эти годы проблема сознания начинала выходить в авангард научных штудий; в науке о языке зарождались когнитивный подход, концептология, лингвистика измененных состояний сознания, теория метафоры. Так что взаимный интерес поэтов-концептуалистов и метареалистов и актуальной лингвистики был столь же злободневным, сколь и давно назревшим. Приглашение поэтов языковой школы, а не каких-либо других, конечно же, было мотивировано этими сближениями.

О том, как проходила конференция, мы можем узнать из рассказа американских гостей-поэтов в той самой книге «Ленинград», выпущенной в Америке по следам поездки (а также — ретроспективно — в статье одного из них, публикующейся в настоящем блоке). Каких-либо материалов ее, увы, в общем виде издано не было, за исключением пары статей лингвистов и небольших текстов *language poets* в «Митинском журнале». Сам факт такой русско-американской встречи поэтов уникален. Закрытые друг от друга на долгие десятилетия страны открывают друг для друга живых носителей двух великих поэтических культур. Происходит обмен субъективностями через опыт взаимного перевода: Л. Хеджинян переводит русских метареалистов, А. Драгомощенко — американских «поэтов языка». Трансатлантический полилог делает две когда-то не сводимых друг к другу традиции переводимыми и, более того, — взаимопроницаемыми друг для друга. Когда проблема метаязыка стоит как основная творческая задача у обеих сторон, нащупываются — вослед Бенъямину — межъязыковые открытия для обоих языков.

Ч. Бернстин не был тогда в числе приглашенных. Однако сейчас, спустя тридцать лет, акт перевода солидного сборника его стихов на русский — это продолжение тех первых встреч, перекодировок с американского языкового письма на русскую поэзию языка и обратно. Что общего для двух поэтических культур открывается при этих переводах?

Во-первых и, пожалуй, в-главных, это концептуализм. Не столько как течение, сколько как творческий метод. Строго говоря, в американской традиции концептуализм — направление в визуальном искусстве, и с поэтическими движениями оно связано очень опосредованно. В отличие от русской ситуации, в которой эти векторы слиты в один. Однако это не мешает некоторым американским литературным теоретикам причислять language poetry к conceptual writing (в частности, такого мнения придерживается М. Перлофф). В сущности, большинство техник, используемых Бернстином, концептуальны. Происходит демонстрация приема, и прием перформативно обрабатывается на протяжении текста. Так, текст «Опросник» предъявляет строки одну за другой в анкетной форме. Текст «Катахреза, любовь моя» построен на ряде катахрез. А текст под названием «Стихотворение загружается», как и положено концептуальному ходу, самого стиха не содержит. Концептуальность — это и искусство самопровержений, что и как явлено в тексте «Ложь искусства»: «Не хочу новаторского искусства. / Не хочу экспериментального искусства. / Не хочу концептуального искусства...» [Бернстин 2020: 317].

С другой стороны, при всем рационалистическом и подчас игровом концептуализме, эксплуатирующем языковые клише, в стихах-прозах Бернстина немало и внутренней языковой работы. В этом он оказывается близким и метареалистам. Например, в том же тексте «Катахреза, любовь моя» встречаем то, что М. Эпштейн назвал бы метаболой: «Слеза кода: код рыдает, что его взломали». И все же Бернстин, пожалуй, наибольший концептуалист из языковых поэтов. Вся поэзия концептуальна, но есть та, которая более концептуальна. В том смысле, в котором он сам определил: «Концептуальная поэзия — это поэзия, беременная мыслью» [Бернстин 2020: 269].

С появлением «русского Бернстина» благодаря Я. Пробштейну мы имеем теперь важный опыт англо-русского трансфера поэзии языка и языкового искусства. Трансфера, можно сказать, отчасти обратного, так как сама language school многое почерпнула из русского авангарда начала века. Кажется, об этом авангарде, русском и американском («на этих континентах»), идет речь в следующем пассаже из текста «Сегодня не новый день». Если учесть, что он написан около 2000 года, то «восемь десятков и семь лет назад» попадает как раз на те самые 1912—1913-е, с которых и начинался языковой прорыв. А последняя фраза этой речи, стилизованной своей возвышенностью под политическое воззвание, удивительно перекликается с приведенным в начале статьи пророчеством А. Белого о грядущей «поэзии языка»:

Восемь десятков и семь лет назад наши поэты породили на этих континентах новую текстуальность, зарожденную свободой и посвященную утверждению того, что все значения многозначны и контекстуальны. Сейчас мы вовлечены в великую эстетическую борьбу, которая должна испытать на прочность эти и любые произведения, зарожденные подобным образом. Мы находимся на электронных перекрестках данной борьбы. Но в более широком смысле, мы не можем поддерживать, мы не можем удерживать, мы не можем не оценить эту почву. Заинтересованные читатели, живые и мертвые, дали свою оценку, превосходящую наши скромные возможности добавлять и вычитать. И мы здесь для того, чтобы прийти к возвышенному решению о том, что эти писания предприняты не напрасно и что поэзия языка, написанная на языке и для языка, не умрет для людей [Бернстин 2020: 110].

## Библиография / References

- [Белый 1994] — Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
- (Belyj A. Simvolizm kak miroponimanie. Moscow, 1994.)
- [Бернстин 2020] — Бернстин Ч. Испытание знака: Избранные стихотворения и статьи. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2020.
- (Bernstein Ch. Ispytanie znaka: Izbrannye stihotvorjenja i stat'i. Moscow, 2020.)
- [Зукофски 2018] — Зукофски Л. В объективе // Трансатлантический авангард. Англо-американские литературные движения (1910—1940). Программные документы и тексты. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 245—254.
- (Zukofsky L. An Objective // Transatlanticheskij avangard. Anglo-amerikanskije literaturnye dvizhenija (1910—1940). Programmnye dokumenty i teksty. Saint Petersburg, 2018. P. 245—254. — In Russ.)
- [Корчагин 2018] — Корчагин К. Поэзия авангарда в поисках тотальности (От Эзры Паунда до Аркадия Драгомощенко) // Поэтический журнал. Poetry Magazine. 2018. № 1. С. 298—325.
- (Korchagin K. Pojezija avangarda v poiskah total'nosti (Ot Ezry Pounda do Arkadija Dragomoshhenko) // Pojeticheskij zhurnal. Poetry Magazine. 2018. № 1. P. 298—325.)
- [Фатеева 2017] — Фатеева Н.А. Поэзия как филологический дискурс. М.: Издательский дом ЯСК, 2017.
- (Fateeva N.A. Pojezija kak filologicheskij diskurs. Moscow, 2017.)
- [Фещенко 2018] — Фещенко В.В. Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018.
- (Feshchenko V.V. Literaturnyj avangard na lingvisticheskikh povorotah. Saint Petersburg, 2018.)
- [Хеджинян 1991] — Хеджинян Л. Композиция клетки // Митин журнал. 1991. № 41. С. 115—128 (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj41/hejinian.html> (дата обращения: 17.10.20)).
- (Hedjinian L. The Composition of the Cell // Mitin zhurnal. 1991. № 1. P. 115—128. (<http://www.vavilon.ru/metatext/mj41/hejinian.html> (accessed: 17.10.20)). — In Russ.)
- [Хеджинян 2013] — Лин Хеджинян: Материалы // Транслит. Литературно-критический альманах. 2013. № 13. С. 60—65.
- (Lyn Hedjinian: Materialy // Translit. Literaturno-kriticheskij al'manah. 2013. № 13. P. 60—65.)
- [Якобсон 1975] — Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975.
- (Jakobson R.O. Linguistics and Poetics // Strukturalizm: «za» i «protiv». Moscow, 1975. — In Russ.)
- [Allen 1960] — The New American Poetry: 1945—1960 / D. Allen (Ed.). New York: Grove Press, 1960.
- [Bernstein 2000] — Bernstein Ch. Republics of Reality: 1975—1995. Los Angeles: Sun & Moon Press, 2000.
- [Bernstein 2016] — Bernstein Ch. Pitch of Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 2016.
- [Davidson et al. 1991] — Davidson M., Hejinian L., Silliman R., Watten B. Leningrad: American Writers in the Soviet Union. San Francisco: Mercury House, 1991.
- [Edmond 2012] — Edmond J. A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature. New York: Fordham University Press, 2012.
- [Lakoff 2013] — Lakoff G. Continuous Reframing // L. Hejinian, B. Watten (Eds.). A Guide to Poetics Journal: Writing in the Expanded Field, 1982—1998. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2013. P. 111—118.
- [Lakoff, Turner 1989] — Lakoff G., Turner M. More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- [Lutzkanova-Vassileva 2015] — Lutzkanova-Vassileva A. The Testimonies of Russian and American Postmodern Poetry. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- [Perelman 1994] — Perelman B. The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky. Berkeley, CA: University of California Press, 1994.
- [Perloff 1985] — Perloff M. The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1985.
- [Perloff 1986] — Perloff M. The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.
- [Perloff 2011] — Perloff M. Writing Philosophy as Poetry: Literary Form in Wittgenstein // The Oxford Handbook of Wittgenstein. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 714—728 (<file:///C:/Users/%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8>

- %D1%80/Downloads/2154-5223-1-PB%  
20(2).pdf (accessed: 17.10.20)).
- [Probstein 2017] — *Probstein I.* The River of Time: Time-Space, History, and Language in Avant-Garde, Modernist, and Contemporary Russian and Anglo-American Literature. Boston: Academic Studies Press, 2017.
- [Quartermain 1992] — *Quartermain P.* Disjunctive poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe (Cambridge Studies in American Literature and Culture). Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- [Smith 2020] — *Smith H.* Pitching the Poem-essay: Subversive Argument in the Work of Charles Bernstein // Electronic Book Review. 2020. June 7 (<https://doi.org/10.7273/m9rw-4a88>).
- [Ward 1993] — *Ward G.* Language Poetry and the American Avant-Garde. Keele: Ryburn, 1993.
- [Watten 2003] — *Watten B.* The Constructivist Moment: from Material Text to Cultural Poetics. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.