

ЭВОЛЮЦИЯ ПОРТРЕТНОГО ВИДЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПОРТРЕТАХ ГЕРТРУДЫ СТАЙН

Аннотация. Статья посвящена исследованию эволюции портретного видения в литературных портретах Гертруды Стайн. Автор анализирует, как в стайновских портретных текстах актуализируется отказ от референтности и нарастает степень «герметичности» письма. Особое внимание в статье уделяется интерпретации отдельных литературных портретов, в которых наглядно воплотилась авторская поэтика авангардистского литературного портрета.

Ключевые слова: Гертруда Стайн, литературный портрет, авангардистский язык, отказ от референтности.

Abstract. The article examines the development of portrait concept in Gertrude Stein's literary portraits of different periods, demonstrating gradual decrease in referentiality. Focusing on the close reading of particular portraits the paper prompts reflections on the nature of Gertrude Stein's avant-garde portrait vision. The author demonstrates how Stein's portrait techniques develop from «readable» portraits of early period to her most hermetic third-phase portraits.

Keywords: Gertrude Stein, literary portrait, avant-garde portrait vision, decrease in referentiality.

Большое число своих произведений американская модернистка Гертруда Стайн определяла как портреты, декларируя значимость портретного видения для своего творчества. Жанр портрета в рамках ее творчества функционирует в качестве метажанра, становясь «ядром» жанровой системы автора. О том, что она обращается к проблематике портрета уже в процессе работы над своим ранним романом «Становление американцев» (*The Making of Americans*, 1925), Г. Стайн говорит в лекции «Портреты и повторы» (*Portraits and Repetition*, 1934) [1, с. 107]. По наблюдению К. Дж. Найта, ранние портреты («Ада», «Матисс», «Пикассо» и т.д.) стилистически очень близки этому роману [2]. Исследователь видит основную причину поэтологических схождений между хронологически близкими литературными портретами и романами автора в том, что в этот период своего творчества Г. Стайн создает своеобразную поэтику абзаца (the major formal force was located in the paragraph), стремясь показать, как целое рождается из постепенной сборки частей [2, с. 94].

В творчестве Г. Стайн, создавшей сотни литературных портретов, В. Стайнер выделяет три основные группы портретов, указывая на то, что эта хронология фактически совпадает с временными рамками, намеченными самой писательницей в лекции «Портреты и повторы»: 1) типологизирующие портреты (1908–1911); 2) портреты зрительно-ориентированного периода (1913–1925); 3) портреты, ориентированные на передачу самодовлеющего движения, создаваемые в период с 1926 по 1946 г. [3, с. 65]. Говоря о портретах первого периода прежде всего следует обратиться к знаменитому портрету «Ада» (*Ada*), работа над которым велась, очевидно, в период с 1908 по 1910 г. [4, с. 14]. Среди стайноведов нет единого мнения относительно точной датировки портрета. Как утверждает сама писательница в «Автобиографии Алис Б. Токлас», «Ада» – ее первый литературный портрет, написанный сразу же после завершения «Становления американцев» [5, с. 114]. Традици-

онно «Ада» атрибутируется как портрет стайновской компаньонки Алис Б. Токлас. Портрет определяется и как художественное признание в любовной привязанности писательницы к Токлас, выраженное на языке герметичной поэтики [6, с. 90]. У. Дайдо полагает, что в начале портрета под псевдонимами Абрама Колхарда и Барнса Колхарда скрываются фигуры отца Алис и ее младшего брата Кларенса, живя с которыми Алис была полностью подчинена мужскому авторитету [7, с. 100]. Исследовательница отмечает, что в первых двух третях текста портретируемая не дается как самостоятельный субъект, а появляется лишь в ее соотносительности с отцом и братом как дочь и как сестра. Не случайно портрет «Ада» открывается по-стайновски сжатым рассказом о жизни брата, женившегося на богатой невесте и превратившегося в рачительного хозяина. Сами имена мужских героев оказываются «говорящими» (фамилия Colhard – ср. «cold», «cool», «hard», «cold heart») и задающими гендерную проблематику портрета. Выбрав псевдоним, соотносящий героев с семантикой холода, твердости и бессердечия, Г. Стайн дает мужскую «картину мира» как враждебную по отношению к женщине. Интересно, что само женское имя Ada звучит как усеченная женская версия от Adam, фиксируя патриархальный миф о происхождении женщины из ребра мужчины. Параллелизм сочетаний ada – aba в именах героини и ее отца (Ada – Abram) поддерживает вышеприведенное прочтение. В контексте портрета имя словно фиксирует несвободу его носительницы от родственных связей. Так, во фразе «the daughter, Ada they had called her after her grand-mother» имя героини словно фонетически «вытекает» из ее роли дочери и внучки (ср. daughter, Ada, grand-mother) [4, с. 14]. «Ада» – не единственный ранний портрет Г. Стайн, в котором звучит мотив семейных связей. Этот мотив появляется и в следующих портретах (Miss Furr and Miss Skeene; A Family of Perhaps Three) [8, 9].

В портрете упоминается смерть матери героини, в результате которой исчезает женский «текст», возникавший в процессе общения матери и дочери (she and her mother had always told very pretty stories to each other) [4, с. 15]. Кстати, мотив смерти матери имеет биографические параллели. В двадцатилетнем возрасте Алис Токласс потеряла мать, умершую от рака. Помимо биографических переключек, появление мотива сиротства актуализирует и определенные литературные контексты. Смерть матери является топосом викторианского романа. Иллюстративна в данном случае смерть миссис Домби и матери Оливера Твиста (Ч. Диккенс «Домби и сын», «Оливер Твист»), сиротство Джейн Эйр (Ш. Бронте «Джейн Эйр»). По мнению К. Девер, материнская смертность в викторианском романе намного превышала реальную смертность женского населения в викторианской Англии [10, с. 11]. По мысли исследовательницы, сюжетообразующий мотив смерти матери в викторианском романе позволял через своеобразный минус-образ создать художественную реконструкцию идеального материнства. В викторианской детской литературе апелляция к фигуре умершей матери часто выступала способом воздействия на детей, которых убеждали в необходимости думать о том, каким покажется их земное поведение умершей матери [11, с. 26–27]. Очевидно, в портрете «Ада» Стайн играет с этими викторианскими топосами. В тексте образ умирающей матери явно связан с оценкой поведения дочери. Какие-то рассказы матери могут понравиться, а какие-то – нет (she did sometimes think her mother would be pleased with a story that did not please her mother, when her mother later was sicker the daughter knew that there were some

stories she could tell her that would not please her mother) [4, с. 15]. Но вот героиня портрета освобождается от семейных уз. Ей встречается «некто», способный соединить «story telling», «listening, loving and living» [4, с. 16]. Традиционно считается, что под этим непоименованным персонажем (some one who was living was almost always listening. Some one who was loving was almost always listening) скрывается сама Г. Стайн [4, с. 16]. Действительно, имя писательницы анаграммировано в повторяющихся лексемах финального фрагмента анализируемого портрета (ср. *stein – story, almost, listening*). В многолетнем союзе Г. Стайн и А. Токлас тесно сплетаются жизнь и письмо. Происходит их взаимное приращение. Г. Стайн глубоко не случайно определяет рассматриваемый текст как «портрет». Именно портрет как поверхность, на которой соплагаются два бытия (портретируемого и портретиста), дает возможность показать совмещение истории жизни А. Токлас, начавшейся в викторианском духе, и само событие рассказывания истории в совсем ином ключе.

Следующим этапом в развитии авторского «портретного» стиля стал цикл стихов в прозе «Нежные пуговицы» (*Tender Buttons*, 1914) [12]. Сборник представляет собой авангардистские литературные натюрморты и описания интерьеров и состоит из трех разделов: «Предметы», «Еда», «Комнаты». Нарочитая сложность «Нежных пуговиц», являющихся ярким образцом чрезвычайно «темной» авангардистской поэтики, не перестает провоцировать в литературоведах стремление расшифровать это произведение. Вокруг небольшого по объему сборника, в котором Г. Стайн создает чрезвычайно сложные для дешифровки образы тривиальных предметов повседневной жизни, образовалось обширнейшее интерпретационное поле. В контексте творчества Г. Стайн сборник определяется как первое произведение автора, в котором осуществлен полный отказ от референтности. М. Перлофф отмечает, что в «Нежных пуговицах» писательница использует метонимический стиль стихов-загадок, заглавия которых служат в качестве своеобразного «толчка» к созданию вербальной кубистической поэтики [13, с. 97]. Один из вопросов, возникающих в связи с жанровой дефиницией «Нежных пуговиц», связан с авторским определением этих литературных «натюрмортов» как «портретов». В этом контексте следует иметь в виду установку модернистского живописного портрета на «эффект двойной экспозиции», проявляющийся в том, что «художник принимает в качестве структурной матрицы изображения жанровую норму традиционного портрета с характерными для него типовыми изобразительными схемами и сознательно нарушает ее, применяя к модели портретирования другие жанровые нормы и изобразительные схемы» [14, с. 37]. В модернистском портрете часто можно обнаружить проступающие жанровые схемы натюрморта [15, с. 62]. Так, характеризуя портретное творчество художников из группы «Бубновый валет», М. А. Волошин определяет его как «натюрмортное», отмечая, что «им свойственно, как последовательным неореалистам, принявшим импрессионизм с поправками Сезанна, Ван-Гога и Матисса, трактовать человека как «*nature morte*», только несколько более сложный» [16, с. 286–287]. Показательны и портреты Сезанна, традиционно определяемые как «натюрмортные» и «антипсихологические». Особый «натюрмортный» подход Сезанна к портретному изображению сказывался, кстати, и в особых требованиях, которые художник предъявлял к модели. Известно, что от натурщиков художник требовал полной неподвижности в течение многочасовых сеансов. Эта тенденция к натюрмортности

портретного видения несомненно соотносится с характерным для модернизма образом человека-вещи. Очевидно, в кроссжанровости модернистского портрета проявилась не только общая установка современного искусства на синтез и «дегуманизацию», но и сознательно или бессознательно актуализированная модернистами жанровая «память» портрета, восходящего к погребальной маске. В определенной мере можно сказать, что с точки зрения жанрового генезиса портрет буквально является изображением «мертвой натуры». Кстати, глубоко не случайно, что и критики, и защитники модернистского портрета отмечали именно его «нежизненность». Понимание этой связи проявляется в том или ином виде на протяжении всей истории портретирования. Например, сближение портрета и натюрморта становится основным принципом «визуальных каламбуров» итальянского художника маньериста XVI в. Арчимбольдо Джузеппе, составлявшего лица своих моделей из различных органических и неорганических компонентов (цветов, корней, ракушек, овощей, фруктов, фрагментов животных, предметов домашней утвари и т.д.). Стайновские литературные «натюрморты», определяемые писательницей как «портреты», являются иллюстративным примером авторской игры с «памятью» жанра.

Особую группу портретов, созданных в 1920-х гг., составляют портреты, вошедшие в книгу «Десять портретов», опубликованную в 1930 г. в Париже [17]. «Десять портретов» – очередная попытка Стайн акцентировать определенный параллелизм между литературным портретом и портретом живописным, вскрыв саму суть портретного видения. Первая часть книги включает десять стайновских портретов художников, писателей, композиторов, с которыми ее связывала дружба (If I told him / a completed portrait of Picasso (1923); Guillaume Apollinaire (1913); Erik Satie (1922); Pavlik Tchelitchev or Adrian Arthur (1926); Virgil Thomson (1928); Christian Berard (1928); Bernard Fay (1929); Kristians Tonny (1929); George Hugnet (1928); More Grammar Genia Berman (1929)). Вторую часть книги составили графические портреты П. Пикассо (Pablo Picasso), П. Челищева (Pavel Tchelitchev), К. Берарда (Christian Berard), К. Тонни (Kristians *Tonny*) и Ю. Бермана (Eugene Berman). Третья часть – переводы В. Томсона (Virgil Thomson) и Дж. Ханета (George Hugnet) стайновских портретов на французский язык. Во второй половине 1920-х гг. литературное портретирование писательницы претерпевает значительные изменения. Интерес к выявлению глубинной сути определенных человеческих типажей (rhythm of anybody's personality), характерный для ее ранних портретов, перестает определять особенности авторского «портретного» стиля [1, с. 105]. Ослабление референтности авторского языка достигает предела. По мнению У. Дайдо, портреты этого периода представляют собой самодостаточные в своей языковой сосредоточенности формы [18, с. 340]. Но, как отмечает исследовательница, читательская неспособность соотнести их с каким-либо объектом или субъектом внеязыковой реальности не означает, что мы должны, в принципе, отказаться от возможности рассматривать эти тексты как портреты. Речь следует вести, скорее, о необходимости иного, не ориентированного на языковую репрезентативность чтения [18, с. 340].

Г. Стайн часто обвиняли в том, что между объектом портретирования и текстом портрета нельзя обнаружить никакой связи. Однако невозможность объяснить с точки зрения традиционной логики отношения, которые связывают стайновские портреты с текстом портретируемого (а точнее, с портре-

тируемым как с текстом), не означает произвольность соположения портрета и его объекта. Интересный «диалог» между художественным экспериментом портретиста и творчеством портретируемого представляет собой портрет Кристиана Берарда (Christian Berard), французского дизайнера и театрального художника, оказавшего значительное влияние на развитие новой сценографии французского театра XX в. [17, с. 73–79]. На то, что ключевым принципом этого портрета является принцип комплиментарности, при помощи которого автор совмещает в тексте художественную эстетику Берарда и свою собственную поэтику как взаимодополняющие и взаимопроясняющие, указывают неоднократно повторяющаяся лексема «complimented» (англ. *compliment* – комплимент) и этимологически близкое ему слово «complement» (дополнение, дополняющий). Игру слов, основанную на близости вышеупомянутых лексем, усматривает в портрете и У. Дайдо. Согласно предложенному ей прочтению, слово «complimented» намекает на то, что портрет Стайн, написанный Берардом, требует «дополнения», т.е. своеобразного «комплимента» со стороны писательницы в адрес художника в форме литературного портрета [18, с. 341]. Однако слово «complimented» маркирует в данном случае не просто взаимное желание Стайн и Берарда создать портреты друг друга, а художественный «принцип комплементарности», акцентированный, кстати, итальянскими футуристами из круга Мариннети в «Техническом манифесте футуристической живописи» как значимый принцип нового художественного видения [19, с. 150–152]. Футуристы провозгласили комплементарность как внутренне присущую и абсолютную необходимость языка различных искусств. Специфика авангардистской поэтики и онтологии во многом обуславливается установкой на принцип взаимодополнительности, «актуальной на всем поле культуры исторического авангарда» [20, с. 132]. Принцип дополнительности интересно преломляется в портрете Берарда, одним из ключевых слов которого является слово «sentence» (предложение).

Здесь следует отметить особую значимость понятия «sentence», превратившегося в ключевой концепт авторской поэтики. Три из восьми эссе («Saving the Sentences», «Sentences and Paragraphs», «Sentences»), вошедших в сборник «How to Write» (1927–1931), Г. Стайн посвящает авторским экспериментам в сфере предложения [21–23]. Лейтмотивом стайновских эссе о предложении является понимание предложения как языкового единства, в рамках которого, в отличие от слова или абзаца, грамматика конституирует структуры, единосущные первичным онтологическим схемам. Синтаксис предложения не предполагает частных, а дает обобщающие схемы, возникающие в результате абстрагирующей работы человеческого мышления. Размышляя о преодолении дискретности картины мира на грамматическом уровне, Г. Стайн иллюстрирует, как, наполняясь различной «лексической уварью», предложения с аналогичной синтаксической структурой в плане грамматики мыслятся как тождественные. Именно на синтаксическом уровне происходит освобождение предложения от частных, субъективных смыслов и достигается особый внеличный модус текстопорождения. Интересно, что в контексте авторской поэтики концепт «sentence» связан с мотивом святости и образами святых. Основанием для их сближения служит семантика «надмирности», подразумевающая преодоление личностного, индивидуального содержания и утверждение сверхпсихологического смысла. С этой парой ключевых авторских концептов, объединенных доминантой надличностного значения, через фонетическое подобие корреспондируется и имя самой писа-

тельницы (Stein – saint – sentences). Интересно, что в «Автобиографии Алис Б. Токлас» Стайн описывает свои размышления по поводу особенности таланта Берард, пытаясь соотнести его с истерией или со святостью, между которыми «католическая церковь проводит жесткую границу» [5, с. 228]. Мотив святости, сближаемый с артистизмом, поддерживается и самим именем художника (Christian), явно актуализирующим образ Христа.

Авторское понимание предложения как надличностной структуры, в которой преодолевается человеческая единичность и происходит «приращение бытия», реализуется и в тексте портрета Берарда, в котором предложение описывается как связанное с мотивом комплимента-дополнения и противостоящее «сужению» (Thinking of sentences in complimented. Sentences in in complimented in thank in think in sentences in think in complimented... Sentences should not shrink. Complimented) [17, с. 78]. В портрете «sentence» (предложение) как ключевая единица стайновского языка проецируется на «scenery» (декорации), «scene» (сцену) театрального художника Берарда. Обращает внимание и звуковое сходжение в словах «sentence», «scenery», «scene». Как отмечает У. Дайдо, фактически весь портрет Берарда состоит из разрозненных на первый взгляд предложений и весьма напоминает вышеупомянутые стайновские теоретические эссе [18, с. 337]. Предложение Стайн и декорации Берарда образуют соотношенность по аналогии. Очевидно, писательница усматривает определенные параллели между своими асинтаксическими практиками по деконструкции традиционного синтаксиса и новой сценографией Берарда, во многом определившей театральную эстетику французского театра XX в. Отказавшись от традиционной имитирующей сценографии, Берард создает новую структуру сценической образности. Для его стиля характерны упрощенные и геометризованные декорации, выполненные в монохромных тонах, на фоне которых активно работают яркие цвета костюмов. Упраздняя реалистическую иллюзорность оформления спектакля, которая ориентировалась на создание реалистического видения, художник превращает сцену и декорации в своеобразный «каркас» бытия, внутри которого и разворачивается действие. Знаменитый минимализм сценографии Берарда явно перекликается со стилистическим аскетизмом стайновских текстов. Таким образом, в портрете намечен ряд диалогически направленных элементов (Christian – saint – scenery – sentences – Stein), которые фиксируют сложные отношения взаимоприращения и дополнения, возникающие в процессе портретирования.

Весьма интересно начало портрета художника, которое представляет собой тавтологичный, семантически «затемненный» текст на гастрономическую тему, соотносимый с неопределенным женским субъектом речи, маркированным местоимением «she». Исследователи творчества Стайн, анализируя портрет Берарда, отмечают прежде всего биографические параллели [18, с. 340]. Как и сама писательница, упитанный и круглолицый Берард был любителем хорошей кухни. Но это лишь самые поверхностные смыслы. Мотив еды в контексте авторской поэтики оказывается метафорически связанным с мотивом текстопорождения. Так, грамматика сравнивается Стайн в эссе «Arthur A Grammar» с приготовлением блюда (grammar makes a dish) [24, с. 98]. Как и грамматика, приготовление пищи есть преодоление дискретности, в результате которого из разрозненных элементов рождается нечто целое (grammar unites parts and praises) [24, с. 63]. Работая над эссе, она пишет в письме В. Томсону о том, что наглядной иллюстрацией сущности грамматики (a continuous illustration of the essentials of grammar) является хорошо и просто

организованное приготовление еды [18, с. 250]. За процессом приготовления пищи, как и за процессом построения синтаксических структур предложения, обнаруживается универсальная модель сотворения целого из частей. Ритуализация и сакрализация мотива еды в портрете Стайн осуществляется через обращение автора в начале портрета Берарда к ритмичной схеме считалки, генетически связанной с заговором. Обращают на себя внимание и очевидные пародийные библейские аллюзии к тексту Шестоднева из книги Бытия, в котором повествуется о днях сотворения мира. После описания каждого гастрономического «действия» следует упоминание дня, когда происходило пиршество (She ate a pigeon and a soufflé / That was on one day / She ate a thin ham and its sauce / That was on another day / She ate dessert / That had been on one day) [17, с. 74]. Это прочтение поддерживает и отсылка к последнему седьмому дню, как дню отдыха от трудов по мироустройству. В тексте портрета суббота упоминается как день, когда пища вкушается холодной (What is the difference between steaming and roasting. She ate it cold because of Saturday) [17, с. 75]. Согласно иудейской традиции, в субботу нельзя готовить никакую еду. Вся жарка и парка должна быть закончена до захода солнца в пятницу. Очевидно, что Стайн, разворачивая в портрете эту ритуально-гастрономическую образность, использует неожиданный параллелизм, образующийся благодаря фонетическому подобию, между именем художника и образом сакрального христианского хлеба (ср. Christian Berard – christian bread). Не случайно лексема «bread», созвучная фамилии портретируемого, неоднократно появляется в тексте портрета. Таким образом, портрет оказывается интенсивным диалогом между автором и героем, фокусом совмещения различных семиотических планов, по-разному соотносимых с портретируемым и портретистом. Портретирование выступает способом «разомкнуть» человека, показать его онтологически приращенным и проясненным иными смыслами. Эволюционируя в сторону усложнения и повышения «непроницаемости» художественного языка, портреты Г. Стайн демонстрируют стремление автора избавиться от традиционно понимаемой «человечности» искусства и дать иной, не связанный с реалистической традицией образ человека, приобщенного к «большому времени» (в терминологии М. М. Бахтина).

Список литературы

1. **Stein, G.** Portraits and Repetition / G. Stein // Look at me and here I am. Writings and Lectures 1909–1945. – Harmondsworth : Penguin Books, 1967. – P. 99–124.
2. **Knight, J. Ch.** The Patient Particular: American Modernism and the Technique of Originality / J. Ch. Knight. – Cranbury, New York : Bucknell University Press, 1995. – 252 p.
3. **Steiner, W.** Exact Resemblance to exact Resemblance: the Literary Portraiture of Gertrude Stein / W. Steiner. – New Haven : Yale University Press, 1978. – 235 p.
4. **Stein, G.** Ada / G. Stein // Geography and Plays. – Mineola, New York : Dover Publication, INC., 1993. – P. 14.
5. **Stein, G.** Autobiography of Alice B. Toklas / G. Stein. – New York : Vintage Books, A Division of Random House, Inc., 1990. – 252 p.
6. **Knapp, B. L.** Gertruda Stein / B. L. Knapp. – New York : Continuum, 1990. – 201 p.
7. **Dydo, U. E.** A Stein Reader / U. E. Dydo, G. Stein. – Evanston Illinois : Northwestern University Press, 1993. – 624 p.
8. **Stein, G.** Miss Furr and Miss Skeene / G. Stein // Geography and Plays. – Mineola, New York : Dover Publication, INC., 1993. – P. 17–22.

9. **Stein, G.** A Family of Perhaps Three / G. Stein // Geography and Plays. – Mineola, New York : Dover Publication, INC., 1993. – P. 331–340.
10. **Dever, C.** Death and the Mother from Dickens to Freud. Victorian Fiction and the Anxiety of Origins / C. Dever. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – 234 p.
11. **Thiel, E.** The Fantasy of Family: Nineteenth-Century Children's Literature and the Myth of the Domestic Ideal / E. Thiel. – New York : Routledge, 2008. – 199 p.
12. **Stein, G.** Tender Buttons / G. Stein. – Mineola, New York : Dover Publications, 1997. – 52 p.
13. **Perloff, M.** Six Stein Styles in Search of a Reader / M. Perloff // A Gertrude Stein Companion: Content with the Example. Bruce Kellner (ed). – New York : Greenwood Press, 1988. – P. 96–108.
14. **Шило, А. В.** «Двойная экспозиция» в портретном творчестве П. П. Кончаловского / А. В. Шило // Вестник МСУ (Vestnik MSU). Мистецтвознавство. – 2008. – № 1. – Т. XI. – С. 37–39.
15. **Шило, А. В.** Натюрмортный подход к портрету в творчестве И.И. Машкова / А. В. Шило // Вестник Международного Славянского университета. – 2006. – № 1. – Т. IX. – С. 60–64. – (Искусствоведение).
16. **Волошин, М. А.** Художественные итоги зимы 1910–1911 гг. (Москва) / М. А. Волошин // Лики творчества. – Л. : Наука, Ленингр. отд., 1988. – С. 286–288.
17. **Stein, G.** Dix portraits / G. Stein. – Paris : Editions de la Montagne, 1930. – 85 p.
18. **Dydo, U. E.** Gertrude Stein: The Language That Rises 1923–1934 / U. E. Dydo. – Evanston Illinois : Northwestern University Press, 2003. – 686 p.
19. Technical Manifesto of Futurist Painting / Ch. Harrison, P. Wood (ed.) // Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas. – Oxford : Blackwell Publishing, 2003. – 1258 p.
20. **Гирин, Ю. Н.** Диалектика авангарда / Ю. Н. Гирин // Литературная классика в диалоге культур. – М. : ИМЛИ РАН, 2008. – Вып. 1. – С. 119–147.
21. **Stein, G.** Saving the Sentences / G. Stein // How to Write. – New York : Dover Publication, INC., 1975. – P. 11–21.
22. **Stein, G.** Sentences and Paragraphs / G. Stein // How to Write. – New York : Dover Publication, INC., 1975. – P. 23–35.
23. **Stein, G.** Sentences / G. Stein // How to Write. – New York : Dover Publication, INC., 1975. – P. 113–213.
24. **Stein, G.** Arthur A Grammar / G. Stein // How to write. – New York : Dover Publications, INC., 1975. – P. 37–101.

Морженкова Наталия Викторовна
кандидат филологических наук, доцент,
кафедра западноевропейских языков
и переводоведения, Московский
городской педагогический университет

Morzhenkova Natalya Viktorovna
Candidate of philological sciences,
associate professor, sub-department
of West-European languages and translation
science, Moscow city Teachers' Training
University

E-mail: natalia.morzhenkova@gmail.com

УДК 821 (7СОЕ).09

Морженкова, Н. В.

Эволюция портретного видения в литературных портретах Гертруды Стайн / Н. В. Морженкова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2010. – № 4 (16). – С. 107–114.