

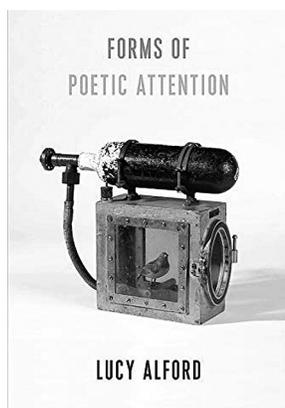
Татьяна Венедиктова

## Поэзия и формы внимания

**Alford L. Forms of Poetic Attention.**

N.Y.: Columbia University Press, 2020. — XIV, 365 p.

«Каждый знает, что такое внимание», — уверенно писал Уильям Джеймс в «Принципах психологии» (1890)<sup>1</sup>. Или?.. «Никто не знает, что такое внимание», — так называется недавняя статья в нейрофизиологическом журнале<sup>2</sup>. Феномен внимания — в фокусе научного внимания уже более столетия, и результат, как видим, парадоксален. Неожиданным, впрочем, его не назовешь: слишком уж вездесущ и неуловим объект изучения.



В любой момент окружающая среда предъявляет нам больше информационных стимулов, чем мы способны переработать; память несет в себе больше следов, чем можно приметить; объем возможных реакций и задач всегда шире того, что может быть реализовано ситуативно. Суть внимания — фокусировка, концентрация, селективное сосредоточение сознания; это процесс ключевой для выживания и развития человека. Биология, физиология и психология предлагали разные типологии внимания, различая, например, внимание произвольное и непроизвольное, непосредственное и опосредованное, явное и неявное, экзогенное и эндогенное (о чем подробнее ниже) и т.д. Качественно новый этап в освоении этой проблематики начался, когда к естественным наукам и философии стали присоединяться еще и культурная антропология, эстетика, история культуры, искусствоведение, литературоведение. Любопытство гуманитариев подпитывается отчасти широко распространившимся интересом к когнитивистике, отчасти — общественной озабоченностью. Медицинский диагноз «синдром дефицита внимания» не случайно трактуется в наши дни расширительно, как метафора современного состояния культуры. В условиях информационной революции сложившаяся ранее экономика внимания и вся система управления им переживают кризис: возникает тревожное ощущение, что этот ограниченный в принципе ресурс расходуется бесконтрольно и бездумно, становится предметом сверхэксплуатации. В контексте озабоченности и сформировались attention studies — новая, быстро растущая область междисциплинарного сотрудничества.

1 James W. The Principles of Psychology. N.Y.: Cosimo Classics, 2013. P. 403.  
2 Hommel B. et al. No One Knows What Attention Is // Attention, Perception, & Psychophysics. 2019. Vol. 81. № 7. P. 2288—2303.

Литературовед Люси Алфорд (еще недавно — аспирантка Стэнфорда, в настоящее время — преподаватель Чикагского университета) начинает свою книгу с предложения читателю: вообразите себя за столиком в баре где-нибудь в Силиконовой долине. Вокруг многоголосие разговоров, идут параллельно несколько видеотрансляций, сигналист о чем-то мобильник, из компьютера изливается поток интернет-новостей, а вы читаете стихи — фрагмент из Сапфо или строчки современного поэта, неважно какие. Важно то, что вы чувствуете форму не только как сочетание слов, звуков, образов, но и — неизбежно — как режим приложения внимания. Внимание похоже на танец, и характерные па этого танца Алфорд демонстрирует на множестве примеров — из Ф. Понжа и У. Стивенса, Ф. Гёльдерлина и Р.-М. Рильке, Сапфо и П. Целана, Т.С. Элиота и Э. Бишоп, У. Шекспира и Дж. Эшбери, Ш. Хини и Ф. О'Хары.

Главный вопрос, он же и главный «вызов» (challenge) для исследовательницы — как описать «поэтическое внимание» достаточно строго и точно, но не греша при этом против динамичной, текучей, неподдающейся формализации природы субъективного опыта? Зачатки attention studies Алфорд обнаруживает в разных версиях формализма, в рецептивной критике и исторической поэтике, в философской эстетике (начиная от Канта) и, разумеется, в психологии (начиная от Джеймса). В подходах предшественников ее не устраивает, однако, автоматическое («по умолчанию») обособление поэтического объекта от сферы обыденного. Алфорд исходит из противоположного, а природу внимания исследует эмпирически — путем наблюдения за многообразием его форм в действии. Лучшей дефиницией поэтической формы ей представляется образная формула поэта Роберта Хасса, отчетливо прагматическая по духу: форма есть «то, как в стихотворении воплощается энергия творческого жеста, его создавшего» (цит. на с. 279). Поэзия — не особый объект и даже вообще не объект, а «делание», процесс, в котором внимание, наряду со словом, является одновременно «сырьем» и инструментом.

Базовые посылы дальнейших рассуждений автора книги можно свести к трем. Во-первых, любое стихотворение — это результат акта внимания поэта к миру, но оно и само — своей формой — ангажирует и организует внимание читателя. Письмо и чтение, если рассматривать их в аспекте внимания, — взаимодополняющие практики. Во-вторых, поэзия отличается от прозы двойственностью фокусировки внимания. Языковая ткань прозы кажется нам прозрачной в силу преимущественной сосредоточенности на содержании; при чтении же поэтического текста внимание распределяется «поровну» между предметом речи и способом его представления в языке. Разумеется, сходные эффекты возможны и в прозе, за счет чего она становится «лирической» (среди примеров — М. Пруст, В. Вулф, В.Г. Зебальд, Тони Моррисон, Дж. Кутзее), но в целом удвоенная, рефлексивная конструкция, или «внимание к форме внимания» (с. 15), характеризует, с точки зрения Алфорд, именно поэзию. И третий важный момент: предлагается различать тематизацию той или иной формы внимания в поэзии и «разыгрывание» этой же формы как языкового эффекта. Стихи, иначе говоря, могут описывать определенный модус внимания и/или напрямую индуцировать его в читателе. Часто эти стратегии наблюдаются в сочетании, иногда — в контрапункте.

Двухчастная структура книги воспроизводит принятое в психологии и уже упомянутое выше различие внимания эндогенного («сверху вниз») и экзогенного («снизу вверх»). В первом случае активность (интенция, цель) субъекта важнее качеств объекта; во втором — наоборот, важнее внешний стимул. Адаптируя для своих целей эту типологию, Алфорд предлагает различать два типа поэтического внимания — транзитивное и нетранзитивное, активно направляемое на объект и как бы безобъектное. Вообще-то еще Виктор Шкловский провозгласил «разновни-

мание» делом искусства, но в рецензируемой книге, кажется, впервые предпринимается попытка последовательной «инвентаризации» его (внимания) форм. Усилия разложить по полочкам то, что успешно противится анализу, не приводят к полной ясности, но сама по себе «опись» очень любопытна и может разрабатываться дальше, по частям и в целом.

В каждом из типов внимания Алфорд выделяет по пять измерений-параметров и по четыре модуса. Измерения транзитивного внимания таковы: интенсивность, интерес, избирательность, пространственно-временная дистанцированность и полнота схватывания объекта. Сами параметры выделены, по-видимому, интуитивно и на уровне здравого смысла вполне убедительны. Трудно не согласиться с тем, что интенсивность (она же «сила»), а также мера заинтересованности<sup>3</sup> — важные, притом варьируемые, характеристики внимания. Бесспорно и то, что внимание может быть сосредоточенным или рассредоточенным, предполагая высокое разрешение (дробная детализация описания создает эффект пристального разглядывания) или низкое (эффект взгляда издалека). Прямое, данное «в моменте» описание предмета создает ощущение его близости, а описание, опосредованное игрой воображения, — ощущение дистанцированности. Объект внимания может быть доступен субъекту целостно или частично, уверенно или в режиме ускользания. Что до модусов (их Алфорд сравнивает с первичными, или основными, цветами, которые редко наблюдаются в чистом виде, чаще — в смешении), то применительно к транзитивному вниманию они определяются так: созерцание, желание, воспоминание, воображение.

*Созерцание* — это внимание в чистом виде, предполагающее одновременно сфокусированность на объекте и самодисциплину субъекта. Все религиозные и философские традиции мира так или иначе имеют в виду эту способность человека к сосредоточению, к «молитвенному» подстереганию момента, когда вещь заговаривает с тобой устами откровения. В качестве выразительной иллюстрации этого модуса внимания Алфорд анализирует «Этюд о двух грушах» Уоллеса Стивенса. Перед нами оживающий — или оживляемый словом — натюрморт; стихотворение-процесс, по ходу которого зримый объект и оязыковленная мысль постепенно открываются друг другу, на каждом шагу друг другу сопротивляясь. Сопротивление происходит из ограниченности нашего языка и наших чувств: их вынужденное несовпадение становится источником поэтического эффекта. Зрительный опыт не поддается прямой вербализации (он не тождествен называнию объекта), и мы приближаемся к нему не иначе как удаляясь, посредством метафоры. Слегка присохшие, «омертвевшие» груши у Стивенса «расцветают». Внутреннюю парадоксальность акта созерцания удачно передает цитируемая по этому поводу формула известного теоретика Ч. Алтиери: «Восприятие, достигая максимальной интенсивности, вооружается метафорой и преобразует себя в искусство. Вот почему, чтобы научиться видеть грушу, нам необходимо ее живописное изображение» (цит. на с. 65).

Акт поэтического созерцания, по Алфорд, экфрастичен, и предполагает внимание не собственно к объекту, а к акту его разглядывания кем-то другим. Стихо-

---

3 Об «интересе» сказано, что он реализуется в широком спектре, где одной крайней точкой может быть жажда, одержимость, а другой — созерцательная медитация. В качестве примера приводится знаменитый фрагмент из Сапфо: «Богу равным кажется мне по счастью / Человек, который так близко-близко / Пред тобой сидит, твой звучащий нежно / Слушает голос / И прелестный смех...» (пер. В. Вересаева). Читая, комментирует Алфорд, мы вовлекаемся в треугольник напряженного желания: лирический субъект любит профилем возлюбленной, чей взгляд обращен на другого/другую, кто, в свою очередь, всматривается/вслушивается в адресата речи.

творение отсылает к уже произошедшему событию восприятия, но событийно и само по себе: оно подобно нотной записи, предполагающей дальнейшее воспроизведение. Что художник делает кистью, то поэт, а потом и читатель делают словом: побуждают «отцветший» объект к новому «цветению». Акт поэтического созерцания предполагает баланс между молчаливым усилием всматривания, вслушивания, ожидания смысла и — собственно поэтическим усилием языкового творчества. Но как может высказывание, нарушая молчание, сохранять его в себе и даже производить из себя? В порядке ответа на этот вопрос вспоминаются идеи самого же Стивенса (из эссе «Благородный возникчий и звучание слов») о неизбежности напряжений «между денотативными и коннотативными ресурсами слов»<sup>4</sup> и о том, что задача поэта состоит в том, чтобы из этих напряжений извлечь продуктивный смысл.

*Желание* предполагает удаленность объекта и динамику влечения к нему. Оно сродни голоду, но и противоположно ему: в рамках эстетического отношения важно не столько присвоить-поглотить, сколько сохранить объект в собственном качестве, точнее, даже не сам объект, а модус внимания к нему. Пример — парадоксальная реализация мотива голода в поэзии Эмили Дикинсон: голод мучителен, но и желанен, его важно не утолить, а поддерживать, удерживать как самостоятельную ценность.

*Воспоминание* — преимущественно элегический модус внимания к тому, чего (уже) нет. По сути, это усилие противостоять эрозивному воздействию случайности, конечности всех жизненных процессов. В современной культуре элегичность не предполагает гармонической завершенности (closure) — неразрешимое напряжение между объектом и его словесным аналогом, между «явлением и его артикуляцией» (с. 100) бережно удерживается и здесь. Поэтому объекту внимания-вспоминания присущи фрагментарность и подвижность, пористость и неопределенность.

Наконец, *воображение* — привилегированная модальность поэтического внимания. Оно приподнимается над наблюдаемым объектом или «ныряет» под его поверхность, порождая эффект одушевления неодушевленного (в книге это показано на примере «Чаша роз» Рильке). Вниманию-воображению присуща также сложная темпоральность: оно свободно движется в пространстве между воспоминанием, непосредственным восприятием сущего и представлением о будущем.

Во второй части книги исследуются варианты «безобъектного осознания» (objectless awareness): ряд состояний, которые в прошлом вообще не ассоциировались с вниманием, скорее с его противоположностью. Некоторый парадокс видится в том, что в современности внимание транзитивное, объектно-направленное, сфокусированное на определенной задаче или цели, отождествляется с вниманием как таковым, но одновременно усиливается интерес к процессам, в ходе которых происходит опустошение поля внимания, его расфокусировка, деконцентрация, рассеяние или же сосредоточение на чем-то, что по определению исключает сосредоточенность, например на чистом ритме, повторе. Скольжение в потоке ощущений, в котором не за что зацепиться, в пределе может обратиться (и нередко обращается) в скуку. Такого рода пассивно-активными состояниями, сравнительно мало изученными, современная поэзия интересуется живее всего.

В поэтическом внимании второго типа Алфорд вновь выделяет пять измерений, или параметров, возможного описания: степень преднамеренности, нали-

4 А также «между аскетизмом, который грозит убить язык, лишив слова всех ассоциаций, и гедонизмом, который грозит убить язык, рассеяв смысл слов на множество ассоциаций» (Стивенс У. Благородный возникчий и звучание слов / Пер. Л. Оборина // Стивенс У. Фисгармония. М.: Наука, 2017. С. 189).

чие/отсутствие «косвенного объекта», темпоральность, объем, способ субъективного переживания. В связи с первым из них встает вопрос: можно ли вообще преднамеренно и целенаправленно генерировать состояние нетранзитивного внимания? Кажется, все-таки да (например, в практиках медитации), хотя чаще эти усилия приводят к обратному результату. Такие нетранзитивные состояния, как грёза наяву, немотивированная тревожность или экстаз, возникают по преимуществу «непрощенно». «Косвенный объект», по Алфорд, — это нечто, что продуцирует внимание, не становясь, однако, его фокусом. Варьироваться могут временной вектор нетранзитивных состояний внимания (ностальгическая обращенность в прошлое, или тревожное предвосхищение будущего, или переживание как бы застывшего, безвременно длящегося настоящего), объем (от уитменовского всемирного объятия до сосредоточения, как у Дикинсон, на единичной, исчезающе мелкой детали) и их субъективный эффект (прирастание или убывание, свертывание индивидуального самосознания).

Модусы нетранзитивного внимания определяются как бдительность, резиньяция, бездействие и скука. *Бдительность* — это настороженность по отношению к сигналу, симптому или моменту перемены, ожидаемой и все же непредсказуемой, неопределенной, могущей увенчаться откровением или кончиться ничем. Примеры поэтического внимания-бдительности обнаруживаются в стихах Гёльдерлина («Хлеб и вино» и «Как в праздник на поля свои взглянуть...»): в них, как показывает Алфорд, конструируется эффект ожидания, вначале направленного на что-то конкретное, но постепенно восходящего ко все более абстрактным планам. В «Броске костей» Малларме, напротив, нет и подобия эпифании: текст похож на мостик через пропасть, возводимый по ходу движения, и требует поэтому бесконечного перепрочтения.

*Резиньяция* парадоксальна тем, что предполагает полный отказ от активности, интереса, какой-либо устремленности. Алфорд приводит примеры стихов, которые описывают эту форму внимания (их немало — у Бернса и Лонгфелло, Колриджа и Хопкинса) или ее суггестируют, вызывают в читателе (здесь примерами служат «Одно лето в аду» и «Озарения» Рембо). Далее ставится вопрос: возможна ли поэтика резиньяции, не сопряженная с отчаянием, не связанная с самоотречением субъекта? И в порядке ответа предлагается разбор стихотворений Чарльза Райта, которые все — о преодолении смерти в отсутствие какой-либо трансценденции.

*Бездействие*, или бездеятельность, как и резиньяция, легко опознается как предмет отрицательной культурной оценки. Но в данном случае речь идет о такой расфокусированности сознания, в которой еще Руссо усматривал ценность (предлагая подумать не о праздности «лентяя, который остается неподвижным, скрестив руки в полном бездействии, и размышляет не больше, чем он действует», а скорее о праздности «ребенка, находящегося в постоянном движении, хотя ничего не делающего»<sup>5</sup>). Праздный ум «бродит», блуждает без фокуса и цели, но это не исключает его активности и специфической интенсивности переживаний. Интерес к этому «дефолтному», потенциально продуктивному состоянию в современной когнитивистике и эстетике явно нарастает. Алфорд ссылается на множасьщиеся публикации, в частности на книгу Лутца Кёпника, описавшего «атмосферное», «распределенное в пространстве» внимание (*ambient attention*) как характерное для восприятия современного искусства, например инсталляций или видеоарта<sup>6</sup>. Может ли такая форма внимания найти воплощение в искусстве слова? Отвечая на

5 Руссо Ж.-Ж. Исповедь / Пер. с фр. Д. Горбова, М.Н. Розанова. М.: Эксмо, 2011. С. 707.

6 Koenig L. Framing Attention: Windows on Modern German Culture. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

этот вопрос положительно, Алфорд предлагает проследить литературную традицию, восходящую к аристократическому культу *otium*. В классические времена искусство «просто посидеть», провести время за дружеской беседой ни о чем высоко ценилось, а радости частного досуга не противопоставлялись, как позже в буржуазной культуре, публичности и продуктивному труду. Память о нерыночной неинструментальности как своего рода культурной добродетели хранит в себе, по видимому, литература.

Наконец, есть еще *скука*. Обычно она переживается и описывается как несчастье, состояние, в котором человек утрачивает способность быть внимательным к чему бы то ни было. В хронотопе скуки опыт утрачивает определяющие его свойства — тянется без начала и конца, без различения «здесь» и «там», себя и другого. Личностный дефицит выдает себя за «всемирную» бедность, которая принимает вид механической регулярности, ассоциируется с ощущением одновременно завершенности и пустоты<sup>7</sup>. В поэмах Т.С. Элиота Алфорд обнаруживает богатую симптоматику современной городской скуки; вот, например, выразительный момент из «Любовной песни Альфреда Дж. Пруфрока»: «В гостиной дамы тяжело / Беседуют о Микеланджело» (пер. А. Сергеева). Поэтическое воссоздание скуки совсем не обязательно скучно.

Таковы итоги исследования, которое само по себе никак не назовешь итоговым. Внимание — область перспективного сотрудничества психологии и эстетики, когнитивистики и литературоведения. Применительно к поэзии эта работа еще только начата, и книга Люси Алфорд отмечена как «пионерскими» достоинствами, так и недостатками. Предложенная ею систематика соединяет в себе претензию на строгость, почти естественно-научную, с неизбежной вольностью интерпретаций. Так или иначе, получая представление о внутреннем разнообразии «поэтического внимания», мы продвигаемся к пониманию внимания эстетического, а тем самым и к пониманию человеческой субъектности в ее полноте и свободе.

Андрей Логутов

## Когнитивная экология лирики

**Lattig Sh. Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric.**

L.; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2020. — 248 p. — (Environmental Cultures).

Книга Шэрон Лэттиг «Когнитивная экопоэтика: новая теория лирики» написана в русле экокритики — нового направления в литературоведении, зародившегося в 90-х гг. прошлого столетия. Формальной датой рождения экокритики можно считать 1992 г., когда была основана Ассоциация по изучению литературы и окружаю-

7 См. подробнее: Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives / Eds. M.E. Gardiner, J.J. Haladyn. L.; N.Y.: Routledge, 2016.