

Библиография

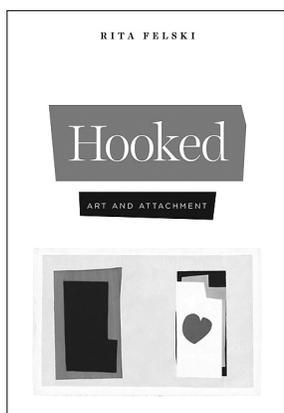
Татьяна Венедиктова

Типология «привязанности» — обживание «посткритики»

DOI: 10.53953/08696365_2022_174_2_317

Felski R. *Hooked: Art and Attachment*.

Chicago; L.: The University of Chicago Press, 2020. — XIV, 199 p.



Приставка «пост-» указывает на нечто бывшее, но не переставшее быть, хотя и в изменившейся форме, и потому требующее переосмысления. В нашем случае речь идет о критике, или критической теории, к которой в англоязычном академическом обиходе устойчиво применяется французское слово *critique*. Научная карьера Риты Фелски — профессора Виргинского университета, автора семи книг и в разное время редактора авторитетных журналов «Feminist Theory» и «New Literary History» — развивалась именно в этом русле. И именно в тот период (1980—2010) критическая теория в западной гуманитарной науке возшла к славе, затем рутинизировалась, превратилась в мейнстрим и, наконец, сама стала предметом критики. Все

это нашло отражение в собственном опыте Фелски, включая особенно последнюю фазу, ярко воплотившуюся в ее книгах «Полезность словесности» (2008) и «Пределы критики» (2015)¹. Постфактум они воспринимаются как полемическая диалогия, которая стала трилогией, если считать рецензируемую монографию². Каждая

- 1 Felski R. *Uses of Literature*. Malden; Oxford: Blackwell, 2008 (см. отзыв в: *Зенкин С.* Полезность словесности: (Заметки о теории, 24) // *Новое литературное обозрение*. 2011. № 109. С. 313—322); *Eadem*. *The Limits of Critique*. Chicago; L.: University of Chicago Press, 2015.
- 2 Стоит упомянуть также проблемно-тематические сборники, редактором которых выступила Фелски: *Critique and Postcritique* / Ed. by E.S. Anker, R. Felski. Durham; L.:

из трех книг вызвала по выходе оживленную дискуссию: их и приветствовали, и резко критиковали, а это значит, что личная исследовательская программа Фелски соотносима с куда более широким трендом.

Объект полемики в данном случае обширен и расплывчат: парадигма знания, проникнутая духом «герменевтики подозрения» (П. Рикёр). К ней можно отнести едва ли не все направления литературоведческой мысли, которые считались ведущими еще недавно и по сей день остаются на слуху: структурализм с его культом научности и строгого объективизма; марксизм с пафосом разоблачения форм ложного сознания; психоанализ с поиском глубинных мотиваций; деконструктивизм, вооруженный едким ироническим скепсисом. Общее у этих очень разных методов — одержимость поиском скрытого в недостижимой для профанов глубине. Литературное произведение фактически оказывается полем интеллектуального дознания. Подобно детективу, литературовед-аналитик беспристрастен, бесстрастен, профессионально нацелен на извлечение подноготной истины. Объективное, обобщенное, системное знание для такого исследователя — высшая ценность. Впрочем, в условиях постмодерна просветительский идеал науки и научности из светоча превратился в проблему, и критический этос в наши дни сильно скукожился. «Подозрительная» мысль, найдя себе приют исключительно в академических кушачах, превратилась в предмет поточного воспроизводства, вид самодовольной схоластики. Литературу, в частности, она склонна рассматривать как ключ к познанию чего-то иного, чем сама литература, то есть как своего рода отмычку. Богатство интеллектуального и эмоционально-чувственного, эстетического опыта, то есть то, ради чего люди обращаются к литературному письму и чтению, с этой точки зрения интереса не представляет.

Словом, вот какой наблюдается парадокс (в трактовке Фелски): победив по всем линиям, критическая теория оказалась в тупике; не видя себе альтернативы, она не видит и перспектив развития, а потому работает по инерции, вхолостую и тем самым только себя компрометирует.

Что может быть альтернативой «герменевтике подозрения»? По Рикёру, как известно, — «герменевтика доверия». Но в какой конкретно форме? Возврат литературоведения в лоно традиционного формализма едва ли привлекателен, да и явно нереален. Фелски предлагает подумать об обновленном альянсе с философией (новой онтологией, неофеноменологией) и социологией. Не с той, однако, социологией, что увлечена статистикой или глобальными обобщениями, а с той, что пристально исследует формы, практики, отношения и связи, — многовекторность и неопределенность социальной жизни. Опыт таких социологов, как А. Энтон, Л. Болтански или Б. Латур, должен помочь исследователям литературы заново увидеть то, чем они занимались всегда: литературную форму. В наших представлениях о ней имеются обширные слепые зоны — хотя бы потому, что мы привычно исходим из противоположности, разнокачественности эстетических форм и социальных порядков, в упор не видим их сходного, сетевого устройства, вдохновляющего параллелизма между ними.

Акторно-сетевой теории (АСТ) уже примерно полвека, но интерес к ней в литературоведении проснулся лишь недавно. И не удивительно: АСТ не помогает отвечать на дежурные вопросы, — например, об исторической периодизации или национальной специфике художественных произведений. Хуже того, эта теория смешивает, спутывает опорные для филолога дихотомические порядки: «означающее — означаемое», «форма — содержание», «мир слов — мир вещей» и т.п.

Ключевое понятие АСТ — актер, причем актором может быть человек, вещь, растение, животное, машина, текст, идея, метафора, прием, навык, кто и что угодно, главное — возможность действия, участия в интеракции. Наличие у актора воли, интенции, умысла, свободы или определенного места в иерархии не имеет значения: практики взаимодействия в сети рассматриваются в отвлечении от всех этих важных категорий. Сети, в свою очередь, разнообразны по объему, расположению в пространстве и времени, эффективности: разговаривая по телефону в кафе, я теснее связана с собеседником, находящимся за тысячу километров, чем с людьми, сидящими за соседним столиком.

Теория Латура, настаивает Фелски, интересна как способ приложения внимания к миру — или тексту. Работая в рамках «АСТ-подобного» (ANT-ish) подхода, она пытается культивировать стилистику мысли, последовательно альтернативную критической. Направление поиска примерно таково: вместо того чтобы повсюду прозревать абстрактные модели и бинарные оппозиции (изучать, например, коллизии между базисом и надстройкой или между Искусством и Обществом), давайте «внимательно рассматривать акты соединения и окружающую нас контактную сеть; связи трансперсональные и внутривидовые; вещи, заполняющие собой мир, и вещи, заполняющие произведения искусства» (с. 1). Это не раскоп вглубь, а оглядка вширь. Не абстрагирование от субъективного опыта, а погружение в неповторимость отношений конкретного читателя с текстом в конкретной ситуации чтения. Не выявление причинно-следственных закономерностей, а описание-отслеживание непредсказуемо плодящихся взаимосвязей. Вопрос не о том, «чего не знает о себе данное произведение», а о том, «что именно данное произведение побуждает меня в себе заметить» (с. 153). Иными словами: выбор в пользу «доведительного», а не разоблачительно-критического ангажемента текстом.

План этот трудновыполним и далеко не всех вдохновляет. «Заклинания сетью» особенно сильно раздражают тех из нас, кто привык полагаться на твердую валюту позитивного знания и не расстался с верой в его способность если не спасти мир, то хотя бы местами усовершенствовать. В позиции «посткритиков» усматривается безответственность, а то и прямое предательство социальной и культурной миссии интеллектуала. Но и Фелски настроена решительно и упреждающий критический укол позволяет себе в первом же абзаце предисловия. О каком произведении мы скажем, что оно «цепляет»?³ Уж, наверное, не о Прусте, а скорее о бестселлере или блокбастере. К «крючкам» обыкновенно крепится дешевая на-

3 Название книги кажется обманчиво легким для перевода: почему бы не «На крючке»? Нет, не подходит: Фелски ведь очень сознательно использует не существительное, а производное от глагола прилагательное с широким веером значений: подвешенный, подсевший (на наркотик), подцепленный или подключенный (к сети). Выражение «быть на крючке» (или «держаться на крючке») предполагает несвободу одной из сторон; в ситуации литературного чтения такой стороной — управляемой, подчиненной, контролируемой — должен быть, кажется, читатель. Но в логике Фелски читатель как раз активен — не менее, чем множество других акторов, вовлеченных в процесс. Нас равно *увлекают* сюжет романа и поезд метро, поясняет Фелски (с. 65), и разница не в том, что один опыт иллюзорен, а другой реален, — скорее в том, что первый предполагает наше (читателей, зрителей) внимание и участие, а второй нет. «Крючок» в этой системе рассуждений не вещь, а именно «аффорданс», то есть элемент или свойство формы, предполагающие осуществление какой-то возможности-действия реципиентом. Характер возможности не определим строго: на крючок, в конце концов, можно поймать рыбу, повесить халат, подцепить нить, прицепить вагон... В поп-музыке есть понятие «хук» — «цеплялка» — часть композиции, выделяемая слушателем, особо привлекательная ритмически или мелодически.

живка, которой уважаемый человек побрезгует. Или сделает вид: статус ведь не мешает ценить состояние очарованности, которое дарит искусство независимо от степени его «серьезности». Воображая, будто за читателями-профессионалами зарезервированы особые, интеллектуализированные наслаждения, возносящие их/нас над мороком массовых жанров, мы всего лишь воспроизводим по инерции догматику «высокого модернизма», в которой сами модернисты были совсем не последовательны. А в пестром, динамичном ландшафте современной культуры такого рода элитаристская предвзятость и вовсе смотрится карикатурой на самое себя.

В основе потенциально бесконечного спора о том, что же в *принципе* лучше и правильнее — доверять или проверять (подозревать), — прячется вопрос о природе эстетического опыта. В логике «подозрительности», поясняет Фелски, этот опыт устойчиво ассоциируется с привилегированным состоянием созерцательного наслаждения красотой. Предполагается, что в подлинном искусстве самодостаточное «я» встречается с самодостаточным же произведением («a solitary self faces a self-contained work», с. 15), отвлекаясь от практических интересов и обыденных соображений. Но в прагматически ориентированной логике все ровно наоборот: эстетический опыт одновременно и непосредствен, и сложно опосредован; и индивидуален, и трансиндивидуален, пронизан социальными связями.

Типологии этих связей, или форм привязанности, Фелски посвящает основную часть книги, по главе на каждую. Называются они словами подчеркнуто, даже обескураживающе, привычными: *настройка* (attunement), *идентификация* (identification), *интерпретация* (interpretation).

О процессе *настройки* важно заметить, что он никогда не происходит «с нуля», в пустоте: самим фактом рождения любой человек заброшен в некоторую среду, систему правил, запретов и предпочтений: осваиваясь в ней, мы становимся постепенно «самими собой». Вкус развивается и отчасти перевоспитывается образованием, — как правило, при участии людей более опытных, ценителей, знатоков или практиков (художников). Нам, например, начинают нравиться «Девушки из Авиньона», первоначально отталкивавшие своей странностью. Особенно интересны случаи, когда «настройка» на новое возникает как бы сама собой, никем и ничем не мотивированно. Ты проходишь через зал музея, и внимание вдруг приковывает картина, на которую никто не указывал заранее и не воспевал как шедевр. Она, скорее всего, и не является шедевром, и тем не менее интенсивное взаимодействие с ней происходит. Чаще, впрочем, настройка переживается как постепенный процесс — совокупность неотслеживаемых сознанием сдвигов. Нужно время, чтобы «пыль чтения», по выражению В. Вулф (цит. по с. 59), осела и книга отодвинулась от читателя, — чтобы позднее к нему вернуться, но уже другой, чем при первоначальном контакте. Не то чтобы мы стали понимать содержание лучше или точнее, хотя и это не исключено. «Отношение отзывчивости» (responsive relation) формируется в порядке реагирования на *форму* произведения, или на то, что вслед за Х.-У. Гумбрехтом можно назвать «присутствием». Ничего «магического» или «мистического» в этом эффекте нет. Процессы индивидуальной «настройки» протекают часто без поддержки языка и помимо актов концептуализации; перед лицом этой ускользающей, слабо осознаваемой реальности в одинаково трудном положении оказываются и литературоведение, и искусствознание, и киноведение, что позволяет Фелски приводить примеры из разных областей. Выразительно, например, признание Дж. Элкинса в книге «Картины и слезы»⁴: известный искус-

4 Elkins J. Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings. N.Y.: Routledge, 2001.

ствовед сетует на неумение и нежелание историков искусства учесть при анализе живописных произведений аффективную силу личных реакций и рассказывает, как четырнадцатилетним мальчиком был зачарован полотном Беллини «Экстаз святого Франциска» в нью-йоркской Коллекции Фрика. Позже он прочел много книг о Беллини, многое об этом художнике узнал и понял, но раннее впечатление притушилось, эмоция умерла. Произошло ли при этом обогащение субъективного опыта культурным знанием? Трудно сказать. Да и был ли субъективный опыт «чист» в своей непосредственности? Постфактум Элкинс ясно видит в собственной подростковой реакции след романтических вкусовых предпочтений, то есть некую вторичность. И это возвращает нас к базовой посылке, или уроку, почерпнутому Фелски у Латура: акт личного восприятия невозможно понять путем интроспекции, вглядывания в себя. В формировании этой тонкой материи незримо участвует множество взаимодействующих акторов: вещи, люди, пространства, события. Весь вопрос в том, как сделать невидимые действия наблюдаемыми или по крайней мере различимыми.

О природе *идентификации*, кажется, трудно сказать что-то новое. Уж как много поучительных слов сказано о том, что к литературному персонажу или изображению на портрете нельзя относиться наивно, «как к живому человеку»! Эту незаконную с точки зрения науки проекцию мы тем не менее осуществляем с легкостью и на каждом шагу, позволяя образам на себя воздействовать — вызывать восхищение или раздражение, желание подражать или отвращение... Конечно, общение с персонажем не похоже на бытовое общение хотя бы потому, что в нем отсутствует взаимность. Мы можем испытывать острое любопытство к Подпольному человеку Достоевского или к Постороннему Камю, хотя в жизни предпочли бы не иметь дела ни с тем, ни с другим. Идентификация может быть точечной, избирательной, летучей, гибкой, порой неожиданной (когда мы опознаем то, чего знать не можем, или переживаем чувство общности с тем, что не может нас не отталкивать). Персонаж в силу своей фикциональности неотделим от сюжета книги, от вымышленных ситуаций, от стиля повествования и от личности автора (или актера, исполнителя соответствующей роли), но в то же время более чем способен переступить границы текста. Гарри Поттер и Гермиона Грейнджер не просто продолжают существовать в головах читателей — они часть жизненного окружения (Umwelt), с которым люди взаимодействуют. Сеть виртуальных соучастных связей, возникая внутри текста, распространяется вовне. И наоборот. Акт идентификации возможен ведь не только с персонажем, но и с автором, с произведением, со стилем — по отдельности или в разных комбинациях все они могут формировать сложносоставной локус привязанности (text-person combination, с. 104).

Фелски предлагает различать четыре модуса идентификации. Это *согласование* (alignment), близкое к понятию фокализации; *солидаризация* (allegiance) — сближение на основе ценностных предпочтений, игровое принятие чьей-либо стороны; *узнавание* (recognition) — опознание в другом своего, необязательно приятное; *эмпатия* (empathy) — способность чувствовать вместе с кем-то (with somebody) и за кого-то (for somebody), реализуемая, как правило, на волне дружественного со-чувствия, но иногда и враждебной антипатии. Все четыре режима идентификации актуализируются, например, при чтении романа «Джейн Эйр»: формальное согласование с перспективой повествования от первого лица; солидаризация с героиней как нравственным центром романа; узнавание гендерных коллизий, с которыми читательницы могли и сами сталкиваться в жизни; сопереживание сомнениям и страданиям Джейн. Тонкие нити сплетаются в канат (thick rope of connection), но гарантией идентификации не может быть даже это. Фелски приводит в пример

эпизод из романа М. Клифф «Нет телефона в рай» (1987). Его героиня, современная молодая цветная женщина с идентичностью во всех отношениях гибридной, читает роман Бронте и размышляет над природой переживаемого «фокуса»: «Литературный вымысел ее перехитрил. Вовлек в себя, так что она превратилась в Джейн. <...> Опомнившись, она себя корила. Нет же, говорила она себе, она никак не могла быть Джейн». Другим примером служат рассказы Конан Дойля, где ориентир для читательских реакций задается путем *согласования* с перспективой Ватсона, хотя *солидаризация* вероятнее с его харизматическим компаньоном Холмсом. Акты *эмпатии* чаще всего обсуждаются применительно к реалистическим текстам, создающим «полнокровные характеры», и гораздо меньше изучены применительно к письму модернистов и постмодернистов. Законно ли, например, отождествление с Лолитой или оно исключается словесной пиротехникой и иронией Набокова?

Интерпретация — третий вид «привязанности», неотделимый от первых двух, — трактуется Фелски особым образом. Этому искусству она опять-таки учится у Латура, который сам, как известно, брал уроки у литераторов, в частности у Льва Толстого. Роман, по Латуру, учит видеть множественность связей, даже избыточность их по сравнению с тем, что схватывает «практический» взгляд. В романе действуют не только лица, но и объекты, включая простейшие вещи; в сюжетной и/или метафорической логике образы-акторы формируют сложнейшие конstellации. Именно по этой причине чуткая интерпретация вооружает нас не только знанием о тексте, но и тонкими навыками взаимодействия, очень небезопасными в общении. В связи с этим Фелски обращается в финале книги к проблемам педагогики. В сущности, литературный семинар, сосредоточенный на работе интерпретации, являет собой пример рабочей сети (worknet). Группа лиц, (временно) объединенных общим интересом к тексту, вырабатывает общие привычки, ритмы, послышки и предпочтения. Внимание направляется на произведение и породивший его контекст, но косвенно также и на связи, что формируются по ходу занятий. Читатели учатся замечать в тексте то, чего не замечали ранее, но отчасти его посредством воссоздают и самих себя. (Здесь, конечно, встает вопрос: точно ли описательность по методу Латура «гостеприимнее», доступнее для работы в студенческой аудитории, чем отвергаемая критическая теория, которая ведь тоже создает основание для сотрудничества? Вопрос этот, как и многие другие, остается в книге без ответа.)

Где искать позитивные образцы посткритической мысли? Мы исходим из того, что есть много видов знания, каждый из них многосоставен, и это дает современному аналитику широкое поле выбора и маневра. Предположив наличие аффективной составляющей (установку на доверие или на подозрительность) в научном тексте, как не предположить наличия познавательного потенциала в тексте, не претендующем на научность, эссеистическом, мемуарном или художественном? По сути, для Фелски идеальный «посткритик» — это писатель с хорошо развитой наблюдательностью, способностью к саморефлексии и даром точного слова. Ее собственная книга к этому идеалу стремится. Внушительный арсенал теоретической начитанности присутствует, но не демонстрируется, стиль скорее эссеистичен. Мысли предоставлено двигаться «по-крабьи» (*crabwise* — выражение автора), то есть боком, не путем построения логического аргумента, а путем нанизывания примеров, которые обогащают складывающуюся картину все новыми штрихами, делают ее все более убедительной.

Другие примеры убедительных посткритических усилий: эссе романистки Зейди Смит, где анализируется процесс вкусовой перенастройки, по ходу которой нечто чужое и отталкивающее чужестыю (песни Джони Митчелл) превращается

в «свое», пронзительно близкое⁵; автобиографическая книга прозаика Майкла Уайта о «путешествиях с Вермеером» сквозь перипетии личной жизни⁶; хроника пожизненного перечитывания романа Джордж Элиот в книге Ребекки Мид «Моя жизнь в Мидлмарче»⁷. Писательница Патриция Хэмпл описывает встречу с полотном Матисса⁸, поэт Марк Доти — эффекты интимности, производимые устрицами и лимонами на голландских натюрмортах⁹. Особый случай — опус романиста Джеффа Дайера «Зона» о масштабной внутренней работе, к которой подвиг его фильм Тарковского лишь одной, запавшей в память деталью¹⁰. Очевидно, что подобного материала много, и под предложенным Ритой Фелски углом — как приглашение к пересмотру парадигмы наших знаний об искусстве — его пока никто всерьез не рассматривал.

Итак, перед нами книга, которая безусловно интересна, но не обязательно и не всем понравится, даже и чисто стилистически. В ней многовато повторов, а также формулировок, транслирующих негативность, неопределенность, вариативность, неокончателность (один из американских рецензентов подсчитал, что фразы с союзом *yet* — ‘однако’, ‘тем не менее’ — встречаются на 163 страницах 134 раза!). Невольно реагируя на каждый такой «микрочрючок», читатель испытывает смущение, порой и раздражение. То и другое, впрочем, по некотором размышлении может стать продуктивным. Где-то в середине книги, к примеру, мое внимание зацепила такая фраза: «Текст не последовательность знаков, подлежащая декодированию, а структура, которую мы обживаем» (с. 77). Сразу возник вопрос: о каких, собственно, структурах толкует здесь автор? Потом подумалось: акцент здесь не на свойствах структур, а на способах поведения по отношению к ним. «Обживание» — это система действий и жестов, посредством которых и благодаря которым конструкция из крыши и стен превращается постепенно в жилище, а обретающийся в ней субъект — в обитателя дома. Процесс обживания новой парадигмы знания долгов и заслуживает аванса — в виде нашего интереса и доверия.

-
- 5 Эссе Смит называется «К вопросу о самонастройке. Путешествие вокруг Джони Митчелл» (*Smith Z. Some Notes on Attunement. A voyage around Joni Mitchell // The New Yorker. 2012. 17 Dec. (<https://www.newyorker.com/magazine/2012/12/17/some-notes-on-attunement>)*). Это же слово, *attunement*, Фелски пытается терминологизировать, превратить в понятие.
 - 6 *White M. Travels in Vermeer: A Memoir. N.Y.: Persea, 2015.*
 - 7 *Mead R. My Life in Middlemarch. N.Y.: Broadway, 2015.*
 - 8 *Hampel P. Blue Arabesque: A Search for the Sublime. N.Y.: Mariner, 2007.*
 - 9 *Doty M. Still Life with Oysters and Lemon: On Objects and Intimacy. N.Y.: Beacon, 2002.*
 - 10 *Dyer G. Zona: A Book about a Film about a Journey to a Room. L.: Vintage, 2012.*