

Татьяна Венедиктова

Критика как поэзия

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_332

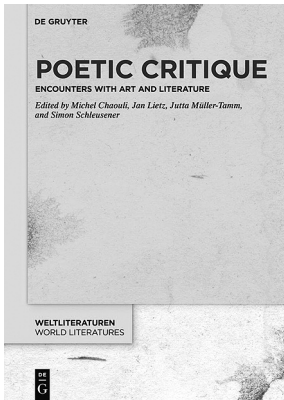
Poetic Critique: Encounters with Art and Literature /

Ed. by M. Chaouli, J. Lietz, J. Müller-Tamm, S. Schleusener.

Berlin; Boston: De Gruyter, 2021. — VIII, 204 p. —
(WeltLiteraturen / World Literatures, Vol. 19).

Чувство торжественной скорби наполняет нас, когда мы видим, что последнее произведение Фридриха Шлегеля, этого неустанного искателя, внезапно обрывается на слове *aber* (*однако*) — как если бы он еще не нашел всего того, на что намекает это слово.

Т. Карлейль¹



Сборник материалов по итогам конференции интересен как отчет о событии коллективного усилия мысли, «симфилософствования», «симпозирования». Причудливые словечки из лексикона йенских романтиков в данном случае уместны, поскольку речь идет о конференции, проведенной летом 2019 г. Лабораторией филологии на базе докторантской программы литературных исследований имени Фридриха Шлегеля (Свободный университет Берлина). Классик европейского романтизма (позволим себе это странноватое выражение) особо выделял и любил жанр фрагмента, который он сравнивал с ежом — по причине свернутости, обособленности от окружающего мира, а также «ключести», способности дразнить, раздражать мысль

читателя. Вот знаменитый образец — фрагмент 117, объявляющий одновременно о вновь возникшей возможности и почти шокирующем запрете: «Поэзию может критиковать только поэзия. Если само суждение об искусстве не является произведением искусства... то оно не имеет гражданских прав в царстве искусства»². Можно спросить: почему лихие раннеромантические прокламации оказались востребованы в сегодняшнем культурном климате? Чем мотивировано и чего стоит в начале XXI в. устремление аналитической науки о тексте к слиянию с литературным творчеством? Этим вопросам и была посвящена конференция в Берлине под названием «Поэтическая критика».

Суть своей программы Шлегель когда-то формулировал так: «Поэтическая характеристика... вовсе не хочет ограничиться высказыванием лишь того, чем, собст-

- 1 Цит. по: Попов Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. / Пер. с нем. Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 9.
- 2 Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. С. 288.

венно, является вещь, где она находится и должна находиться в мире; она нуждается в целостном неразделенном человеке, сосредоточивающемся на произведении столько времени, сколько ему нужно; если он любит устное или письменное высказывание, ему может доставить удовольствие обстоятельно раскрыть свое восприятие, в основе своей единое и неделимое...»³ Из этого следует максималистское требование: полноценный акт познания должен подразумевать субъектность во всем спектре реакций (интеллектуальных, эмоциональных, аффективных и эстетических, как любовь и удовольствие) и всем спектре отношений — с миром, другими и собой. Чем отзываются на этот призыв современные теоретики литературы?

Поэтическая критика, полагает *Александр Гарсия Дютман* (Берлинский университет искусств), осталась бы всего лишь фантазийным эстетским проектом, привлекательным для тех литературоведов, кто не особенно печется о научной репутации, если бы ее не заботило именно то, без чего разговор о литературе теряет всякий смысл. Уж сколько раз предпринимались попытки объективировать отличие литературной речи от «просто речи», и ни одна не дала стойко убедительного результата. Тем не менее отличие есть и заслуживает уважения как некая явная загадка. Мы чувствуем, что элементы языка в литературном произведении функционируют для нас иначе, чем за его пределами, и дело отнюдь не в сложноустроенности или герметичности художественного целого: как объяснил в свое время Адорно, общедоступное сочинение, демонстрируя отсутствие какого-либо секрета, тем вернее его хранит (см. с. 60). Усилие критика повторить — эпоподобно — творческое действие поэта как раз и есть способ приблизиться к недостижимому, к смысловой реальности, создаваемой и воссоздаваемой в сознании субъекта и intersубъективном пространстве.

Поэтическая критика — осознанно игровая форма внимания. Этот режим становления ироничной, саморефлексивной мысли пытается описать *Беттина Менке* (Эрфуртский университет) в статье «Театр как критическая практика: прерывание и цитатность». Она устанавливает связь между концепцией эпического театра в трактовке Вальтера Беньямина и концепцией романтического театра у Людвиг Тика. В обоих случаях важна ситуация игры внутри игры с удвоением действия в любой точке, важен запрет на апелляцию к авторитету, важна готовность «критиковать именем парадокса, решать именем неразрешимости» (с. 141). Ирония, которую Шлегель определил (во фрагменте 668) как нескончаемый парекбасис (прерывание, реплика в сторону, временный выход актера из роли, стратегическое нарушение иллюзии замкнутого целого), также важна — не только в психологическом и эстетическом, но и в эвристическом отношении.

О сходном эффекте мнимого беспамьяства, препятствующем замыканию, завершению повествования, пишет *Эмит Чодури* (Университет Восточной Англии) в статье «Рассказ и забвение». Начальный фрагмент романа интригует нас содержащимся в нем обещанием, открывающейся новой возможностью. А что если написать роман, состоящий сплошь из «начал», вступительных параграфов? Это был бы проект, столь же интересный (хотя в пределе столь же химерический), как книга из одних цитат, с которой экспериментировал Беньямин. Вступительный абзац сравним с цитатой в том отношении, что не воспринимается читателем как принадлежащий к данному тексту: его функция — отсылать в смысловое пространство, еще не вполне или совсем не определенное⁴. Вспомним начало «Превращения» Кафки: герой и рассказчик явно не помнят или *забывают думать* о сюжетобразующей

3 Там же. С. 330.

4 Сказанное не относится к цитате в научном труде, где она, как правило, подтверждает, подкрепляет, иллюстрирует мысль, содержащуюся в тексте.

теме. В сознании Грегора «всплывают» будильник, начальник, расписание поездов, трудности с переворачиванием на правый бок, шум дождя, портрет дамы в боа на стене... Детали обыденности содержатся внутри уже происходящей с героем катастрофы, но как бы не подозревают о ней. Так в фильме Тарковского непрофессиональные актеры играют самих себя, как если бы это было вовсе не кино. Удивляясь деталям, ни в какой сюжет заведомо не встроеной, ни к какой истории не принадлежащей, читатель эмпатически сопереживает то, что испытывает писатель над чистым листом бумаги или перед пустым еще экраном: предвосхищение, возможность творчества. Этот акт сонастройки (*stimmung*), спонтанного миметического подражания ценен тем, что позволяет пережить момент соединенности, неразделимости жизни и рассказа, драгоценный именно тем, что возможен он только в литературе⁵.

Джонатан Элмер (Индианский университет) в статье «О ненасильственном вопрошании» («On not forcing the question») тоже размышляет о познавательных выгодах и рисках, которыми богат и чреват литературный текст, а также о способе постановки познавательных вопросов, специфическом для искусства в целом. О чем-то подобном рассуждал и Шлегель, настаивая на принципиальной неопределенности литературного смысла. Тому, кто понимает произведение вполне или совсем его не понимает, поэт-критик не сообщит ничего нового, — в отличие от того, кто понимает лишь частично: только последнему критические размышления и будут полезны, хотя предстанут «лишь наполовину понятными, кое-что разъясняя ему, кое в чем, вероятно, запутывая еще больше, чтобы из беспокойства и сомнения рождалось познание или чтобы субъект осознал свою половинчатость, насколько это возможно»⁶. Продуктивный диалог, к которому литература стремится и ради которого по-настоящему существует, может возникнуть исключительно на почве «половинчатости» и «беспокойства».

Элмер обращается в этой связи к понятию *переходного объекта*, предложенному психологом Дональдом Винникотом: переходным объектом, считал тот, может быть любой предмет, который служит ребенку посредником между его становящимся «я» и миром. О любимой игрушке и роли ее в игре бессмысленно спрашивать: «Это ты все придумал или так на самом деле?» Промежуточная, нейтральная, переходная зона смыслообразования бережно лелеется, охраняется от критических вопрошаний: учась жить с иллюзией, маленький человек репетирует уроки, важнейшие для будущей жизни, когда в функции переходных объектов выступают нередко сакральные объекты и произведения искусства. Сопоставляя стратегии Винникота и его современницы, британского психоаналитика Мелани Кляйн, Элмер отмечает различие: при сходном направлении аналитической работы первый встает в позицию взрослого, бережно сопереживающего игре ребенка, вторая ведет допрос с пристрастием. Обе манеры в ходу у литературных критиков; другое дело, что вопросы типа: «Настоящий ли Гамлет на сцене?» — применительно к художественному перформансу заведомо бесполезны. Важно не победить дух творчества объяснением, а изнутри самого процесса раскрывать его познавательный потенциал. Поэтому критика произведения искусства в идеале сродни

5 По этому поводу Чодури цитирует пассаж из «Тошноты» Сартра: «...для того чтобы самое банальное происшествие превратилось в приключение, достаточно его РАСКАЗАТЬ. Это-то и морочит людей; каждый человек — всегда рассказчик историй, он живет в окружении историй, своих и чужих, и все, что с ним происходит, видит сквозь их призму. Вот он и старается подогнать свою жизнь под рассказ о ней. Но приходится выбирать: или жить, или рассказывать» (*Сартр Ж.-П.* Тошнота / Пер. с фр. Ю. Яхниной // Сартр Ж.-П. Тошнота. Рассказы. Пьесы. Слова. М.: Пушкинская библиотека; АСТ, 2003. С. 62).

6 Шлегель Ф. Указ. соч. С. 326.

бесконечности сократического диалога: не задавая буквалистских вопросов, которые предполагали бы однозначные ответы, мы обеспечиваем умножение вопросов другого уровня, куда более важных.

Помимо психолога Винникота, Элмер выбирает в союзники американского философа Стенли Кавелла и приводит в качестве методологического ориентира сложную метафору, которую сам Кавелл использует в финале книги о Витгенштейне⁷. Тряпичную куклу можно увидеть как «вещь среди вещей» и/или как «вещь в чьем-то сознании». Можно ли о кукле сказать, что она печальна, радостна, сыта, голодна, виновата, спит? Истинность любого из аспектов ее бытия может полагать только играющий ребенок. Наблюдателю остается увидеть куклу глазами играющего или признать наличие чужого видения, даже и не участвуя в нем: «Может быть, я устал, или у меня болит голова. Значение того, что говорится о кукле, я не могу в этом случае пережить сам. Кукла кажется просто тряпичей. Это не мешает мне знать, что такое кукла, просто в данный момент я слеп к ее кукольности» (цит. по с. 72). Соучастие в процессе игры, приобщение к чужому опыту в любом случае предполагает построение отношения одновременно критического и поэтического.

О ценности и труднодостижимости такого синтеза думал еще один автор, привлекаемый Элмером к размышлению, — Уильям Эмпсон, чья книга «Семь типов неоднозначности»⁸ считается классикой англоамериканского формализма. Призвание литературоведа, полагал Эмпсон, состоит не в том, чтобы выносить суждения о произведениях. Суждение служит исходной точкой интерпретации (основанием для выбора предмета) и вытекает из нее как итог. Но если есть соблазн, которому хороший критик должен сопротивляться всеми силами, так это желание формулировать суждение «окончательное», в абсолютных терминах.

Призыв к скромности, смирению, отречению от претензий на власть над познаваемым объектом звучит как неявный лейтмотив и в других материалах сборника, в частности в изящном триптихе *Он Ипин* (Университет Джонса Хопкинса) «Поэтическая критика и художественная проза: Гёте, Джойс, Кутзее». Здесь тоже предпринята попытка развивать завет Шлегеля: поэтическая критика призвана дополнять, обновлять, пересоздавать произведение; дело критика — «вновь изобразить изображенное, еще раз воплотить уже воплощенное»⁹. Ровно это делают Вильгельм Мейстер у Гёте, размышляя о постановке Гамлета, и Стивен Дедал в «Улиссе», когда читает лекцию о том же Гамлете в Национальной библиотеке Дублина, и писательница Элизабет Костелло в одноименном романе Кутзее, когда анализирует в студенческой аудитории новеллу Кафки. Во всех случаях поэтически одаренный критик даже не пытается применять к произведению объективные (от Аристотеля, Горация или любого из новейших «измов») критерии, а скорее развивает импульс к саморефлексии, заключенный в тексте, и тем самым открывает рефлексии собственную позицию. Можно ли быть одновременно Гамлетом и актером, играющим Гамлета, или Гамлетом и Шекспиром, то есть пребывать разом внутри и вне исследуемого действия? Неудача такого усилия практически неизбежна. Осознание собственной граничности — ожидаемый субъективный итог полноценно творческой интерпретации. Сам по себе он не очень приятен, но ценен как побуждение этот акт интерпретации возобновить и продлить.

Остается констатировать уже и так очевидное: идея критики как поэзии приобрела актуальность в контексте эстетизации науки о литературе, ее сближения

7 Cavell S. *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. N.Y.: Oxford University Press, 1979. P. 401–402.

8 *Empson W. Seven Types of Ambiguity* [1930]. N.Y.: New Directions, 1947.

9 Шлегель Ф. Указ. соч. С. 330.

с искусством и ее же размежевания с социальной критикой. Этот тренд проявился на Западе в последнее десятилетие, когда бурный характер приняли споры между критикой, вооруженной «герменевтикой подозрительности» (П. Рикёр), то есть сделавшей ставку на добычу тайного, как правило, социально-разоблачительного смысла, и так называемой посткритикой, воодушевленной, наоборот, доверием к тексту, стремлением к наблюдению и бережному описанию формальных эффектов, из чего происходит программный принцип «поверхностного чтения»¹⁰. С точки зрения «посткритиков» (наиболее последовательно эту программу продвигает Рита Фелски¹¹), критика, исполненная «подозрительности», рассудочна и предана абстракциям (таким, как общество, колониализм, капитализм, средства производства, гендерное неравенство и проч.), а потому предсказуема и скучна. Но с противоположной точки зрения, и «посткритика» предсказуема, поскольку настроена «потребительски» — на собирание нектара эстетических удовольствий и исторических анекдотов. Ведь если нет вектора исторического движения (для Латура капитализм, «подобно Богу, не существует»¹²), озабоченность серьезным исследованием и исправлением мира теряет всякий смысл.

Один из авторов сборника, *Уолтер Бенн Майклс* (Иллинойский университет в Чикаго), развивает как раз эту мысль — о добровольной слепоте «посткритической» реакции. Внушать студентам исключительно ценности интересубъективной симпатии и эмпатии, внимания и признания, обесценивать самое желание думать о социальных структурах, системах и общих векторах развития — значит, с его точки зрения, мириться с социальной сегрегацией и даже невольно ее закреплять. Из студентов, обучающихся в полноценных, четырехгодичных университетских программах, напоминает этот автор, восемьдесят процентов принадлежат к верхнему квинтилю по богатству — это как раз и есть аудитория Риты Филски в Виргинском университете. Выходцы из низшего квинтиля, наоборот, учатся в двухгодичных колледжах, а в их программах «посткритика» не востребована и не представлена никак. Факт красноречивый и упрямый.

Открытым и спорным на сегодня оказался и вопрос — как будто бы не новый и давно решенный — о формах связи текста с контекстом. Если «бесхитростная» логика отражения, причинно-следственного детерминизма устарела, если признаны несостоятельными и более изощренные техники «аллегоризации» культурно-исторического процесса¹³, если погружение в фактологию, дотошность эмпирических описаний не рождает новых инсайтов — что остается? Этим вопросом задается *Саймон Шлойзнер* (Свободный университет Берлина) в статье «Поверхность, даль, глубина: текст и его окружение». Признав наличие тупика (описанного выше), он предлагает вернуться к опыту немецких критиков культуры начала XX в., — к усилиям Георга Зиммеля, Вернера Зомбарта, Вальтера Беньямина, Зигфрида Кракауэра соединить феноменологическое описание с серьезным интересом к историческому материализму. Например, эссе Кракауэра «Орнаменты масс» (1927) строится на усмотрении сходства между синхронным движением кордебалета в эстрадном шоу «Девчонки Тиллера» с конвейерным производством по системе Тейлора: «Ножки девчонок Тиллера — все равно что руки рабочих на фаб-

10 См.: *Best S., Marcus S. Surface Reading: An Introduction // Representations. 2009. Vol. 108. № 1. P. 9.*

11 См.: *Felski R. The Limits of Critique. Chicago: University of Chicago Press, 2015.*

12 *Latour B. The Pasteurization of France / Transl. by A. Sheridan, J. Law. Cambridge, MA; L.: Harvard University Press, 1993. P. 173.*

13 Ф. Джеймисон сравнивал интерпретацию текста с «аллегорическим актом» — поиском и выявлением скрытых кодов-ключей. См.: *Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. L.; N.Y.: Routledge, 2002. P. X.*

рике»¹⁴. Ритмические движения неосознанны, но именно через них, в силу их неосознанности, и открывается доступ к тем «конstellациям» (эстетического и политического, культурного и экономического и т.д.), что исподволь организуют социум и обеспечивают движение истории. Исторический процесс «ведет в самую сердцевину орнамента массы»¹⁵, который высокомерные знатоки культуры склонны были игнорировать. Вопрос в том, как соединить орнаментальные формы со смыслом. Спрашивать о том, что они значат, или подвергать их «аллегоризации» нет резона, притом что их же социальная функциональность представляется несомненной. Одну из возможностей работы с этим явным-но-невидимым смысловым пластом Шлойзенер демонстрирует на примере романа Мелвилла «Моби Дик»: с его точки зрения, это текст именно того рода, что имел в виду Шлегель, когда писал рецензию на «Мейстера», — «образцовая» смесь самых разных приемов наррации, метафизических идей, интертекстуальных переключек, литературы и философии. Прочтения романа традиционно строились как попытки ответить на вопрос: что значат он в целом и каждый из его элементов? Считать ли Измаила воплощением (американской) свободы, а Ахава — воплощением (американского же) тоталитаризма? Отождествлять ли белизну кита с непостижимостью зла? Или, вслед за романисткой Тони Моррисон, с идеологией расового превосходства белых? И так далее. Но, может быть, к тексту Мелвилла, последовательно обескураживающему ожидания критиков, стоит подойти иначе? Например, отдав должное ритму, которым организуются в нем сразу два процесса, — производственный (охота на кита) и метафизический (поиск недоступного знания). В том и другом чередуются, оттеняя друг друга, моменты драматического напряжения и периоды бездеятельности, заполняемые игрой воображения, предположительной болтовней, рассказыванием баек. Вмещающая в себя множество голосов, жанров, способов общения, повествование не уводит читателя прочь от мира, а направляет-ввергает в «трещину» интенсивной саморефлексии. За счет этого и возникает резонанс с восприятием читателей разных поколений и времен.

Формулировки Шлегеля в статьях сборника цитируются многократно, и трудно не обратить внимания на доминирующие в них императивные формы: «...все образованные люди в случае необходимости *должны* уметь быть поэтами»; «Тот, кто *надлежащим* образом охарактеризовал бы “Мейстера” Гете, сказал бы тем самым, чего наше время *требует* от поэзии»¹⁶. Но когда именно и почему возникает «случай необходимости»? «Надлежащим образом» — это как? Кто, кому и какие требования предъявляет от имени «нашего времени»? Ответы на эти вопросы критик всякий раз оставляет за читателем. Похоже, что сходным образом ведут себя и авторы рецензируемой книги, когда формулируют запрос на рефлексию словесного творчества, которая была бы профессиональна, но не ограничена шорами объективизма, — лично ответственно, но свободна в выборе инструментов.

«Чутье к поэзии или философии есть у того, для кого она является индивидуом»¹⁷. Эту несколько загадочную фразу Шлегеля можно, пожалуй, перефразировать так: поэтическое «чутье» и чувство индивидуального готовы бесконечно прекословить стройности концептуальных порядков (всякий раз выдвигая свое *aber*), — и за счет такого прекословия во многом и поддерживается живой, полноценно гуманитарный разговор.

14 Кракауэр З. Орнамент массы / Пер. с нем. А. Филиппова-Чехова // Кракауэр З. Орнамент массы: [Сб. статей]. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019.

15 Там же. С. 50.

16 Шлегель Ф. Указ. соч. С. 315, 288. Курсив мой. — Т. В.

17 Там же. С. 312.