

Часть 1. К эстетике умного касания

Татьяна Венедиктова

Правда жизни на взгляд и на ощупь

Tatiana Venediktova

Truth of Life by Sight and by Touch

Татьяна Венедиктова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, кафедра общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации), филологический факультет, заведующая, профессор; доктор филологических наук tvenediktova@mail.ru.

Ключевые слова: оптическое и гаптическое восприятие, значение, присутствие, модернизм, реализм

УДК: 82.0:7.01

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_81

В статье исследуется дихотомия оптического/гаптического восприятия, а также двойственная ставка на критическое дистанцирование и вчувствование в художественных практиках реализма и модернизма. С опорой на концепции Ж. Рансьера (реализм — «необъявленный» разрыв с логикой репрезентации) и Х.У. Гумбрехта (эстетический опыт — осциллятивное взаимодействие «эффектов значения» и «эффектов присутствия») рассматривается стратегия современного литературного письма, направленная на производство и передачу «правды жизни». Ее характеризует двойственность фокусировки — на идеологических формах, отвечающих за общепринятые ценности, «законы» реальности, и на формах «витальных», отвечающих за интерсубъективное, воплощенное, имплицитно социальное знание. Анализируется рассказ А.П. Чехова «Поцелуй» (1887) как этюд о сложной природе современного воображения.

Tatiana Venediktova

Lomonosov Moscow State University, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Professor and Chair; PhD tvenediktova@mail.ru.

Keywords: optic and haptic perception, meaning, presence, modernism, realism

UDC: 82.0:7.01

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_81

The paper explores the way realism and modernism, sequential and oppositional periods in modern literary history, cultivate the dual mode of perception and imagination — optic and haptic, prioritizing critical detachment and intensely corporeal involvement. Pertinent for the argument are J. Ranciere's view of the nineteenth-century realist novel as a break with (rather than an exemplum of) the representational mode, and H.U. Gumbrecht's idea of aesthetic experience as the necessary oscillation between «effects of meaning» and «effects of presence». The «truth of life» is predicated, ambiguously, on ideological forms identified with common values and «laws» of reality, as much as on «vital forms» of embodied, intersubjective, implicitly social cognition. Anton Chekhov's story «The Kiss» (1887) is analyzed as an insightful study of the complex nature of modern imagination.

В литературной истории последних двух столетий четко различимы два сверхамбициозные «изма», из которых один (реализм) претендовал на овладение правдой жизни, другой (модернизм) — на адекватность современности. Претензии сами по себе не новы и логически не противоречат друг другу, но противостояние выглядело непримиримым, и градус взаимной критики до недавнего времени оставался высок. Модернисты попрекали реалистов эстетической и эпистемологической наивностью, в силу этого далекостью от жизни; реалисты вменяли в вину модернистам их приверженность формалистическому трюкачеству и далекость от жизни уже по этой причине. То одна, то другая сторона в этой тяжбе торжествовала победу, но победа всякий раз оказывалась временной и местной.

Недопроясненность состава обоих «измов» не мешала историкам литературы использовать их как инструменты периодизации. Впрочем, сегодня это занятие уже не очень популярно: историков занимает не так инвентаризация фактов литературного прошлого по их предполагаемой принадлежности периоду, веку, эпохе или парадигме, как условия, обеспечивающие изменчивость культурных и коммуникативных форм. История, напоминает Жак Рансьер, существует постольку, поскольку люди и явления не похожи на «свое» время¹. О реализме и модернизме как раз и можно сказать, что они образцово анахроничны, — не совпадают ни со «своим» временем, ни сами с собой. Можно бесконечно спорить о том, который из них которому наследует², толковать обнаруживаемые схождения как предвосхищения или как пережитки³, спорить о соотносимости того или иного классика с той или иной интерпретационной рамкой⁴, но интереснее, как кажется, задуматься о динамике эстетического поиска в широком диапазоне «современности» — например, от 1850-х до 1950-х годов с непременным выходом за оба края⁵. Литературный материал, как будто бы хорошо обследованный, при свежем взгляде на него — из междисциплинарной перспективы и с учетом, естественно, меняющейся позиции наблюдателя — может оказаться по-новому интересным.

«Эстетический режим» по Рансьеру

Жак Рансьер не принадлежит к литературоведческому цеху и к сложившимся в нем традициям относится без почтения: он готов допустить, что «модернизм» был «едва ли не нарочно выдуман во избежание ясного понимания

-
- 1 *Рансьер Ж.* Понятие анахронизма и истина историка // *Социология власти.* 2016. № 2. С. 203–223.
 - 2 *Fore D.* *Realism after Modernism: Rehumanization of Art and Literature.* Cambridge: MIT Press, 2012.
 - 3 *Stasi P.* *The Persistence of Realism in Modernist Fiction.* Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
 - 4 В этом смысле выразительно само название статьи «Модернист Рескин, викторианец Бодлер...», подчеркивающее относительность позиций в эстетике зрелого XIX века: в протомодернисте Бодлере нетрудно разглядеть черты традиционалиста-викторианца, в образцовом викторианце Рескине — черты модерниста. См.: *Teulkovsky R.* *Modernist Ruskin, Victorian Baudelaire: Revisioning Nineteenth Century Aesthetics* // *PMLA.* 2007. Vol. 122. № 3. P. 711–727.
 - 5 *Brown N.* *Postmodernity, Not Yet: Toward a New Periodization* // *Radical Philosophy.* 2018. № 1. P. 11–27.

тех изменений, что происходили в искусстве и его отношениях с другим сферами коллективного опыта»⁶. Предлагаемая философом трактовка реализма XIX века литературоведу также покажется контринтуитивной: не апофеоз правдивого отображения жизни, как утверждали сами писатели-реалисты и несколько поколений теоретиков им вослед, а первый по-настоящему последовательный разрыв с логикой репрезентации⁷. Драма разрыва не была одномоментной или необратимой, но подразумевала серьезное переосмысление границ между жизнью и искусством и задач последнего.

Что же при этом происходит? Прежде всего, эстетическое измерение опыта начинает восприниматься не отдельно от повседневной, практической жизни людей, а как в ней имплицитно присутствующее. Функция литературы — не закреплять, а расшатывать, расщеплять, растворять, открывать обновлению сложившиеся связи между словами и вещами, между зримым, осознаваемым и сказуемым и т. о. служить обеспечением внутренней пластичности, которую европейский человек осознал в себе и научился ценить в Новое время. В силу вольно-невольного участия в (ре)формовании «сенсориума» культуры, распределении и перераспределении чувствуемого, эстетическая деятельность осознается как историчная и политичная в новом, нетривиальном смысле слова.

Особый интерес Рансьера в этом смысле представляет реалистический роман XIX века. Он буквально пухнет от обилия вещей и лиц, открытых прямому наблюдению. Разумеется, и раньше это обстоятельство привлекало внимание и трактовалось, как правило, в русле становления реализма и его последующих трансформаций, оцениваемых по-разному — как упадок или как прогресс, а в социополитических терминах — как признак торжествующей или, наоборот, преодолеваемой «буржуазности»⁸. По Рансьеру, сосредоточение реалистичес-

6 *Rancière J. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible / Trans. by Gabriel Rockhill. New York: Continuum, 2006. P 26.*

7 Концепция Рансьера предполагает различие трех «режимов» или способов отношения искусства к действительности, которые одновременно историчны и метаисторичны: будучи различны по «возрасту», они продолжают сосуществовать и взаимодействовать в условиях современности. *Этический режим и режим репрезентации* (или миметический) ориентируются на предполагаемо незыблемый фундамент этических норм (первый) и общезначимых представлений об истине (второй). Литература в рамках этих режимов востребована как ретранслятор ценного знания, разделяемого культурным сообществом, а задача ее, как и искусства в целом, полагается в том, чтобы отображать и исследовать законы, правила общей жизни. Подлинным знаменем современности Рансьер считает *эстетический режим*, начало формирования которого относит к XVIII веку: стабильность социальных норм и непреложность культурных иерархий (высокого/низкого, истинного/иллюзорного, объективного/субъективного, общезначимого/индивидуального и др.) подвергаются сомнению; вследствие радикальной демократизации видения оказывается, что в жизни нет ничего, что было бы недостойно внимания художника.

8 К примеру, Д. Лукач видел в избыточной описательности признак обеднения социального видения и вырождения реализма (*Лукач Д. Рассказ или описание // Литературный критик. 1936. № 8. С. 44–67*): реалистический принцип сюжетного рассказа уступал место модернистскому показу («Show, don't tell»), культу детали самоценной и поверхностной, освещаемой лишь в перспективе индивидуального восприятия. Впрочем, там, где Лукачу виделся тупик эгоистической ограниченности, Э. Ауэрбах, наоборот, усматривал ставку на «стихийную общность всех людей». В современных условиях, когда «недостаточность общезначимых основ творчества» слишком ощутима, — пишет он в финале «Мимесиса», — именно и только адекватное непреднамеренное изображение «произвольно выбранного мгновения в жизни

кой прозы на элементарном уровне контакта с миром («встрече с былинкой травы, завихрением пыли, блеском ногтя, солнечным лучом»⁹), ее зачарованность «безразличным ропотом жизни, лишенной значения»¹⁰ при нарастающем равнодушии к «эпическому» социальному содержанию следует понимать как проявление радикальной демократизации культуры — «неуклонного подрыва всех видов социальных иерархий, с отменой различения между священным и профанным, благородным и вульгарным, высоким и низким»¹¹. На свободе от привычных дихотомий рефлексия социального опыта становится тем более изощренной. Она не сводится к апологетике или критике общих предубеждений (идеологических, значащих форм), предполагая микроисследование форм «витальных»¹² или, иначе, форм индивидуально-воплощенного «присутствия»¹³. Эта вторая задача предполагает сосредоточение на коммуникативном потенциале жеста, ритма, чувственной и аффективной со-настроенности — на «суггестивной магии» (Ш. Бодлер) речи, реализуемой за счет подтекста, контекста и личного опыта читателя. Прямая семантика художественного высказывания при этом отступает на второй план и может быть даже подчеркнуто редуцирована, а то и вызывающим образом обнулена. Выразительный образец этой парадоксальной логики смыслообразования — флюберов идеал «книги ни о чем», который можно считать прообразом модернистских «эпифаний». «Эпифании» (например, молодого Джойса) фиксируют ситуации повседневные, обыденные, случайные, нередко абсурдные — не доносящие смысл, а как бы зависающие между пишущим и читающим в своей *всегда лишь возможной и никогда в полной мере не доступной* осмысленности.

Художник стремится «застать» эстетический опыт в акте его возникновения, в самый момент выделения — всегда проблематичного — из потока повседневного опыта. Со своей стороны, читатель должен воспринять эстетичность (качественную особость, интенсивность, целостность) возникающего переживания даже и в отсутствие условных сигналов — выделки символических форм, которая ассоциируется с искусством. Точнее: выделка может быть настолько тонка, что ее как бы и нет. Подчеркнутая безыскусность, несоответствие уже установившимся нормам и правилам «художественности» компенсируется инвестицией доверия, внимания, чуткости, усилий саморефлексии со стороны реципиента.

Происходящее интересно описывает искусствовед Майкл Фрид, при этом настаивая на параллелизме процессов, происходящих в изобразительном и словесном искусствах¹⁴. Как и Рансьер, Фрид заинтригован эстетикой реализма

разных людей» может послужить основой для контакта-взаимопонимания, а значит, и полноценно правдивой альтернативой тем спорным и шатким порядкам, «за которые борются и из-за которых приходят в отчаяние люди» (Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. С. 543–544).

9 Rancière J. The Politics of Literature // Rancière and Literature / Eds. G. Hellyer, J. Murphet. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. P. 40.

10 Ibid.

11 Ibid. P. 58.

12 Stern D. Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010.

13 Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

14 Об этом: Fried M. Flaubert's «Gueuloir». On «Madame Bovary» and «Salammbô». New Haven: Yale University Press, 2012.

и главный ее секрет усматривает не в репрезентации реалий жизни, а в новом устройстве отношения художника к предмету и акту письма, а также контакта художника с адресатом (читателем, зрителем). Искусство Курбе, например, стремится передать «сущностную неразрывность художника-созерцателя во плоти и изображаемой им природы, — неразрывность, которую нельзя непосредственно удостоверять, а можно только сочувственно угадать (*infer*)»¹⁵. Фрид рассказывает в этой связи иллюстративный анекдот о том, как Курбе и Коро собрались однажды, летом 1849 года, писать пейзаж, — при этом Коро начал с поисков «правильной» точки для наблюдения ландшафта, а Курбе просто сел и начал писать: самопровозглашенному реалисту не важно, на что и откуда смотреть, для него природа — не отдельный от наблюдателя вид, более или менее отвечающий суждению вкуса («буржуазного»), а среда, которую настоящий художник способен обжить-освоить из любой точки. Обновление творческих установок взаимосвязано с обновлением установок рецептивных: созерцатель полотен Курбе тоже может (не может не?) отождествиться «актами квазителесного отождествления» (*acts of quasi-corporeal identification*)¹⁶ на их почти осязаемую текстуру. В исподволь формирующейся новой эстетике первична и принципиальна именно плотность чувственного контакта субъекта и среды, взаимодействие с ней как бы наощупь, на дорефлексивном уровне. В более поздней книге, посвященной Адольфу фон Менцелю (запечатлевавшему на своих полотнах ничем не примечательные городские ландшафты, задние дворы Берлина), Фрид приходит к важному общему выводу о двух формах предельно реалистических практик, из которых одна осуществлялась за счет дистанцирования, абстрагирования от акта непосредственного производства образа, а другая (более интересующая исследователя) — за счет телесно-эмпатического погружения в самый этот акт.

Есть соблазн представить первую как противоядие или противовес второй, но вернее и, конечно же, историчнее было бы предположить, что очевидность различия и хиазмоподобное отношение между двумя реализмами — это признак их теснейшей взаимосвязи и понимаемости не иначе, как в свете друг друга¹⁷.

Эту продуктивную идею можно сформулировать еще иначе. Реализм долго ассоциировался с мерой соответствия тем условиям, что, формируясь в толще коллективной социальной жизни, возводятся в ранг ее «законов» или «правды» и в искусстве становятся предметом интерпретации, оправдания или критического осмысления. Альтернативный критерий «правдивости» литературного письма располагается в зоне интерсубъективного взаимодействия (что, несомненно, обусловлено процессами индивидуализации в современной культуре). «Эффекты присутствия» или «осязаемости»¹⁸, переживание непосредственного контакта на субличном, чувственно-эмоциональном уровне оказываются не менее важны, чем «эффекты значения». Эту двойственность можно представить как альтернативность режимов зрения/познания.

15 *Fried M. Courbet's Realism. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1990. P. 282.*

16 *Ibid. P. 58.*

17 *Fried M. Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-century Berlin. New Haven: Yale University Press, 2002. P. 252.*

18 *Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 29.*

Зрение как социальное чувство

XIX столетие мы часто ассоциируем с культурной монополией буквы/письма, с господством «типографического сознания» (*Typographic mind*)¹⁹. Отчасти это — ретроспективная иллюзия, заведомо преуменьшающая значимость того обстоятельства, что именно в позапрошлом веке в Европе — впервые в истории — зримый образ стал широко тиражируемым и потому общедоступным. Благодаря внедрению в культурную жизнь литографии, потом фотографии, распространению публичных зрелищ (например, панорам) и иных изобретений нарождающегося шоу-бизнеса (но в отсутствие пока еще кино) культура стремительно насыщалась безупречно жизнеподобными «снимками», а те, привлекая к себе общее внимание, начинали в ней по-новому работать. Бурное расширение и модернизация визуального опыта предполагали, параллельно с техническим вооружением зрения, открытие его субъективности, укорененности в теле. По свидетельству Дж. Крэри, XIX век по-новому открыл бинокулярность зрительного восприятия. Физиологи обнаружили сложную систему стимулов, идущих от каждого глаза особо, посредством которой мозг формирует «картинку»²⁰. Стало яснее, что в ней, «картинке», не только предъявляет себя внешний мир, но также свернут сложный опыт восприятия, в котором чувственные реакции сопрягаются с эмоциональными и интеллектуальными. С учетом этих сложных процессов визуальный опыт переоткрывается как «послание воплотившейся в теле души»²¹, в искусстве адресуемое также телу и душе другого человека.

Отсюда берет начало, постепенно расширяясь и набирая вес, мысль о «различной постановке глаз»²², о множественности или по меньшей мере двойственности «скопических режимов»²³. Наряду со зрением «оптическим», подразумевающим дистанцию, отвлеченность и объективность, интерес вызывает зрение, основанное на восприятии вблизи, — осязательное или «гаптическое», предполагающее тесный, квазитактильный контакт с объектом. Это — область интереса, общая для ученых-физиологов, искусствоведов (А. Гильдебранд, А. Ригль), экспериментирующих художников XIX века (как мы уже видели, не только импрессионистов)²⁴. Неравнодушна к данной тематике и широкая публика, тем более что культура зрительства коммерциализируется и проникает в поры быта, буквально приходит к европейцам домой. Принадлежностью почти любой семейной гостиной к середине XIX столетия, аналогом того, чем в середине XX века станет телевизор, является стереоскоп. Два фотографических образа, расположенных под углом, и две линзы примерно на том же, что глаза человека, расстоянии друг от друга создавали ошеломляюще новую воз-

19 Postman N. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books, 1985.

20 Crary J. *Modernizing Vision // Vision and Visuality* / Ed. by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988. P. 32–33.

21 Балаш Б. Видимый человек и культура кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024. с. 28

22 Гильдебранд А. Проблема формы в живописи и скульптуре. М.: Логос, 2011 (1914). С. 78 (URL: <https://detective.gumer.info/etc/hildebrand.pdf>).

23 Jay M. *Scopic Regimes of Modernity // Jay M. Force fields: Between intellectual history and cultural critique*. New York; London: Routledge, 1992. P. 114–133.

24 Фрейзер Х. Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве // Новое литературное обозрение. 2014. № 1. С. 43–56.

можность — осознанно поддаваясь обману чувств, перемещаться в другие места, времена и обстоятельства, выглядящие неотразимо реальными. Важно еще то, что картинка, наблюдаемая в стереоскопе, неоднородна: в то время как образы на первом плане производят впечатление осязаемости, средний и дальний планы сохраняют свойства плоского изображения²⁵. Таким образом, «чудо» возникновения внутри двухмерной картинке третьего измерения происходит за счет соединения зрительной способности и движения глаз наблюдателя. Оливер Уэндел Холмс (американский писатель и изобретатель популярной модели ручного стереоскопа) описывал этот эффект так: «Посредством двух разных взглядов на объект сознание его как бы ощупывает... Мы схватываем объект глазами, как если бы то были ладони или руки, или пальцы, и таким образом обнаруживаем в нем нечто большее, чем поверхность»²⁶.

Столкновение далекости и близости, став одновременно научной загадкой и повседневно-домашним «фокусом», способствовало распространению двойственного модуса рефлексии, ошеломляюще нового и таящего в себе богатые возможности. Осязательное восприятие, в отличие от зрительного, сукцессивно, и таков же гаптический взгляд, который, в противоположность оптическому, разворачивается во времени: я вижу, но не вполне, не сразу и не обязательно понимая, что вижу. Такое торможение ценно тем, что провоцирует и мобилизует субъекта-зрителя ко все новым формам проявления себя. Смыслообразование, начинаясь, но не заканчиваясь в первой фазе чувственного контакта, превращается в приключение с открытым финалом. Возникающая при этом неопределенность может восприниматься как источник раздражения и растерянности или — как источник эстетического, по сути творческого, удовольствия.

Итак, зрительное осязание можно считать одной из ярких метафор, выражающих природу современной эстетики и отвечающего ей социального чувства. Работу этих переносов мы попробуем понаблюдать на примере чеховской прозы. Едва ли не с равной убедительностью она вписывается в контексты реализма и модернизма, но для наших задач это различие не важно. Важна сама драма воображения как двойного видения — оптического и гаптического, дистанцированного и близкого (почти «слепого»), — она разыгрывается, в частности, в рассказе «Поцелуй» (1887).

Воображение: «дитя плоти»

Более «чеховский» сюжет придумать трудно — он о том, как некто, уверившись в своей заурядности, вдруг случайно пробуждается к новой жизни, какое-то время лелеет ее образ в воображении, а потом так же вдруг от них отрывается. Рассказ чарует, вопреки очевидной бессодержательности. Чем же обеспечен этот парадоксальный эффект?

«20-го мая, в 8 часов вечера, все шесть батарей N-ой резервной артиллерийской бригады, направлявшейся в лагерь, остановились на ночевку в селе

25 Trotter D. Stereoscropy: Modernism and the «Haptic» // Critical Quarterly. 2004. Vol. 46. № 4. P. 38–58.

26 Holmes O.W. The Stereoscope and the Stereograph // Classic Essays on Photography / Ed. by A. Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980. P. 75.

Местечках». Эта фраза, открывающая повествование, деловито-серьезна и скрытно комична — хотя бы уже тем, что подробности, так дотошно в ней сообщаемые (дата, время, число батарей в бригаде), окажутся совершенно не важны в ситуации, описываемой далее. Важно, по-настоящему, только сказуемое, спрятавшееся за обстоятельствами и дополнениями: «...бригады... остановились».

Для нас эта точка любопытна тем, что в ней, наряду с очевидностью значения, транслируется, *возможно*, еще тончайший укол, микростимул, предвосхищающий процесс альтернативного смыслообразования. Что такое временная остановка в движении? Сам вопрос звучит странно хотя бы потому, что мы ведь прекрасно представляем себе это действие на проприоцептивном уровне, освоив его давным-давно, задолго до освоения языка. С точки зрения когнитивной психологии перед нами образная (или миметическая) схема, которая в искусстве может плодоносить метафорами: приостановка, чреватая спонтанным переключением внимания, что, в свою очередь, чреватое неожиданным инсайтом. Именно так выстроено, например, известное стихотворение Роберта Фроста «Остановившись у леса снежным вечером» («Stopping by Woods on a Snowy Evening»). Конечно, в лирической миниатюре возгонка простейшего физического действия (*stopping*) к разнообразным и сложным переносным смыслам кажется более ожидаемой, чем в прозе.

Так или иначе, любопытно, что в рассказе Чехова сюжет — в той мере, в какой он вообще имеется, — обусловлен буквальным движением военных людей и орудий туда (в лагерь) и обратно с остановкой в пути. О рутинном, буднично воспроизводимом движении мало что можно рассказать, тем не менее оно описывается (в середине рассказа) со степенью детализации, читателя почти раздражающей, — опять-таки потому, что на проприоцептивном уровне мы слишком хорошо представляем себе, что такое *однообразное движение вереницей*. Взгляд что-то ловит справа, что-то слева, что-то (пыль и затылки) навязчиво маячит впереди, что-то (пыль и лица) — так же неизменно сзади. Сообщение о том, что герою, который «находится у первого орудия пятой батареи, <...> видны все четыре батареи, идущие впереди его», безнадежно тавтологично и дает повод для обобщения, еще более обескураживающего: человеку невоенному зрелище показалось бы «мудреной и мало понятной кашей», а человеку военному оно «понятно, а потому крайне неинтересно». Тем не менее описание продолжается, распространяясь еще на страницу, — сообщается, что за солидным фейерверкером, который принято называть уносным, «видны ездовые первого, потом среднего выноса», а слева видны подседельные лошади, а справа видны лошади подручные... При этом рассказчик-наблюдатель продолжает напоминать нам о «некрасивости», «неинтересности» и «невнушительности» наблюдаемого. По крайней мере один ранний читатель, сам бывший артиллерист, И.Л. Леонтьев (Щеглов), будучи «поражен верностью описания», не смог не отметить «некоторые длинноты, именно в описании движения бригады», и отнес этот единственный недостаток рассказа на счет торопливости его написания²⁷. Но можно предположить, что избыточность описания возникает здесь не в порядке случайного огреха: масса деталей, неспособных вызвать какое-либо чувство, тем сильнее коннотирует само его от-

27 Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1960. С. 167.

сутствие, делает зияние ощутимым, лагуну — переживаемой²⁸. Словесно здесь моделируется тот опыт нечувствительности к жизни, который Дж. Дьюи называл анестетическим, т.е. противоположным эстетическому, описывая его так:

Вещи случаются, однако они не вполне включаются в опыт и не вполне исключаются — мы просто плывем по течению. Мы поддаемся внешнему давлению или избегаем его, идем на компромисс. Что-то начинается и заканчивается, но без истинного начинания и завершения²⁹.

Движение в потоке без начала и без завершения — аналог существования инертного, безучастно-апатичного, хотя и практически эффективного, предполагающего исполнение положенных команд и действий.

Приостановка движения, с которой начинается рассказ, собственно, и создает возможность чего-то иного — в лице гонца «в штатском платье»³⁰ с приглашением господам офицерам «сию минуту на чай». В эпизоде приглашения запоминается почти исключительно странная лошадь,двигающаяся «не прямо, а как-то боком», выделявая ногами «маленькие, плясовые движения». Образ опять-таки адресован напрямую зрительному и кинестетическому чувству читающего, и из него опять-таки начинает незаметно, ненавязчиво прорастать метафора: таким же уклонением, игровым и отчасти танцевальным боковым шагом/па, выглядит непредусмотренный визит офицеров в генеральское поместье — в другую жизнь, семейную, беспечно благополучную, расположенную в стороне от пыльной дороги. (При этом, правда, вспоминается, что приглашение не первое и единственное, а — в ряду: был «прошлогодний случай», когда «таким же вот образом» инициированное гостевание обернулось пустой и утомительной докукой.)

В промежутке между остановкой-и-«уклонением» и возвращением на маршрут с героем рассказа как раз и происходит «маленькое приключение». Происходит — опять же по ходу скучного перемещения туда-обратно: возвращаясь из бильярдной, где ему нечего делать, в танцевальную залу, где он никому не нужен, капитан Рябович случайно идет «не туда, куда нужно», оставившись... и в пространстве, где ничего не разглядеть, да и смотреть не на что, подвергается внезапному событию поцелуя.

Сам Рябович не сразу становится для читателя зрим. Довольно долгое время он неотличим от «всех» внутри картинки, фиксируемой взглядом «ничьим», отстраненным и объективным. Например, мы читаем: «Генерал пожилым всем руки, просил извинения и улыбался, но по лицу его *видно было...*» или «По ее красивой, величественной улыбке, которая мгновенно исчезала с лица всякий раз, когда она отворачивалась за чем-нибудь от гостей, *видно*

28 В этом смысле парадоксальную выразительность приобретает следующий небольшой пассаж: на одной из двух коренных лошадей «сидит ездовой со вчерашней пылью на спине и с неуклюжей, очень смешной деревяшкой на правой ноге; Рябович знает назначение этой деревяшки, и она не кажется ему смешною». В точке, где обязательно должен бы родиться смех, он загадочным образом не рождается.

29 Дьюи Дж. Искусство как опыт. М.: Дело, 2024. С. 65.

30 Я благодарна Е. Логиновой, обратившей внимание на инерцию «профессионально деформированного» взгляда, сквозящую в мелких деталях: в упоминании «штатского платья», в которое одет фон Раббек, в похожести амбаров на «казармы уездного города», в оценке (капитаном Рябовичем) генеральского семейства как «прекрасно дисциплинированного».

было...» Рябович тоже способен к трезвой наблюдательности, даже, пожалуй, вынужденно ей предан: «Рябович глядел... Рябович стоял... и наблюдал... стоял... и равнодушно глядел». Парадокс в том, что герой себя чувствует невидимым по той именно причине, что умеет себя видеть не иначе как глазами других людей. Подслушанный однажды дамский приговор его «неопределенной наружности» воспроизводится самою этой наружностью: «Его лицо, рысы бакены и очки как бы говорили: “Я самый робкий, самый скромный и самый бесцветный офицер во всей бригаде!”» Отсутствие свойств в превосходной степени — легкий «пуант» абсурдного юмора! — воспринимается героем как самоочевидность и толкуется как «судьба».

Появление Рябовича в повествовании происходит одновременно с его появлением в гостиной фон Раббеков, а последнее сопровождается странным состоянием. У физиологов, поясняет доктор Чехов, «психической слепотой» называется «отслойка» способности видеть от понимания видимого под влиянием аффекта: «Лица, платья, граненые графинчики с коньяком, пар от стаканов, лепные карнизы — всё это сливалось в одно общее, громадное впечатление». Это впечатление, усугубленное струением воздуха, звуков и запахов сквозь настезь открытые окна, разом и приятно, и тревожно, и погружает в «атмосферу» происходящего, и исключает из практического в нем участия.

Поцелуй — общепонятный жест любви и приязни — в предлагаемых обстоятельствах воспринимается как вопиющая странность. Он и описывается как последовательность слуховых и тактильных ощущений: «Почему-то к его щеке прижалась теплая щека, и одновременно раздался звук поцелуя», — и в памяти запечатлевается «осозательно», как сочетание масляного тепла и охлаждающих мятных капель³¹. Гаптический опыт всегда обоюден, и в данном случае встречно касанию рук и губ в штабс-капитане возникает внезапный, «из ниоткуда», прилив энергии: «Он весь предался новому, до сих пор ни разу в жизни не испытанному ощущению», — и вот он уже не он, а некто, способный улыбаться широко и ласково, заговаривать с едва ли не покровительственной щедростью даже с самой генеральшей, «очень похожей на императрицу». Простейшим ключом телесного аффективного переживания открывается новый способ отношения к миру в режиме взаимного равнодушия и щедрого благоволения: на обратном пути красный тусклый огонек за рекой улыбается и подмигивает Рябовичу, «с таким видом, как будто знал о поцелуе».

Лелея в себе внезапно открывшийся источник жизни, герой старается повторно вызвать в себе состояние, схожее с «психической слепотой»: «В воображении его мелькали плечи и руки сиреневой барышни, виски и искренние глаза блондинки в черном, талии, платья, броши. Он старался остановить свое внимание на этих образах, а они прыгали, расплывались, мигали...» Существо пережитого является в образах скорее звуковых и тактильных, чем зримых: «Когда на широком черном фоне, который видит каждый человек, закрывая глаза, совсем исчезали эти образы, он начинал слышать торопливые шаги, шорох платья, звук поцелуя и — сильная беспричинная радость овладевала им...»

31 Ср. у Джойса: «Что значит целовать? Поднимешь вот так лицо, чтобы сказать маме “спокойной ночи”, а мама наклонит свое. Это и есть целовать. Мама прижимала губы к его щеке, губы у нее мягкие, и они чуть-чуть охладили его щеку и издавали такой коротенький тонкий звук: шц. Зачем это люди прикладываются так друг к другу лицами?» (*Джойс Дж.* Дублинцы. Портрет Художника в юности. М.: ЗнаК, 1993. С. 213).

Путем «сложения» фрагментов в уме Рябович формирует желаемое внутреннее состояние и потом его «подкармливает» разнородными впечатлениями. Штабс-капитан артиллерии ведет себя как художник жизни, все глубже, все подробнее прорабатывающий эскиз³², — для этого прибегая то к метафоре («она интеллигентна, чувствовалось по шороху платья»), то к метонимии (наблюдаемая с дороги аллея, посыпанная желтым песком, приглашает досочинить «маленькие женские ноги, идущие по желтому песку»). Челнок воображения снует неустанно, сопрягает воспоминания (о детстве и вообще всем родном и близком) с мечтательным ожиданием («он представлял себе войну и разлуку, потом встречу, ужин с женой, детей...»), таким образом преобразуя *обыкновенность* жизни в нечто завидное и манящее, *другое*, чем актуально переживаемая обыкновенность.

На обратном пути усадьба фон Граббе притягивает к себе Рябовича как место, где обязательно должна в какой-то форме произойти легитимация выпестованной им внутренней реальности: «На худой конец, думал он, если бы даже она не встретила его, то для него было бы приятно уже одно то, что он пройдет по темной комнате и вспомнит...» Устремляясь к калитке в генеральский сад, он по сути ждет встречи с новым собой, но... на встречу никто не является. Пик обескураженности переживается героем в момент, когда, спустившись от сада к реке, он «без всякой надобности» трогает холодную, шершавую на ощупь простыню на перилах генеральской купальни. И в этом случае чувственный триггер, сам по себе несущественный, вдруг драматически преобразует картину жизни в целом: Рябовича охватывает ощущение безнадежной глупости всего произошедшего с ним, могущего и не могущего произойти. Трудно придумать лучшую иллюстрацию известной максиме Вирджинии Вулф: «воображение — дитя плоти»³³.

К истории форм соприсутствия

Двоякое видение и двоякое же переживание смысла — путем донесения значений и через эффекты со-присутствия — предъявляются читателю Чехова как сквозной текстовый эффект. Та «правда жизни», что тяготеет к «оптической» наглядности, ищет возможности быть резюмированной в суммарном, выводе, «морали», итоговой «пропозиции», например, о бессмысленности жизни или, наоборот, об ответственности человека за свою судьбу. «Правда жизни», переживаемая «на ощупь», сопротивляется концептуализации, парафразу и вербализации в целом. В рассказе «Поцелуй» к ней отсылает образ-схема и мотивированная ею метафора прерываемого движения. Образы движения, жизни-как-движения всплывают неоднократно — то как рутинное перемещение по

32 Так или иначе, картина всегда неполна, и то главное, чего недостает, выразительно передается именно тактильным образом: «Открытое настежь окно спальни, зеленые ветки, заглядывающие в это окно, утреннюю свежесть, запах тополя, сирени и роз, кровать, стул и на нем платье, которое вчера шуршало, туфельки, часики на столе — всё это нарисовал он себе ясно и отчетливо, но черты лица, милая сонная улыбка, именно то, что важно и характерно, ускользало от его воображения, как *ртуть из-под пальца* (Курсив мой. — Т.В.)».

33 The Essays of Virginia Woolf. Vol. 5. 1929–1932 / Ed. by S.N. Clarke. London: Hogarth Press, 2009. P. 179.

дороге, о котором уже шла речь выше, то как течение реки, безличный круговорот водных масс. В неумолимом, по большей части равнодушном движении-потоке возникают остановки, островки безопасности, моменты замирания, разрывы, в которые устремляется воображение: именно так, сутобо лирически, как остановленное мгновение, воспринимается офицерами по дороге назад из генеральской усадьбы кажущаяся обездвиженность реки майской ночью и самозабвенное пение соловья. Но в рассказе немало и нелепо-комических ситуаций, когда начатое действие необъяснимым образом застывает³⁴, и за краткий промежуток обозначившаяся было *возможность* превращается в нереализованную, нереализуемую, в *невозможность*. Этот перелив, собственно, и есть опыт нашей жизни, как таковой едва ли нами замечаемый, который рассказ побуждает заметить.

Обрываются, «утыкаясь» вдруг в несказуемость, бессмысленность, и две попытки выстроить этот самый рассказ: Рябович хочет поделиться своим переживанием, но умолкает «через минуту», чувствуя, что рассказать нечего, — ему вторит гротескный монолог Лобытко, взявшегося изложить «подобный же случай». Скептическая оценка обоих этих упражнений исходит от рассудительного поручика Мерзлякова, прилежного читателя «Вестника Европы». Третью попытку рассказать «случай» предпринимает сам Чехов, делая ставку на то, что читатель (газеты «Новое время», но не только) перенесет вслед за автором фокус внимания с сюжета (обескураживающего!) на «эффекты присутствия», т.е. стилевые эффекты, производимые за счет гаптики, легкого касания словом³⁵. Процесс художественного восприятия предполагает соединение разнородных текстовых сигналов с собственным сенсорно-моторным, а заодно и социальным опытом читателя, чередующиеся микроакты эмпатического отождествления с персонажем и иронического растождествления с ним. «Противочувствие» достигает пика в финале, когда Рябович одновременно спешит и опаздывает, просыпается наконец к реальности и прячется в мрачайшее предубеждение, сам себя обездвиживает из идейных соображений: «На мгновение в груди Рябовича вспыхнула радость, но он тотчас же потушил ее, лег в постель и назло своей судьбе, точно желая досадить ей, не пошел к генералу».

В этой точке особенно интенсивно передается то сложное единство комического отторжения и сочувствия, что определяет тональность рассказа в целом. Мы переживаем, можно сказать, *смехотворность* человека вообще — и в смысле заслуженности (само)осмеяния, и в смысле сохраняющейся (в нас) способности смеяться. Смех такого качества — это, по сути, действие расположения себя в мире: спонтанное, аффективное, но не бездумное. Оно глубже умозаключений и старше морали.

34 То, как неизвестная дама бросается на шею Рябовичу, а потом отскакивает прочь, похоже на то, как поручик Лобытко устремляется за пивом, но в сених останавливается, а потом вдруг ложится в постель, — и на то, как Рябович, прибежав к калитке и постояв там четверть часа, разворачивается и плетется назад.

35 *Tactus eruditus*, искусство умного касания — важнейший врачебный навык, в данном случае и писательский тоже.

Ни в коем случае не рассказывать так, как если бы смысл рассказа состоял в передаче значений³⁶, — этот творческий самозапрет долго репетировался в эстетических практиках реализма, а потом был «застолблен» экспериментаторами-модернистами как собственное изобретение. Эту смену приоритетов можно рассмотреть как частный эпизод литературной истории. Но он напоминает и о том, что историю литературы мы представляем как своего рода инвентаризацию авторов, сюжетов и значащих текстовых форм. Однако в последние десятилетия усилиями эстетики и антропологии, когнитивистики, медиологии и нейронауки у нас «на глазах» формируется аналитический арсенал, который позволяет представить себе другой возможный «ангажемент» с литературным наследием: сквозь призму практик эстетической коммуникации, интересующей, воплощенной, всегда имплицитно социальной.

Библиография / References

- Ауэрбах Э.* Мимесис. М.: Прогресс, 1976.
(*Auerbach E.* Mimesis. Moscow, 1976.)
- Балаш Б.* Видимый человек или Культура кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024.
(*Balash B.* Vidimyy chelovek ili Kul'tura kino. Moscow, 2024.)
- Гильдебранд А.* Проблема формы в живописи и скульптуре. М.: Логос 2011.
(*Hildebrand A. von.* Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Moscow, 2011 — In Russ.)
- Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
(*Gumbrecht H.U.* Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Moscow, 2006 — In Russ.)
- Дьюи Дж.* Искусство как опыт. М.: Дело, 2024.
(*Dewey J.* Art as Experience. Moscow, 2024 — In Russ.)
- Лукач Д.* Рассказ или описание // Литературный критик. 1936. № 8. С. 44–67
(*Lukács G.* Erzählen oder Beschreiben? // Literaturnyi kritik. 1936. № 8. P. 44–67.— In Russ.)
- Рансьер Ж.* Понятие анахронизма и истина историка // Социология власти. 2016. № 2. С. 203–223.
(*Rancière J.* Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien // Sotsiologiya vlasti. 2016. № 2. P. 203–223 — In Russ.)
- Фрейзер Х.* Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве // Новое литературное обозрение. 2014. № 125 (1).
(*Fraser H.* The Language of Touch in Victorian Art Criticism // Novoe literaturnoe obozrenie. 2014. № 125 (1) — In Russ.)
- Brown N.* Postmodernity, Not Yet: Toward a New Periodization // Radical Philosophy. 2018. № 1. P. 11–27.
- Crary J.* Modernizing Vision // Vision and Visuality / Ed. by H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988.
- Fore D.* Realism after Modernism: Rehumanization of Art and Literature. Cambridge: MIT Press, 2012.
- Fried M.* Courbet's Realism. Chicago; London: The Chicago University Press, 1990.
- Fried M.* Flaubert's «Gueuloir». On «Madame Bovary» and «Salammbô». New Haven: Yale University Press, 2012.
- Fried M.* Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-century Berlin. New Haven: Yale University Press, 2002.
- Selected Letters of Robert Frost / Ed. by H. Cox and E. C. Latham. New York: Macmillan, 1964.

36 Я прибегаю в данном случае к парафразу строчки из письма Роберта Фроста: «...a story must never seem to be told primarily for meaning» (Selected Letters of Robert Frost / Ed. by H. Cox and E. C. Latham. Macmillan: New York, 1964. P. 159).

- Holmes O.W.* The Stereoscope and the Stereograph // *Classic Essays on Photography* / Ed. by A. Trachtenberg. New Haven: Leete's Island Books, 1980. P. 72–82.
- Jay M.* Scopic Regimes of Modernity // Jay M. *Force fields: Between intellectual history and cultural critique*. New York; London: Routledge, 1992. P. 114–133.
- Postman N.* *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books, 1985.
- Rancière J.* *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum, 2006.
- Rancière J.* The Politics of Literature. In *Rancière and Literature* / Eds. G. Hellyer, J. Murphet. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- Stasi P.* *The Persistence of Realism in Modernist Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Stern D.* *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford; London: Oxford University Press, 2010.
- Teulkovsky R.* Modernist Ruskin, Victorian Baudelaire: Revisioning Nineteenth Century Aesthetics // *PMLA*. 2007. Vol. 122. № 3. P. 711–727.
- Trotter D.* Stereoscopia: Modernism and the «Haptic» // *Critical Quarterly*. 2004. Vol. 46. № 4. P. 38–58.