

Рональд Шлейфер

# Модернистская мудрость гаптического искусства

СКОРБЬ, СМЕХ И ЛИРИЗМ У ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ,  
УИЛЬЯМА КАРЛОСА УИЛЬЯМСА И АНТОНА ЧЕХОВА

Ronald Schleifer

The Modernist Wisdom of Haptic Art: Bereavement, Laughter, and Lyricism  
in Ernest Hemingway, William Carlos Williams, and Anton Chekhov

## Рональд Шлейфер

Университет Оклахомы, профессор-исследователь английской литературы им. Джорджа Линна Кросса, доцент медицины; PhD  
schleifer@ou.edu.

**Ключевые слова:** «В чужой стране», «Все, что можно сказать», «Враги», литературный модернизм, мудрость

УДК: 82.091

DOI: 10.53953/08696365\_2026\_199\_3\_95

Настоящее эссе сосредоточено на том, как прикосновение — то есть взаимонаправленные отношения с миром — порождает разнообразные формы житейского опыта в модернизме Хемингуэя, Уильямса и Чехова. Речь идет о том, что мы обитаем в мире при помощи прикосновения. У этих авторов мы можем обнаружить и осмыслить известную перформативность искусства модернизма. Более того, это эссе утверждает, что искусство модернизма приглашает к осмыслению прикосновения, расположенности (в том числе «ориентирования», присущего космополитизму) и житейской мудрости, умения находить в мире значение. Я обращаюсь к Хемингуэю, изображавшему мир, лишенный прикосновения, и изучаю замену касания машинами в рассказе «В чужой стране» — в сопоставлении с добродушной смешиливостью стихотворения Уильямса «Что хотел сказать» и сложноустроенным чувством вражды у Чехова, соединившего хемингуэевскую «тяжесть» и «лиризм» Уильямса в замечательном рассказе «Враги».

## Ronald Schleifer

University of Oklahoma, George Lynn Cross research professor of English, Adjunct Professor in Medicine; PhD  
schleifer@ou.edu.

**Keywords:** «In Another Country», «This is Just to Say», «Enemies», literary Modernism, wisdom

UDC: 82.091

DOI: 10.53953/08696365\_2026\_199\_3\_95

This essay begins by focusing on the manners in which touch — our *reciprocal* engagements with the world — gives rise to different kinds of wisdom in the Modernism of Hemingway, Williams, and Chekhov. It argues that it is by means of touch that we find ourselves dwelling in the world. In these writers, we can discover and comprehend the notable *performativity* of the Modernist arts. Moreover, the present essay suggests ways that the Modernist arts call for an understanding of touch, location — including the «navigation» inherent in cosmopolitanism — and the practical wisdom of finding and pursuing value in the world. Here, then, I turn to Hemingway to examine a world bereft of touch by examining the grim replacement of touch by machines in his story «In Another Country» in connection with both the good-will and laughter of Williams' poem «This is just to say» and a complicated sense of enmity in Chekhov, who combines Hemingway's «bitterness» and Williams' «lyricism» in his powerful short story «Enemies».

Начну с комментария к заглавию. Литературу часто понимают, подобно звучащему искусству музыки и визуальному — живописи, как передачу звуков и образов. Но «гаптические» искусства, связанные с осязанием, — танец, кулинария, в каком-то смысле карикатура — помогают нам понять литературу как нечто укорененное в мире, а не отвлеченное в духе романтической традиции.

Осязание и неврологическая деятельность, называемая проприоцепцией, позволяют нам исследовать мир именно посредством влечений — к перемещению, знакомству, поиску дружбы и привязанности. Я довольно подробно исследовал особую роль осязания в недавней книге «Гаптические искусства: как осязание определяет наше место в мире» («The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World», 2026) — обязательную взаимность прикосновения (прикасаясь, мы сами становимся объектом прикосновения) и его роль в нашей способности ориентироваться в мире. Мы, как все живые существа, приспособлены к этому эволюцией. Как говорится в книге, феномен проприоцепции фиксирует наше ощущение места в мире, а также восприятие самого мира. Подобная фиксация места (увы, здесь мне не хватит места для подробного рассмотрения этой темы) характерна для известной *перформативности* модернистского искусства<sup>1</sup>.

В качестве жеста прикосновение всегда перформативно. Поэтому Альва Ноэ начинает свое исследование восприятия с такой мысли:

Восприятие не происходит ни с нами, ни в нас. Восприятие — это активное действие. Представьте слепого человека, который передвигается в пространстве при помощи трости, на ощупь: его восприятие не одномоментно, а осуществляется во времени при помощи выработанного навыка. Такова и есть — должна быть — наша парадигма того, что есть восприятие. Мир открывается субъекту восприятия через физическое движение и взаимодействие<sup>2</sup>.

Тони Моррисон в своей нобелевской лекции (которую я считаю выдающимся произведением высокого модернизма) указала на перформативность восприятия запоминающейся фразой, которая резонирует с моим подходом к Эрнесту Хемингуэю, Антону Чехову и даже Уильяму Карлосу Уильямсу: «Мы умираем, — пишет она. — Возможно, в этом и есть смысл жизни. Но мы производим язык. Возможно, им наша жизнь измеряется»<sup>3</sup>. Такое измерение есть занятие моральное, предполагающее известную «меру» мудрости. Но это и расчет, и процедура такого расчета может быть выражена в неврологических понятиях, которые помогут нам обозначить гаптическое знание. Марк Патерсон, сопроводив глоссарием свою книгу «Чувства осязания: гаптическое, аффекты и технология» («Senses of Touch: Haptics, Affects and Technology»), объясняет механизм осязания. Он толкует такие понятия:

**Проприоцепция** — восприятие положения, состояния и движения в пространстве тела и конечностей. Включает *накожные, кинестетические и вестибулярные* ощущения.

1 Подробно о понимании культурного модернизма в категориях места в мире — о его «перформативности» с точки зрения времени, опыта, ценности, а также «силы» и «власти» (и «значений») языка — см. мои работы «Модернизм и время» («Modernism and Time», 2000), «Модернизм и популярная музыка» («Modernism and Popular Music», 2011) и «Политическая экономика модернизма» («A Political Economy of Modernism», 2018). В книге «Поэтика модернизма в Китае» (Wang and Schleifer, «Modernist Poetics in China», 2022) неявно исследовано культурное «положение» (*situatedness*) модернизма в двух очень различных культурах, евроамериканской и китайской.

2 Noë A. Action in Perception. Cambridge: MIT Press, 2004. P. 1.

3 Morrison T. Nobel Prize Lecture. 1993 (URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>).

**Накожный** (*cutaneous*) — относящийся к коже как таковой или к коже как чувствительному органу; в т.ч. об ощущениях давления, температуры, боли.

**Кинестезия** — ощущение движения тела и конечностей; относится к ощущениям, возникающим в мышцах, сухожилиях и суставах.

**Вестибулярный** — относящийся к восприятию равновесия, положения головы, ускорения и замедления; об информации, полученной через полукружные каналы внутреннего уха<sup>4</sup>.

Далее Патерсон объединяет эти три аспекта проприоцепции (накожный, кинестетический, вестибулярный) и говорит о физиологии осязания: «Во-первых, “кожа” и ее тактильное ощущение; во-вторых, “плоть” и ее более глубокое, мышечное чувство движения; и в-третьих, “тело” как соматический набор ощущений»<sup>5</sup>. Поскольку проприоцепция отмечает место, моя книга «Гаптические искусства» включает национальное строительство в число «искусств», организованных проприоцепцией. Также к гаптическим искусствам отнесены искусство «прикладной» медицины и искусство перевода. Отдельный акцент в книге сделан на смехе и шутках: она начинается и заканчивается «щекотной», как я это называю, темой смеха и шуток — рассуждением о том, как словесное искусство шутки объединяет людей. В настоящем эссе предпринята попытка исследовать вытеснение касания аппаратом в рассказе Хемингуэя «В чужой стране», вытеснение согласия враждой в рассказе Чехова «Враги»; эти рассуждения сопоставлены с доброжелательной шутливостью стихотворения Уильямса «Что хотел сказать» и замечательных «вариаций» Кеннета Коха на тему Уильямса.

Самое же существенное в этом эссе — попытка наметить, как модернистские искусства понимают прикосновение, местоположение (в том числе «ориентирование» и «навигацию», неотъемлемые понятия космополитизма), а также житейскую мудрость, которая позволяет искать и находить в мире значение (*value*). В «Гаптических искусствах» модернистский проект гаптического понимания эстетических объектов только подразумевается, хотя многие герои книги — Вальтер Беньямин, Уинстон Хью Оден, Уильям Карлос Уильямс, Сэмюэл Беккет, участники Ирландского литературного возрождения, Исак Динесен, Игорь Стравинский, Тони Моррисон — были в числе определяющих фигур высокого модернизма как культурного движения и этической системы. В настоящем эссе я надеюсь более явно показать отношение между модернизмом и касанием при помощи Чехова — автора, которого редко упоминают в контексте литературного модернизма. Как и Уильямс, Чехов был практикующим врачом, который всю жизнь работал с пациентами. Между прочим, доктором был и отец Хемингуэя, чей рассказ «Индийский поселок» дает запоминающееся описание «героического» врачевания. Поэтому я обращаюсь к Хемингуэю, изобразившему мир без прикосновения: автоматизацию касания в его рассказе «В чужой стране» я рассматриваю в связи с добродушием и шутливостью стихотворения Уильямса и сложным чувством вражды у Чехова, совместившего в выдающемся рассказе «Враги» хемингуэевскую «горечь» и «лиризм» Уильямса.

---

4 Paterson M. Senses of Touch: Haptics, Affects and Technology. Oxford: Berg, 2007. P. ix.

5 Paterson M. Senses of Touch... P. 79.

## «В чужой стране»: мир без прикосновения

Рассказы Хемингуэя и Чехова предоставляют возможность обратиться к теме, не затронутой в «Гаптических искусствах», а именно — поговорить о мире, лишенном прикосновений, который мы часто находим у Хемингуэя (хотя не у доктора Чехова) и который, увы, мы все время обнаруживаем в нашей реальности бесконечной войны. В «Гаптических искусствах» коротко и неловко обозначено различие взаимного прикосновения — которое там изучено на материале прозы, поэзии, оперы, живописи и музыки — и насилия, совершаемого посредством касания и его орудий: кулаков, ножей, шрапнели, кнутов и даже гротескных медицинских аппаратов в рассказе Хемингуэя и негодования в рассказе Чехова. Мысли о насилии и смерти появляются в прологе и витают над остальной частью книги, но там нет прямого обращения к тому, что Тони Моррисон выразила без обиняков в нобелевской лекции: «Мы умираем. Возможно, в этом и есть смысл жизни». И мне хотелось бы в начале нынешнего исследования мудрости, присущей модернизму, обратиться к рассказу о смерти, а именно к душераздирающему тексту Эрнеста Хемингуэя «В чужой стране». В этом довольно раннем (1927 года) рассказе представлена гротескная вариация прикосновения: речь там идет об аппаратах для терапевтических манипуляций в госпитале для раненых солдат во время Первой мировой войны. В этом эссе я сосредоточусь на том, как модернистское искусство побуждает публику ко взаимодействию в гаптических отношениях, притом что хемингуэевские машины в рассказе представляют собой пародию на прикосновение, которую Питер Холтер назвал «механотерапией»<sup>6</sup>.

У писателя Андре Дюбуса есть замечательное эссе о его отношениях с рассказом «В чужой стране», который он перечитывал и преподавал много десятилетий — до и после того, как потерял ногу из-за несчастного случая. Вероятно, что его интерес к рассказу настолько долго сохранялся из-за того, что ранение Хемингуэя в ногу во время Первой мировой и сюжет о раненом солдате резонировали с собственным опытом Дюбуса. В молодости он думал, что суть рассказа — в «тищности лекарств»<sup>7</sup>, как выразился друг автора. В тексте Хемингуэя говорится о нескольких солдатах, которые получили серьезные ранения в боях Первой мировой и проходят лечение при помощи «аппаратов», установленных в госпитале в Милане, на отдалении от фронта. У рассказчика не гнется раненая нога, у итальянского майора, который был «лучшим фехтовальщиком Италии», высохла рука; один молодой человек лишился носа и закрывает лицо шелковым платком; еще в госпиталь приходят трое мужчин одних с рассказчиком молодых лет, из которых один «собирался стать адвокатом, другой — художником, а третий хотел быть военным»<sup>8</sup>. Рассказчик — единственный американец среди этих раненых солдат. «После лечебных процедур мы иногда шли вместе в кафе “Кова”», — сообщает рассказчик<sup>9</sup>. Дюбус в своей статье рассказывает о том, как незадолго до несчастного случая познакомился

6 Halter P. Indeterminacy in Hemingway's «In Another Country» // English Studies. 1990. Vol. 6. P. 523.

7 Dubus A. A Hemingway Story // The Kenyon Review. 1997. Vol. 19. P. 141.

8 Хемингуэй Э.М. В чужой стране / Пер. с англ. Л. Кисловой // Избранное. М.: Просвещение, 1987. С. 56.

9 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 56.

с Ральфом Эллисоном в Айова-Сити (в это время Дюбус читал лекции о его «Человеке-невидимке»): когда они сидели в баре, Эллисон поразил его, прочитав первый абзац рассказа Хемингуэя по памяти. Вот этот абзац, прочитанный Эллисоном:

Осенью война все еще продолжалась, но для нас она была кончена. В Милане осенью было холодно и темнело очень рано. Зажигали электрические фонари, и было приятно бродить по улицам, разглядывая витрины. Снаружи у магазинов висело много дичи, мех лисиц порошило снегом, и ветер раздувал лисьи хвосты. Мерзлые выпотрошенные олени туши тяжело свисали до земли, а мелкие птицы качались на ветру, и ветер трепал их перья. Была холодная осень, и с гор дул ветер<sup>10</sup>.

Питер Холтер в своем замечательном анализе рассказа описывает текст как «тщательно выстроенную прозу, в которой из энергичного ритма рождается глубокое лирическое чувство»<sup>11</sup>, — оно приближается к тому лиризму, который присущ Чехову и его персонажам в момент тяжелой утраты и о котором речь пойдет ниже. Холтер пишет об «атмосферности» этого описания с его образом «мертвых животных, потрепанных ветром и припорошенных снегом, — образом, усиливающим мотивы смертности и жертвенности»<sup>12</sup>; как будет показано ниже, сам Хемингуэй считал эти темы центральными для своего творчества. После этого рассказчик описывает ежедневный путь до госпиталя, пользуясь механическим языком цифр: есть два маршрута вдоль каналов, три моста, на одном из них женщина жарит каштаны, которые греют карман; затем Хемингуэй пишет, что «здание госпиталя было старинное и очень красивое, и мы входили в одни ворота и, перейдя через двор, выходили в другие, с противоположной стороны. Во дворе мы почти всегда встречали похоронную процессию»<sup>13</sup>. Рассказчик и остальные приходят в госпиталь каждый день — лечиться аппаратами, «на которые возлагались такие надежды»<sup>14</sup>.

Как должно быть видно из первого абзаца текста и моего пересказа второго абзаца, стиль письма здесь так же строг, как обычно бывает у Хемингуэя. Первый абзац — перечень предметов без какого-либо логического и тематического порядка, субъект — глагол — объект: погода, освещение, дикие звери выставлены на продажу как продовольствие, перестав быть дикими. Любопытно, что в первом предложении война обозначена местоимением *it*, как будто это место (*we did not go to it any more*<sup>15</sup>), и немного ниже *it* используется как подлежащее безличного предложения (*it was pleasant along the streets looking in the windows* — «было приятно бродить по улицам, разглядывая витрины»). В каком-то смысле язык в рассказе Хемингуэя оказывается таким же машинальным, как те аппараты, которые лечат ногу рассказчика и руку майора, таким же неживым, как туши животных, раскачивающиеся на ветру. И хотя синтаксис

10 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 55.

11 Halter P. Indeterminacy in Hemingway's «In Another Country» // English Studies. 1990. Vol. 6. P. 525.

12 Halter P. Indeterminacy... P. 536.

13 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 55.

14 Там же.

15 Буквально: «мы на нее больше не ходили» — грамматически верное, но не вполне естественное построение фразы. — Прим. пер.

прозы Хемингуэя — бытовой, почти детский — может в каком-то смысле казаться неумелым использованием английского языка, он противопоставлен строгой, безжизненной «грамматике», которой так озабочен итальянский майор, — столь же неэффективной, как больничные аппараты. Майор недоволен тем, как рассказчик использует грамматику, и для американца итальянский язык, в котором «все кажется так легко», превращается в трудный, «грамматический» язык. Так рассказчик описывает обстоятельства, в которых майор критикует его владение языком: «Он сидел выпрямившись в кресле, его правая рука была в аппарате, и он смотрел прямо перед собой в стену, а ремни, в которых находились его пальцы, с глухим стуком двигались вверх и вниз»<sup>16</sup>. Язык Хемингуэя, как и Уильямса, и Чехова (о которых речь чуть ниже), открывается слушателям в качестве «производства», по Моррисон, речи, которой измеряется сообщество и сама жизнь; в то время как майор-итальянец предпочитает омертвелый язык.

Многочисленное возвращение к яркому воспоминанию о прочтении Ральфом Эллисоном бытовой речи первого абзаца рассказа, а также собственный опыт изоляции во время выздоровления после травмы двадцать лет спустя (когда он «страдал от боли и <...> много думал о Хемингуэе»<sup>17</sup>) заставляют Дюбуса полностью пересмотреть свое понимание рассказа. Вот что он обнаружил:

В центре этого полотна — смерть. Колено рассказчика придет в норму, но сам он не придет в норму. В лучшем случае — ненадолго. После первого эпизода в госпитале он рассказывает о товарищах — итальянских солдатах, с которыми возвращается из больницы; все они на войне жили вместе со смертью. Поэтому они чувствуют себя отрешенно, отдельно от гражданских и вообще тех, кто не был на войне. Рассказчику страшно, по ночам на улице он держится поближе к фонарям. Он не хочет возвращаться на войну. Рассказ возвращается от тщетности лекарств обратно к войне, с которой он начался в первом предложении и первом абзаце с его милыми миланскими картинками; под слоем этой осязаемой красоты — музыка того, что утеряно, и от этой утраты стал другим даже звук ветра и вид снега на шкурах животных<sup>18</sup>.

В контексте моих размышлений замечательно то, что Дюбус пишет о звуке «под слоем <...> осязаемой красоты», — звуке того, чего больше нет, звуке утраты. Утрата проявляется в финале рассказа. Сухорукий майор долго откладывал женитьбу на женщине, «которая была очень молода», — до тех пор, сообщает рассказчик, пока он не «был окончательно признан негодным для военной службы», чтобы жене не пришлось столкнуться с утратой. Но пока он исправно каждый день ходил в госпиталь к аппаратам, жена «умерла от воспаления легких <...> Никто не ожидал, что она умрет»<sup>19</sup>. Майор продолжил посещать госпиталь, и, хотя врачи повесили на стене снимки, «на которых были руки, такие же, как у него, ставшие вполне нормальными», «майору снимки не внушали никакой надежды, — он смотрел мимо них, в окно»<sup>20</sup>. Рассказ начинается с витрин, в которые приятно смотреть, а заканчивается тем,

16 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 56.

17 Dubus A. A Hemingway Story. P. 147.

18 Dubus A. A Hemingway Story. P. 144.

19 Хемингуэй Э.М. В чужой стране. С. 59.

20 Там же.

что смотреть уже не на что, кроме равнодушного прикосновения машины. Оно совсем не похоже на «стихийную дружбу и привязанность»<sup>21</sup>, что рождается из контакта между людьми — физического или лингвистического — как фундамент гаптического искусства построения сообществ.

## Плотская мудрость тактильного

Такое сообщество обладает мудростью, общим смыслом — Хемингуэй в рассказе «В чужой стране» ведет речь о полном отсутствии такового. Через несколько лет после того, как Хемингуэй написал этот рассказ, Джон Дьюи в книге «Искусство как опыт» («Art as Experience») дал глубокое описание эстетического опыта в его отношении к нашему положению в мире, которого мы можем коснуться и который касается нас в ответ. Он пишет:

Удовольствие может быть следствием случайного контакта или стимула, но в мире, полном боли, подобные удовольствия презирать не стоит. Однако счастье и наслаждение — это нечто иное. Они возникают благодаря свершению, достигающему глубин нашего бытия, то есть согласию всего нашего существа с условиями существования<sup>22</sup>.

Гаптические взаимодействия с миром в искусстве и литературе — в отличие от жгучего чувства одиночества, отчуждения и отрешенности, про которое говорит Хемингуэй в рассказе и которое его провоцирует, — служат, чтобы ввести нас в «согласие» с условиями бытия: такую настройку мы обнаруживаем в более жизнерадостных произведениях модернизма, чем морозная проза Хемингуэя. В ироничном гастрономическом стихотворении Уильямса «Что хотел сказать» и у Чехова в рассказе «Враги» — модернистском/реалистическом повествовании о том, как возникает и разрушается чувство товарищества, — мы находим очень земное понимание того, как касание становится инструментом, формирует наше место в мире и влияет на искусства модернизма. Борис Веждовски точно ухватил смысл отношений Хемингуэя с его постоянной темой утраты, указав на описанное самим автором стремление писать «о самых простых вещах, а одна из самых простых и фундаментальных — это насильственная смерть»<sup>23</sup>. Далее Веждовски пишет, что для Хемингуэя «раненая человечность в тисках смерти» и есть суть писательства, «метафора искусства, выражение удела человеческого»<sup>24</sup>. Эта смертность избегает — с необходимостью, наверное, — утешения, которое дает контакт: она находится совсем в другом месте, «в чужой стране». С другой стороны, гаптические искусства помещают нас в наш собственный мир, пусть даже это чеховский мир скорби; отдельные люди и сообщества людей соотносятся с условиями «мирского» существования, включая и «лирическое» чувство счастья даже в условиях отчуждения.

---

21 Schleifer R. The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World. London: Bloomsbury, 2026. P. 107.

22 Дьюи Д. Искусство как опыт / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2024.

23 Цит. по: Vejdovsky B., Hemingway M. Hemingway: A Life in Pictures. Buffalo: Firefly Book, 2011. P. 83.

24 Vejdovsky B., Hemingway M. Hemingway... P. 88.

Сила Хемингуэя в том, как ему удается реализовать «грамматическую необходимость» смерти, одновременно предлагая читателям принять демотическую (повседневно-доступную) речь в качестве субъектов: так делает и Уильямс, хотя Хемингуэй лишен его смешливости.

Такой процесс передачи-принятия требует взаимонаправленности, как само прикосновение. В отличие от зрительных и звуковых взаимодействий, которые кажутся более линейными, касание, как уже говорилось, всегда взаимно: касаться чего-то или кого-то всегда значит быть объектом обратного прикосновения. Подобным же образом искусство импрессионизма побуждает зрителя к «активному взаимодействию» — «активной погруженности»<sup>25</sup>, по выражению одного искусствоведа, — к восприятию образов из мазков красок. Я полагаю, что язык Хемингуэя способствует такому активному взаимодействию при помощи синтаксиса — одновременно бесхитростного и своеобразного: грубые выражения превращают значимое целое языка во вспышки бессмыслицы и аффекта, которые приглашают читателей присвоить значимое целое языка. Тем не менее, как я утверждаю в «Гаптических искусствах», смех порождает неодионые «вспышки» «щекотного прикосновения». Именно поэтому, как уже было упомянуто, «Гаптические искусства» начинаются и заканчиваются темой тактильности юмора, из которой рождается взаимодействие в условиях отчуждения. Часто цель шутки — сближение между тем, кто говорит, и тем, кто слушает, даже притом, что хемингуэевская отчужденность выводит на первый план (средствами языка) объекты зрения, которые кажутся ничтожными. Один критик предложил термин «хемингуэевский исчезающий стиль»<sup>26</sup> — он выражается, как я полагаю, в акцентированной отчужденности, то есть отчужденности, реализованной через язык.

Такие лингвистические акценты у Хемингуэя могут косвенно быть источником радости. У Уильямса и Чехова радость более очевидна — она проявляет себя через житейскую мудрость, коль скоро эти авторы не отказываются от взаимности прикосновения столь же решительно, как это делает Хемингуэй. (Даже название сборника, в который вошел рассказ «В чужой стране», — «Мужчины без женщин» — как бы подразумевает отказ от гаптического.) Таким образом, у Уильямса и Чехова мы видим другие способы, отличные от строгости хемингуэевского стиля и мировоззрения, обнаружить источник мудрости во взаимодействии с миром. Поэтому я, опираясь на Дьюи и Чехова (но и на скорбную строгость Хемингуэя), смею прямо сказать то, о чем в наши дни люди не решаются говорить, — о положительной «мере» мудрости, как выражается Моррисон. И вот попытка это сделать:

Смысл мудрости можно ухватить, заметив, что она проявляется в знаниях, чувствах и действиях, что способствуют благоустроенности жизни (*well-being*) отдельных людей и сообществ — и даже благополучию всех живых существ, окружающей среды и сонастроенности жизни и среды. Таким образом, основа мудрости — это представления о прошлом и будущем человеческих поколений. Поэтому она всегда своевременна.

25 Herwitz D. The New Spaces of Modernist Painting // The Cambridge History of Modernism / Ed. by Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 186.

26 Harris D. On Company Time: American Modernism in the Big Magazines. New York: Columbia University Press, 2016. Chapter 5.

Думаю, что в рассказе «В чужой стране» источник меланхолии — перечеркивание будущего: смерть молодой жены майора близка к трагедии короля Лира, пережившего своих дочерей. Так или иначе, пробное определение мудрости, которое я только что привел, основано на идеях Вальтера Беньямина, одного из самых выдающихся толкователей и деятелей искусства и культуры модернизма. В «Улице с односторонним движением» Беньямин спрашивает:

Кто бы поверил мастеру порки, объяви он смыслом воспитания подчинение взрослыми детей? Разве не есть воспитание прежде всего неукоснительный порядок отношений между поколениями и, следовательно, если угодно говорить о подчинении, подчинение этих отношений, а не детей?<sup>27</sup>

Для моих рассуждений о литературе, мудрости и благополучии принципиально древнее понятие из Аристотеля — фронезис, что переводится как «практическая рациональность» или «житейская мудрость». Примеры, которые приводит Аристотель в «Никомаховой этике», — это навигация (гаптическое искусство ориентирования в мире) и медицина, тоже гаптическое искусство, которое обуславливает восприятие мира у Уильямса и Чехова (как я уже указывал, оба вели врачебную практику). Ричард Кирни в работе о тактильных взаимодействиях пишет о «плотской мудрости тактильного»<sup>28</sup>. Кроме того, Беньямин в эссе «Рассказчик» пишет, что рассказывание историй (обычно старшими для молодых слушателей) воплощает «эпическую сторону истины», то есть «мудрость»<sup>29</sup>. Для Беньямина — а также для Чехова и Уильямса — мудрость не есть отрезвление, не является она и событием, навсегда устанавливающим истину. Скорее можно сказать, что мудрость связана с «советом», как называет это Беньямин, — непрерываемом в мире процессе заботы: заботы старых о молодых и молодых о старых; взаимной заботы живущих в одном доме, как в стихотворении Уильямса, или даже неудачи этого процесса, как во «Врагах» Чехова. (Хемингуэй в своем рассказе о машинах пишет скорее об отчуждении, чем о неудаче заботы.) Учителя, врачи, иногда незнакомые заботятся о молодых. В свою очередь, молодые заботятся о старших. В таком случае мудрость означает (если она вообще что-то значит в наших многообразных приспособлениях к обстоятельствам бытия) межличностный и межпоколенческий процесс заботы, что лежит в основе благоустроенности жизни.

## Смех и отрада

Но все-таки можно обратиться не только к простоте и фундаментальности «насилованной смерти» у Хемингуэя, но и к повседневным ситуациям, которыми мы тоже приспосабливаемся к обстоятельствам жизни: еда, прихваченная из холодильника, записка с извинениями в том, что взял чужие фрукты.

27 Беньямин В. Улица с односторонним движением / Пер. с нем. И. Болдырева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 111.

28 Kearney R. Touch: Recovering our Most Vital Sense. New York: Columbia University Press, 2021.

29 Беньямин В. Рассказчик / Пер. с нем. М. Коноваленко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С. 8.

## Что хотел сказать

Я съел  
сливы, которые  
были  
в холодильнике

ты наверное  
их хотела  
оставить  
на завтрак

Прости  
они были вкусные  
такие сладкие  
такие холодные<sup>30</sup>

Это странное, немного загадочное стихотворение. Оно просит прощения, но не очень похоже на извинение, поскольку текст не выражает ни печали, ни сожаления, а просто излагает факты. Соседство извинения с описанием ощущений от съеденных слив выглядит даже бессмысленным, притом что здесь предполагается некий сюжет завтрака, нарушенный действиями лирического героя. Но «веселость» стихотворения заключается в том, как оно сопоставляет совершенное спокойствие и моральное возмущение, вызванное похищением фруктов: говорящий предполагает, что адресат стихотворения ему настолько сочувствует, что удовольствие лирического героя от слив — его «счастье и наслаждение», возвращаясь к цитате из Дьюи, — каким-то образом извиняет моральную трансгрессию. Наталья Морженкова указала мне на еще один забавный аспект стихотворения Уильямса — я никогда об этом не думал, хотя перечитывал текст многократно: «Что хотел сказать» представляет собой, по ее выражению, «минималистичный пародийный пересказ истории искушения Адама и Евы» через «пародийный перевертыш: вместо порочной женщины,

---

30 This is just to say

I have eaten  
the plums  
that were in  
the icebox

and which  
you were probably  
saving  
for breakfast

Forgive me  
they were delicious  
so sweet  
and so cold

*Williams W.C. This is Just to Say // The Norton Introduction to Literature / Ed. by Kelley Mays. New York: Norton, 2010. P. 862.*

предлагающей запретный плод, — мужчина-эгоист, забирающий себе сладкие сливы»<sup>31</sup>. И все это вместе — еще один обряд «весны священной» на маленькой модернистской кухне.

Все это обыгрывается в пародии Кеннета Коха «Вариации на тему Уильяма Карлоса Уильямса». Кох в этом стихотворении размышляет над маленькой бытовой трансгрессией, описанной у Уильямса, — кражей фруктов, прибереженных на завтрак. Первая строфа представляет собой пустую апологию текста Уильямса — изложенная в ней трансгрессия ближе к оскорблению, несправедливости и отчуждению, которые предстают в «Что хотел сказать» в смягченном виде:

1

Я срубил дом, который ты приберегала, чтобы пожить следующим летом.  
Мне жаль, но было утро и мне нечего было делать,  
а его деревянные бревна были так притягательны<sup>32</sup>.

Во второй строфе подчеркивается, что лирический герой обманул доверие и симпатию адресата — рожденное смехом чувство товарищества предано разрушительным актом:

2

Мы с тобой смеялись, глядя на цветы алтея,  
а потом я обрызгал их щелоком.  
Прости меня. Я просто не ведал, что творю.

В третьей строфе — преувеличенная версия кражи — повышена цена (экономическая и человеческая) отнятого у адресата:

3

Я отдал деньги, которые ты отложила на жизнь в следующие десять лет.  
Человек, который просил денег, был в таких лохмотьях,  
и дул резкий мартовский ветер, и на крыльце было сыро и холодно.

Четвертая же строфа обращает внимание на эгоистическое насилие, скрытое в бытовой трансгрессии стихотворения Уильямса:

4

Вчера вечером мы пошли на танцы, и я сломал тебе ногу.  
Прости меня. Я был неуклюж и  
Хотел, чтобы ты была в этой палате, где я — лечащий врач!

Юмор стихотворения Коха (его можно назвать пародией или своего рода карикатурой) заключается в том, что оно подчеркивает аспекты опыта и суждения, которые в стихотворении Уильямса, так сказать, скрыты. Первая строфа у Коха высвечивает *трансгрессивность* похищения слив через уничтожение дома адресата. Вторая строфа говорит об *импульсивности* поступка, описанно-

---

31 Из частной переписки.

32 Стихотворение в переводе Яна Пробштейна в его статье: Пробштейн Я. Нью-Йоркская школа, часть II. Кох и Скайлер // Гефтер. 2018 (URL: <https://gefeter.ru/archive/24211>).

го как нечто, чего лирический герой не может контролировать. Третья строфа подчеркивает *чувственность* опыта у Уильямса: погода названа сырой и холодной (кажется, это проприоцептивное изображение *качества* опыта?<sup>33</sup>). Финальное же трехстишие обращает внимание на *близость* между лирическим героем и адресатом, подразумеваемое взаимопонимание между ними. В этом и заключается карикатурность и пародийность: Кох берет значения и смыслы и преувеличивает их. Трансгрессивность, импульсивность, чувственность и близость из стихотворения Уильямса — все это — попытки найти «согласие с условиями существования», как выражается Дьюи, путем счастья и наслаждения. Преувеличивая их, «Вариации» порождают свою версию счастья и наслаждения — веселье и смех коховской пародии.

Смешное в «вариациях», как в упомянутом жанре карикатуры, построено на преувеличении; как и в карикатуре, преувеличение проявляет общность значений, что противоположно отчужденности, почти повсеместной в работах Хемингуэя (почему-то за исключением мест, посвященных корриде и рыбалке). «Гаптические искусства» заканчиваются (и начинаются) размышлением о шутках. Я рассказываю там о том, как Альгирдас-Жюльен Греймас в «Структурной семантике» (в начале карьеры я участвовал в переводе этой книги на английский) приводит шутку (остроумие) как пример «литературного жанра, умышленно выставяющего напоказ те лингвистические приемы, которые он использует»<sup>34</sup>. В центре шутки, по его мысли, находится «связующий термин», который «неожиданно» противопоставляет два уровня смысла и таким образом устанавливает связь между говорящим и слушателем через подразумеваемое знание. Это и есть то «производство», которое имела в виду Тони Моррисон, говоря «Мы производим речь».

«Подразумеваемое знание» — ключевая тема «Гаптических искусств»: книга описывает, как касание соединяет близкое (подразумеваемое знание всегда с нами) и далекое (возможность общего смысла даже на большой дистанции — между военной Европой у Хемингуэя и американской кухней у Уильямса). Такая «гаптическая» связь — основа общего восприятия, из которого, в свою очередь, рождается сообщество, полностью отсутствующее в описанной Хемингуэем «чужой стране». Уильямс же обнаруживает в удовольствии от вкуса слив связку между лирическим героем и адресатом стихотворения «Что хотел сказать», а Кох для смеха гиперболизирует смысл, превращая сливы в деньги, которых хватит на десять лет жизни. В стихотворении Уильямса, как и в вариациях Коха, общим «связующим термином» выступает адресат послания, и его письмо неявно говорит о краже и насилии, скрытых в его извинениях без извинений. Своим письмом Уильямс (и Кох) «производит», по Моррисон, язык. В таком производстве оказывается достигнут особый вид перевода: так, Уильямс в записке для сожительницы переводит трансгрессию в ситуацию товарищества. У Хемингуэя трансгрессия всегда независима, хотя его демократическая проза требует перформативной связи наподобие модернистской/импрессионистской живописи. Но шутка обытовляет трансгрессию. И моя общая мысль заключается в том, что одно из великих гаптических искусств —

33 В оригинале здесь автор обращает внимание на необычный выбор эпитета у Коха: погода названа буквально «сочной» (*juicy*). — Прим. пер.

34 Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Пер. с фр. Л. Зиминной. М.: Академический Проект, 2004. С. 100.

это искусство шутки, которое провоцирует физиологическую реакцию, действуя обычно средствами повествовательной речи. Поэтому в последнее время я прошу своих студентов в начале курса подготовить для занятия какую-нибудь шутку. Так мы можем вместе наблюдать поразительное явление — язык *что-то производит*, по Моррисон, физиологическую реакцию, а в сообществе смеющихся людей — согласие с условиями существования. По сути, это не так уж отличается от работы языка в формализованных ситуациях утраты и скорби, которые у Хемингуэя — в частности, в рассказе «В чужой стране» — обычно оказываются не вполне реализованы.

## Мудрость во «Врагах» Антона Чехова

В блестящем рассказе Чехова «Враги» нет шуток, зато в нем есть «едва уловимая красота человеческого горя»<sup>35</sup>, которую способна передавать музыка. Перед нами еще один образец модернистской мудрости в дополнение к сдержанной отрешенности Хемингуэя и радости общения у Уильямса и Коха. У Чехова мы обнаруживаем то, что Беньямин называл «эпической стороной истины»: таково его определение мудрости, которую он обнаруживает в искусстве рассказывания. «Враги» — история о страдании, о полной противоположности совместного счастья, как в коротком стихотворении Уильямса: единственный сын доктора Кирилова умер от дифтерии, и сразу же после смерти ребенка к нему прибывает богатый помещик Абогин и отчаянно требует ехать в его имение. Абогин думает, что у его жены стало плохо с сердцем (позже выясняется, что жена Абогина симулировала приступ, чтобы сбежать с любовником). Как всегда у Чехова — что в пьесах, что в прозе, — рассказ изобилует выразительными подробностями: «во всей <...> фигуре [Кирилова] чувствовалось какое-то недоумение, точно он <...> первый раз в жизни напился пьян и теперь с недоумением отдавался своему новому ощущению»<sup>36</sup>. В этой же связи Чехов дает (подобно импрессионистской живописи, передающей цвета) прекрасное описание «едва уловимой красоты человеческого горя», которую «умеет передавать, кажется, одна только музыка». Поэтому «красота чувствовалась и в утробной тишине; Кирилов и его жена молчали, не плакали, как будто, кроме тяжести потери, сознавали также и весь лиризм своего положения»<sup>37</sup>.

Однако Чехов описывает в отношении Кирилова и Абогина и другое чувство, полностью противоположное благоустроенности: «В обоих сильно сказался эгоизм несчастных. Несчастные эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга»<sup>38</sup>. Таким образом, Чехов понимает, что счастье благоустроенности всегда больше, чем личное счастье: оно существует между личностями и, полагаю я, между поколениями; благоустроенность обязательно подразумевает чувство сопричастности к человеческому сообществу в целом. Негативное описание неудавшейся благоустроенности составляет кульминацию рассказа Чехова. Вот одна из последних сцен:

35 Чехов А.П. Враги // Собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 34.

36 Чехов А.П. Враги. С. 33.

37 Чехов А.П. Враги. С. 34.

38 Чехов А.П. Враги. С. 43.

Со слезами на глазах, дрожа всем телом, Абогин искренно изливает перед доктором свою душу. Он говорил горячо, прижимая обе руки к сердцу, разоблачал свои семейные тайны без малейшего колебания и как будто даже рад был, что наконец эти тайны вырвались наружу из его груди. Поговори он таким образом час, другой, вылей свою душу, и, несомненно, ему стало бы легче. Кто знает, выслушай его доктор, посочувствуй ему дружески, быть может, он, как это часто случается, примирился бы со своим горем без протеста, не делая ненужных глупостей...<sup>39</sup>

Но вместо того доктор испытывает чувства «горькой обиды, негодования и гнева». «Кто знает, — раздумывает Чехов, — выслушай его доктор, посочувствуй ему дружески, быть может, он, как это часто случается, примирился бы со своим горем без протеста, не делая ненужных глупостей». Но Кирилов предполагает недоброе и обнаруживает себя в мире «врагов». И хотя «пройдет время, пройдет и горе Кирилова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы»<sup>40</sup>. Контрастом этому служит образ ворон, которых видят Кирилов и Абогин по пути к дому последнего: «Вороны, разбуженные шумом колес, закопошились в листве и подняли тревожный жалобный крик, как будто знали, что у доктора умер сын, а у Абогина больна жена»<sup>41</sup>.

В культурах коренных народов Америки, в Японии и многих других местах по всему миру ворон считают духовными проводниками, обладателями особой мудрости. Они почти настолько же социальные существа, что и люди, и заботятся о потомстве еще долгое время после того, как птенцы покидают гнездо. В этом чеховском пассаже вороны распознают горе и отвечают на него так, как не удастся ни Кирилову, ни рассказчику у Хенмингуэя. Ульямс, пусть в шутливой форме, распознает и отвечает горю, что более отчетливо выражено в замечательной пародии Коха; в то время как в истерзанном войной мире Хемингуэя почти никогда никто его не распознает и ему не отвечает.

## Заключение: гаптическая благоустроенность

Благоустроенность, о которой я подробно говорю в своей последней на нынешний день книге «Литературоведение и благоустроенность» («Literary Studies and Well-Being»<sup>42</sup>), может быть достигнута в первую очередь при условии расположенности в мире; она основывается на «гаптических» и «проприоцептивных» взаимодействиях с миром. Поэтому в заключение стоит коротко остановиться на характеристиках модернистской культуры, которую я поместил в заглавие. Нетрудно понять, почему к авторам высокого модернизма относятся Хемингуэй (голос «потерянного поколения» Первой мировой войны) и Уильямс (создававший «эпос» Америки двадцатого века). Случай Чехова не так очевиден. Пожалуй, его драматургия предвосхищает антитеатральную режиссуру Беккета, но рассказы представляют собой, скорее, домодернистский

39 Чехов А.П. Враги. С. 41.

40 Чехов А.П. Враги. С. 44.

41 Чехов А.П. Враги. С. 37.

42 Schleifer R. Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare. London: Bloomsbury, 2023. Книга размещена в открытом доступе.

реализм в его наилучшем проявлении. Но повсеместно в работах Чехова можно обнаружить мастерское умение уравнивать «тяжесть» и «лиризм», как он выражается во «Врагах» (я же говорю о «скорби» (*bereavement*) и «лиризме»), что мы находим по отдельности у Хемингуэя и Уильямса. Он видит в России, стремящейся от недавнего крепостного права в новый двадцатый век, раскрепощение народа и сословий, связанных узами почти кастовой общественной системы. И, как Хемингуэй, он оказывается в потребительской культуре, организованной вокруг желаний, а не потребностей; так что лиризм — такой, какой мы находим в демотической речи Хемингуэя, — сосуществует с «тяжестью», горечью в мире, где отсутствует явная необходимость в значении, основанная на потребности<sup>43</sup>. Чехов оказывается очередным примером того, что культура модернизма, которую я исследую на материале этих трех авторов, требует особого вида мудрости в смехе и печали: эта мудрость способствует погруженности и силе взаимодействия, воплощенным в проприоцептивном прикосновении. Так, Чехов может говорить об искренности, теплоте и дружбе: ближе к концу «Врагов» он пересказывает диалог, в котором накладывает воображенное («вымышленное») поведение литературных персонажей на суждения, ценности и дискурсивное действие комментирования, спровоцированное в читателях: те взаимодействуют с персонажами — что Чехова, что Хемингуэя и Уильямса, — чтобы войти в согласие с миром, где они живут, при помощи касания, движения, скорби и смеха. Героям Хемингуэя такое согласие если когда-то и удастся, то только в жестоких видах спорта — охоте, рыбалке, корриде; притом что работа Хемингуэя с речью, его «производство языка» способствует такому согласию в читателях, подобно тому, как Уильямс провоцирует в них смех (Уильямс его вызывает, но не фокусируется на этом). Чехов помогает более полно понять лиризм в тяжести, состояние скорби в смехе — что, в свою очередь, помогает по-новому понять и испытать мудрость модернизма.

Перевод с английского Андрея Карташова

## Библиография / References

Беньямин В. Рассказчик / Пер. с нем. М. Коноваленко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025.  
(*Benjamin W. The Storyteller. Moscow, 2025 — In Russ.*)  
Беньямин В. Улица с односторонним движением / Пер. с нем. И. Болдырева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012.  
(*Benjamin W. The One-Way Street. Moscow, 2012 — In Russ.*)

Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Пер. с фр. Л. Зиминной. М.: Академический Проект, 2004.  
(*Greimas A.J. Structural Semantics: An Attempt at a Method. Moscow, 2004 — In Russ.*)  
Дьюи Д. Искусство как опыт / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2024.  
(*Dewey D. Art as Experience. Moscow, 2024 — In Russ.*)

43 См. об этом мою книгу: *Schleifer R. A Political Economy of Modernism: Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.*

- Пробштейн Я.* Нью-Йоркская школа, часть II. Кох и Скайлер // Гефтер. 2018 (URL: <https://gefter.ru/archive/24211>).
- (*Probshtein Y.* Nyu-yorskaya shkola, chast II. Koch i Skyler // Gefter. 2018 (URL: <https://gefter.ru/archive/24211>) — In Russ.)
- Dubus A.* A Hemingway Story // The Kenyon Review. 1997. Vol. 19. P. 141–147.
- Halter P.* Indeterminacy in Hemingway's «In Another Country» // English Studies. 1990. Vol. 6. P. 523–34.
- Harris D.* On Company Time: American Modernism in the Big Magazines. New York: Columbia University Press, 2016.
- Herwitz D.* The New Spaces of Modernist Painting // The Cambridge History of Modernism / Ed. by Vincent Sherry. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 181–99.
- Kearney R.* Touch: Recovering our Most Vital Sense. New York: Columbia University Press, 2021.
- Morrison T.* Nobel Prize Lecture. 1993 (URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>).
- Noé A.* Action in Perception. Cambridge: MIT Press, 2004.
- Paterson M.* Senses of Touch: Haptics, Affects and Technology. Oxford: Berg, 2007.
- Schleifer R.* Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare. London: Bloomsbury, 2023.
- Schleifer R.* The Haptic Arts: How Touch Shapes Our Place in the World. London: Bloomsbury, 2026.
- Schleifer R.* Modernism and Popular Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Schleifer R.* Modernism and Time: The Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880–1930. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Schleifer R.* A Political Economy of Modernism: Literature, Post-Classical Economics, and the Lower Middle-Class. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Vejdovsky B., Hemingway M.* Hemingway: A Life in Pictures. Buffalo: Firefly Book, 2011.
- Williams W.C.* This is Just to Say // The Norton Introduction to Literature / Ed. by Kelley Mays. New York: Norton, 2010. P. 862.