

Часть 2. Прогулки с Вирджинией Вулф

Наталия Морженкова

Блуждая по модернистскому тексту

МОДЕРНИСТСКИЙ ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ
(СЛУЧАЙ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ)

Natalia Morzhenkova

Wandering the Modernist Text: The Modernist Reader and the Writer (the Case of Virginia Woolf)

Наталия Морженкова

Университет Хуацяо (Цюаньчжоу, КНР), Колледж иностранных языков, профессор; доктор филологических наук
natalia.morzhenkova@gmail.com.

Ключевые слова: модернистские стратегии чтения, модернистское письмо, гаптический модернизм, воплощенное чтение, фланер

УДК: 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_111

В статье предпринимается попытка проанализировать представления Вирджинии Вулф о модернистских режимах чтения и письма как о гаптически ориентированных и осуществляемых через телесные ощущения. Обращаясь к эссеистике писательницы, автор раскрывает взаимосвязь фигур фланера, кинозрителя, модернистского читателя и писателя как вариантов современного культурного субъекта, чуткого к сомаэстетическим аспектам рецептивной и продуктивной творческой деятельности. На примере эссе Вулф в статье проблематизируются распространенные академические и критические практики говорить о модернистской литературе как о высокоинтеллектуальном художественном продукте, требующем как от пишущего, так и от читающего максимальной умственной концентрации и владения стратегиями профессиональной работы с текстом.

Natalia Morzhenkova

Huaqiao University (Quanzhou, China), College of Foreign Languages, professor; Doctor Hab. in Philology
natalia.morzhenkova@gmail.com.

Keywords: modernist reading strategies, modernist writing, haptic modernism, embodied reading, flâneur

UDC: 821.111

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_111

This essay seeks to examine Virginia Woolf's concepts of modernist reading and writing as grounded in haptic sensations. Through analysing her interpretation of reading and writing as embodied experiences, the author explores the interconnectedness of the figures of the flâneur, the cinemagoer, the modernist reader, and the writer as variants of the contemporary cultural subject, sensitive to the so-maesthetic aspects of receptive and productive creative activities. Using Woolf's texts as an example, the essay challenges the widespread academic and critical practice of describing modernist literature as a highbrow artistic product, demanding from both the writer and the reader maximum mental concentration and purely intellectual rigour as a pass into the world of institutionalised cultural capital.

Модернистские режимы чтения

Кто таков модернистский читатель? Как он читает модернистскую литературу и как его опыт чтения соотносится с модернистским письмом? Вопросы взаимоотношений автора и читателя в контексте модернистской словесности порождают целый ряд устойчивых клише о природе этой эстетической коммуникации. Пара самых непоколебимых стереотипов о модернистской литературе, которые давно перешли в разряд аксиом, — ее установка на сложность как на основную характеристику модернистского текстопорождения и вытекающая из этой установки недружелюбность по отношению к массовому читателю¹.

Такой взгляд на затрудненную читабельность модернистских произведений, требующих от адресата особой эрудиции, необычной проницательности и выдающихся интеллектуальных усилий, восходит к представлениям Т.С. Элиота и Э. Паунда о литературном тексте как об автономной и вневременной структуре, существующей независимо от исторического контекста, личного опыта читателя и автора. Широко известный элиотовский призыв² к усложнению современной поэзии как неперемennomу условию ее соответствия духу времени быстро превратился в расхожий ярлык, навешенный на все модернистские тексты. Взгляды Элиота привлекли «новых критиков» в их стремлении использовать модернистские произведения как материал для новокритического пристального чтения, очищенного от всяких читательских «заблуждений» и нацеленного на выявление полной самодостаточности текста³. Этот отстраненный безличный режим чтения во многом способствовал закреплению за всем модернизмом репутации высоколобой надмирности, несовместимой с чувственным трепетом, эмоциональными переживаниями, телесными ощущениями да и просто с приятным времяпровождением.

Пересмотр этой анахроничной точки зрения на модернизм как бестелесно-надмирный в значительной мере начался под влиянием феминистской критики, рассвет которой пришелся на 70-е годы прошлого века. Затем последовал целый ряд работ, в которых были реабилитированы телесные аспекты модернистского письма⁴. С одной стороны, тему телесности в контексте литератур-

-
- 1 Интересна в этой связи монография Л. Дипевина, в которой он с неопрагматических позиций рассматривает категорию трудности как центральную не только для эстетики модернизма, но и для рецептивных канонов, непосредственно связанных с процессом канонизации самих модернистских текстов (*Diepeveen L. The Difficulties of Modernism*. New York: Routledge, 2003).
 - 2 «We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult» (*Eliot T.S. The Metaphysical Poets // Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1951. P. 289).
 - 3 О влиянии взглядов Элиота на «новых критиков» см., например, *Asher K. Eliot and The New Criticism // Eliot and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 133–159.
 - 4 См., например, *Vanderham P. James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*. New York: New York University Press, 1998; *Lamos C. Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T.S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009; *Pease A. Modernism, Mass Culture, and the Aesthetics of Obscenity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000; *Linett M.T. Bodies of Modernism: Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017; *Affective Materialities: Reorienting the Body in Modernist Literature* / Ed. by K. Watts, M. Volanth Hall, R. Hackett. Gainesville: University Press of Florida, 2019.

ного модернизма трудно назвать обойденной исследовательским вниманием, но, с другой, нельзя констатировать значительные подвижки в преодолении укоренившейся практики рассматривать чтение модернистских текстов в терминах исключительных интеллектуальных усилий, не имеющих ничего общего с простым читательским удовольствием. Сама телесность в этих исследованиях зачастую предстает как некая интеллектуально бесплотная игра в бисер.

Отчасти эта академизация связана с тем, что после Первой мировой войны модернизм сыграл ключевую роль в институционализации литературы как университетской дисциплины⁵. Литература больше не рассматривалась в качестве общедоступного источника наслаждения, открытого в полной мере всякому. Сам процесс чтения модернистских произведений теперь регламентировался профессиональными критиками и профессорами. В этом контексте напрашивается вопрос: сложность, требующая чрезвычайных интеллектуальных усилий по дешифровке, является имманентным качеством всякого модернистского текста или социокультурным представлением, сформировавшимся внутри высокой академической среды и имеющим отношение скорее к приращению культурного капитала, чем к поэтологическому измерению? В этой связи интересно замечание Л. Дипевина, что «трудность стала необходимым условием канонизации» модернистских текстов⁶. В результате даже модернистские произведения, не отличающиеся особо сложной поэтикой, стали рассматриваться как обладающие скрытыми и, на первый взгляд, неочевидными трудностями. Одним из наиболее негативных последствий абсолютизации трудности как устойчивого наследия рецепции модернизма является растущая изоляция академической критической практики от рядового читателя.

Любопытно, однако, что сами модернисты зачастую описывают чтение как экстатическое чувственное переживание, резко контрастирующее с упомянутым выше стереотипом, согласно которому чтение модернистских текстов — чрезвычайно трудное, «мрачное» и сугубо интеллектуальное занятие, требующее высочайшей умственной концентрации и воспарения в запредельную умозрительность⁷. С целью пересмотреть образ модернистского читателя обратимся к текстам, в которых модернисты рефлексировали над своим читательским опытом, часто описывая его как сомаэстетическое состояние чувственного удовольствия или, напротив, телесного страдания. Вспомним известную метафору Ф. Кафки, сопоставлявшего книгу с топором для рубки замерзшего моря внутри нас, а чтение — с нанесением смертельных ран⁸. Вулф описывала свое впечатление от чтения Джойса, сравнивая себя с привязанным к столбу муче-

5 Именно поэтому модернизм, возможно, как никакая иная литературная эпоха нуждается в деакадемизации.

6 *Diepeveen L. The Difficulties of Modernism...* P. 214.

7 На ум приходит высказывание литературного критика Ричарда Пуарье о том, что появление модернизма знаменовалось превращением чтения в весьма мрачное занятие, которое вообще не предполагает какой-либо спонтанности со стороны читателя. «Modernism happened when reading got to be grim» (*Poirier R. The Difficulties of Modernism and the Modernism of Difficulty // Critical Essays on American Modernism / Ed. by M.J. Hoffman, P.D. Murphy. New York: Hall, 1992. P. 105*).

8 Здесь я ссылаюсь на отрывок из письма Кафки, где дается это описание чтения как садистического действия. См.: *Steiner G. Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman. New York: Atheneum, 1970. P. 67*.

ником, при этом сомнительно, что она сетовала на необходимость сильного интеллектуального напряжения⁹.

Показательно в этой связи и прустовское описание личного детского опыта чтения как экстатического райского переживания. В эссе-предисловии «О чтении» («Sur la lecture», 1906), написанном им к переводу «Сезама и лилий» Рескина, Пруст размышляет о природе чтения, противопоставляя свои глубоко интимные читательские воспоминания, ностальгично всплывающие в памяти, рескиновскому взгляду на облагораживающее чтение, которое требует отказа от собственных чувств и страстей, препятствующих достижению истинных знаний¹⁰. Вступая в имплицитную полемику с Рескиным, Пруст пишет не столько предисловие, сколько самостоятельное эссе, в котором образ чтения как серьезного интеллектуального занятия, подразумевающего диалог с безвременными истинами и великими умами, пародийно противопоставляется чтению как самозабвенному «божественному удовольствию» (*un plaisir divin*), которому предается не серьезный муж в своем ученом кабинете, а нежное дитя, примостившееся под деревом.

Воспоминания о детском чтении для Пруста предельно неотделимы от сенсорного опыта; помнится не столько сюжет книги, сколько сам процесс чтения, вплетенный в живой обрамляющий контекст и неожиданно «мадленоподобно» всплывающий в памяти¹¹. Здесь и покрывало с розами, мешающее встать, когда чтение завершено, и аромат клевера, ставший неотъемлемой частью романа Теофила Готье. Для Пруста чувственное удовольствие от чтения заключается в упоительном слиянии воображаемого и воспринимаемого, внутреннего и внешнего, идеального и реального. Он представляет этот процесс как некий райский опыт, в котором читатель переживает сопряжение текста и своей собственной жизни, получая глубокое сомаэстетическое удовлетворение, намного превосходящее по интенсивности любое интеллектуальное понимание.

Описывая опыт чтения прустовской прозы в контексте собственных писательских амбиций, Вулф посредством нарочито телесных сравнений сопоставляет чтение с актом любви:

Пруст так возбуждает мою собственную жажду самовыражения, что я едва могу выдать фразу. О, если бы я могла писать так! Я плачу. И вот сейчас эта поразительная вибрация, насыщенность и интенсивность, которые он создает, — в этом есть что-то сексуальное, — и вот я чувствую, что могу так писать, хватаюсь за перо, но ничего не выходит. Мало кто так возбуждает во мне языковые нервы: это становится навязчивой идеей. Но я должна вернуться к Свану¹².

9 «Far otherwise is it with Ulysses; to which I bind myself like a martyr to a stake, and have thank God, now finished — My martyrdom is over» (Woolf V. The Letters of Virginia Woolf: In 6 vols. / Ed. by N. Nicolson, J. Trautmann. Vol. 2: 1912–1922. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. P. 565).

10 Proust M. Sur la lecture // La Bibliothèque électronique du Québec (URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf>).

11 О чувственном чтении у Пруста см., например, Walling J.C. Reading (in) Proust: With the Senses, beyond the Senses // Sensual Reading: New Approaches to Reading in its Relation to the Senses / Ed. by M. Syrotinski, I. Maclachlan. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001. P. 271–291.

12 Woolf V. The Letters of Virginia Woolf. Vol. 2 ... P. 525.

Более всего здесь бросается в глаза явная эротичность словаря, превращающая чтение в оргастическое удовольствие. В другом письме к Роджеру Фраю она сравнивает свое впечатление от чтения Пруста с чудом (*miracle being done before my eyes*), приключением (*adventure*) и физическим наслаждением, которое подобно упоительному ощущению жизненной силы, сплетающейся с дионисийской радостью¹³. В этой эпистолярной рефлексии о личном (можно даже сказать интимном) читательском опыте отчетливо слышатся яркая эротическая чувственность и откровенная страсть, весьма курьезно звучащие на фоне устоявшегося мнения о прозе Пруста как о «золотом стандарте» трудночитаемости.

При этом сама мысль о том, что модернистскую литературу можно читать с удовольствием, уже среди критиков, современных модернистам, считалась провокационной и намеренно вводящей в заблуждение. Вспоминается интервью М. Истмена с Дж. Джойсом, в ходе которого писатель декламирует фрагмент «Анна Ливия Плорабелле», насыщенный «водной» звуковой образностью, из «Поминок по Финнегану» (по его словам, исключительно с целью «доставить удовольствие» собеседнику). Однако озадаченный Истмен усомнился в истинных намерениях Джойса, заключив: «Конечно, Джойс обманывает себя, говоря, что его главный мотив — доставлять удовольствие другим»¹⁴. Неспособность критика безраздельно отдаться потоку джойсовской прозы, услышать в нем плеск воды и насладиться языковым наплывом слов симптоматична. Осознание тщетности интерпретационных усилий делает, по мнению Истмена, удовольствие от текста невозможным. В этом контексте полемично по отношению к оценке Истмана звучит комментарий Леонарда Вулфа о своем опыте чтения Элиота. Он полагает, что слишком большая озадаченность авторским смыслом препятствует читательскому наслаждению¹⁵.

Если взглянуть на историю рецепции модернизма, становится очевидно, что попытка модернистов в лице Вулф, Пруста, Джойса говорить о чтении как об интенсивной сомаэстетической интеракции была либо оставлена без должного внимания, либо воспринята как явное лукавство высоколобых. Будучи продуктом своего исторического времени, общественное представление о чтении не допускало мысли о том, что смыслом можно жертвовать во имя наслаждения. Само стремление модернистов говорить о читателе в терминах чувственного удовольствия было очень смелым и едва ли имело много шансов пошатнуть читательские добродетели.

Если мы посмотрим на историю феномена чтения, то увидим, что на протяжении XVIII–XIX столетий вплоть до начала XX века истинное чтение

13 «My great adventure is really Proust. Well — what remains to be written after that? I'm only in the first volume, and there are, I suppose, faults to be found, but I am in a state of amazement; as if a miracle were being done before my eyes. How, at last, has someone solidified what has always escaped — and made it too into this beautiful and perfectly enduring substance? One has to put the book down and gasp. The pleasure becomes physical — like sun and wine and grapes and perfect serenity and intense vitality combined». Ibid. P. 565–566.

14 Eastman M. Interview with Joyce about ALP // James Joyce: The Critical Heritage. Vol. 2 / Ed. by R. Deming. London: Routledge & Kegan Paul, 1986. P. 417.

15 «But if anyone will read the opening of “The Waste Land”, and the whole of “Gerontion”, without fussing very much about whether or not he is understanding exactly what the author means, he will suddenly be amazed and delighted by the mere beauty of the poetry» (Woolf L. The Modern Nightingale // Essays on Literature, History, Politics, Etc. London: The Hogarth Press, 1927. P. 101).

воспринималось как сугубо ментальная бестелесная деятельность. Чувственно-телесные переживания, испытываемые в процессе чтения, долгое время ассоциировались с вульгарным чтением для простонародья. Закономерно, что лишь в 60-х годах прошлого века концепция удовольствия от чтения была легитимирована в литературной теории. Акцентируя сомаэстетическую природу чтения, Р. Барт рассматривает читательское удовольствие как телесное, утверждая, что сам текст является формой эротического тела¹⁶. Кстати, именно Пруст с его особым пониманием процесса чтения как переплетения физического и метафизического оказал значительное влияние на бартовскую концепцию чтения как гедонистического удовольствия¹⁷. «В поисках утраченного времени» стал для Барта ключевым текстом, в диалоге с которым он развивает идею о чтении как об эротическом блаженстве.

Примечательно, что многие модернистские идеи о чтении как чувственном, аффективно-телесном опыте удивительно близки к тому, что современные когнитивисты определяют как воплощенное чтение (*embodied reading*), предполагающее неразрывную связь интеллектуальных процессов с читающим телом. Стоит отметить, что в последние годы модернистский литературный эксперимент в контексте когнитивной нейронауки привлекает пристальное внимание исследователей, которые в самих модернистах начинают видеть предшественников когнитивистов¹⁸. Этот набирающий обороты обмен между нейropsychологией и литературоведением проявился, в частности, в активном проникновении понятия гаптики в литературоведческий словарь. Предпринятая здесь попытка проанализировать на примере эссе Вулф новые способы концептуализации чтения и письма перекликается с беньяминовской идеей о «тактильной апроприации»¹⁹ как ключевом режиме восприятия окружающего мира в эпоху модернизма и с современными исследованиями в области модернистской гаптики²⁰.

Вероятно, мы читаем модернистов (и, что еще важнее, преподаем их) слишком тенденциозно, полагаясь на академические клише о том, что удовольствие от этого рода чтения сродни чисто интеллектуальному удовлетворению, не предполагающему какие-либо чувственные переживания. Более пристальное

16 Barthes R. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973. P. 30.

17 Об этом влиянии пишет А. Уатт, утверждая, что между прустовским повествованием о чувственных аспектах чтения и бартовской концепцией о тексте-удовольствии и тексте-наслаждении есть явно прослеживаемая преемственность (*Watt A. Reading in Proust's A la recherche: «le délire de la lecture»*. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 3).

18 См., например, коллективную монографию с говорящим названием «Когнитивный Джойс», работы Дж. Лехрера и А.М. Прист, в которых исследуется, как модернистские поэтологические эксперименты перекликаются с проблематикой современной нейронауки (*Cognitive Joyce* / Ed. by S. Belluc, V. Bénéjam. Cham: Palgrave Macmillan, 2018; *Lehrer J. Proust was a Neuroscientist*. Boston: Houghton Mifflin, 2007; *Priest A.M. Virginia Woolf's Brain: Mysticism, Literature and Neuroscience* // *Dalhousie Review*. 2009. Vol. 89. № 3. P. 289–305.

19 Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* // *Illuminations* / Ed. by H. Arendt; trans. by H. Zohn. New York: Schocken, 1968. P. 240.

20 Garrington A. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013; Jackson S. *Tactile Poetics: Touch and Contemporary Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015; *Argyrides P. Beautiful: Embodied Reading, Virginia Woolf, and Woolf Works* // *Journal of Modern Literature*. 2023. Vol. 46. № 4. P. 23–42; Simon A. *Proust et le corps expressif malgré lui* // *Littérature*. 2000. № 119. P. 53–64.

внимание к текстам, в которых сами модернисты описывают свой читательский опыт, помогает инспирировать дискуссию об иных стратегиях чтения, не сводящих понимание к рассудочным операциям, а читательское наслаждение — к сугубо интеллектуальным радостям. Интересны в этом контексте эссе Вулф, в которых процессы чтения и письма представляются взаимосвязанными.

Обыкновенный читатель как фланер

Глубокий интерес Вулф к осмыслению процесса чтения был очевиден на протяжении всей ее литературной карьеры. В ее дневниках и письмах размышления над читательскими практиками занимают ничуть не меньшее место, чем рефлексия над собственным письмом. Будучи страстной читательницей, свое отношение к литературе она видит через неизбежное совмещение двух комплементарных ролей писателя и читателя, причем как читательский, так и писательский опыт связывает с телесно переживаемой образностью.

Так, например, в августе 1933 года писательница делает следующую дневниковую запись: «Какое изобилие удовольствий таят в себе книги! Я подошла к столу, заваленному книгами. Осмотрела и все их обнюхала. Кажется, я могла бы читать и счастливо жить здесь вечно»²¹. В этом признании примечательно многое — от плодородно-эротической функции чтения и необычного в своей физиологической семантике глагола *sniff* для описания интеракций между читателем и книгой до весьма солидного возраста Вулф (в 1933 году ей исполнился 51 год), описывающей комнату с книгами как экстатическое пространство вечного блаженства и чувственных наслаждений. Анализируя ряд эссе писательницы на тему чтения, М. Джейкобус отмечает значимость мотивов поглощения и удовольствия и приходит к выводу, что чувственно-эстетические переживания Вулф-читательницы без преувеличения можно определить как «безумный пир, оргию» (*delirious feast, an orgy*)²².

Чувственно-телесное чтение, отличное от традиционного понимания чтения как сугубо интеллектуального высоколобного занятия, Вулф связывает с фигурой непрофессионального читателя. В 1925 году она публикует сборник эссе «Обыкновенный читатель» («The Common Reader»). В 1932 году за ним последовал «Обыкновенный читатель: Вторая серия» («The Common Reader: Second Series»). Названия отсылают к Сэмюэлю Джонсону, которого Вулф цитирует на первой странице сборника:

Мне доставляет радость общаться с обыкновенным читателем, ибо в конечном итоге это благодаря его здравому смыслу, его не испорченному литературными пристрастиями вкусу судят люди о праве поэта на поэтические лавры: за ним последнее слово, после того как умолкнет суд тонких ценителей художественности и несгибаемых приверженцев науки²³.

21 Woolf V. The Diary of Virginia Woolf: In 5 vols. / Ed. by A.O. Bell. Vol. 4: 1931–1935. Harmondsworth: Penguin Books, 1983. P. 173.

22 Jacobus M. Psychoanalysis and the Scene of Reading. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999. P. 25.

23 Цитата Джонсона дается по следующему изданию Вулф В. Обыкновенный читатель / Подгот. Н.И. Рейнгольд; отв. ред. А.Н. Горбунов. М.: Наука, 2012 (URL: <https://djvu.online/file/2GeZFwWwPUWm8>).

Однако если рядовой читатель Джонсона отмечен такими добродетелями эпохи Просвещения, как «здравый смысл» (*common sense*) и «неиспорченность литературными предассудками» (*uncorrupted by literary prejudices*), то читатель Вулф замечателен своей способностью читать для собственного удовольствия, руководствуясь инстинктом. Если джонсоновский обыкновенный читатель (*common reader*) по-просвещенчески универсален и «освобожден» не только от поэтических «предассудков», но и от личных привычек и представлений, обусловленных культурно-исторической и социальной средой, то рядовой читатель у Вулф ориентируется на свои субъективные предпочтения, гедонистические ощущения и иррациональные инстинкты. Он не просто обладает субъектностью, но и отелеснен. В этой связи интересна точка зрения Г. Ли, автора биографии писательницы, полагающей, что, размышляя над фигурой рядового читателя, Вулф не столько пытается представить свою читательскую аудиторию, сколько описывает себя саму как непрофессионального читателя, открытого новому и охочего до приключений²⁴. Концептуальное отличие в понимании фигуры рядового читателя принципиально: если для Джонсона это, скорее, бестелесный универсальный конструкт, то для Вулф — близкий ей субъект, не отделяющий в процессе чтения смысловое от телесно-аффективного²⁵.

Традиционно в вулфоведении попытка писательницы сформулировать ее понимание обычного читателя через отсылку к Джонсону, введенному это словосочетание в публичный обиход, интерпретируется как своеобразная дань великому лексикографу, как признание преемственности. Однако нельзя не заметить, что Вулф ловко пользуется столь типичным для английского языка приемом преуменьшения (*understatement*), добавляя этому диалогу с Джонсоном тонкой иронии и виртуозно балансируя на грани пародии и чистосердечного почитания. Словно прикрываясь мнением великого биографа, она упоминает, что сама идея обратить внимание на рядового читателя принадлежит вовсе не ей, а Джонсону. Ссылаясь на джонсоновский авторитет и чрезвычайную значимость этого поворота к практике непрофессионального чтения, она с лукавой скромностью отмечает, что ее мнение по этому вопросу носит лишь незначительный характер²⁶.

Объектом иронии здесь выступает не сам Джонсон, а позиция рядового читателя, от лица которого непрофессиональная писательница дерзает войти в диалог с профессиональным писателем-мужчиной, интерпретируя джонсоновское понятие весьма далековато от его изначального смысла. Вряд ли Джонсон согласился бы с подобной вольной иллюстрацией своих рассуждений о простом читателе, который у Вулф представлен чуть ли не варваром, бесцеремонно крушащим текстовую конструкцию²⁷. В этом комическом описании

24 Lee H. Virginia Woolf. London: Vintage, 1997. P. 414.

25 Не случайно К. Трейси называет джонсоновского читателя «бескровным» (*bloodless*) (Tracy C. Johnson and the Common Reader // Dalhousie Review. 1977. № 57. P. 405–423. P. 410).

26 «...as Dr. Johnson maintained, some say in the final distribution of poetical honours, then, perhaps, it may be worth while to write down a few of the ideas and opinions which, insignificant in themselves, yet contribute to so mighty a result» (Woolf V. The Common Reader // The Common Reader. First Series // Project Gutenberg Australia (URL: <https://gutenberg.net.au/ebookso3/0300031h.html#Coo>)).

27 «Nasty, inaccurate, and superficial, snatching now this poem, now that scrap of old furniture without caring where he finds it or of what nature it may be so long as it serves his purpose and rounds his structure». Ibid.

рядового читателя звучит мотив недюжинной физической силы, посредством которой он присваивает себе текст, прилаживает его под свои конкретные запросы. Он руководствуется не просвещенческим нормирующим *common sense* (как *sensus communis*), а своими собственными индивидуально-аффективными потребностями.

В эссе «Как читать книги?», включенном во второй том «Обыкновенного читателя», удовольствие объявляется важнейшим мотивом, побуждающим нас читать (в первом томе «Обыкновенного читателя» слово *pleasure* встречается 38 раз, во втором — 43)²⁸. Вулф саркастически замечает, что познание и совершенствование ума также являются важными целями чтения, особенно если озадачиваться тем, «как обеспечить достойную пенсию своей вдове». Для нее чувственное творческое чтение — исключительно приятное занятие, не имеющее никакой практической пользы и дидактической ценности.

Писательница часто связывает чтение с кинестетическим и визуальным опытом фланера, ставшего в начале XX века ключевым «героем» модернистского городского ландшафта²⁹. В качестве примера можно рассмотреть сцену из «Миссис Дэллоуэй», в которой Кларисса, отправившаяся бродить по Лондону под предлогом покупки цветов, проходит мимо книжного магазина. Ее взгляд непроизвольно падает на томик Шекспира в витрине. Случайно прочитанная строка из погребальной песни из «Цимбелина» («Для тебя не страшен зной, / Вьюги зимние снега») становится неотъемлемой частью ее блуждания по Лондону³⁰. В этом эпизоде Вулф обыгрывает известную метафору фланера как городского читателя.

В эссе «Как читать книги?» Вулф определяет творческое чтение через парадоксальное «чтение без чтения» и через кинестетическую метафору чтения как прогулки по городу-книге³¹. Призывая читателя превратиться в любопытного бонвивана, ищущего непосредственных чувственных переживаний, а не абстрактных знаний, она представляет акт чтения как аффективный спонтанный опыт, в котором здесь и сейчас телесно переживаемое и воображаемое сливаются в сомаэстетическое сопричастие. Покинув угловатую башню, место уединенного сосредоточения, ее читатель, как заправский фланер, прогу-

28 Woolf V. How Should One Read a Book? // The Essays of Virginia Woolf: In 6 Vols. / Ed. by A. McNeillie. Vol. 4: 1925–1928. London: Hogarth Press, 1994. P. 388–400.

29 Образ фланера, случайного бродяги, наблюдателя, эстета, активно разрабатывался Ш. Бодлером. В XX веке бодлеровский фланер привлек внимание В. Беньямина, который стал рассматривать его как отстраненного наблюдателя современной жизни, читателя городского текста. О фланере как о ключевом субъекте современной городской культуры см., например, следующие работы: Benjamin W. The Arcades Project / Trans. by H. Eiland, K. McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 2002; Coverley M. The Art of Wandering: The Writer as Walker. Harpenden: Old Castle Books, 2012; The Flâneur / Ed. by K. Tester. London; New York: Routledge, 2015; Parsons D. Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity. London: Oxford University Press, 2000; Wilson E. The Invisible Flâneur // New Left Review. 1992. № 191. P. 90–110; Wolff J. The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity // Theory, Culture and Society. 1985. Vol. 2. № 3. P. 37–46.

30 Цит. в переводе П. В. Мелковой (Шекспир У. Цимбелин / Пер. П. В. Мелковой // Библиотека Lib.Ru (URL: https://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_cimb.txt)).

31 «To be able to read books without reading them, to skip and saunter, to suspend judgment, to lounge and loaf down the alleys and bye-streets of letters» (Woolf V. How Should One Read a Book? ... P. 393).

ливается среди людей без какой-либо определенной цели, некритично наблюдая за происходящим и попадая под неописуемое очарование окружающей жизни³².

Метафорически этот фрагмент отсылает к противопоставлению двух режимов чтения: первый, практикуемый профессиональными критиками, в отрешенном уединении башни из слоновой кости, второй — непрофессиональным (в смысле канонически не скованным профессиональным догматизмом) читателем, праздно «блуждающим» по тексту в поисках непосредственных удовольствий. Гуляющий по книге-городу читатель-фланер с его перипатетическим задором кинестетически участвует в чтении посредством тела. Готовность к аффективному взаимодействию с текстом и динамическая спонтанность этого творческого чтения противопоставлена статической санкционированности отстраненно-интеллектуального чтения-анализа.

Далее в эссе Вулф различает «чтение как таковое» (*actual reading*) и «постчтение» (*after reading*). В процессе непосредственного чтения мы слишком увлечены, чтобы анализировать и судить критично. Она описывает этот аффективный контакт с текстом через метафору активного физического взаимодействия, имплицитно отсылающую к эротической образности (*the friction of reading*). Интенсивность эмоций, словно пыль, затуманивает читательский взгляд, делая его неспособным к ясному восприятию³³. В ходе этой первичной коммуникации текста и читателя субъектность последнего реализуется, прежде всего, через его аффективно-чувственный опыт, когда эстетическое переживается на телесном уровне.

Сразу же после прочтения Вулф рекомендует отложить книгу и заняться иными делами — погулять, поговорить, покопаться в саду или послушать музыку. Если первая стадия описывается как увлекательное фланерство, то последующее постчтение совершается как внутренняя подсознательная работа, симультанно протекающая параллельно с привычными житейскими заботами и неожиданно прорывающаяся эвристическим пониманием, когда «вся книга всплывает на поверхность сознания в завершенном виде»³⁴. Предлагаемая Вулф стратегия чтения отличается примечательным отсутствием упоминаний каких-либо интеллектуальных усилий и осознанной рефлексии над прочитанным. Эстетический контакт с текстом совершается как бы естественным образом, протекая вне всякого отрыва от тела и окружающего мира.

Значимо, что даже на этапе «постчтения» телесный аспект также не вытесняется рассудочностью. Обретение книгой в нашем восприятии определенной формы Вулф описывает скорее как некое эпифаническое, подсознательно вызревающее откровение, чем как результат целенаправленного размышле-

32 Здесь следует оговориться, что обе метафоры — книга как мир и чтение как путешествие по этому миру — имеют корни в глубокой древности. Цель этого чтения-путешествия была связана с обретением значимых невещественных ценностей, таких как духовный рост (чтение как духовное путешествие) или познание (чтение как просветляющее путешествие от незнания к знанию). Вулф же ставит сам непосредственный читательский опыт выше всякого целеполагания и заранее ожидаемого результата.

33 «...the friction of reading and the emotion of reading beat up too much dust to let us find clear answers» (*Woolf V. How Should One Read a Book? ... P. 397*).

34 «But suddenly, as one is picking a snail from a rose, tying a shoe, perhaps, doing something distant and different, the whole book floats to the top of the mind complete». Ibid. P. 397.

ния³⁵. Этот нарочито любительский режим чтения, предполагающий скорее работу воображения, чем какие-либо очевидные интеллектуальные усилия, явно пародийно контрастирует с представлением о чтении как о бестелесной интеллектуальной деятельности, требующей уединения в стенах кабинета и профессиональной сосредоточенности ума.

Описание двух разделенных во времени стадий чтения, разворачивающихся по принципу сборки частей в целостный образ книги, который эпифантически «всплывает» на поверхности сознания, звучит как пример герменевтического круга. Этот режим чтения, подобный фрагментарному нелинейному свободному герменевтическому блужданию, неожиданно оборачивающемуся оцеляющим озарением, противопоставлен традиционной модели чтения как линейного процесса, по ходу которого читатель потребляет текст, последовательно и целенаправленно декодируя информацию, двигаясь от незнания к знанию. Герменевтические блуждания читателя, взаимодействующего с текстом очень непоследовательно и прихотливо, сродни фланерским прогулкам.

Фланер, читающий городское пространство, и читатель, перемещающийся между переулками и закоулками букв, гибко движутся по герменевтическому кругу — между внешним и внутренним, чувственно-осязаемым и воображаемым, случайными деталями, узорами и экстатическими откровениями целого. Пронизывающая текст эссе метафора праздной прогулки с ее акцентом на динамическом гибком взаимопроникновении внутреннего понимания и телесно-чувственного ощущения раскрывает подход Вулф к чтению как к воплощенному опыту, в результате которого книга обретает в нашем восприятии заверченный вид.

Субъективный целостный образ произведения (относительно его оценочности нам стоит еще повременить) приобретает у писательницы ощутимую вещественность и имплицитно сопоставляется с ощущением тяжести от книги как материального объекта³⁶. На завершающей стадии читательское сознание ассоциируется с руками, надежно держащими книгу. Сопоставление тем более примечательно, что встречается в описании самого финального этапа чтения, когда книга уже давно завершена и отложена, но виртуальное присутствие опознается Вулф как материальное наличие.

Очевидно, что активное использование метафор, акцентирующих телесно-чувственную сторону чтения, продиктовано не стремлением Вулф к риторической красноречивости, а ее желанием описать новый модус творческого свободного чтения и связанную с ним фигуру читателя как современного субъекта, который, словно фланер, взаимодействует с текстом через непосредственно проживаемое сомаэстетическое соучастие.

Поэтика блужданий: фланирующий писатель в эссе «Призраки улиц: лондонское приключение»

Вулф принципиально не разделяет чтение и письмо, заявляя, что, если мы стремимся «хорошо прочитать книгу, нужно читать ее так, как будто сам ее

35 «Some process seems to have been finished without one's being aware of it». Ibid. P. 397.

36 «We hold the book clear, secure, and (to the best of our powers) complete in our minds». Ibid. P. 396.

пишешь»³⁷. В связи с этой установкой на слияние читательского и писательского опыта можно рассмотреть проанализированное выше эссе «Как читать книги?» как парное к эссе «Призраки улиц: Лондонское приключение» (1927)³⁸. Здесь прогулка с целью купить карандаш предстает в виде творческого процесса, в котором письмо и блуждание по городским улицам сливаются в единую эстетическую деятельность.

Отмечая связь эссе с бодлеровскими образами фланеризма, Р. Боулби метко определяет его как «прогуливающийся текст»³⁹. Столь продуктивная для Вулф метафора письма как блуждания мелькает уже в более ранней дневниковой записи от шестого января 1925 года. Здесь прогулка по чернильно-черным тротуарам (*lengths of the pavement ink black*), размышления о невозможности описать все пережитые дни и пользе перечитывания написанного сливаются в единый эстетико-кинестетический поток⁴⁰. Примечательна параллель между двумя литературными прогулками, которые совершают эссеистический субъект «Призраков улиц» и миссис Дэллоуэй из одноименного романа. Если первый отправляется на спонтанную лондонскую прогулку под предлогом покупки карандаша (покупка, которая сама по себе указывает на связь мотивов фланеризма и письма), то вторая — под видом покупки цветов. За притворной преднамеренностью кроется тяга к творческому блужданию, чурающемуся сковывающей предопределенности. Стихийность и спонтанность творческого движения, реализуемая во фланерских прогулках, модернистском письме и «чтении без чтения», не совместимы с рациональным целеполаганием и заранее очерченными маршрутами.

Конечно же, Вулф была далеко не первой, кто отмечал эту связь между спонтанностью и креативностью. Вспомним хотя бы хрестоматийное определение поэзии У. Вордсворта из предисловия к «Лирическим балладам», в котором столь явственно звучит общая романтическая чуткость ко всему непринужденному⁴¹. Здесь значимо, что, описывая свой спонтанный прогулочный литературный опыт, Вулф преподносит его не как уникальный, а как потенциально повторимый любым другим субъектом. Не случайно на семи страницах текста эссе около шестидесяти пяти раз используется местоимение «мы», акцентирующее интересубъективность этого фланерского выхода в креативность, его принципиальную незамкнутость на фигуре автора и открытость для всякого⁴². Мотив соучастия отчетливо проступает, например, в образе карлицы, танцевальным ритмом своей ковыляющей походки заражающей всех вокруг, втягивающей прохожих в некое кинестетическое единство. Порой эссе звучит чуть ли не как инструкция, помогающая всякому пережить схожий экстати-

37 «...to read a book well, one should read it as if one were writing it...» Ibid. P. 390.

38 Woolf V. Street Haunting: A London Adventure // Project Gutenberg Australia (URL: <https://gutenberg.net.au/ebookso2/0200771h.html#ch9>).

39 Bowlby R. Walking, Women, and Writing // Bowlby R. Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. P. 218

40 Woolf V. The Diary of Virginia Woolf: In 5 Vols. / Ed. by A.O. Bell, A. McNeillie. Vol. 3: 1925–1930. New York: Harcourt, 1980. P. 2.

41 «...the spontaneous overflow of powerful feelings... recollected in tranquility...» (*Wordsworth W. Preface to Lyrical Ballads* / Ed. by M. Mason. Harlow: Pearson Longman, 2007. P. 82).

42 «We are no longer quite ourselves» (*Woolf V. Street Haunting...* (URL: <https://gutenberg.net.au/ebookso2/0200771h.html#ch9>)).

ческий опыт «безответственности» и творческой спонтанности, возникающей от тесного контакта с окружающим миром. Так, например, чтобы ощутить великолепие воздуха, напоминающего шампанское, выходить следует именно в зимний вечер между четырьмя и шестью часами⁴³. Нельзя не заметить в этом инструктаже авторскую иронию над представлением о творчестве как возвышенной умозрительной деятельности, протекающей на бестелесных вершинах духа вдали от мирской суеты и доступной лишь избранным.

Если в эссе «Как читать книги?» ироническому развенчанию подвергается профессиональное кабинетное чтение, которому противопоставляется чувственно-ориентированное чтение, то здесь объектом иронии является высокобашенное, очищенное от бременной материальности творчество. Писатель, а вместе с ним и читатель, должен стать сверхчувствительным моллюском, выползти из разбитой раковины привычного и превратиться в огромный наблюдающий глаз⁴⁴. Сопрягая образы глаза и устрицы с ее обостренной тактильной чувствительностью, Вулф вводит мотив гаптического зрения, которое по праву можно обозначить модернистским зрением.

Глаз-устрица: модернистское гаптическое зрение

Прежде чем приступить к анализу мотива гаптического зрения в эссе Вулф, кратко обратимся к истории этого понятия. Традиционно под зрением понималось дистантное восприятие, не требующее прямого контакта с действительностью и не предполагающее тактильной вовлеченности. Вспомним хрестоматийный пример апостола Фомы, которому потребовалось тактильное подтверждение увиденного чуда. Размышляя о нашей способности зрительно и тактильно воспринимать скульптурные формы, И.Г. Гердер отмечает иллюзорность зрения в противовес более истинному ощущению прикосновения⁴⁵. Внедрение в обиход искусствоведения понятия гаптического зрения часто связывают с именем австрийского историка искусства Алоиза Ригля (*Alois Riegl*) и его трудом «Позднеримское художественное производство» («*Die spätromische Kunst-Industrie*», 1901). Согласно Риглю, человеческий глаз, лаская видимую поверхность арт-объекта, принимает на себя тактильную

43 «The hour should be the evening and the season winter». Ibid.

44 «The shell-like covering which our souls have excreted to house themselves, to make for themselves a shape distinct from others, is broken». Ibid. Образ раковины, в которой нежная устрица в тишине и уединении строит жемчужины, явно отсылает к пресловутой башне из слоновой кости. Писатель-фланер, словно раковину, ломает оболочку своей души, которая отделяет его от окружающего мира, и выходит на бурлящие жизнью улицы, открывая свою моллюскообразную чувствительность потоку впечатлений.

45 Гердер полагает, что зрение слишком философично и иллюзорно по сравнению с тактильными ощущениями, обеспечивающими истинное реальное восприятие предметов. Полемизируя с распространенной в XVIII веке идеей о том, что осязание, будучи слишком телесным, не может быть проводником прекрасного, Гердер выдвигает очень смелую для его времени концепцию воображаемого прикосновения, которое совершает глаз, опираясь на гаптический опыт. См. об этом *Norton R. Herder's Theory of Sculpture: Vision and Touch and the Outline of a Philosophical «Anaglyphies»* // *Herder's Aesthetics and the European Enlightenment*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1991. P. 191–215.

функцию⁴⁶. Кстати, в первом издании 1901 года Ригель не использует термин «гаптический», но во втором издании он отдаст предпочтение именно этому термину, заменив им слово «тактильный», которое, по его мнению, традиционно воспринималось как противопоставленное зрительному.

Размышления Ригля хотя и основаны на материале римского искусства, но явно инспирированы тем, что сам запрос на подобное осмысление зрительного опыта как бы витает в воздухе в начале XX века с его живописными экспериментами. Так, например, импрессионисты превращают эстетику чувственно осязаемого мазка в неотъемлемую часть дискурса об индивидуальном художественном стиле и визуальном восприятии живописи в целом, в результате чего живописное изображение начинает концептуализироваться не столько как рассматриваемая глазом поверхность, поле зрения, сколько как пространство тактильного контакта⁴⁷.

Будучи хорошо осведомленной благодаря Ванессе Белл и Роджеру Фрау о живописной практике импрессионистов, Вулф, несомненно, понимала, что за новаторскими живописными техниками стоит новая концепция зрения, согласно которой глаз, тесно связанный с телесными ощущениями, не может быть органом дистантного бестелесного восприятия. М. Хамм отмечает, что именно реакция Вулф на современную ей визуальную культуру, проблематизирующую само представление о традиционной визуальности, делает ее модернистским автором⁴⁸. Вулф размышляет о феномене гаптического зрения в эссе «Кино», метафорически описывая визуальное восприятие как «облизывание»⁴⁹.

Интересно, что писательница реализует этот мотив гаптической визуальности за пределами кинематографического и живописного опыта, перенося его в сферу литературного письма и чтения. Фланер, кинозритель, писатель, читатель — все они у Вулф современные субъекты, способные видеть телесно. Новый модус видения подразумевает не дистантное ясное зрение, нацеленное на рационализацию увиденного, а зрение аффективно-гаптическое, не знающее прошлого в своей сиюминутной непосредственности и стирающее границы между смотрящим субъектом и наблюдаемым миром. Так, в «Призраках улиц» зрелище телесных страданий сгорбленной старухи поднимает торчком нервы в позвоночнике смотрящего⁵⁰. Контраст между искривленной спиной нищенки и нервно «встопорщенным» хребтом наблюдателя задает гаптический характер этой зрительной интеракции, акцентируя ее надинтеллектуальность и животную первозданность.

46 В контексте становления понятия гаптического зрения см. об этом *Silveirinha P., Branco C. Haptic Visuality and Neuroscience // The Aesthetic Dimension of Visual Culture / Ed. by O. Dadejick, J. Stejskal. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 98–114. P. 105.*

47 См.: *Sjåstad Ø. A Theory of the Tache in Nineteenth-Century Painting. London: Routledge, 2014. P. 88.*

48 *Humm M. Virginia Woolf and Visual Culture // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / Ed. by S. Sellers. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 214–230. P. 214.*

49 *Woolf V. The Cinema // The Essays of Virginia Woolf: In 6 Vols. / Ed. by A. McNeillie. Vol. 4: 1925–1928. London: Hogarth Press, 1994. P. 348–354.*

50 «At such sights the nerves of the spine seem to stand erect» (*Woolf V. Street Haunting...* (URL: <https://gutenberg.net.au/ebooks02/0200771h.html#ch9>)).

Именно про этот тип зрения с его нерефлексивной непосредственностью Вулф пишет в эссе «Кино», сравнивая современного ей буржуазного зрителя с дикарем, который неожиданно воскресает в нас в результате гипнотического действия киноэкрана. В подобный визуально-кинестетический транс Вулф погружает своего блуждающего по лондонским улицам эссеистического субъекта, наставительно предостерегая от любых попыток соскользнуть с наблюдаемых поверхностей в область рациональной оценочности и морализаторства⁵¹. В «Призраках улиц» писательница акцентирует, что независимый от аналитической работы мозга глаз — не ныряльщик и не шахтер, а двигающийся по водной поверхности пловец. Блуждающее гаптическое видение помогает избавиться от шаблонной сетки оценочных представлений о красоте и позволяет посмотреть на окружающий мир как на телесно проживаемый визуальный ряд, свободный от жестких бинарных оппозиций и категоризации. У Вулф фланирующий по улицам писатель-наблюдатель способен плыть по богатой фактурами поверхности жизни в сомаэстетическом упоении⁵². Это скользящее внеоценочное витальное зрение очень близко к опыту кинозрителя, который из оценивающего рационализирующего буржуа превращается в дикаря с обостренным синкретическим восприятием.

Эссе «Призраки улиц» и «Кино» перекликаются не только на уровне отдельных образов и сфокусированности на теме гаптического зрения. Сама структура «Призраков улиц» отсылает к кинематографическому принципу; эпизоды следуют друг за другом не как последовательно разворачивающиеся во времени, а как элементы монтажной склейки, в которой преобладают средние и крупные планы. Безоценочный, загипнотизированный красотой сиюминутности блуждающий глаз скользит по множеству сопряженных деталей, складывающихся в пестрый городской узор. Здесь и лондонская улица, где пятна света перемежаются с полосками темноты, и ярко освещенные окна офисов, где влажные пальцы клерков перелистывают важные документы, и обувная лавка, где взор привлекает аристократично изогнутая ступня карлицы, примеряющей туфли.

В эссе не только оспаривается традиционная концепция видения как дистантного восприятия, находящегося под надзором категоризирующего сознания, накидывающего на видимое сетку готовых оценочных шаблонов, превращая (если выражаться метафорическим языком самой Вулф) раду в гранит, но также проблематизируется сама фигура субъекта наблюдения, который утрачивает стабильную, четко очерченную идентичность и, словно невидимое привидение, просачивается в тела и жизни других людей, становясь то прачкой, то трактирщиком, то певицей. Важно, что, превратившись в один огромный глаз и обретя некоторые готические атрибуты (на которые указывает само название эссе с его привиденческими отсылками), наблюдатель не столько растелеснивается, сколько обретает некую многослойную транссубъектную

51 «But here we must stop peremptorily. We are in danger of digging deeper than the eye approves». Ibid.

52 «Let us dally a little longer, be content still with surfaces only — the glossy brilliance of the motor omnibuses; the carnal splendor of the butchers' shops with their yellow flanks and purple steaks; the blue and red bunches of flowers burning so bravely through the plate glass of the florists' windows. One could become a washerwoman, a publican, a street singer». Ibid.

телесность. Гаптическое зрение у Вулф идет рука об руку с гаптическим воображением, делающим возможным это транскорпоральное перемещение, которое сама писательница ассоциирует с освобождением от привычных ментальных схем (*escape <...> from old prejudices*)⁵³.

Анализ представлений Вулф о новых режимах чтения и письма как о сомаэстетически ориентированных проблематизирует устоявшиеся представления о бестелесности творческой деятельности и ставит под сомнение распространенные академические практики говорить о модернистской литературе как о чисто интеллектуальном художественном продукте, требующем и от пишущего, и от читающего чуть ли не монашеского отречения на чрезвычайно трудном пути модернистской текстuality. Предложенные Вулф метафоры чтения и письма как экстатического радостного блуждания, свободного от всякого осознанного целеполагания, полемично контрастируют с традиционным способом метафорически определять модернистские произведения как труднодоступные горные вершины⁵⁴. Полагаю, что эта метафора может быть продуктивной для дальнейшего исследования взаимосвязанных фигур фланера, кинозрителя, модернистского читателя и писателя как вариантов современного культурного субъекта, чуткого к сомаэстетическим аспектам рецептивной и продуктивной творческой деятельности, которые пересекаются в пространстве телесности.

Библиография / References

- Argyrides P. Beautiful: Embodied Reading, Virginia Woolf, and Woolf Works // *Journal of Modern Literature*. 2023. Vol. 46. № 4. P. 23–42.
- Benjamin W. *The Arcades Project* / Trans. by H. Eiland, K. McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // *Illuminations* / Ed. by H. Arendt; trans. by H. Zohn. New York: Schocken, 1968. P. 217–251.
- Bowlby R. *Walking, Women, and Writing // Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. P. 191–219.
- Cognitive Joyce / Ed. by S. Belluc, V. Bénéjam. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- Coverley M. *The Art of Wandering: The Writer as Walker*. Harpenden: Old Castle Books, 2012.
- Diepeveen L. *The Difficulties of Modernism*. New York: Routledge, 2003.

-
- 53 Мотив, кстати, явно рекуррентный в творчестве писательницы. Так, например, очевидны параллели с эпизодом из романа «Волны», в котором Невил размышляет о пропасти между ощущением своей собственной необъятности и тем, как его воспринимают другие, видя лишь узкие непреодолимые границы его жизни. Если в своей биографической ипостаси Невил словно зажат и зафиксирован в тисках (*a pair of tongs pinched us between the shoulders*), то сам себя он воспринимает как беспредельную сеть, неотделимую от того, что в нее попадает (*Woolf V. The Waves*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953. P. 214).
- 54 Например, Дж. Хиллис Миллер использует метафору высокогорного восхождения, говоря об опыте чтения Пруста в контексте различных литературоведческих направлений. «One by one the masters of various critical strategies have tried to climb Mount Proust and stand in sovereignty on its summit» (*Miller J.H., Asensi M. Black Holes: J. Hillis Miller; or, Boustrophedonic Reading*. Stanford: Stanford University Press, 1989. P. 319).

- Garrington A.* Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Humm M.* Virginia Woolf and Visual Culture // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / Ed. by S. Sellers. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 214–230.
- Jackson S.* Tactile Poetics: Touch and Contemporary Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
- Jacobus M.* Psychoanalysis and the Scene of Reading. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.
- Lee H.* Virginia Woolf. London: Vintage, 1997.
- Lehrer J.* Proust Was a Neuroscientist. Boston: Houghton Mifflin, 2007.
- Poirier R.* The Difficulties of Modernism and the Modernism of Difficulty // Critical Essays on American Modernism / Ed. by M.J. Hoffman, P.D. Murphy. New York: Hall, 1992. P. 104–111.
- Priest A.M.* Virginia Woolf's Brain: Mysticism, Literature and Neuroscience // Dalhousie Review. 2009. Vol. 89. № 3. P. 289–305.
- Silveirinha P., Branco C.* Haptic Visuality and Neuroscience // The Aesthetic Dimension of Visual Culture / Ed. by O. Dadejick, J. Stejskal. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 98–114.
- Simon A.* Proust et le corps expressif malgré lui // Littérature. 2000. № 119. P. 53–64.
- Walling J.C.* Reading (in) Proust: With the Senses, beyond the Senses // Sensual Reading: New Approaches to Reading in its Relation to the Senses / Ed. by M. Syrotinski, I. MacLachlan. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001. P. 271–291.
- Watt A.* Reading in Proust's A la recherche: «le délire de la lecture». Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Wilson E.* The Invisible Flâneur // New Left Review. 1992. № 191. P. 90–110.
- Wolff J.* The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity // Theory, Culture and Society. 1985. Vol. 2. № 3. P. 37–46.