

Дина Шулятьева

Этот смутный объект внимания

«РЕАЛЬНЫЕ ПРЕДМЕТЫ» И ГАПТИЧЕСКИЙ ОПЫТ
В РАССКАЗАХ В. ВУЛФ

Dina Shulyatyeva

That Obscure Object of Attention: «Solid Objects» and Haptic Experience in Virginia Woolf's Short Stories

Дина Шулятьева

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Школа филосо-
фии и культурологии Факультета гуманитар-
ных наук, доцент; доктор филологических наук
dshulyatyeva@hse.ru.

Ключевые слова: гаптический образ, гапти-
ческий опыт, объекты, вещи, теория вещи, во-
площенное познание, Вирджиния Вулф

УДК: 82.0

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_128

В статье рассмотрена гаптическая образность в поэтике В. Вулф на примере трех ее рассказов («Пятно на стене», «Женщина в зеркале», «Реальные предметы»), в центре которых оказываются предметы, устанавливающие обновленные отношения с героями. С опорой на теорию гаптической визуальности и на теорию вещи описаны трансформации, которые происходят с предметами, и переживание, которое открывается герою и нарратору при соприкосновении с ними, — оно понимается как гаптическое. Но гаптический опыт открывается и читателю — его вовлекают в процесс разглядывания, всматривания и тщательного осмотра, характерный для гаптики. Гаптическая образность, представленная в ее действенности, позволяет понять, как в «объектных» рассказах Вулф последовательно снимаются привычные оппозиции — субъекта и объекта, присутствия и значения, внешнего и внутреннего, воображаемого и материального: мышление и чувствование тоже переплетаются, открывая иное переживание — воплощенного познания.

Dina Shulyatyeva

HSE University, Faculty of Humanities, School of Philosophy and Cultural Studies, Associate Professor;
Dr. habil.
dshulyatyeva@hse.ru.

Keywords: haptic image, haptic experience, objects, things, thing theory, embodied cognition, Virginia Woolf

UDC: 82.0

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_128

In the article the author examines haptic images in Virginia Woolf's short stories («The Mark on the Wall», «The Lady in the Looking-Glass: A Reflection», «Solid Objects»). Based on the theory of haptic visuality and the theory of things, the author describes the transformations that occur to objects, and the experience that opens up to the character and narrator when they come into contact with them — this experience is understood as haptic. However, the haptic experience is also revealed to the reader — he is involved in the process of looking, gazing, and careful examination, inherent in haptics. Haptic images enable us to understand how in Woolf's «object» stories the familiar oppositions of subject and object, presence and meaning, external and internal, virtual and actual are consistently removed: thinking and feeling are also intertwined, revealing an experience of embodied cognition.

Гаптика — взгляд, который прикасается

Завершая статью о гаптической визуальности, канадская исследовательница Л. Маркс пишет: «...искусство — это то, что не подтверждает чувства, а создает их заново»¹. Схожим образом в середине XX века назначение искусства опре-

1 Маркс Л. Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108 (URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959>).

делял искусствовед К. Гринберг: «Всякое искусство предпринимает усилия по расширению источников выразительности медиума не для того, чтобы выражать идеи и понятия, но чтобы с большей непосредственностью выражать ощущения, нередуцируемые элементы опыта»². Интригующей в определении Гринберга является «нередуцируемость» опыта — то есть, по-видимому, несводимость его к значению, к информации, к тем самым идеям или понятиям. Как искусство может передавать зрителю «нередуцируемые элементы опыта», как способно обновлять его чувства? На подобный вопрос модернисты предпологаемо дают свой ответ — задействуя в прозе и поэзии гаптическую образность, активируя у читателя гаптическое восприятие.

На это указывает и исследовательница А. Гаррингтон в работе «Гаптический модернизм» (2013). Гаптику она определяет широко — как апелляцию к разнообразному сенсорному опыту человека, к его способности осуществлять прикосновение, ориентироваться в пространстве, ощущать собственное движение³, но кроме этого — чувствовать запах, пробовать на вкус, ощущать тепло и холод... Модернистская поэтика, по Гаррингтон, выводит на первый план исследование чувственного опыта человека, его контакт со средой, в которой он пребывает, контакт с собственным сенсориумом и перцептивным опытом других. Гаррингтон показывает, как герои Дж. Джойса, В. Вулф, Д.Г. Лоуренса и др. говорят о собственных переживаниях, как процесс чувственного восприятия описывается и изображается, вытесняя подчас иную событийность. Гаптическое в ее рассмотрении связано и с описанием кинетических ощущений — тем самым оно фактически расширяется до любого телесного переживания. Она уделяет особое внимание тому, как телесный опыт у модернистов связывается с размышлением о письме и чтении, как он становится инструментом для подобной рефлексии. Воспроизведение в прозе опыта прикосновения, опыта слепоты или ослабленного зрения — все это находит свое место в размышлении Гаррингтон о гаптическом модернизме. Гаптику в литературе она исследует, таким образом, через репрезентацию сенсорных состояний и процессов, в которые вовлечены герои. Избегает она, однако, рассмотрения гаптики в перспективе читательского взаимодействия с текстом. Способны ли образы в литературе моделировать гаптическое восприятие, какие вербальные средства пригодны для активации гаптического видения — ответы на эти вопросы в работе не даются, хоть и представляются необходимыми для формирования многомерного представления о «гаптичности» модернизма.

О гаптическом образе в его действенности гораздо подробнее пишут исследователи визуальной культуры. Среди них — Л. Маркс⁴, В. Собчак⁵,

2 Гринберг К. К новейшему Лаокоону / Пер. с англ. И. Кушнareвой // Логос. 2015. № 4. С. 83.

3 «Слово “гаптический” следует понимать как зонтичный термин, обозначающий одно или несколько из следующих ощущений: прикосновение (активное или пассивное ощущение человеческой кожи, подкожной ткани, внутренних органов и связанных с ними нервных окончаний); кинестезия (ощущение телом собственного движения); проприоцепция (чувство ориентации тела в пространстве) и вестибулярное чувство (чувство равновесия, зависящее от внутреннего уха)» // Garrington A. Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. P. 16.

4 Marks L.U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000; Marks L.U. Touch: Sensuous Theory and Multi-sensory Media. NED-New edition. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2002.

5 Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

М. Бенье⁶, А. Лант⁷, Дж. Баркер⁸, М. Патерсон⁹ и др. Гаптические образы в их понимании способны устанавливать субъектно-субъектные отношения со зрителем. По Маркс, они сокращают дистанцию между зрителем и изображением, стимулируя проксимальные чувства; по Собчак — активируют у него сенсорную память, апеллируя к уже имеющемуся опыту восприятия, позволяя воспроизводить его мысленно в процессе взаимодействия с таким типом изображений. Гаптические образы создают на экране зону контакта, в котором привычные иерархии рушатся, но устанавливается новая связность. Изображение как будто бы прикасается к нам, и мы прикасаемся к изображению — в результате возникают отношения взаимозависимые, противопоставляющие идею подчинения — идею контакта.

Распознавание изображенных предметов, опознание их формы и функциональности, их идентификация уходят на второй план, тогда как на первом оказывается процесс восприятия почти вслепую, на ощупь, всем телом (а не только глазом). Гаптический образ потому отличен от оптического.

Если оптический образ информирует, позволяет идентифицировать, опознать, то гаптический — перенаправляет внимание зрителя с самого объекта на его поверхность. Он потому моделирует ближнее зрение (тогда как оптический — дальнее). Как отмечает К. Гандельман, оптический образ допускает по отношению к себе беглый взгляд, тогда как гаптический — требует тщательного осмотра¹⁰ и даже — можно добавить — возникает в процессе этого осмотра, привлекая к себе внимание. Оптическое видение направлено на распознавание контуров, тогда как гаптическое — на восприятие текстуры, на соприкосновение с поверхностью изображения и носителя этого изображения — экрана, бумаги, холста. Как же такое видение может моделироваться и стимулироваться?

Гаптические образы создаются на экране, как показывают упомянутые исследователи, при помощи сверхкрупных планов, размытых, нечетких и затуманенных изображений, при помощи акцентов, которые ставятся на поверхности изображения, а не на его форме или его контурах. Перед нами теперь не фигура на фоне, а скорее фон вместо фигуры, образ, лишенный четкости. «Гаптичность» образа создается и разными визуальными «шумами»: пикселями, царапинами на пленке, эффектами любительского видео... Они препятствуют опознанию изображенного объекта, зато напоминают зрителю о носителе этого изображения, организуют зрительскую «встречу» с ним.

Гаптическими становятся изображения текстур, материалов, иных поверхностей — они не репрезентируют прикосновение, но не производят и значения, зато предлагают зрителю самому реконструировать осязательный опыт, апеллируют к его тактильной памяти.

6 *Beugnet M.* Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

7 *Lant A.* Haptical Cinema // October. 1995. Vol. 74. P. 45–73.

8 *Barker J.* The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkeley: University of California Press, 2009.

9 *Paterson M.* The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. London: Bloomsbury, 2007.

10 *Gandelman C.* Reading Pictures, Viewing Texts. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991. P. 5–11.

Гаптические образы, иными словами, в чем-то блокируют традиционный оптический контакт, погружают зрителя в полуслепоту, ограничивают его видение, чтобы стимулировать иные способы воспринимать.

При этом существенным является различение гаптического и тактильного опыта. Второй возникает из ничем не опосредованного тактильного контакта с предметом; для первого значимо опосредование, и посредником между смотрящим и предметом становится зрение. Взгляд, который прикасается, — так можно было бы определить действие гаптического образа. Ощущать прикосновение к предмету, видя его, но не касаясь его непосредственно, — в этом заключена специфика гаптического опыта.

Как гаптические образы могут действовать не на экране, но на бумаге — как могут создаваться при помощи слов? Попытайтесь дать ответ на этот вопрос можно, обратившись к рассказам В. Вулф и к тому, как изображаются и действуют предметы в них. «Сидеть и сидеть бы весь век, и вокруг одни вещи — кофейная чашка, нож, вилка, вещи в себе, ну и я сам по себе», — вспоминается из ее «Волн» (1931). Как отмечает Дж. Гэррити, «для Вулф “сама вещь” (*the thing itself*) приобретает смысл преимущественно благодаря своей связи с воплощением»¹¹. Расхожей стала ее фраза: «Весь мир — произведение искусства; <...> мы — слова, мы — музыка, мы — сама вещь (*the thing itself*)»¹², накрепко связавшая эстетику с объектной теорией¹³.

Вещи — освобожденные объекты

Объектный мир Вулф открывает новые возможности понимания действительности гаптического образа. Ее рассказы наполнены предметами, то и дело привлекающими к себе внимание: двери тихо стучат¹⁴, «все это время крутятся колеса, <...> как в огромной китайской игрушке, крутятся, крутятся один в другом шары из ковanej стали»¹⁵, туфли «вздрагивают»¹⁶, прожекторы «шарят в небе в поисках самолетов противника»¹⁷, «омнибусы <...> вздыбливаются железной грудой»¹⁸, а «коврики, стулья, шкафчики <...> ведут свое призрач-

11 Garrity J. Cotton, Race, Embodiment and «the thing itself» in Woolf // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 122.

12 Woolf V. Moments of Being. London: Hogarth, 1985. P. 72.

13 О связи объектно-ориентированной онтологии с концепцией И. Канта пишет, например, Г. Харман: Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / Пер. с англ. М. Фетисова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021; Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Дм. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2023.

14 «Порою, очнувшись, слышишь, как тихо стукнула дверь. Это по дому, рука об руку, проходили они, что-то трогали, куда-то заглядывали, что-то искали здесь и там — два призрака» (Вулф В. Дом с привидениями / Пер. с англ. Н. Васильевой // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть / Сост. Е. Гениева. М.: Известия, 1986. С. 19).

15 Вулф В. Королевский сад / Пер. с англ. Д. Аграчева // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 47.

16 Там же. С. 41.

17 Вулф В. Прожектор / Пер. с англ. Д. Аграчева // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 105.

18 Вулф В. Понедельник ли, вторник... / Пер. с англ. Н. Васильевой // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 21.

ное существование»¹⁹. Предметы в ее прозе действуют, но даже более того — вступают в обновленные отношения с героями. Граница между субъектом и объектами дестабилизируется: внимание нарратора смещается с истории героя на историю вещей — «тайную историю», как ее называет Б. Браун²⁰. Предметы у Вулф нередко утрачивают функциональность, становятся бесполезными и ненужными, лишены они и символического значения — привычная связь между объектом и субъектом разрывается, а сами предметы как будто бы вырываются из тирании²¹ использования, обладания и доминирования.

Предметы наполняют рассказы Вулф — бутылки, чашки, платья, шляпы, букеты разбросаны по местам их обитания, создавая «рябь» в тексте. К ним прикасаются, их держат в руках, ощупывают и поглаживают, но гораздо чаще на них смотрят, сохраняя необходимую для зрения дистанцию. Разглядывание теперь не редкий процесс при взаимодействии героя с предметами. Они как нарочно бегут всякого использования и подчинения: осколок стекла со сглаженными морем краями (как в рассказе «Реальные предметы») мог быть в прошлом и бутылкой, и вазой, и лампой, мог бы быть чем-то другим и в будущем, но здесь и сейчас он — только стекло, прозрачное и непроницаемое, играющее на свету, требующее внимания, но не раскрывающее привычным образом своего смысла.

Жизнь предметов в рассказах Вулф необычна, и ее исследование неслучайно привлекает внимание философов и теоретиков, переосмысляющих отношения субъекта с окружающим его объектным миром. Новые материалисты, объектно-ориентированные онтологи, теоретики вещей в последние десятилетия предлагают вывести объекты (в их рассмотрении) из подчинения человеку, предлагают обнаружить и проследить их собственную историю, предлагают, наконец, наделить объекты агентностью — представить, как они способны формировать и определять среду, в которой действует человек. Материя понимается как подвижная, динамичная, переживающая превращения и трансформации. Объекты далеко не всегда зависимы от человека и могут быть интересны не столько собственной атрибутивностью, но и агентностью, выходящей за ее пределы. Объекты, как подчеркивает представитель объектно-ориентированной онтологии Г. Харман, несводимы к их качествам и могут быть «отгорожены» от их контекстов²².

Неудивительно, что многие из философов не только обращаются к примерам из Вулф, но и вдохновляются ими при разработке собственных теоретических концепций. Б. Браун, один из ключевых представителей теории вещи, посвящает ей главу в книге «Другие вещи»; «объектность» у Вулф сравнивают с концепцией «пульсирующей материи» (*vibrant matter*) Дж. Беннетт²³. Нако-

19 Вулф В. Женщина в зеркале. Отражение / Пер. с англ. М. Лорие // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 90.

20 Brown B. The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism) // Modernism/modernity. 1999. Vol. 6. № 2. P. 1–28.

21 «Тирания вещей» — так называется одна из глав книги Б. Брауна «A Sense of Things» (Brown B. A Sense of Things: the Object Matter of American Literature. Chicago: University of Chicago Press, 2003).

22 Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2023. С. 25.

23 Беннетт Дж. Пульсирующая материя. Политическая экология вещей / Пер. с англ. А. Саркисянца. Пермь: HylePress, 2018.

нец, Т. Мортон, автор теории о гиперобъектах, говорит о Вулф: «Она не просто помещает вас в чью-то голову, она помещает вас в головы множества людей, всех сразу. И среди этих людей могут быть птицы и мебель. <...> Вулф — это звук, который вещи издают в моей голове»^{24, 25}. Предметы и вправду у Вулф звучат, говорят и действуют — и привлекают внимание не только философов, но и литературоведов: последние тоже рассматривают их в обновленной перспективе, с опорой на достижения теории вещи и нового материализма. Так, Б. Браун²⁶, Л. Маттисон²⁷, Г. Фрейзер²⁸, Д. Райан²⁹ и др. раскрывают в своих работах историю стекла, гранита, карандашей, граммофонов и прочих материалов и предметов у Вулф — все эти вещи в ее прозе бросаются в собственные авантюры и позволяют рассмотреть их историю, увиденную если не отдельно, то с некоторой дистанцией по отношению к героям. Проза Вулф не раз изучалась с новоматериалистических позиций³⁰, но в их связи с гаптической теорией, насколько нам известно, обсуждению не подвергалась.

В своих разработках теоретики упомянутых направлений задействуют оппозицию объекта и вещи, восходящую к М. Хайдеггеру. Объект подлежит использованию, тогда как вещь он становится, только когда выпадает из привычной функциональности, утрачивает символическое значение. Таков «сломанный молоток»³¹ или разбитая чашка, или техника, вышедшая из строя. Харман так описывает специфику вещи: «Как правило, мы замечаем средство только тогда, когда оно не справляется со своей задачей. Точно так же, как проблемы со здоровьем оповещают меня о внутренних органах, от которых я нежным образом завишу, землетрясение приковывает мое внимание к основанию, служащему мне опорой»³².

Вещность обнаруживают и предметы у Вулф — чему они служат? Для чего они нужны? К чему они отсылают? Как можно их использовать? Да даже

-
- 24 Reading with... Timothy Morton // Shelf Awareness. 2021. October 15 (URL: <https://www.shelf-awareness.com/issue.html?issue=4092#m54062>).
 - 25 Поэтика Вулф, разумеется, не единственный художественный ориентир для новых материалистов и представителей ООО. О других ориентирах см., например: Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2023.
 - 26 Brown B. *Other Things*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
 - 27 Mattison L. Introduction: Virginia Woolf — Objects, Things, Matter // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 1–23.
 - 28 Fraser G. The Ghostly Pencil // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 232–241.
 - 29 Ryan D. *Virginia Woolf and the Materiality of Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
 - 30 См., например: Lostoski L. «Imaginations of the Strangest Kind»: The Vital Materialism of Virginia Woolf // The Journal of the Midwest Modern Language Association. 2016. Vol. 49. № 1. P. 53–74; Högberg E. Virginia Woolf's Object-Oriented Ecology // Virginia Woolf: Writing the World / Ed. by Caughie P., Swanson D. Liverpool: Liverpool University Press, 2015. P. 148–153; Thatcher M. «Life is a Solid Substance»: Materialism and the Use of Objects in Virginia Woolf's *The Waves* // Criterion: A Journal of Literary Criticism. 2016. Vol. 9. Iss. 1. Article 9.
 - 31 Harman G. The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism // New Literary History. 2012. Vol. 43. № 2. P. 183–203.
 - 32 Харман Г. Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера / Пер. с англ. А. Морозова и О. Мышкина. Пермь: Гиле Пресс, 2015. С. 47.

и просто — что они собой являют? Предметы у Вулф, действуя непривычно, провоцируют подобные вопросы, а те, оставленные без ответа, создают в ее рассказах пространство неопределенности — длящейся, динамичной, неразрешимой. Карандаш, чернильница, пятно, ткань, окно — больше не объекты в хайдеггеровском понимании этого слова, но объекты внимания, они не требуют от субъекта рабского подчинения, но располагают его на равных с самими собой, включая и героя, и нарратора, и читателя в процесс совместного проживания длительности, позволяя, иными словами, думать не о них, но совместно с ними³³.

«Бесконечное превращение вещей»

Процесс со-бытия, со-существования, совместного становления, размышления и чувствования — ключевой для «объектных» рассказов Вулф. В «Пятне на стене» («The Mark on the Wall», 1917) героиня мыслит вместе с деревьями, она же — проживает длящиеся минуты вместе с пятном на стене, не зная, чем оно было, чем будет и даже — чем могло бы быть. Подобным образом действуют и «реальные предметы» в одноименном рассказе («Solid Objects», 1920). Они начинают свое «бесконечное превращение», будучи замеченными главным героем Джоном, — он не может их разгадать, не может понять, не может использовать, но не может и отбросить, лишить собственного внимания.

С момента, когда Джон вместе с приятелем Чарльзом находит на пляже осколок стекла, начинается история вещей в рассказе. Один ими заворожен, другой — оставляет их без внимания. Джон запустил пальцы в песок, и они «сомкнулись на чем-то твердом — на реальном и весомом предмете, который он понемногу сдвинул с места и вытащил»³⁴. «Знакомство» Джона со стеклом происходит на ощупь — он не видит предмет, он лишь ощущает свое к нему прикосновение, он не может, как следствие, опираться на зрение в опознании этого объекта, но только — на тактильные ощущения, рожденные столкновением с поверхностью предмета. Кусок стекла, найденный на пляже, всячески сопротивляется означиванию и именованию. Не помогают и размышления героя, чем могло бы быть это стекло в прошлом, — «бутылкой, стаканом или окном»³⁵. «А что, если это и в самом деле драгоценный камень?»³⁶ — вопрошает он, но ни один вопрос не находит ответа. Так, вещь обнаруживает свою непроницаемость — не подлежащая использованию, с неясным назначением, с сокрытым смыслом. Поначалу Джона влечет твердость, плотность и отчетливость³⁷ предмета, оказавшегося в его руке, но затем непосредственный контакт с ним сменяется опосредованным: стекло теперь располагается на каминной

33 Л. Маттисон, рассматривая поэтику Вулф с оглядкой на философию А. Бергсона, так определяет этот процесс: «“Пятно на стене” демонстрирует то, что Бергсон лишь описывает: сложность <...> мыслить так, как мыслят сами вещи, а не просто думать о них» (Mattison L. Op. cit. P. 3).

34 Вулф В. Реальные предметы / Пер. с англ. Д. Аграчева // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 83.

35 Ibid.

36 Ibid.

37 «Предмет в его руке был такой твердый, такой плотный и отчетливый в сравнении с непонятным морем и туманным берегом» (Ibid.).

доске и «притягивает взгляд молодого человека»³⁸. Предметы в его доме начинают множиться — все чаще он их только разглядывает, избегает соприкосновения с ними. Увидев осколок на улице, он не спешит поднять его, но все ворошит тростью, не смея прикоснуться к нему, но наблюдая за ним. Эти предметы — подчеркнуто жалкие, ненужные, «бесполезные, бесформенные, всеми забытые»³⁹ — все больше притягивают к себе внимания, все больше приковывают взгляд героя, все чаще рассматриваются, занимая все большее пространство и время его жизни. В конце концов, он забывает и о карьере, и о политике, но влеком теперь только одним — «поиском», которому «отдавал все силы»⁴⁰. С предметами для него связаны и «мучительные, неодолимые желания», и «проблески надежды», и «разочарования», но именно они — и никто и ничто другое — манят его «в неизведанную даль»⁴¹.

Героя в рассказе влекут не сами предметы, но отношения, которые они способны устанавливать с ним. Этот контакт у Вулф всегда длящийся, он же — призрачный, смутный, неопределенный, непрозрачный, как то тусклое стекло. В отношениях героев и вещей у Вулф нетрудно заметить размышление об эстетическом опыте: он тоже заключен в столкновении со смутным и неясным, всегда неопределенным и неопределимым, всегда — вариативным, никогда не замкнутым только на объекте изображения, но вовлекающим и того, кто на этот объект смотрит. Героя влечет неопределенность, создаваемая предметами, их непознаваемость и неуловимость — он не всегда может к ним прикоснуться и совсем не может разгадать.

Предметы у Вулф сообщают и герою, и нарратору непокой — он лишь на первый взгляд может казаться разрушительным. На проверку же оказывается созидательным: он приводит в движение героев и мир вокруг них, сообщает им динамизм и силу. Мир у Вулф оказывается эстетизированным, но не отрешенным от реальности: эстетический опыт у нее, понимаемый прежде всего как чувственный, или же мыслительно-чувственный, — это высшая и возвышенная форма опыта, не позволяющая герою и миру замереть, застыть, закаменеть.

Предметы в рассказах Вулф настойчиво присутствуют, обнаруживают свою материальность, но и переживают постоянные изменения. Объекты, подлежащие использованию, становятся вещами, а вещи — то открываются видению, то покидают пределы восприятия, исчезая. Так происходит, например, в рассказе «Пятно на стене». Взгляд нарратора скользит по поверхности пятна, вглядывается в него — но и вслушивается в истории, которые это пятно способно рассказать. Большая часть рассказа включает в себя сюжеты, возникающие в воображении нарратора в процессе такого разглядывания. Чем могло бы быть это пятно? Чем оно было прежде? Как оно связано с историей дома и людей, в нем живших? Поток историй рождается в воображении нарратора при мысленном соприкосновении с этим пятном — объектом, обнаружившим свою вещьность. Рассказ оказывается возможным только благодаря этому пересечению, этой встрече, позволяющей нарратору мыслить вместе с вещью, не рассуждая о ней. Но и не только мыслить: вещь открывает смотрящему на нее

38 Вулф В. *Op. cit.* С. 84.

39 Ibid.

40 Вулф В. *Op. cit.* С. 87.

41 Ibid.

процесс вчувствования и вдействия, последовательно в него втягивая. Для Вулф мышление и чувствование — всегда не момент, но длительность, развивающаяся, прогрессирующая на наших глазах, привлекающая, как следствие, и наше, читательское, внимание тоже. Поэтому, наверное, рассказ начинается с указания на время: «Впервые я заметила пятно на стене, кажется, в середине января»⁴². Воспоминание, возникающее тут же, оживает и в других вещах: «Итак, в памяти возникает камин; на раскрытую книгу падает ровный желтый отсвет огня; три хризантемы в прозрачной овальной вазе на каминной полке»⁴³. Взгляд героини, получается, блуждает по прошлому, рассматривая то, чего нет сейчас, то, чего нет на самом деле, но что обретает очертания и жизнь благодаря встрече с вещью.

Пятно остается неподвижным, как и сам нарратор, молча сидящий напротив него, — но то, что происходит между ними, в их переплетении, обнаруживает динамичность, изменчивость, энергетическую наполненность. Это движение, как было и в «Реальных предметах», создается неопределенностью; ее источник — та самая вещь и возможность коснуться ее взглядом. Пока иная реальность для героини замирает, вещи и сплетенное с ними воображение действуют, но и остаются неподконтрольными: в любой момент «вещность» готова исчезнуть, и так и происходит в рассказе. Сначала героиня вспоминает об исчезнувших вещах: «Потом куда-то делись птичьи клетки, железные облучи, стальные коньки, ведро для угля времен королевы Анны, стол для бильярда, шарманка — все исчезло, и драгоценности тоже», сетует, что «все мчится, рассыпается, ускользает», а затем — вещь исчезает и для читателя. Пятно, завораживающее своей бесформенностью и неопределенностью, в финале рассказа оказывается улиткой. Примечательно, что оно «исчезает» и грамматически: «так это *была* [курсив мой. — Д.Ш.] улитка...» — произносит героиня, помещая вещь в прошедшее время, лишняя раз указывая на ее отсутствие в настоящем.

Как только вещь превращается в объект, история заканчивается, поток прерывается, контакт остановлен, а динамизм обращается в статику. В конечном счете из пределов видимости исчезает не только вещь — но (для читателя) и сама героиня.

Процесс всматривания и разглядывания становится ключевым и для рассказа «Женщина в зеркале» («The Lady in the Looking-Glass: A Reflection», 1929). Теперь в центре внимания другая вещь — зеркало. В нем отражается опустевший дом, комната, наполненная предметами, — все они готовы рассказывать свои истории. Так и происходит: нарратор всматривается в отражения, взгляд цепляется за предметы, они — то подвижные, то неподвижные — обретают голос. В процессе разглядывания вещи начинают обнаруживать «свое призрачное существование», а комната — наполняться страстями, печалью, взрывами гнева и радостью. Предметы, что становятся видимыми, претерпевают ощутимые изменения: вот пачка писем, оказавшаяся на столе, — она то «превращается в скрижали», то обещает нарратору и читателю буйство чувств, любовные томления и горечь расставания... Письма у Вулф не следует ни отправлять, ни получать, ни вскрывать, ни даже читать — привычным образом

42 Вулф В. Пятно на стене / Пер. с англ. Н. Васильевой // Вулф В. Флаш: рассказы, повесть. С. 47.

43 Ibid.

их «чтение» становится воображаемым. Пока они не вскрыты, пока к ним не прикоснулась рука получателя, они открывают нам истории, о которых нельзя с точностью сказать, случились ли они с героями или нет, но которые совершенно явно случаются здесь и сейчас, в воображении смотрящего, в минуты, которые он делит с предметами, а вместе с ними и с читателем. Так пространство наполняется и нежностью, и восторгом, и ревностью — избытком переживания, недоступного без соприкосновения с вещами. Контакт этот, как и в других рассказах, лишь зрительный — ни мы, ни нарратор не касаемся вещей; и даже более того — видим лишь их отражение, по умолчанию искаженный и смутный образ. Но это опосредованное прикосновение создает контакт куда более интенсивный, чем может позволить себе у Вулф реальность: людей в комнате нет, и некому говорить, мыслить и чувствовать — всю эту «нагрузку» берут на себя предметы. Они вместе с тем тоже прихотливы и далеки от проницаемости и познаваемости. Так, зеркало то щедро открывает нам вид на комнату и на содержимое в ней, то внезапно делает видимое размытым и нечетким; главная героиня (Изабелла) то попадает в пределы отражения, то исчезает — она, наравне с вещами, лишь призрак, одновременно присутствующий и отсутствующий. Другой предмет в рассказе — письма — тоже лишь на первый взгляд кажется определенным и распознанным. Письма, хранящие истории и переживания главной героини, в конце рассказа превращаются лишь в банковские счета. Как и в «Пятне на стене», трансформация вещи в объект прерывает всякий контакт нарратора с предметом; прекращает она и процесс разглядывания, а значит — размышления и чувствования: вне этого контакта — лишь «голые факты»; морщинистая шея, прямой нос, и героиня — «старая, исхудавшая, жилистая», а письма — счета — она даже не берет в руки.

Видеть — значит мыслить и чувствовать

Однако гаптическим видением в рассказах Вулф наделены не только герои или нарраторы; оно сообщается и читателю — в моделировании теперь уже его переживания. Оно не ограничивается «простым» миметическим соотношением с героями — он и сам, вне этого соотношения, погружается в рассказы Вулф в гаптическое переживание: оно предпологаемо создается способом изображения предметов и тем, что становится видимым для читателя, а что остается невидимым, погружая его в «слепоту».

Так начинаются «Реальные предметы»: «На обширной поверхности пляжа, опоясавшего залив, ничто не двигалось, кроме одинокого черного пятнышка». Нам открывается видение с предельно удаленной от объектов точки зрения. Герои, их фигуры пока не различимы. Различимо лишь движение — и уже привычный по другим рассказам контраст подвижности и неподвижности.

Перед нами пляж и море, ровный цвет, песочное, синее. Пляж увиден издалека; он не среда, в которую мы погружаемся, он — картина, он — поверхность, он — фон, фигуры на котором видны лишь неотчетливо. Эти фигуры постепенно проступают, но и они — лишь пятна; тоже бесформенные, тоже лишены ясных очертаний, тоже не поддающиеся прямому опознаванию, но вовлекающие нас в разглядывание — напряженное и внимательное, так, как если бы мы с трудом различали предметы, подобное полуслепоте. Наконец, нам видятся очертания: «черный силуэт обнаружил четыре ноги», и уже из этого рас-

плывшегося пятна проступает понимание — «он состоит из двух молодых людей». Подавление привычного оптического контакта с предметами и с героями у Вулф этим не завершается, но продолжается — их изображение распадается на пятна и осколки, на отдельные элементы, которые еще предстоит соединить и сопоставить: «губы, носы, подбородки, короткие усики, твидовые кепки...» В этих перечислениях человеческое смешивается с предметным, и то и другое — лишь фрагментарное, и то и другое уравнено в своих правах быть видимым и воспринимаемым. Становится ясно, что лицо в рассказе Вулф — такая же поверхность, как и «поверхность воды», «поверхность стекла», и глаза на нем тоже «поверхность», «прозрачная», в отличие от «непрозрачного» стекла.

Постепенный переход от смутного к более ясному создается и в рассказе «Женщина в зеркале». В зеркале видению читателя открывается силуэт: «заглянул кто-то большой и черный»; возможность видения ограничена не только бесформенностью и «неразборчивостью» изображения: этот «кто-то» в зеркале, более того, «заслоняет собой все вокруг», затем «высыпает на стол кучку мраморных табличек» (что это?) и — исчезает. Едва появившаяся фигура покидает пределы видимости. Ни изображенный силуэт, ни «мраморные таблички» не дают нам ответ на вопрос, кого и что мы видим, какое всему этому можно дать имя, как все это можно опознать. И неудивительно, что и нарратору вся открывающаяся картина кажется «неузнаваемой, бессмысленной, не в фокусе» — она втягивает читателя в вопрошание, но явным образом ограничивает привычное, доступное ему видение, предлагая иное испытание и иной опыт. Наконец, «неясное» и «смутное» обретает форму и опознается: «...это просто-напросто письма. Приходил лакей и приносил почту». Процесс опознавания у Вулф смешивается с разглядыванием, с постепенным вчувствованием в увиденный объект; в этот процесс включен и читатель, а нарратор будто дразнит его, то оттягивая момент узнавания, то, напротив, разрешая «оптическую» интригу (что перед нами?) в неожиданный момент.

Читатель у Вулф вовлекается в процесс разглядывания, разграничивающий тактильное и гаптическое переживание. Ни герои, ни нарратор, ни читатель не прикасаются к предметам, но вступают с ними в опосредованный контакт — не менее, а, может быть, даже более ценный и совершенно точно более хрупкий, то есть нуждающийся в бережном отношении. Читатель — вослед нарратору, вослед герою — опосредованно видит предметы, но видит их особым образом: он вовлечен в процесс тщательного рассматривания, превращающийся в зрительное «ощупывание» изображения. Предметы в их видимости у Вулф не открываются разом, как данность: они раскрываются, последовательно обретая контуры и очертания, из размытого образа превращаясь в более четкое изображение. Так, видение у Вулф совмещается с прикосновением, мышление — с чувствованием, опознание — с ощущением. Внешнее (видимый мир) дает импульс внутреннему переживанию; материальное неотделимо от духовного (воображения, виртуального, образного) — и переплетено с ним. Присутствие у Вулф не отменяет значения, и ни одно не вытесняет другого, моделируя пограничный опыт, опыт воплощенного познания. Так и соотношение субъекта и объекта подвергается переосмыслению: в центре внимания — не борьба за место в иерархии, а движение в сторону создания их уравненных отношений, позволяющих им разделить длительность переживания, открыть совместное пространство установленного и разделенного контакта.

No sensations but in things

Вещи в рассказах Вулф, переживая превращения, вступая с героями в особый, гаптический, контакт, наполняют ее миры вибрирующей энергией потенциального — едва уловимого, лишь ощущаемого, того, что еще предстоит пересобрать и переплавить. Такой подвижной материей оказываются и герои, влекомые неостановимым поиском; пребыванием в неопределенности; столкновением со смутным, непрозрачным, не поддающимся означиванию — но требующим внимания.

Мир в ее рассказах открывается нам в осколках, отражениях и преломлениях; в размытых изображениях; перед нами — мир разрушенный и открытый к становлению, к переизобретению нового порядка; мир, скрывающийся от рационализации, но по-прежнему доступный — в чувственном переживании. Наделяя и читателя гаптическим видением, ее вымышленный мир становится контактным полем, заряженным еще не разрешенной неопределенностью — но открытой к разрешению. Так, разговор о гаптике у Вулф возвращает нас к задаче эстетики — сделать в норме незамечаемое ощутимым и проживаемым.

У.К. Уильямс, другой модернист-«гаптик», как и Вулф замороженный вещами, когда-то сказал: «No ideas but in things»⁴⁴. В его руках предметы тоже обнаруживали контактность с миром, но это соприкосновение с ними было мимолетным, ускользающим, преходящим — как вкус и холод слив на губах. У Вулф контакт с вещами не эфемерный, но длящийся и при этом все равно хрупкий, поскольку с трудом может быть зафиксирован или определен. Парадоксальным образом «реальные», «твердые», «осязаемые» предметы открывают в ее прозе переживание неясного, дорефлексивного, подвижного и неостановимого в своей изменчивости, как будто бы подтачивая формулу Уильямса, но предлагая, по-видимому, иную — *No sensations but in things*.

Библиография / References

- Беннетт Дж. Пульсирующая материя. Политическая экология вещей / Пер. с англ. А. Саркисянца. Пермь: HylePress, 2018. (Bennett J. Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Perm, 2018 — In Russ.)
- Гринберг К. К новейшему Лаокоону / Пер. с англ. И. Кушнаревой // Логос. 2015. № 4. С. 75–92. (Greenberg C. Towards a Newer Laocoon // Logos. 2015. № 4. P. 75–92 — In Russ.)
- Маркс Л. Осязательная эстетика // Художественный журнал. 2019. № 108 (URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/89/article/1959>). (Marks L. Haptic Aesthetics // Khudozhestvennyy zhurnal. 2019. № 108 — In Russ.)

44 Б. Браун так комментирует формулу У.К. Уильямса: «Позиция модерниста, как пытался подчеркнуть Кен [Кеннет Филдз, американский поэт — Д.Ш.], заключалась не в том, что вещи должны заменить идеи, а в том, что идеи и вещи должны каким-то образом слиться (merge). Это была антиэммерсоновская попытка Уильямса достичь того, что, в конечном счете, является эффектом Эмерсона: преодолеть оппозицию субъекта и объекта и оспорить онтологическое различие между мыслями и вещами (Brown B. A Sense of Things: the Object Matter of American Literature. Chicago: University of Chicago Press, 2003. P. 3).

- Харман Г. Искусство и объекты / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Издательство Института Гайдара, 2023.
- (Harman G. Art and Objects. Moscow, 2023 — In Russ.)
- Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего» / Пер. с англ. М. Фетисова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.
- (Harman G. Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything. Moscow, 2021 — In Russ.)
- Харман Г. Четвероякий объект: метафизика вещей после Хайдеггера / Пер. с англ. А. Морозова и О. Мышкина. Пермь: Гиле Пресс, 2015.
- (Harman G. The Quadruple Object. Moscow: Perm, 2015 — In Russ.)
- Barker J. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Beugnet M. Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Brown B. Other Things. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- Brown B. The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism) // *Modernism/modernity*. 1999. Vol. 6. № 2. P. 1–28.
- Fraser G. The Ghostly Pencil // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 232–241.
- Gandelman C. Reading Pictures, Viewing Texts. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Garrington A. Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Garrity J. Cotton, Race, Embodiment and «the thing itself» in Woolf // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 122–140.
- Harman G. The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism // *New Literary History*. 2012. Vol. 43. № 2. P. 183–203.
- Högborg E. Virginia Woolf's Object-Oriented Ecology // Virginia Woolf: Writing the World / Ed. by Caughie P., Swanson D. Liverpool: Liverpool University Press, 2015. P. 148–153.
- Lant A. Haptical Cinema // *October*. 1995. Vol. 74. P. 45–73.
- Lostoski L. «Imaginations of the Strangest Kind»: The Vital Materialism of Virginia Woolf // *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. 2016. Vol. 49. №1. P. 53–74.
- Marks L.U. The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham; London: Duke University Press, 2000.
- Marks L.U. Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media. NED-New edition. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2002.
- Mattison L. Introduction: Virginia Woolf — Objects, Things, Matter // Virginia Woolf — Objects, Things, Matter / Ed. by L. Mattison. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025. P. 1–23.
- Paterson M. The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies. London: Bloomsbury, 2007.
- Reading with... Timothy Morton // Shelf Awareness. 2021. October 15 (URL: <https://www.shelf-awareness.com/issue.html?issue=4092#m54062>).
- Ryan D. Virginia Woolf and the Materiality of Theory. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Thatcher M. «Life is a Solid Substance»: Materialism and the Use of Objects in Virginia Woolf's The Waves // *Criterion: A Journal of Literary Criticism*. 2016. Vol. 9. Iss. 1. Article 9.
- Woolf V. Moments of Being. London: Hogarth, 1985.