

УДК 81'271+82.01

О.Н. Турышева

**ПОВЕСТВОВАНИЕ О ЧИТАТЕЛЕ: ЛИТЕРАТУРА В ПОЛЕМИКЕ
С ТЕОРИЕЙ**

Рассматривается явление полемики литературы с тем представлением о ней, на котором настаивает современная ей эстетическая теория. Предметом рассмотрения является особая форма такой полемики: та, которая нашла свое выражение в форме повествования о читающем человеке. Дискурс о читателе при этом трактуется как форма авторефлексивной тенденции в литературе. Статья выполнена на материале литературы зарубежного модернизма и постмодернизма.

Ключевые слова: герой-читатель, литературная авторефлексия, мифология чтения, модернизм, постмодернизм.

Отношения литературы с современной ей литературной теорией могут быть, как известно, самыми разными. С одной стороны, литература «в своей целостности всегда обнаруживает некие общие для данной эпохи и так или иначе воплощенные в теории эстетические принципы» [1. С. 3]. С другой стороны, литературная теория «всякий раз отклоняется от теории (демонстрирует большую свободу или большую скованность, опережает теорию, предвосхищает последующие доктрины и т.д.)» [1. С. 3]. Среди тех вариантов «отклонения» литературной практики от современной ей литературной теории, которые в процитированном пассаже скрываются под «и т.д.», верно было бы рассмотреть и такую форму, как полемика литературы с тем представлением о ней, на котором настаивает современная ей эстетическая теория и идеология чтения. Такому типу литературной реакции и будет посвящена статья. Ее предметом, впрочем, является не просто литературная реакция полемического типа, но такая реакция, которая нашла свое выражение в определенной литературной форме – форме повествовательного дискурса о читающем человеке. Будучи изображен как носитель сознания, сформированного литературой и культурной философией литературы, такой герой, как правило, изображается и в качестве носителя события, образующего сюжетную основу произведения и непосредственно воспроизводящего культурно-мифологическую ориентацию сознания персонажа в отношении литературы и чтения. Обращение к такого рода герою обеспечивает литературе авторефлексивную направленность: выстраивая сюжет вокруг фигуры читателя, литература подвергает ситуацию чтения (и, шире, проблему функционирования литературно-художественного и литературно-критического продукта в истории читающего человека) металитературному исследованию. Такого рода авторефлексивная тенденция обнаруживается в целом ряде литературных воплощений. Самым ранним примером, очевидно, следует считать роман М. Сервантеса, история героя которого выстраивает полемику с традиционалистским культом сакрального миметического чтения. В сентименталистской прозе такого рода авторефлексивная тенденция обнаруживает себя в нарративной полемике литературы с «библиофилическим мифом» (термин

Е.Е. Приказчиковой [2]) Просвещения. В романтической новеллистике (например, Т. Готье) – в полемике с современным ей мифом о литературе как высшем измерении человеческой жизни. В повествовательном творчестве Ф. Стендаля, П. Мериме и Г. Флобера – в полемике с культурным мифом о референтности литературы и познавательной эффективности чтения, мифа, созданного в рамках эстетики реализма. Специфика художественной рефлексии XX в. относительно современной ей философской и эстетической концепции литературы, нашедшая свое выражение в метаповествованиях о читателях, составляет предмет данной статьи.

Как известно, эстетическая теория XX в. предписывает литературе совсем другие функции, нежели теория века предыдущего. Так, **модернизм** культивирует представление о литературе, полемически направленное в первую очередь в отношении реалистической концепции искусства, в соответствии с которой оно мыслилось как объективный аналог действительности, обеспечивающий человека объективным, практическим, позитивным знанием о мире и способствующий адекватной его ориентации в действительности. Модернистская эстетика рассматривает литературу не как мимесис действительности, а как ее субститут, назначенную художником замену абсурдной реальности. Литература, как неоднократно уже писалось, осмысливается как способ заполнения пустоты мира, «покинутого богами» и превратившегося в «царство бессмыслицы». При этом реалистическому принципу подражания и объяснения мира посредством него, как известно, противопоставляется принцип моделирования действительности. Близкий романтическому моделированию, он подразумевает тем не менее не установку на преодоление прозы жизни и создание царства возвышенной грезы, а установку на «слияние литературы и действительности» [3. С. 25]. Эта установка нашла свое выражение в разнонаправленных эстетических требованиях эпохи: с одной стороны, это требование подчинения искусства действительности (в отрицании репрезентативности литературы у сюрреалистов, например), с другой стороны, это требование подчинения действительности искусству. Напомним, что последнее в форме утверждения искусства как второй реальности («не подражания действительности», как пишет Ницше, а «дополнения» к ней), имея разные теоретические основания, встречается, помимо Ницше, в эстетике таких ключевых персон модернизма, как Фрейд и Сартр. Ницше определяет искусство как единственную возможность «метафизического утешения» в ситуации признания человеком «страшной мудрости Силена» [4. С. 68, 69]. Оно есть «стена, воздвигаемая (человеком) вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем самым сохранить себе свою идеальную почву», – читаем в «Рождении трагедии из духа музыки» [4. С. 81]. Фрейд также трактовал творчество как форму эскапизма, имея в виду невротическую подмену неосуществимого в реальном мире желания его виртуальным аналогом, обретаемым как в акте письма, так и в акте чтения. Авторское творчество и читательское сотворчество в одинаковой мере позволяют, пишет Фрейд, «заменить результаты насильственного вытеснения плодами разумной духовной работы» [5. С. 54]. Сартр в работе по феноменологии воображения трактовал искусство (сферу, которая конституирована воображающим действием сознания) как форму «неантизации» реальности: «неантизи-

руя», отрицая действительный мир, воображение превращает его в мир «ирреальных квазиобъектов», заменяя объективную реальность «магическим миром». Мысль о том, что искусство единственно способно преобразовать мир соответственно человеческим чаяниям и так осуществить функцию «метафизического утешения», в XX в., как пишет О. Сурова, «на разные лады повторяют» многие [6. С. 231], и, на наш взгляд, эта мысль во многом предопределила устойчивую образность прозы о читателе, о чем речь пойдет ниже.

В литературе модернизма в такого рода моделирующей «мир магии» практике изображен не один герой. Среди них есть такие, истории которых непосредственно реализуют данный комплекс идей об искусстве. Это, например, Гарри Галлер Г. Гессе или Рокантен Сартра, который задумывает такую книгу, за страницами которой бы «угадывалось то, что неподвластно существованию, было бы над ним». Но в то же время у ряда авторов мы наблюдаем своего рода полемику (возможно, косвенную) с идеей осуществимости в практике сознющего и воображающего субъекта подмены существующей реальности ее желаемой моделью, в рамках которой было бы единственно возможно «метафизическое утешение» и сохранение достоинства. Мы обнаруживаем такого рода полемику в повествованиях о читающем человеке – человеке, который в опыте общения с искусством и практике творения «магического мира» (соответственно эстетической теории времени) терпит поражение. Такой герой, конечно, не изображается как знаток современной культурфилософии, он, как правило, изображен как носитель сознания, исполненного такими представлениями о литературе, которые приобрели для него статус мифологический, статус незбылемых, не требующих проверки истин. Соответственно этим представлениям герой-читатель в модернистской литературе осуществляет замену реального жизненного контекста либо культом книги, либо литературным конструктом, т.е. событием, сконструированным по литературному образцу. Первое мы наблюдаем, например, в романе австрийского писателя Э. Канетти «Ослепление» (1935, русский перевод 1988), второе – в новелле австрийского писателя Герберта Айзенрайха «Приключение как у Достоевского» (1957, русский перевод 1981). Причем мотивация у героев тоже разная: герой Канетти осуществляет книжную замену живой жизни в ужасе перед дионисийским хаосом последней, героиня второго – в попытке заполнения смысловой пустоты благополучного буржуазного существования.

Обратимся к роману Э. Канетти. Образ читателя в нем выстроен с откровенной ориентацией на первый европейский роман о читателе – роман Сервантеса «Дон Кихот», который, в свою очередь, открывает, как мы выяснили в предшествующей статье, парадигму повествовательных произведений, содержащих установку на полемику с господствующей идеологией чтения.

При этом на первый взгляд акцентированное в романе сходство героя (профессора Питера Кина) с Дон Кихотом очевидно актуализирует не столько похожесть персонажей, сколько их антитетичность. Так, ситуация профессора Кина имеет принципиально иное содержание по сравнению с ситуацией сервантесовского героя. Если Дон Кихота одержимое чтение принудило к попытке перестроить мир в соответствии с героической программой куртуазного романа, то профессора Кина – к абсолютизации своей отъединенности

от мира. Идея замены жизни живой жизнью в искусстве и для искусства нашла у Кина почти фантастическую реализацию. Объявив библиотеку «лучшей родиной», герой Канетти фактически «замуровывает» себя в квартире, «облицевав» книжными шкафами все стены от пола до потолка, вынеся на потолок оконные проемы и так «забаррикадовавшись от земли», «от всего чисто материального, чисто планетарного». Вспомним, что в романе Сервантеса библиотека Дон Кихота стараниями радеющих о его умственном здоровье была замурована каменной кладкой в рамках самого начала его истории. Покинув библиотеку ради героической жизни «в миру», Дон Кихот в нее больше не возвращается. Профессора Кина библиотека сопровождает даже на прогулке: покидая ее ради похода по книжным магазинам, он обязательно обеспечивает себе сопровождение той небольшой частью библиотеки, которая вмещается в его портфель. Так он защищает себя от всяческих контактов с миром, прижимая к себе ношу с книгами, причем таким образом, чтобы с ней соприкасалась как можно большая часть его тела.

Другие очевидные отличия: Дон Кихот присваивает себе «Божье избранничество» в миссии «исправить кривду» и «восстановить на земле золотой век»; профессор Кин воображает себя королем книжного царства и полководцем книжной армии, «мобилизующим» ее на самозащиту от посягательств мира. При этом если первый подвиг Дон Кихота был направлен на защиту ребенка, то история Кина начинается с обмана маленького книголюба, результатом чего, кстати, становится вторжение в книжную жизнь Кина Терезы, разрушившей ее космос. Вообразив в злой экономке, бессердечно изгнавшей мальчика, достойную хранительницу библиотеки, Кин делает ее своей женой, что и сыграет в его жизни роковую роль.

Подобных случаев инверсии сервантесовских ходов в романе Канетти достаточно, чтобы утверждать антитетичность построения образа книжного человека в романе Канетти по сравнению с его образом в романе Сервантеса. Самым главным нам представляется следующее отличие. В романе Сервантеса чтение оказывается источником того гипертрофировано гуманного и самоотверженного отношения к миру, которое и позволило ряду знаменитых читателей романа уподобить его героя Иисусу. В романе Канетти сосредоточенное чтение оказалось причиной редукции человеческого начала в образе героя. Даже его фантастическая худоба в плане семантики отнюдь не тождественна худобе Дон Кихота: в данном случае бестелесность выражает не столько сосредоточенность на идеальном, сколько отторженность от человеческого, «слишком человеческого» (от человеческих потребностей и от контактов с человеческим миром), которое в восприятии Кина отождествляется только с «пошлостью, корыстью, похотью». Отсюда – противоположные интенции и чувства, присвоенные героям их авторами: изоляция от мира (Кин) и стремление в мир (Дон Кихот), мизантропия и предельный антифеминизм (Кин) и сострадание, самоотверженность, верность литературному культу прекрасной дамы (Дон Кихот).

В трех частях романа Канетти акценты в изображении книжного безумия героя расставлены по-разному. В первой части («Голова без мира») – это безумие отвращения к миру и безумие изоляции от него на «лучшей родине» – в библиотеке. На этой почве и возникают такие патологические жесты героя,

как маниакальная сосредоточенность на проблеме сохранности книг и «мобилизация» библиотеки на борьбу с миром людей: объявив себя главнокомандующим, Кин каждый том своего многотысячного книгохранилища переворачивает корешком к стене, обеспечивая библиотеке «безмянность готового к войне войска».

Во второй части («Безголовый мир»), где герой изображен выдворенным из квартиры, книжное безумие Кина трансформируется в безумие самоотжествления с библиотекой: собственную голову он воображает книгохранилищем. Голова, «нагруженная» книгами, – это, очевидно, образ, созданный на почве той же самой оппозиции «мир – библиотека», которую абсолютизирует герой и на базе которой выстроен в романе весь его облик. Миру, вообще головы лишенному, герой противопоставляет голову-библиотеку.

В третьей части («Мир в голове») описано возвращение героя, пережившего ужас контакта с миром, «на родину» – в библиотеку. Кошмарный опыт окончательно разрушает его сознание, и стремление к изоляции от реальной действительности находит свою абсолютную форму в самоуничтожении. Герой строит из книг «мощное укрепление» перед дверью в квартиру и одновременно поджигает ее, обрекая себя на смерть вместе со своей библиотекой. Проект единения с библиотекой и сохранения ее от мира обретает свою реализацию в финальном аутодафе.

Такое завершение романа обостряет еще одно отличие образа книжного человека у Канетти от его прецедентной ипостаси у Сервантеса. История Дон Кихота – это *история трагического прозрения*, прозрения в отношении собственных возможностей, присвоенных им себе на почве идентифицирующего чтения. Недаром смерти Дон Кихота предшествует проклятие им рыцарских романов – источника его утопического миро- и самовосприятия. Причина его поражения, признанная им в финале романа, – вера в возможность переноса книжной реальности в реальный мир. История Кина, наоборот, есть *история ослепления*, полной утраты адекватного восприятия вещей на почве все более обостряющегося противопоставления мира реального миру книжному. Впрочем, поражение терпят оба героя: и тот, который попытался отождествить реальность и литературу, и тот, который абсолютно их противопоставил. Каждый – соответственно эстетической теории своего времени. Причем у Канетти подразумевается, скорее всего, полемика с концепцией Фрейда: «разумная и духовная работа», абсолютно противопоставленная «безголовой» жизни, направленная на вытеснение этой жизни из собственного жизненного пространства, оборачивается не осуществлением самозащиты, а, наоборот, саморазрушением. Однако, как писал Томас Манн, «где Фрейд, там и Ницше»: ницшеанская метафора искусства как «стены, воздвигаемой вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности», непосредственно овеществляясь в романе Канетти, также получает неожиданную интерпретацию. У Ницше «стена» искусства, воздвигаемая человеком, – это проект его выживания: «Чтобы выжить, человек по необходимости должен защищаться от страшной действительности», в рамках которой он «всего лишь горсть смертного праха» [6. С. 229]. В романе Канетти, превратившись в устойчивый образ, стена, выстроенная из книг, каждый раз опровергает высказанную Ницше надежду на возможность человеку таким образом «сохранить себе

свою идеальную почву». Наоборот, «укрепления» и «башни», которые Кин строит из книг, символизируют принципиальную неосуществимость идеи защиты от мира, тотальное бессилие героя перед его лицом. Недаром в финале строительство «укрепления» из книг Кин «усиливает» самоубийством. Идея защиты человека в библиотеке, подкрепленная к тому же воображаемым представлением в книгах воинов своей армии, оказывается смехотворной иллюзией безумца.

Интересно, что образ стены из книг стал универсальным символом идеи подмены мира реального миром культуры и искусства¹. Такая стена снится книжному человеку из одноименной новеллы Г. Гецце (1918, русский перевод 1990), правда, в данном случае, осознание героем собственной отъединенности от живой жизни оборачивается катарсическим прозрением и аффективным стремлением в мир. Ту же символическую нагрузку имеют и стопки книг на столике Менделя-букиниста из одноименного рассказа С. Цвейга (1929, русский перевод 1956), героя, погруженного в букинистические изыскания не просто самозабвенно, но и «мирозабвенно»: за книжным интересом он не заметил Первой мировой войны, за что жестоко поплатился.

Другого рода моделирование изображено в новелле Г. Айзенрайха. Героиней рассказа является молодая женщина, образ которой с первых же фраз детерминируется ее высоким социальным статусом: «Она родилась в богатой семье, да и замуж вышла за равню, с мужем и детьми она жила теперь в двухэтажной вилле на берегу озера <...> той налаженной жизнью, которая дается привычным, потомственным благосостоянием» [7. С. 450]. Услышав на улице обращенную к ней просьбу молодой девушки о милостыне, она чувствует себя втянутой «в нечто такое, чего до сих пор еще не испытывала, о чем только читала, – в приключение, как у Достоевского!» [7. С. 454]. Возбужденная предоставленным шансом пережить «литературное приключение», героиня в благотворительном порыве приглашает девушку в ресторан, принимая ее робкие попытки отказа за выражение стеснения и испуга. На приключение «как у Достоевского» героиня возлагает совершенно определенные надежды: это не только стремление пережить удовлетворение собственным гуманизмом, но и попытка преодолеть мучительное чувство утраты идентичности. Не решившись на дорогой подарок мужу, она «по собственной воле очутилась в каком-то низменном, неподобающем ей положении», почувствовав себя «бесконечно несчастной». В этой ситуации «полной сумятицы чувств» и «ощущения неблагополучия» неожиданную просьбу о помощи героиня воспринимает как «шанс возместить себе» утрату чувства собственно-

¹ Обратим внимание, что метафора башни из слоновой кости, сложившаяся во французской словесности XIX в., при кажущейся смысловой аналогичности имеет несколько иное семантическое наполнение. Удаление в башню из слоновой кости и у Сент-Бева, и у Флобера подразумевало не столько *замену* жизни в реальной действительности на ее преобразованный в опыте искусства вариант, сколько *возвышение* над ней (с целью эстетического дистанцирования или попытки проникновения в ее «объективный закон»). Смысловое различие, пусть и очень тонкое, все-таки присутствует: для романтиков спасение от низменной действительности мыслится в попытке подняться над ней, модернизм преодоление ее власти связывает с трансформацией, преобразованием, «превращением» как действительности, так и человека. Кин, кстати, практикует самые разные варианты такого рода: это и «бронированный жилет» из книг, и имитация невидимости и окаменелости в эпизодах бытовой агрессии Терезы.

го достоинства. Бедную девушку она воспринимает как «редкостную, бесценную добычу, которую счастливый случай прямо-таки отдал ей в руки» [7. С. 455], чтобы «заполнить горестный провал». Моделирование литературного события в цитации русского классика, таким образом, расценивается героиней именно как *отмена* унижительного эпизода, засвидетельствовавшего ее «мелочность и черствость», и *замена* его высоким гуманным жестом, освященным литературой. Воспринимая апелляцию к литературе как форму искупления, героиня предпринимает своего рода литературную экспансию в жизнь: она не только сама воспроизводит литературный жест, но и просительнице присваивает «литературную принадлежность», ожидая исполнения повествовательной схемы, в которой за благотворительностью дарителя должна последовать благодарная исповедь одариваемого.

Однако в своих «литературных» ожиданиях героиня терпит неудачу: довести до конца задуманную роль великодушной подательницы ей не удастся из-за неожиданного сопротивления и бегства девушки. Как выясняется в ходе повествования, та незначительная сумма, о которой просила героиню бедная девушка, нужна была ей вовсе не «на кусок хлеба», а на трамвай и перронный билет, чтобы попасть на вокзал и проводить своего друга, с которым она была разлучена злой волей опустившегося родителя. Но, боясь отказа, девушка обратилась к незнакомке с обманной просьбой и, попав «в тиски ее благотворительности», упустила последнюю возможность встречи с любимым. Так благотворительное намерение героини воплощается в невольном, но разрушительном акте. Цитация, которой она была одержима в стремлении компенсировать собственную недостаточность, разрушает саму возможность диалога, понимания и помощи.

Впрочем, «приключение как у Достоевского» не удалось только на первый взгляд: жестоко-неуместная по отношению к просительнице цитата в отношении ее инициатора оказывает благотворное воздействие, и в финале новеллы героиня признается себе в глубокой ценности и значительности происшествия, в котором она, казалось бы, потерпела фиаско. Пройдя через искус примитивного раздражения и злобы по поводу бессмысленно потраченных усилий и осознав непроницаемость чужой судьбы для постороннего, эгоистически заинтересованного взгляда, героиня переживает катарсическое просветление. «Литературное приключение», пусть и закончившееся вопреки «читательским» ожиданиям героини, осмысливается ею как способ «обретения истинного опыта», подлинного знания о себе, подлинного знания о другом и как способ обновления, начала «новой жизни». «Она плакала, уткнувшись лицом в колючий шерстяной платок, понимала, что домашние это заметят, но не могла остановиться и продолжала тихо и беззвучно плакать по дороге домой, она плакала в постели, со слезами уснула и со слезами начала новый день, новую жизнь, в которой очутилась с пустыми руками – и тем богаче» [7. С. 462]. Катарсис героини многосмыслен, но преодоление веры в возможность подчинения действительности литературной целесообразности составляет его очевидный элемент.

Интересно, что, как и в романе Канетти, в новелле Айзенрайха в истории читателя подразумевается обыгрывание прецедентного текста: у Канетти, как мы видели, предмет обыгрывания – это роман Сервантеса, у Айзенрайха –

это новелла **К. Мэнсфилд** «Чашка чаю» (1922, русский перевод 1961). Известна глубокая осведомленность Мэнсфилд в учении Фрейда, которая, возможно, и нашла свое выражение в мотиве компенсаторного обращения неудовлетворенного собой человека к литературному материалу, который бы позволил ему осуществить желанную роль. Однако Айзенрайх, демонстративно воспроизводя фабулу ее новеллы, значительно усиливает аспект драматизма взаимоотношений человека с литературой, присваивая своей героине и опыт разочарования во всемогуществе литературы, и опыт смысловых обретений в преодолении былой веры.

Отношения литературы **постмодернизма** с современной ей эстетической теорией глубоко специфичны. До сего момента мы видели, что герой-читатель в литературе изображался как носитель события, обусловленного культурно-мифологической ориентацией его сознания в отношении книги, литературы и чтения, сформированной эстетикой его времени. При этом полемическая по отношению к культурной идеологии чтения направленность литературы о читателе, как правило, выливается в историю поражения читателя. Эстетическая теория постмодерна, как известно, уже не создает мифы о литературе, а занимается активным разоблачением их. В рамках французской семиотики разоблачается миф о референтности литературы и обнажаются те механизмы ее суггестивного воздействия на сознание читателя, на которых покоится феномен ее власти над ним. В рамках немецкой рецептивной эстетики описаны механизмы идентифицирующего чтения, а также механизмы формирования читательской иллюзии относительно единственности якобы предзаданного текстом готового смысла, как и в рамках французского постструктурализма и американского деконструктивизма. Современная антропология, «соединяя Фрейзера и Фрейда» (в лице К. Пальи, например), разоблачает механизмы формирования идеи искусства как нравственного начала жизни, настаивая на «аморальности и агрессии великого искусства» [8. С. 7].

На этой почве в то же время создается новый миф – миф об утрате литературой своей былой функциональности, которую раньше ей обеспечивала читательская вера в то, что она содержит в себе комплекс безусловных и неоспоримых смыслов, опора на которые гарантирует ценностную ориентацию в мире. Крайний вариант этой идеи нашел свое выражение в концепции «смерти литературы», в соответствии с которой литература в условиях цифровой революции и господства аудиовизуальных носителей информации, в том числе художественной, неизбежно подвергается вытеснению из культурного пространства современной цивилизации. В рамках самой теоретической рефлексии о литературе концепция «конца великих повествований» (Ж.-Ф. Лиотар) уже получила критический отклик, например, в работах В. Изера и У. Эко, которые объясняют возникновение мифа о смерти литературы кардинальным изменением в новейшей современности ее функций и обосновывают «бессмертие» литературы тем, что она есть «наилучшая» «форма интерпретации действительности» и «привнесения в нее смысла» [3. С. 38]. Однако нас интересует полемика с культурной идеологией литературы и чтения, нашедшая отражение в литературе. В ее анализе сошлемся на знаменитый роман конца прошлого века английской писательницы **А. Байетт** «Обладать» (1991, русский перевод 2004).

Действие в романе Байетт разворачивается в двух временных планах. Интересующая нас тема представлена в той сюжетной линии, где главными действующими лицами являются молодые литературоведы, профессиональные читатели – Роланд Митчелл и Мод Бейли. Драматическая история их взаимоотношений опосредована не столько опытом чтения, сколько «прекрасной теоретической подкованностью героев». Имеется в виду их профессиональная ознакомленность с неофрейдистскими теориями и постмодернистской концепцией человека. Опосредующая функция теории в отношении героев-филологов с миром и другим человеком проявляется в целом ряде сюжетообразующих событий, центральными из которых являются события профессионального общения героев.

Обнаружив интимную переписку двух викторианских поэтов и постепенно воссоздавая подробности их романа, герои через некоторое время начинают осознавать ту власть, которую проявляет в отношении них ими же реконструируемый сюжет судьбы «двух давным-давно опочивших любовников». При этом собственное подчинение сюжету чужой жизни герои воспринимают как выражение «постмодернистского закона». Очевидно, имеется в виду постмодернистская идея текстуализации, олитературирования сознания и поведения человека, т.е. идея о том, что человек строит себя из предшествующих текстов, подчиняется в своей жизнедеятельности «повествовательным схемам» (М. Риффатер). Действие этого закона Роланд осознает в своих отношениях с Мод «с удовольствием записного постмодерниста».

Дело в том, что за многие годы предыдущей «филологической жизни» Роланд научился воспринимать себя именно в свете теории децентрализованного человека, «как некий перекресток, как место пересечения целого ряда не слишком связанных явлений... где правят противоположные желания, системы идеологии, языковые формы». Его даже устраивало такое положение вещей («он не испытывал потребности в романтическом самоутверждении»), и потому-то «он не стремился установить, что за личность Мод» (ведь он воспринимал идею личности в свете теории – как иллюзию, выдумку).

Однако само теоретическое следствие «постмодернистского закона» история героев опровергает. Вопреки теории Роланд действие чужого сюжета, сюжета жизни викторианских поэтов, воспринимает как гармонизирующее, придающее «дивный порядок», красоту, ту самую цельность и завершенность его личности и жизни, которая в рамках постструктуралистской теории вообще-то осмысляется как фикция. Подчиняясь любовному сюжету викторианских поэтов, повторяя их интригу и отказавшись от сопротивления ей, герои обретают ощущение уникальности и подлинности собственных отношений. Возникшее чувство каждый из них переживает как возвращение «былого, потерянного ощущения собственной жизни, собственного “Я”».

О чтении в романе идет речь как об альтернативе «демону теории» (А. Компаньон). Сам Роланд приходит к выводу о том, что его история имеет измерения «до» и «после». Время «до» – это время до посвящения в теорию. Герой осознает его как время «невинности», когда он чувствовал себя «умным, прилежным читателем», которому открыто наслаждение от чтения. Время «после» – это время ответственного понимания себя и осознанного творчества. А между «до» и «после» – искус теории. Жизненный сюжет ге-

роя-читателя, таким образом, оказался разорван опытом приобщения к теории. Преодоление ее власти, возвращение «чувства собственной жизни», интерес к себе как личности и понимание другого как личности в индивидуальном сюжете Роланда происходит не в последнюю очередь благодаря чтению. Байетт описывает, как в истории Роланда чтение обращается в творчество, в самостоятельное и счастливое письмо. Причем акцентирование ценности чтения у Байетт предпринято в мысли о нем как особой формы наслаждения. Оно доступно лишь «особым натурам», которые «в состоянии головокружительной ясности, сладостного напряжения чувств <...> пребывают именно тогда, когда в них, склоненных над книгой, пылает и ведет их за собою наслаждение словом» [9. С. 587]. В романе «Обладать» талант подобного переживания присвоен филологу – профессиональному читателю. При этом А. Байетт предпринимает откровенный метапозиционный жест, констатируя тот факт, что «писатели редко пишут <...> о живом и жгучем наслаждении от чтения» [9. С. 587]. Сама А. Байетт, доктор филологии, объясняет этот факт тем, что «наслаждение словом» очень специфично по сравнению с «чувством наслаждений», которые несут нам «еда, питье, разглядывание красивых вещей, жаркая плоть». Однако в свете нашей постановки проблемы рефлексии литературы о чтении представляется, что обращение в постмодернистской литературе к идее чтения как наслаждения не в последнюю очередь вызвано тезисом постмодернистской эстетики об утрате литературой своей функциональности. «Соппротивление теории» (П. де Ман) в романе Байетт проявляет себя в утверждении чтения как условия творческого самоосуществления человека и как изысканного наслаждения, доступного только «особым натурам». Таким образом, устойчивый в предшествующей литературе сюжет поражения читателя преобразуется у А. Байетт в сюжет обретения.

Идею чтения как наслаждения, а наслаждения как проникновения в сокровенный смысл текста, помимо Байетт, актуализирует современный латино-американский писатель **К.-М. Домингес** в романе «Бумажный дом» (2002, русский перевод 2007). Правда, его читатель вновь изображен в трагической ситуации поражения. Очевидно, что поражение героя Домингеса – Карлоса Бауэра – обусловлено тем, что литературе он присваивает функциональность модернистского плана, расценивая чтение и общение с библиотекой как форму замены живой жизни, обернувшейся разочарованиями и неудачами, как форму переноса (в фрейдистском смысле) чувства на книгу. Отсюда – изысканно-болезненные формы читательской страсти Бауэра. Он ужинает в обществе «чудесного издания» «Дон Кихота», располагая его на книжной подставке напротив себя и предлагая ему бокал изысканного вина. «Еще более странное откровение» явилось одному из гостей Бауэра, обнаружившему в спальне хозяина книги, тщательно разложенные на кровати так, «что они воспроизводили все объемы и контуры человеческого тела» [10. С. 84]. Обращает на себя внимание то, что градация гротескных форм проявления книжной страсти героя не находит своего выражения в иронической тональности повествования: повествование от начала и до финальной точки исполнено сокровенно печальной интонации. (В романе Канетти, аллюзию на который роман Домингеса неизбежно порождает, наоборот, гротеск в изобра-

жении книжного безумия героя нацелен на достижение противоположного эффекта.)

Свое абсолютное выражение любовь Бауэра к книгам находит в изобретении им особого способа каталогизации библиотеки. В основе библиографического изобретения героя – принцип учета смысловой связи между книгами и отношений между авторами, т.е. принцип учета привязанностей или неприязни, заимствований или конфликта, стилиевой близости или полемики. Предполагая на основе каталога расставить книги в соответствии с идеей привязанностей, герой фактически материализует метафору интертекста: он пространственно сопрягает книги, между текстами и авторами которых предполагает коммуникацию и соответственно ее содержанию. При этом герой исходит из убеждения, что его представление о характере этой коммуникации является верным и именно оно способно обеспечить комфорт «душам» книг и освободить их от бремени нежелательных отношений.

Однако после утраты каталога (тот погибает в пожаре из-за падения горящей свечи) герой мучительно разрывает узы с библиотекой: он продает дом и вывозит свою библиотеку на песчаный морской пляж, где, «онемев от собственной жестокости», строит из книг дом, скрепляя тома цементным раствором. Превращая книги в строительный материал и так лишая их смысловой функции, герой «Бумажного дома» пытается «заглушить их зов», «освободиться из заточения» и переделать свою судьбу, центром которой ранее была любовь, как оказалось, «бесполезная».

Форма бунта – кладка стен из книжных томов – противоположна библиографической идее героя: она отменила принцип привязанностей, «отвратительно связав цементным раствором» книги, которые, по мысли Бауэра, должны были страдать от соседства друг с другом. Устранившись как читатель, герой предписывает книгам обезличивающую их функцию – защищать от холода, укрывать от ветра, давать тень от яростного солнца. Утрата иллюзий, оскорбление случаем сокровенного замысла повлекли за собой жестокую расправу, нежелание более внимать зову книг и принимать свою зависимость от них. Безумие переноса на книги чувств, неосуществленных в отношениях с женщиной, обернулось отрицанием предмета любви – библиотеки.

Таким образом, поражение в романе Домингеса терпит читатель, исполненный в отношении литературы иллюзий. Такой герой не единичен в литературе постмодернизма. Так, особого рода иллюзии в отношении книги разоблачает целый ряд новелл Борхеса (подробнее об этом см. [11]). Это иллюзия чтения как деятельности, удовлетворяющей потребность в создании универсальных концепций, обретении готового универсального смысла и универсального опыта. Но в разоблачении такого рода иллюзий, в соответствии с которыми книга обладает единственным смыслом и он может обеспечить человеку «оправдание» и сделать его «подобным Богу» (Борхес), литература XX в. вполне солидарна с критической теорией.

Литература

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. М.: Наследие, 1994.

2. Приказчикова Е. Культурные мифы в русской литературе второй половины XVIII – начала XIX веков. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009.
3. Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория: Антология. М.: Флинта: Наука, 2004.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
5. Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992.
6. Сурова О. Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учеб. пособие. М., 2001.
7. Айзенрайх Г. Приключение как у Достоевского // Австрийская новелла XX века. М., 1981.
8. Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-Фактория: Изд-во Урал. ун-та, 2006.
9. Байетт А. Обладать. М., 2004.
10. Домингес К.-М. Бумажный дом. М.: АСТ: АСТ-Москва: Хранитель, 2007.
11. Турышева О.Н. Бунт против библиотеки: к истории литературного мотива // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. 2009. № 22 (160), вып. 33. С. 119–128.