

Anna Skotnicka

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

ЧИТАЮЩЕЕ ТЕЛО В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ

Литературоведение XX века особое внимание уделяет категории реципиента, то есть того, кто декодирует литературный текст. Такой подход имеется как в теории коммуникации, акцентирующей роль читателя в качестве со-автора произведения¹, так и в деконструктивизме, который, вследствие смерти автора², отводит именно реципиенту важнейшую функцию в процессе чтения и наделения произведения смыслами, а также в случае рецептивной эстетики, призывающей к восприятию истории литературы с перспективы читателя³. Эти вопросы в середине прошлого века были предметом эссе Жан-Поля Сартра *Что такое литература* (1948) и Сюзан Сонтаг *Против интерпретации* (1966). Последняя закончила высказывание своего рода призывом: «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства»⁴, то есть требовала учесть в общении с искусством наслаждение и удовольствие, о которых позднее, в 1973 году, писал Ролан Барт в книге *Удовольствие от текста*. Многие примеры свидетельствуют о том, что интерес к эстетике воздействия, эротике искусства не снижается. Еще в 1958 году французский социолог и писатель Роберт Эскарпи утверждал, что основная информация о книге содержится в знании того, как она была

¹ Ср. полемику К. Бартошиньского с фрагментами книги А. Бужиньской *Anty-teoria* (Kraków: Universitas 2006): К. Bartoszyński: *O „zwrotach”, czyli kilka uwag o tak zwanej komunikacji literackiej*. „Teksty Drugie” 2007, nr 3 (105) s. 233–237.

² Р. Барт: *Смерть автора*. В кн.: Его же: *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Пер. с фр. и сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс 1994 <<http://www.avorhist.ru/publish/bart3.html>> 30.12.2009.

³ Н. Weinrich: *O historię literatury z perspektywy czytelnika*. Przeł. W. Bialik. В кн.: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Н. Orłowski. Warszawa: Czytelnik 1986.

⁴ С. Сонтаг: *Против интерпретации*. Пер. В. Гольшев. «Иностранная литература» 1992, № 1, с. 216.

прочитана⁵. В свою очередь, занимавшийся отношениями читателя с текстом немецкий ученый Вольфганг Исер, развивая мысль Романа Ингардена, ставил в 1970 году вопросы:

Czym jest jednakże proces czytania? Składa się on przecież z istniejącej, skomplikowanej postaci tekstu, która oddziałuje dopiero poprzez zachodzące w czytelniku reakcje. Jeśli określić wstępnie proces czytania jako aktualizację tekstu, wówczas powstaje pytanie, czy taką aktualizację można w ogóle opisać, nie odwołując się do psychologii czytania⁶.

Ответы давались неоднократно. Чаще всего интерпретация процесса чтения производится в категориях познавательного характера, подтверждение этому мы находим в высказываниях исследователей, критиков, а также самих литературных героев. Однако ведь при чтении активизируются не только интеллект или сознание читающего. В этом действии принимает участие также тело⁷.

В настоящем очерке меня интересует, прежде всего, «физический» контакт читающего персонажа с литературным произведением, иными словами, в центр внимания здесь ставится телесный аспект вопроса; для меня существенно не то, как герой познает литературу (деятельность ума, памяти, воображения), но как ее воспринимает — исполняет (ощущения, соматические процессы).

Предлагаемые заметки — это скорее наблюдения по поводу читающего тела в современной русской прозе. Произведения, из которых взяты примеры, принадлежат к разным жанрам, творчество их авторов представляет разную степень таланта; их объединяет лишь то, что в них выступают персонажи, занимающиеся чтением. Хотя в новейшей русской прозе такого рода активность встречается часто, но наиболее интересные примеры мы находим в литературе первой половины прошедшего столетия, поэтому стоит расширить рамки исследования и прибегнуть к толкованию определения «современная литература», которое появилось недавно в статье Натальи Ивановой, назвавшей настоящей современностью — непроходящую современность⁸.

⁵ „Kto chce wiedzieć, czym jest książka, musi najpierw wiedzieć, jak została ona przeczytana”. R. Escarpit: *Sociologie de la littérature*. Paris: Gallimard 1964, s. 113. Цит. по: H. Weinrich: *O historię literatury z perspektywy czytelnika...*, s. 195.

⁶ W. Iser: *Apelacyjna struktura tekstów*. Przeł. W. Bialik. В кн.: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec...*, s. 204.

⁷ Ср. трактовку этого вопроса в статье: D. Śnieżko: *Jak czytało staropolskie ciało? Somatyczne doświadczenia lektury*. В кн.: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki i E. Nawrocka. Warszawa: Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych” i IBL PAN 2007, s. 95–105.

⁸ Н. Иванова: *Ускользящая современность. Русская литература XX—XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной*. «Вопросы литературы» 2007, № 3, с. 35.

В начале работы я хочу подчеркнуть, что теоретические вопросы, поставленные в середине XX века западными литературоведами и писателями, о чем я упоминала выше, рассматривались неоднократно русскими писателями и учеными в начале прошедшего столетия. Например, Осип Манделштам говорил о «физиологии чтения» (1933)⁹, Лев Выготский разрабатывал концепцию психологии искусства (1922)¹⁰, косвенно или напрямую в своей прозе данной темой занимались Борис Пастернак и Владимир Набоков. Валерий Тюпа находит источники эстетической мысли о произведении, строящемся в сознании адресата, также в трактате Льва Толстого *Что такое искусство?* (1898), в работах Александра Потебни, Владимира Соловьева, Михаила Бахтина¹¹.

Герои современной прозы читают разные книги: от Шиллера, Пушкина, Лермонтова, Бунина по Апокалипсис, Чернышевского и Хайдеггера. Нередко они любители, читающие книги взахлеб, увлеченно, без разбора; иногда жаждут только новых книг, бывает, что берут книгу наугад. В большинстве произведений рассказчики знакомят нас с рассуждениями и размышлениями персонажей, то есть с волевой активностью, направленной на понимание прочитанного. Стоит, однако, обратить внимание также на все, что относится к читающему телу, понимаемому, прежде всего, как материальный и физический объект, другими словами, попытаться увидеть в деятельности, наделенной, главным образом, интеллектуальными характеристиками, также телесный аспект, хотя понятно, что полная изоляция тела читающего от его сознания, конечно, невозможна.

Чтение представлено в современной прозе то ли в качестве отдыха (удовольствия-наслаждения), то ли труда (со-творчества). Последнее мы находим, прежде всего, в произведениях, героем которых является писатель.

Принцип удовольствия обнаруживается уже при выборе времени и места чтения. Примеры доказывают, что оно может происходить в любую пору суток, хотя многие герои предпочитают заниматься исследуемой активностью вечерами и ночами, так как именно это время способствует уединению и позволяет растянуть этот процесс во времени. Продолжительность чтения выражают определения, относящиеся к состоянию тела, типа: «аж ноги затекли»¹². Медленность сочетается

⁹ О. Манделштам: *Путешествие в Армению*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений в четырех томах*. Москва: «Тerra» — „Тerra“ 1991, т. 2, с. 163.

¹⁰ Л. Выготский: *Психология искусства*. Москва: Искусство 1986.

¹¹ В. Тюпа: *Поляризация литературного сознания*. В кн.: *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy*. Red. G. Bobilewicz-Bryś, A. Drawicz. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy — Omnitech Press 1992, с. 88.

¹² Т. Толстая: *Кысь*. Москва: Подкова 2003, с. 192. Далее цитирую по этому изданию, заглавие и номер страницы ставя в тексте.

в данном случае с отсутствием движения. Этот пример подтверждает правило, согласно которому работа ума требует не только одиночества, но и пассивности тела¹³.

Если обратить внимание на место, в котором происходит чтение, то кроме названного фактора — уединения, выбором места руководит принцип комфорта, который в пространственном аспекте обеспечивают современным персонажам или стол, или диван. Герои любят читать в горизонтальном положении: «сняла наугад с полки книгу и легла, раскрыв ее посередине»¹⁴, «а он, на диване, грызя ногти, читал толстую, потрёпанную книгу»¹⁵. Но бывает, что персонажи ложатся и на «неразобранный диван»:

С грустью подумала она о развалившейся по всем швам жизни, о напавшем внезапно одиночестве, а потом **легла на неразобранный диван** в проходной комнате, **вынула из перевязанной пачки случайного Шиллера и до утра читала** — кто бы мог за этим чтением не уснуть! — читала Валленштейна, добровольно отдавшись **литературному наркозу**, в котором прошла ее юность (*Сонечка*, 327)¹⁶.

Оказывается, важно даже не само место, а чувство уюта и безопасности, которые обеспечивает кровать. Ее называют вторым телом человека, так как «ни одна из важнейших фаз жизни не обходится без кровати и ее ипостасей»¹⁷. Именно в кровати человек обнажает свое тело и свою сущность¹⁸. Следовательно, по аналогии, мы можем сделать вывод, что способ чтения отражает образ человека.

Бывает также, что читающие появляются в кабинетах, библиотеках, за письменным столом, просто за столом. Это, прежде всего, те, кто занят исследованиями или собственной писательской работой (*Доктор Живаго*, 1955 или *Белая гвардия*, 1925). В поэзии гимн столу воспела Марина Цветаева (*Стол*, 1933). Но страстные любители литературы предпочитают горизонтальное положение. Можно задать вопрос: чем

¹³ См.: Н. Arendt: *Myślenie*. Przeł. H. Buczyńska-Garewicz. Warszawa: Czytelnik 1991, с. 110–139.

¹⁴ Л. Улицкая: *Сонечка*. В кн.: Ее же: *Медея и ее дети*. Москва: Вагриус 1997, с. 324. Далее цитирую по этому изданию, заглавие и номер страницы ставя в тексте.

¹⁵ В. Набоков: *Дар*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений русского периода в пяти томах*. Т. 4. Санкт-Петербург: Симпозиум 2000, с. 277. Далее цитирую по этому изданию, заглавие и номер страницы ставя в тексте.

¹⁶ Выделения жирным шрифтом мои — А.С.

¹⁷ И. А. Осиновская: *Поэтика вещи: кровать*. В кн.: Ее же: *Ирония и Эрос. Поэтика образного поля*. Москва: РОССПЭН 2007, с. 156 <<http://ec-dejavu.ru/b-2/Bed.html>> 11.11.2009.

¹⁸ Там же, с. 157.

оно лучше вертикального? Ответы мы найдем у философа и у поэта. Инна Осиновская замечает, что кровать или стол могут пониматься как особые формы мышления, символы подходов к познаваемому:

[...] стол — это поверхность и это — каркас. К тому же стол, стоящий перед преподавателем, — это пред-ставление. Совсем по-другому обстоит дело с кроватью. Кровать — это то, что находится не перед, но под, так как на ней лежат. **Кровать оказывается не представлением, но основой, тем, на чем базируется знание, тем, что находится под видимостью, под поверхностью.** Кровать — в этом смысле — суть вещей, идея вещей. Как пишет М. Мамардашвили, «‘кроватность’ — это [...] некая заданная форма. Человек, ложась в кровать, принимает горизонтальное положение. Причем задан и элемент этого положения: голова немножко выше тела. Это есть форма кровати... А форма и идея совпадают»¹⁹.

В свою очередь, Иосиф Бродский в эссе *Посвящается позвоночнику* (1978) пишет, что кровать — это, в физиологическом смысле, место расслабления, в психологическом — пространство, в котором уничтожается разрыв между перспективой человека и существующим вне его миром:

Сколь бы чудовищным или, наоборот, бездарным день ни оказался, **вы вытягиваетесь на постели и — больше вы не обезьяна, не человек, не птица, даже не рыба. Горизонтальность в природе — свойство скорее геологическое, связанное с отложениями: она посвящается позвоночнику и рассчитана на будущее.** То же самое в общих чертах относится ко всякого рода путевым заметкам и воспоминаниям; **сознание в них как бы опрокидывается навзничь и отказывается бороться, готовясь скорее ко сну, чем к сведению счетов с реальностью**²⁰.

Одновременно оказывается, что горизонтальное положение способствует освобождению от ограничений внешнего, видимого мира, прежде всего, ограничений родового характера («У всего есть предел:/ горизонт — у зрчка», *Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова*, 1974), а также помогает переключиться на внутренний — телесный ритм. В свою очередь, отсутствие вертикали, понимаемой как внешняя (объективная) иерархия, может обозначать, что человек содержит горизонт в себе и, в результате, пространственное в интерпретации поэта получает временную характеристику. Таким образом, приобретение опыта («отлежения»), то есть изменение состояния сознания, в конечном счете

¹⁹ Там же, с. 166. Цитата из Мераба Мамардашвили приводится по изданию: *Необходимость себя. Введение в философию*. Москва: Лабиринт 1996, с.197.

²⁰ И. Бродский: *Посвящается позвоночнику*. В кн.: *Его же: Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы в двух томах*. Т. 2. Сост. В. Уфлянд. Минск: Эридан 1992, с. 344.

происходит само по себе, во время ухода от видимой действительности (путешествия и воспоминания), можно сказать, в момент разрыва с реальным миром, что в высказывании Бродского выражает мысль о сне (смерти). Прекращение активности внешнего характера, что равнозначно с приостановкой работы чувств, открывает возможность для появления мыслей и образов, которые чаще приходят, вспоминаются, чем производятся (сон).

Кажется, об отказе от реального мира можно говорить также в случае некоторых героев анализируемой прозы, которые читают, принимая пищу, например, за столом во время обеда:

Вот Бенедикт с утра, не пимши-не емши, только морду ополоснет, — и читать. Зовут обедать, — вот досада, на самом интересном месте оборвут! Сначала он так делал: быстро сбегает, накидает в рот чего ни попадя, — и опять к книге. А потом сообразил: **можно и за столом читать. Даже вкуснее, и времени не теряешь. Семейство, конечно, обижается** (*Кысь*, 197).

Выпадению из реальности посредством чтения неоднократно способствует, сопровождающий его процесс поглощения пищи. Одновременно можно наблюдать, что чтение за едой удваивает удовольствие. Какая пища чаще всего сопутствует чтению? Это разного рода лакомства. Их выбор можно считать знаменательным. О своем герое повествователь в *Даре* (1937) Владимира Набокова скажет:

[...] Федор Константинович вернулся к себе, разулся, **отломил с обрывком серебра угол плитки**, придвинул к себе раскрытую на диване книгу... (*Дар*, с. 279).

В свою очередь, сам герой, принявшийся писать книгу о Чернышевском, в одной из характеристик персонажа, которого он явно недолюбливает, не без иронии отмечает:

[...] (не терпел пустого чаю, как не терпел пустого чтения, т.е. за книгой непременно что-нибудь грыз: **с пряниками читал «Записки Пиквикского Клуба», с сухарями «Журналь де деба»**) (*Дар*, с. 398).

В нашей культуре книга выступает в качестве духовной пищи. Недалеким героем Татьяны Толстой эта метафора понимается буквально:

А так про книжицы завсегда говорят: **пища духовная**. Да и верно: зачитаешься, — **вроде и в животе меньше урчит**. Особенно ежели **куришь, читаючи** (*Кысь*, с. 81).

Казалось бы, это наивное суждение умственно ограниченного героя, но неожиданно оно находит подтверждение в словах жителей гетто:

Jedyną ucieczką przed głodem, przed bezustannym rozmyślaniem o jedzeniu, było czytanie książek. Nie zabraliśmy ze starego mieszkania do getta szafy bibliotecznej, ale na strychu gettowego mieszkania znalazłem sporo starych, mocno już podniszczonych książek. Gdy przeczytałem ostatnią z nich, zacząłem zamieniać się ze znajomymi lub przygodnymi amatorami literackiego ratunku przed głodem. I tak nauczyłem się pokonywać głód²¹.

Использование писателями такой метафоры ставит книгу в ряд вещей необходимых для жизни. Одновременно сам акт чтения в изображении некоторых современных авторов нередко окружен другого рода деятельностью, оно включается в сферу, которую можно определить словом «досуг». Если пушкинская Татьяна представлена мечтающей и бродящей с книгой по лесу, то современные герои, прежде всего, кушают, пьют, обгрызают ногти, курят. Мечты рисуют герою романа *Кысь*, жаждущему контакта с книгой, образы, из которых вытекает, что чтение для него — это, главным образом, отдых:

Вот однажды и стукнуло: книжку бы. **Завалиться бы сейчас на лежанку с книжкой!** На дворе снег бесшумно падает, в печи дровешки потрескивают, — самое оно: с книжкой на лежанку. **Рядом на тубарете миску с огнецами поставить, али еще чего вкусного, чтоб за щёку сунуть,** и — туда... В книжку... (*Кысь*, с. 183).

В *Белой гвардии*, несмотря на историческую катастрофу, герои заняты чтением, которому благоприятствует свет лампы и жаркий воздух:

Но, несмотря на все эти события, в столовой, в сущности говоря, прекрасно. Жарко. Уютно, кремовые шторы задернуты. И жар согревает братьев, рождает истому. Старший **бросает книгу, тянется**²².

Вышеприведенные цитаты обращают наше внимание на предметы, благодаря которым чтение становится приятным и удобным — стол и кровать (диван, гамак, раскладушка), а также на вещи, прежде всего, пищу (шоколад, чай, компот), выполняющие ту же роль. Итак, общение с книгой ассоциируется, главным образом, с уютом, даже с негой. В свою очередь, включение чтения в сферу занятий, направленных на получение удовольствия, позволяет сам процесс назвать пиром. Более того, некоторые цитаты раскрывают добавочный смысл: чтение является своего рода обрядом, ритуалом, даже священнодействием:

²¹ А. Klugman: „*Głód*” literacki — *głód fizyczny*. <<http://www.ghetto.lodz.pl/index.php/pl/wspomnienia/211-aleksander-klugman>> 12.11.2009.

²² М. Булгаков: *Белая гвардия*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература 1989, с. 185.

Весной одно хорошо: читать светлее. День длинней, буквы видней.

Летом велел гамак себе на галерее подвесить. Над гамаком навес легкий, от блядуниц защита. [...] Двух холопов по бокам приставил, чтоб опухлыми помавали и всякую мошку а ли комарье от него отгоняли. Девку-качалку приставил, чтоб гамак качала, али сказать, колебала, но не сильно, а так, чуть-чуть. Другую — чтоб беспрестанно прохладительные запивки подносила: ягоду кизил толкла, канпот с ее варила и колотого леду туда побольше пёхтала [...] (*Кысь*, 200–201).

Табак, чай, шоколад усиливают эффект удовольствия. Но одновременно мы замечаем, что к названным продуктам легко привыкнуть. В этом контексте неудивительно, что и контакт с книгами для некоторых героев принимает форму зависимости. Отсутствие книг ведет героя романа *Кысь* (2000) Бенедикта к утрате смысла жизни, к мечтам, в которых ему мерещится таинственная книга, и это видение вызывает физиологические реакции, сопутствующие пробуждению идеалистического восприятия действительности :

Вот он чуть окреп, свет-то этот, видать вроде как горницу. **Посередь горницы — ничего, а на ничеве — книга.** Вот страницы перелистываются... [...]

Тут все во рту пересохнет, сердце стучит, глаза совсем ослепнут: только книгу и видишь, как она перелистывается, все перелистывается! **А что вокруг тебя делается, того не видишь, а ежели и видишь, то смысла-то в этом никакого и нету!** Смысл — он вон где, в книге этой; она одна и есть настоящая, живая, а лежанка твоя, али тубарет, али горница, али тесть с тещей, али жена, али полобовник ее, — они неживые, нарисованные они! тени бегучие! вот как от облака по земле тень пробежит — и нету!

А что за книга, где лежит, почему перелистывается, — листает ли ее кто? сама ли колышется? — неведомо (*Кысь*, с. 271–272).

Герой Толстой испытывает настоящий голод от недостатка литературы, а скорее всего, просто текстов. В ситуации, когда в его распоряжении находится много книг, он приобретает душевное равновесие:

Спокойно читал, с удовольствием: журналов этих цельный коридор, на весь век хватит. Вот почитает из журнала, а потом «Одиссею» немножко, потом Ямамото какое, или «Переписку из двух углов», или стихи, или «Уход за кожаной обувью», а то Сартра, — чего захочет, то и почитает, все тут, все при нем. На веки веков, аминь (*Кысь*, 301).

Однако, ему почти безразлично, что он читает. Он ведет себя как обжора, для которого имеет значение только количество, но не качество, не вкус принимаемой пищи. Его чтение — это пожирание. Он, как настоящий потребитель, хочет лишь насытиться, так как удовольствие от вкуса ему не доступно. У Бенедикта есть известный предшествен-

ник — гоголевский Петрушка, о котором повествователь сообщает следующее:

Характера он был больше молчаливого, чем разговорчивого; имел даже благородное побуждение к просвещению, то есть чтению книг, содержанием которых не затруднялся: **ему было совершенно все равно, похождение ли влюбленного героя, просто букварь или молитвенник, — он все читал с равным вниманием;** если бы ему подвернули химию, он и от нее бы не отказался. Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит. Это чтение совершалось более в лежачем положении в передней, на кровати и на тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства убитым и тоненьким, как лепешка²³.

Другой пример зависимости от чтения можно обнаружить в повести Людмилы Улицкой *Сонечка* (1992). Героиня, по выражению повествователя, «впадала в чтение как в обморок, оканчивавшийся с последней страницей книги» (с. 277). Сравнения с психическими заболеваниями, отклонениями повторяются на протяжении всего произведения: Сонечкино чтение определяется как легкая форма помешательства, самозабвенный уход в область фантастического, отдача литературному наркозу. Правда, появляется также предположение, что поведение Сонечки выражает «незаурядный читательский талант, а может, и своего рода гениальность» (с. 277). Во всяком случае, чтение Сонечки наделено амбивалентной характеристикой: героиня проявляет такую же исключительную отзывчивость к печатному слову, как и к живым существам. Как и в случае Бенедикта, ее интерес к книгам можно оценивать, используя заглавие известного фильма, как «большую жратву», на самом деле — это также бегство от реальности.

Поэтому понятно, что иногда общение с книгами сравнивается с состоянием сна. По словам рассказчика, Сонечка свои сны тоже читает:

Ей снились увлекательные исторические романы, и по характеру действия она угадывала **шрифт книги, чувствовала странным образом абзацы и отточия.** Это внутреннее смещение, связанное с ее болезненной страстью, во сне даже усугублялось, и она выступала там полноправной героиней или героем, существуя на тонкой грани между осязаемой авторской волей, заведомо ей известной, и своим собственным стремлением к движению, действию, поступку... (*Сонечка*, 278).

²³ Н. Гоголь: *Мертвые души*. В кн.: Его же: *Сочинения в двух томах*. Москва: Художественная литература 1973, с. 156–157.

Сон и чтение роднит чувствительное восприятие и эффект забвения, выпадения из времени, а также состояние шока и оцепенения, которые испытывают герои. Когда Бенедикт смотрит картину Малевича, им овладевает ужас, привычный для ночных кошмаров. Наиболее часто при контакте персонажей с книгами упоминаются следующие соматические реакции: дрожь, стук сердца, затаение дыхания, подкашивание ног. В таком виде предстает перед нами Бенедикт, увидевший у своего тестя множество книг:

Когда Бенедикт доступ к книгам-то получил - и-и-и-и-и-и! - **глаза-то у него так и разбежались, ноги подкосились, руки затряслись, а в голове паморок сделался.**

Бенедикт всплеснул руками: книги! На полках-то — книги! **Господи! Боже святыи! Подогнулись колени, задрожал, тихо заскулил:** жизни человеческой не хватит все перечитать-то! (*Кысь*, 288).

Дрожь может быть связана с чувством страха, какой вызывает прочитанное или услышанное, но стоит также учесть момент непонимания и, прежде всего, воображения, то есть работы ума. Герой современной версии *Шинели*, цензор Филармон Иванович из *Дубленки* (1979) Бориса Вахтина, умом не в состоянии воспринять текст читаемой поэмы, но несмотря на это, автоматически, независимо от сознания, отзывается его воображение и вслед за ним тело:

Почему-то неожиданно он представил себе ярко, как Ихтиандр почесывает Лизе спину, а той приятно, она лежит у Ихтиандра на плече, но этого написано не было, Филармон Иванович заметил, что **пальцы его шевелятся, и в ужасе мотнул головой**²⁴.

Это точно, очень у нее ломкие пальцы, думал Филармон Иванович, **и его начало слегка трясти, как трясет от стужи или перепоя** (*Дубленка*, с. 34).

Однако телесного нельзя ограничивать физиологией. Ведь оно выражает и душевные состояния, с чем мы имеем дело в анализируемых произведениях. Частой реакцией является плач, когда за чтением активизируется память читающего:

Главное ее занятие теперь — чтение, но не читает ничего нового, только то, что было когда-то читано. Иногда, глядя на маму сзади, я вижу, что **спина вдруг начинает дрожать. Ее охватывают внезапные бурные рыдания при чтении чего-то памятного ей**, а чаще — когда она слушает музыку²⁵.

²⁴ Б. Вахтин: *Дубленка*. В кн.: *Его же: Две повести*. Анн Арбор: Ардис 1982, с. 14. Далее цитирую по этому изданию, заглавие и номер страницы ставлю в тексте.

²⁵ М. Шишкин: *Венерин волос*. Москва: Вагриус 2007, с. 447.

Слезы могут также раскрывать то, что человек скрывает, о чем молчит²⁶; они относятся к сфере эмоций и как таковые не могут оцениваться в причинно-следственных категориях²⁷. Они являются частью монолога, который читатель ведет с самим собой при помощи книги:

Чуть не плача Аня соглашалась со всем: как верно, как хорошо, черная скважина — это про нее, точь-в-точь, как она курила на балконе, как задыхалась ночью на даче!²⁸

Юрий Левин, исследователь поэтического языка, замечает, что в отличие от прозы лирика

[...] предполагает возникновение автокоммуникации у читателя. Автокоммуникативный акт, сопутствующий созданию стихотворения (разговор поэта с собой), как бы проецируется в акт восприятия стихотворения, делая этот акт разговором читателя с собой. Предельный случай — «девичье чтение», когда читатель(ница) «прилагает к себе» все содержание текста («...себе присвоив Чужой восторг, чужую грусть...» П.)²⁹.

Вышеприведенная цитата показывает, однако, что особый контакт и понимание между реальным читателем и автором возможны также в случае прозы. Стоит еще обратить внимание на то, что в начале века чтение воспринималось иногда как активность, ведущая к истощению. Такое упоминание имеется в повести Бориса Пастернака *Детство Люверс* (1922). Мать главной героини не дочитала книги, так как она слишком сильно ее возбуждала:

Я не кончила. Читала и плакала. Доктор вообще советовал бросить. Во избежание волнения³⁰.

²⁶ Ср. трактовку слез как языка в книге психиатра Витторино Андреоли. Автор выписывает также несколько цитат из труда J.-L. Charvet: *L'eloquenza delle lacrime*. Milano: Medusa 2001: „Łzy objawiają nam to, co w człowieku jest przemilczane, są słowami milczenia” (с. 22). „Słowa pisane dotyczą myśli, a łzy uczuć. Są one kaligrafią emocji” (с. 39). „Łzy sprawiają, że rozum milknie, przerywają wszelki dyskurs [...]. Płacz jest przede wszystkim rodzajem mowy, nie na temat nicości, lecz za jej pośrednictwem” (с. 62). Цит. по: V. Andreoli: *Zrozumieć cierpienie. Aby ból ustąpił radości*. Przeł. M. Bielawski. Kraków: Nomini 2009, с. 169.

²⁷ Там же, с. 170.

²⁸ М. Кучерская: *Бог дождя*. Москва: Время 2007, с. 47.

²⁹ Ю. Левин: *Лирика с коммуникативной точки зрения*. В кн.: Его же: *Избранные труды: Поэтика. Семиотика*. Москва: Языки русской культуры 1998 <http://philologos.narod.ru/texts/levin_lyric.htm> 15.02.10.

³⁰ Б. Пастернак: *Детство Люверс*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 4. Москва: Художественная литература 1991, с. 63. Далее цитирую по этому изданию, заглавие и номер страницы ставлю в тексте.

В ходе анализа поставленной проблемы обнаруживается также, что телу в известной степени безразлично, кого читает. Это интеллектуально важно, какими путями продвигается мысль, потому что он занят поисками различий. Кажется, что тело так же реагирует на высокую и на низкую литературу. Кстати, можно задать вопрос: почему это так — или тело демократично, или глухо к иерархии, утверждаемой умом? Во всяком случае оказывается, что диапазон репрезентаций телесных и физических симптомов не слишком широк.

Чувства героев анализируемой прозы реагируют на внешний вид книги: им приносит удовольствие вид обложки, ее цвет, они обращают внимание на сорт бумаги. Для героя Татьяны Толстой, Бенедикта, бывшего писца, существенно, шрифт или беглый почерк находит он в книге. Понятно, однако, что все ощущения имеют значение не только для тела, но и для сознания человека. Хотя чувства являются органами тела, но одновременно благодаря им воображение познает мир, совершается перевод из языка внешнего конкрета (чувства) на язык внутренних обобщений и умозаключений (разум). Эти две отдельные сферы взаимодополняют друг друга. Лучше всего выражает эту мысль сцена из *Детства Люверс*, в которой девочка, читая книжку на дворе, сложила ее переплетом внутрь. Рассказ содержит следующий комментарий:

В комнатах она, сделай это Сережа, сама бы восстала на «безобразную привычку». Другое дело — на дворе (*Детство Люверс*, 63).

Здесь намечается важная оппозиция между внешним и внутренним мирами, в которых господствуют разные законы. Жест девочки изменяет привычный порядок и ставит под сомнение ценность того, что скрыто и что в метафизическом аспекте принято оценивать положительно. Пастернак, на примере истории, случившейся с юной героиней, которая впервые переживает напряжение между жизнью с ее проявлениями и существом жизни, уже в этой ранней повести встает на стороне жизни. Женя бросает книгу, так как ее увлекает происходящее вокруг нее и в ней самой. В интерпретации поэта существо жизни проявляется и в том, чем мы привыкли пренебрегать и что находится на поверхности; внешнее не менее важно, чем внутреннее³¹.

Кроме вышесказанного, упомянутая оппозиция внешний–внутренний указывает на еще одно обстоятельство. Чтение чаще всего происходит в одиночестве, в комнате или в укромном месте: Люверс собирается читать *Демона* за дровами во дворе, герой *Дара* Набокова, подготавливаясь к чтению собственных стихов, запирается в комнате. Чтение,

³¹ Ср. размышления по этому поводу Х. Арндт: Н. Арндт: *Myślenie...*

о чем уже шла речь, как и мышление, — интимный процесс, требующий уединения, своего рода ухода из реальной действительности, что способствует свободному движению чувств и мыслей. Но наряду с уединенным чтением появляются ситуации, когда герои современной прозы читают книги на людях, в электричке или поезде, и тогда чаще всего изображаются погруженными в книгу так, что вообще не обращают внимания на окружающих. Интересно, что современные критики, наоборот, подчеркивают, что за чтением ритмы произведений и окружающей действительности не совпадают³².

Однако литература фиксирует и такие случаи, когда пространство чтения совпадает с пространством книги, то есть, наоборот, реальная действительность как будто удваивается и одновременно распадается, и этот факт существенным образом влияет на восприятие читаемого. Такой момент мы находим в воспоминаниях Натальи Трауберг, которая в статье, посвященной произведению Чарльза Додда *Основатель христианства*, именно местом чтения объясняет свое восторженное восприятие книги:

Может быть, эта книга меньше подействовала бы на меня, если бы я читала ее в библиотеке или дома, хотя и в этих местах, как мы знаем, нам открываются небеса и бездны. Однако тут было нечто совершенно исключительное — мне подарили ее недалеко от Мертвого моря, когда я уходила ночевать в какой-то домик, окруженный садом из Песни Песней. Я читала всю ночь, потом утром, в саду, и, наконец, в автобусе, который вез меня из Беер-Шебы в Иерусалим. Кроме всего прочего, обложка была украшена совершенно райским деревом, на котором сидели маленькие птицы.

Книга эта поражает³³.

³² Признаются в этом лишь критики, хотя и для некоторых из них пространство книги и публичного транспорта несовместимы из-за несовпадения ритмов. Таким образом объясняет это явление, например, Ольга Славникова: «Почему-то я не могу, как это делают иные стойкие сограждане, читать в метро. Несмотря на установку разумно использовать каждую минуту (иначе черта с два я сумею выполнить свою ежедневную программу), я предпочитаю терять полтора часа этой лишенной пейзажей электрической езды, **нежели бороться с каким-то назойливым ритмом, начисто сбивающим ритм и интонацию, скажем, романа.** Эта атмосферная помеха не есть эксклюзивное свойство метрополитена. **Сам жизненный ритм и размер сделались таковы, что читать почти не удается.** И не только занятые люди, работающие в западном режиме, не способны сосредоточиться на публикации толстого журнала: люди невписавшиеся, невестребованные, имеющие кучу пустого времени, тоже (и даже яснее) слышат этот механический стук, стук непременно поперек журнальных или книжных строчек (так палкой проводят по решетке ограды). Создается ощущение, будто всем нам предстоит маршировать под некий посторонний — если не сказать потусторонний — пионерский барабан». О. Славникова: «*Читать мучительно не хочется...*». «Октябрь» 2000, № 8. <<http://magazines.russ.ru/october/2000/8/slavnik.html>> 22.12.2009.

³³ Н. Трауберг: *Здесь и сейчас*. В кн.: Ее же: *Сама жизнь*. Санкт-Петербург: Изд. Ивана Лимбаха 2009, с. 152.

Очень интересны в этом отношении заметки Осипа Манделъштама, который в очерке *Читая Палласа* дает нам образец чтения, названного им в другом проиведении исполнением. Очерк этот относится к главе *Вокруг натуралистов*, являющейся частью *Путешествия в Армению* (1932). В размышления о книге естествоиспытателя и путешественника Петера Палласа поэт вводит мысль о физиологии чтения. Он говорит:

Светлая и объемистая книга Палласа отпечатана на удивительно сухой китайской бумаге. Страницы ее набраны широко и зернисто. **Чтение этого натуралиста прекрасно влияет на расположение чувств, выпрямляет глаз и сообщает душе минеральное кварцевое спокойствие.**

Физиология чтения еще никем не изучена. Между тем — эта область в корне отличается от библиографии, и **надлежит ее относить к явлениям органической природы**³⁴.

Заметки о способе чтения отображают также предполагаемое автором наблюдение и процесс восприятия окружающей среды натуралистом. Автор очерка посетил места, описываемые в свое время Палласом. Он имел возможность видеть их, читать и сличать текст книги с реальным образом. Описание не ограничивается работой воображения, все время происходит процесс перевоплощения читающего в автора читаемой книги. Таким образом, читатель становится со-участником, со-творцом³⁵; а книга оказывается фактором, влияющим на его жизнь:

Я читаю Палласа с одышкой, не торопясь. Медленно перелистываю акварельные версты. Сажу в почтовой карете с разумным и ласковым путешественником. Чувствую рессоры, пружины и подушки. Вдыхаю запах нагретой солнцем кожи и дегтя. Переваливаюсь на ухабах. Паллас глядит в окошко на волжские увалы. Вот я ворочаюсь, сдавленный баулами. Ключ бежит, висясь по белому мергелю. (Кремнистые глины... Струистые глины... [...])³⁶

Книга в работе, утвержденная на читательском попугае, уподобляется холсту, натянутому на подрамник.

³⁴ О. Манделъштам: *Читая Палласа*. В кн.: Его же: *Стихотворения, переводы, очерки, статьи*. Тбилиси: Мерани 1990, с. 364.

³⁵ Ср.: „[...] poprzez nasze wyobrażenie produkujemy obraz wyobrażeniowego przedmiotu, który w odróżnieniu od postrzegania nie istnieje jako taki. Jednak wyobrażając sobie coś, jesteśmy jednocześnie obecni w tym, co sobie wyobrażamy, gdyż istnieje ono w czasie wyobrażania sobie tylko poprzez nas, tak że znajdujemy się pośród tego, co stworzyliśmy”.

W. Iser: *Proces czytania. Perspektywa fenomenologiczna*. Przeł. W. Białik. В кн.: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec...*, с. 233.

³⁶ О. Манделъштам: *Читая Палласа...*, с. 363.

Она еще не продукт читательской энергии, но уже разлом биографии читателя; еще не находка, но уже добыча. Кусок струистого шпата³⁷.

В очерке мы наблюдаем, как поездка к истокам европейской культуры соединяется с обращением к ее первоисточникам: органические метафоры используются при разговоре о чтении. Оказывается, что вечность культуры и брненное тело нуждаются друг в друге. Такую же параллель можно провести между книгой и читателем. Культура, по Мандельштаму, повторяет природу, а человек является мыслящим телом. В процессе создания произведения присутствует тело: вспомним шепчущие губы³⁸ у создающего стихи Мандельштама, «выхаживание» стихов им же и Маяковским. Но и процесс чтения нельзя ограничивать лишь только работой сознания. Елена Глазова-Карриган в работе *Поэтика Мандельштама: психолого-антропологические измерения* убедительно доказывает, что (по ее собственному утверждению в дискуссии):

Мандельштам говорит о том, что во время прочтения текста активны сразу несколько моментов сознания (вот почему я говорю о вертикали), один, переходящий в другой. Я считаю, что это мандельштамовское огромное открытие. Я считаю, что это как бы мандельштамовский моральный, может быть, теологический мир, который он транспонирует на мир поэтики³⁹.

Но исследовательница обращает внимание и на то высказывание поэта, в котором он, восхищаясь Данте, говорит:

Изумительна его «рефлексология речи» — целая до сих пор не созданная наука о спонтанном психофизиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говорению, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться⁴⁰.

³⁷ Там же, с. 364.

³⁸ Говорит жена поэта: «Губы — орудие производства поэта: ведь он работает голосом. Рабочий топот губ — это то, что соединяет работу флейтиста и поэта». Н. Мандельштам: *Воспоминания*. Подгот. текста Ю.Л. Фрейдина, примеч. А.А. Морозова. Москва: Согласие 1999. кн. 1, с. 217. Об этом см. также, напр.: R. Przybylski: *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelstama*. Paris: Libella 1980, с. 152. Исследователь цитирует воспоминания жены Мандельштама и комментирует их следующим образом: „Toteż mowa poety nabiera właściwego znaczenia tylko dzięki sakralnej pracy warg czytelnika”.

³⁹ Е.Ю. Глазова-Карриган: *Поэтика Мандельштама: психолого-антропологические измерения* <<http://synergia-isa.ru/wordpress/wp-content/uploads/2008/12/sem20.doc>> 08.02.2010.

⁴⁰ О. Мандельштам: *Разговор о Данте*. В кн.: Его же: *Слово и культура*. Москва: Советский писатель 1987, с. 44.

Эта мысль Манделъштама примыкает к цитируемой уже фразе о физиологии искусства. Глазова-Карриган сравнивает также концепцию Манделъштама с постструктуралистским мышлением и верно подмечает основное различие, которое, по ее выражению, заключается в интересе Манделъштама к шуму времени и привязанности Ролана Барта к шуму языка⁴¹.

Постструктуралисты, с которыми сегодня прежде всего ассоциируется телесное восприятие культуры, говоря об эротическом наслаждении от текста, имеют в виду, главным образом, пространство языка. Ролан Барт, характеризуя чтение, подчеркивает, что в его процессе

Мне необходима не «личность» другого, а именно пространство (наслаждения) как возможность диалектики желания, нечаянности наслаждения [...]»⁴².

Это пространство независимо от исторически реального, так как

оно [удовольствие — А.С.] ищет того места, где наступает беспамятство, где происходит сдвиг, разрыв, дефляция, fading*, охватывающий субъекта в самый разгар наслаждения. Поэтому таким краем пространства удовольствия оказывается именно культура, в любой ее форме. Прежде всего, разумеется, — в форме чистой материальности, то есть в форме языка, его лексики, метрики, просодии (здесь этот край наиболее отчетлив)⁴³.

Иными словами, целью чтения не является общение с другими, познание и объяснение. В данном случае мы имеем дело с телесной терминологией, которая описывает состояние литературы как текста; эротическое наслаждение достигается здесь в акте разрыва. Для Манделъштама чтение — это общение с личностью другого, с природой и временем, так как литература для него не ограничивается теоретической проблематикой⁴⁴.

Одновременно, то, на что обращает внимание Барт, несомненно важно для русской литературы. Здесь я имею в виду момент своего рода метаморфозы, порыва, о котором говорит Манделъштам, но не деструкцию. Образ распада мы находим в высказывании поэта о книге и читателе. Он обращает внимание на то, что и книга воздействует на

⁴¹ Е.Ю. Глазова-Карриган: *Поэтика Манделъштама...*

⁴² Р. Барт: *Удовольствие от текста*. В кн.: *Его же: Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Изд. группа „Прогресс”, „Универс”1994, с. 463 <http://ec-dejavu.ru/p/Plaisir_du_texte.html> 22.12.2009.

⁴³ Там же, с. 465–466.

⁴⁴ R. Przybylski: *Uwagi o prozie Mandelsztama*. В кн.: *O. Mandelsztam: Zgiełk czasu. Przeł., posłowiem i komentarzem opatrzył R. Przybylski*. Warszawa: Czytelnik 1994, с. 181.

читающего. Как говорилось раньше, активен не только читающий, но и само произведение:

Наша память, наш опыт с его провалами, **тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей** [книге — А. С.] **в обладание бесконтрольное и хищное.**

И до чего разнообразны ее военные уловки и хитрости ее хозяйничанья.

Демон чтения вырвался из глубин культуры-опустошительницы. Древние его не знали. **В процессе чтения они не искали иллюзию.** Аристотель читал бесстрастно. **Лучшие из античных писателей были географами. Кто не дерзал путешествовать — тот и не смел писать.**

Новая литература предъявила к писателю высочайшее требование, [к сожалению, плохо соблюдаемое и многократно поруганное] от которого у многих авторов закружилась голова: **не смей описывать ничего, в чем так или иначе не отобразилось бы внутреннее состояние твоего духа.**

[Итак, **авторский замысел вторгается в пережитое.**]

Мы читаем книгу, чтобы запомнить, но в том-то и беда, что **прочсть книгу можно только припоминая**⁴⁵.

Глазова-Корриган, анализируя эссе Мандельштама, толкует ряд использованных им метафор и среди них образ камня (в нем для поэта важна материальная структура, а не скульптурность⁴⁶). Она обращает внимание на мотив Чистилища, которым поэт занимается в *Разговоре о Данте*. В частности исследовательница пишет:

Если мы обратимся к теме рождения Чистилища у Данте, то происходит это так: когда Люцифер падает, он разламывает землю, ударяясь о нее, и получается вход в ад. Но тогда Земля перестраивается и рождает с другой стороны земли огромное тело, которое создано из камня, но оно растет как кристалл, это — Чистилище, и Мандельштам использует этот образ — **как разломанное, избитое тело рождает что-то, что вдруг начинает жить. Вот этот образ у него — выживание как проявление внутренней структуры** [...]⁴⁷.

По этому поводу Димитрий Сегал подчеркивает, что присущая Мандельштаму

Сокровенная внутренняя общность *камня и текста* вытекает из единства структурирующего принципа. Поэт видит в природе действие того же созидающего начала («порыва»), которое рождает человеческую культуру⁴⁸.

⁴⁵ О. Мандельштам: *Читая Палласа...*, с. 364–365.

⁴⁶ О. Мандельштам: *Разговор о Данте...*, с. 118.

⁴⁷ Е.Ю. Глазова-Карриган: *Поэтика Мандельштама...*

⁴⁸ Д. Сегал: *О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» О.Э. Мандельштама*. В кн.: *Его же: Литература как охранная грамота*. Москва: Водолей Publishers 2006, с. 268.

Разбирая тему пространства чтения, мы часто обращались к понятию движения. Приступая к очередному вопросу, стоит подчеркнуть, что для постороннего наблюдателя читающий утрачивает черты живого существа. Пастернак называет состояние своей читающей героини оцепенением. Чтение в его изображении — это своего рода созерцание, характеризующееся утратой сознания, ощущения времени, замиранием тела. Оно (тело), по Барту, достигает удовольствия в момент, когда «начинает следовать своим собственным мыслям; ведь у моего тела — пишет исследователь — отнюдь не те же самые мысли, что и у меня»⁴⁹. Повествователь в произведении Пастернака обращает также внимание на явление прерываемости чтения: Женя то ускоряет, то замедляет чтение. Как отмечает Барт, именно свободный ритм чтения вызывает удовольствие. Чередование читаемых и пропускаемых кусков текста ученый определил термином «тмесис», почерпнутым из риторики. Это своего рода **сдвиг, который «не принадлежит структуре читаемых текстов; он рождается в процессе их потребления»**⁵⁰, который я предпочитаю называть актом исполнения. Пастернак описывает этот процесс следующим образом:

Женя воротилась к себе и взялась за «Сказки». Она прочла повесть и **принялась за другую, затаив дыхание**. Она увлеклась и не слыхала, как за стеной укладывался брат. **Странная игра овладела ее лицом. Она ее не сознавала. То оно у ней расплывалось по-рыбьему; она вешала губу и помертвевые зрачки, прикованные ужасом к странице, отказывались подняться, боясь найти это самое за комодом. То вдруг принималась она кивать печати, сочувственно, словно одобряя ее, как одобряют поступок и как радуются обороту дел. Она замедляла чтение над описаниями озер и бросалась, сломя голову, в гущу ночных сцен с куском обгорающего бенгальского огня, от которого зависело их освещение. В одном месте заблудившийся кричал с перерывами, вслушиваясь, не будет ли отклика, и слышал отклик эхо. Жене пришлось откашляться с негомого надсада гортани. Нерусское имя “Мирры” вывело ее из оцепенения.** Она отложила книгу в сторону и задумалась. «Вот какая зима в Азии. Что теперь делают китайцы в такую темную ночь?» Взгляд Жени упал на часы. «Как, верно, жутко должно быть с китайцами в такие потемки». Женя опять перевела взгляд на часы и ужаснулась. С минуты на минуту могли явиться родители (*Детство Люверс*, 75).

В этом фрагменте мы находим все названные нами до сих пор характеристики чтения: оно описывается как увлечение, присутствие, так и одновременно выпадение из настоящего времени, как будто вход в пространство, в котором господствуют иные правила, чем в реальной действительности. Природа этого процесса игровая, о чем свидетельс-

⁴⁹ Р. Барт: *Удовольствие от текста...*, с. 474.

⁵⁰ Там же, с. 469.

твует мимика героини. Телесная неподвижность («оцепенение») контрастирует с интенсивным движением воображения, но замирание во внешнем мире способствует внутренней активности, основой которой является расколотое сознание читающего. Вот как понимает природу чтения герой *Кыси*:

На дворе снег бесшумно падает, в печи дровешки потрескивают, — самое оно: с книжкой на лежанку. Рядом на тубарете миску с огнецами поставить, али еще чего вкусного, чтоб за щеку сунуть, и — туда... В книжку... Вот у нас скажем, зима, а там — лето. У нас день, а там — вечер.

Вот читаешь, губами шевелишь, слова разбираешь, и вроде ты сразу в двух местах обретаешься: сам сидишь, али лежишь, ноги подогнувши, рукой в миске шарить, а сам другие миры видишь, далекие, али вовсе небывшие, а все равно как живые. Бежишь, али плывешь, али в санях скачешь: спасаешься от кого, али сам напасть задумал, — сердце колотится, жизнь летит, и ведь чудеса: сколько книжек, столько и жизней разных проживешь! Как все равно оборотень какой: то ты мужик, а то вдруг раз! — и баба, а то старик, а то дитя малое, а то целый отряд, что в дозоре сидит, а то просто не знам что (*Кысь*, с. 183–184).

В свою очередь, неудивительно, что иногда описание чтения на публике изобилует определениями, подчеркивающими сдерживание естественных реакций. Если в одиночном чтении читатель забывает о своем теле, то есть он воображает мир произведения (а на самом деле создает его), то слушатель лишен возможности самостоятельно конкретизировать произведение и отзывается не столько на голос книги, сколько на определенную реализацию, конкретизацию другого читающего. В одиночном чтении мы имеем дело с автокоммуникацией; в случае группы возрастает количество собеседников, и, таким образом, меняется динамика всего процесса восприятия произведения; слушающий лишен возможности собственного творчества. Эту ситуацию не творчества очень хорошо подчеркивают описания телесной активности слушателя. Приведем цитату из романа *Дар* Набокова:

Курьёзное произношение ттеца было несовместимо с темнотою смысла. [...] Вдруг что-то колыхнулось: **в публике начались осыпи.**

Вскоре **установились силовые линии** по разным направлениям через все просторное помещение, — **связь между взглядами** трех-четырех, потом пяти-шести, а там и десяти людей, что составляло почти четверть собрания. [...] и чем глубже, сложнее и непонятнее становилась идиотская символика трагедии, **тем ужаснее требовал выхода мучительно сдерживаемый, подземно-бьющийся клёкот, и многие уже нагибались, боясь смотреть,** и когда на площади начался Танец Масков, то вдруг кто-то — Гец — **кашлянул, и вместе с кашлем вырвался какой-то добавочный вопль,** и тогда Гец закрылся ладонями, а погода из-за них опять **появился, с бессмысленно-ясным лицом и мокрой лысиной,** между тем как на диване, за спиной Любви Марковны,

Тамара просто легла и каталась в родовых муках, а лишённый прикрытия Федор Константинович обливался слезами, изнемогая от вынужденной беззвучности происходившего в нем. [...] и это малосмешное происшествие явилось предлогом для **какого-то звериного, ликующего взрыва, прервавшего чтение [...]**.

Опять произошло небольшое движение: началось через всю комнату путешествие пустой папиросной коробочки [...].

Последнее действие подходило к концу. Федора Константиновича незаметно покинул бог смеха, и он **раздумчиво смотрел на блеск башмака [...]**

Васильев объявил перерыв. **У большинства был помятый и размазанный вид, как после ночи в третьем классе** (*Дар*, 252–254).

Мне уже приходилось писать о том, что для Набокова настоящий читатель является по сути дела исполнителем произведения⁵¹. Общеизвестно, что писатель советовал своим студентам читать одну и ту же книгу многократно:

Должен оговориться, что слово «читатель» я употребляю весьма свободно. Пусть это покажется странным, но **книгу вообще нельзя читать — ее можно только перечитывать**. Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, — это **перечитыватель**⁵².

В этом случае возрастает ожидаемое понимание, но прежде всего сам акт чтения наделяется чертами, характерными, например, для перформативного искусства (музыки и танца), в которых важнейшим является само исполнение, то есть не пассивное наблюдение, а участие. Каждое чтение-исполнение неповторимо: поэт, читающий собственные стихи, удваивает свое удовольствие, но поэт, читающий собственные стихи как предполагаемый критик, по словам самого рассказчика в романе Набокова, возводит их в куб⁵³:

⁵¹ A. Skotnicka: *Sztuka jako egzekucja w rosyjskojęzycznej prozie Vladimira Nabokova*. В кн.: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. Т. 6. Red. Ł. Kusiak-Skotnicka i A. Paszkiewicz. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2003, с. 309–313.

⁵² В. Набоков: *О хороших читателях и хороших писателях*. Пер. В. Харитонов, М. Мушинская. В кн.: *Его же: Лекции по зарубежной литературе*. Москва: Независимая газета 2000. <<http://elinor.fbit.ru/vitrazh/texts/mirt03.htm>> 22.12.2009.

⁵³ Ср. у Барта: «Как получить удовольствие от рассказа о чужих удовольствиях (что за скука — слушать пересказы чьих-то снов, повествования о чьих-то увеселениях)? Как получить удовольствие от чтения критики? Есть лишь одно средство: коль скоро я являюсь читателем другого читателя, мне необходимо сменить позицию: вместо того, чтобы быть конфидентом удовольствия, полученного критиком (что навсегда лишает меня возможности наслаждаться самому), я **могу сделаться его соглядатаем**; тайком подглядывая за удовольствием другого, я тем самым вступаю **в область перверсии**, ибо критический комментарий сам превращается для меня в текст, в литературную фикцию, в гофрированную поверхность. **Таким образом, перверсии писателя (учтем, что удовольствие получаемое им от письма, лишено какой бы то ни было**

И теперь пробуя и апробируя их, он совершал работу как раз обратную давешней, когда мгновенной мыслью пробегал книгу. **Теперь он читал как бы в кубе, выхаживая каждый стих**, приподнятый и со всех четырех сторон обвеваемый чудным, рыхлым деревенским воздухом [...]. Другими словами, он, читая, вновь пользовался всеми материалами, уже однажды собранными памятью для извлечения из них данных стихов, и все, все восстанавливал, как возвратившийся путешественник видит в глазах у сироты не только улыбку ее матери, которую в юности знал [...] (*Дар*, 197).

В свою очередь, чтение произведений соперников Набоков представляет как попытку уничтожения их пленительного действия:

[...] человек, каждую новую строчку которого он, презирая себя, **брезгливо, поспешно и жадно поглощал в уголку**, стараясь самым действием чтения **истребить в ней чудо**, — после чего дня два не мог отделаться ни от прочитанного, ни от чувства своего бессилия и тайной боли, словно в борьбе с другим поранил собственную сокровенную частицу [...] (*Дар*, 217).

Приведенная цитата является еще одним доказательством того, что акт чтения не нейтрален и он зависит не столько от пишущего, сколько от читающего. Поспешное и жадное поглощение убивает книгу. Барт пишет:

Попробуйте читать роман Золя медленно, подряд — и книга выпадет у вас из рук; попробуйте читать быстро, отрывочно текст современный — и он тут же ошестинится, откажется доставлять вам удовольствие; **вы ждете, чтобы что-то произошло, а не происходит ровным счетом ничего, ибо то, что происходит с языком, никогда не происходит с дискурсом: «происходит» же подвижка краев, «возникает» просвет наслаждения, и возникает он именно в языковом пространстве, в самом акте высказывания, а не в последовательности высказываний-результатов**: чтобы читать современных авторов, нужно не глотать, не пожирать книги, а трепетно вкушать, нежно смаковать текст, нужно вновь обрести досуг и привилегию читателей былых времен — стать аристократическими читателями⁵⁴.

Набоков подчеркивал также, что настоящий читатель не должен отождествлять себя с героем, но с умом, который создал данное произведение, причем идентификация выражается также физиологическими симптомами:

Следует стремиться, как мне кажется, к художественно-гармоническому равновесию между умом читателя и умом автора. **Следует оставаться немного**

функции) сопутствует удвоенная, утроенная перверсия критика и его читателя — и так до бесконечности». Р. Барт: *Удовольствие от текста...*, с. 474.

⁵⁴ Там же, с. 470.

в стороне, находя удовольствие в самой этой отстраненности, и оттуда с наслаждением, — переходящим в страсть, исторгающим слезы и бросающим в дрожь, — созерцать глубинную ткань шедевра⁵⁵.

Идентификация с умом обозначает в процессе восприятия первенство понимания. Отсюда наличие глагола «видеть» или означающего озарение мотива света во фрагментах, посвященных акту чтения. Но и у самого Набокова мы находим выражения другого типа, из которых следует, что органом восприятия литературного текста могут быть чувства и тело читателя. Герой *Дара* Годунов-Чердынцев за очередным чтением Пушкина внезапно осознает свою собственную писательскую задачу:

[...] раньше, в юности, пропускал некоторые страницы, — но последнее время именно в них находил особенное **наслаждение**: только что попались слова: «Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моей любимой мечтой», как **вдруг его что-то сильно и сладко кольнуло** (*Дар*, 277–278).

[...] Федор Константинович вернулся к себе, разулся, [...] придвинул к себе раскрытую на диване книгу... «Жатва струилась, ожидая серпа». **Опять этот божественный укол!** [...]

Так он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот **звук от него требует** (*Дар*, 279).

Обратим сперва внимание на то, что герой чувствует на этот раз не удовольствие, а наслаждение. По Барту,

Текст-наслаждение — это текст, вызывающий чувство потерянности, дискомфорта (порой доходящее до тоскливости; он расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком⁵⁶.

Во всяком случае, для наслаждения характерно ощущение «толчка, потрясенности, потерянности»⁵⁷ испытываемое субъектом. И еще раз Барт:

[...] **удовольствие может быть высказано, а наслаждение — нет. Наслаждение всегда не-сказуемо. Оно нам за-казано.** [...] вы не можете ничего сказать «о» подобном тексте, вы можете говорить только «изнутри» него самого, на его собственный лад, предаваться безоглядному плагиату [...]»⁵⁸.

⁵⁵ В. Набоков: *О хороших читателях и хороших писателях...*

⁵⁶ Р. Барт: *Удовольствие от текста...*, с. 471.

⁵⁷ Там же, с. 476.

⁵⁸ Там же, с. 478.

Мотив оклика, о котором говорит повествователь Набокова, повторяется также в эссе Мандельштама *О собеседнике* (1913). Заглавный собеседник — это читатель, с которым в творческом процессе ведет разговор автор. Но читателем может стать только тот, кто «чувствует себя [...] **избранным, окликнутым по имени**»⁵⁹. Более того, само чтение тогда оказывается слушанием:

Хотел бы знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Бортнынского, **не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени**⁶⁰.

Глагол «слушать» употребляется здесь также в значении «адекватно реагировать», то есть — исполнять. В эссе *Разговор о Данте* (1933) поэт определил эту мысль так:

В поэзии важно только **исполняющее понимание** — отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее. **Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа**⁶¹.

В *Подлинной жизни Себастьяна Найта* (1938) Владимира Набокова герой-повествователь пишет книгу о своем сводном брате и в связи с этим читает и комментирует его произведения. Здесь наряду с определениями, относящимися к уму, выступают фразы, касающиеся телесного (чувственного) восприятия текста:

Тема книги проста: человек умирает; на протяжении всей книги **вы чувствуете**, как он угасает; его **память и мысль** сквозят в ней с большей или меньшей отчетливостью (**подобно нарастанию и спаду отрывистого дыхания**), выплескивая один **образ**, потом другой, отпуская его носиться по ветру или выбрасывая на берег, где он, кажется, с минуту шевелится и живет собственной жизнью, но тут же серое море вновь уолакивает его, он тонет или странно преобразуется. Человек умирает, и он герой повествования; [...] читатель остается в неведении касательно того, кто этот умирающий, где стоит или плывет его смертное ложе, да и ложе ли оно вообще. **Человек — это и есть книга; книга сама вздымается и умирает и подтягивает призрачное колено**⁶².

Минутами его сознание обостряется, и тогда мы чувствуем, что идем вдоль какой-то главной артерии книги (*Подлинная жизнь Себастьяна Найта*, 167–168).

⁵⁹ О. Мандельштам: *О собеседнике*. В кн.: Его же: *Слово и культура...*, с. 52.

⁶⁰ Там же, с. 50.

⁶¹ О. Мандельштам: *Разговор о Данте...*, с. 109.

⁶² В. Набоков: *Подлинная жизнь Себастьяна Найта*. В кн.: Его же: *Собрание сочинений американского периода в пяти томах*. Т. 1. Санкт-Петербург: Симпозиум 2000, с. 166–167. Далее цитирую по этому изданию, заглавие и номер страницы ставя в тексте.

Ковыляя, мы плетемся уродливыми ландшафтами, нам все равно, куда плестись, потому что все кругом — боль, и ничего кроме боли.. [...]

И тут волна света внезапно захлестывает книгу: «...будто кто-то рывком распахнул дверь, и люди, бывшие в комнате, встрепенулись, мигая, лихорадочно хватая узлы». **Мы понимаем, что стоим на пороге какой-то абсолютной истины, ослепительной в ее величии и в то же время почти домашней в совершенной простоте**. С неслыханным мастерством сплетая слова, автор **внушает нам веру в то, что знает правду о смерти и намерен ее открыть**. Через миг другой, в конце этого предложения, в середине следующего или быть может, еще немножечко дальше **мы узнаем** что-то такое, что **переменит все наши понятия**, как если бы мы обнаружили, что, **маша руками на какой-то простой, но доселе еще испробованный манер, мы сможем взлететь** (*Подлинная жизнь Себастьяна Найта*, 169).

Вот сейчас мы **узнаем**, в чем этот смысл; сейчас будет сказано слово, — и вы, и я, и каждый в мире **хлопнет себя в лоб**: ну и дураки же мы были! (*Подлинная жизнь Себастьяна Найта*, 171).

[...] а книги Найта — **они оставляют человека озадаченным и раздраженным** (*Подлинная жизнь Себастьяна Найта*, 172).

Не знаю, заставляет ли она задуматься, и не очень встревожусь, если это не так. Я люблю ее ради нее самой. Мне приятны ее манеры (*Подлинная жизнь Себастьяна Найта*, 173).

Из приведенных цитат следует, что Найт сумел описать умирание человека таким образом, что читатель смог погрузиться в сам процесс умирания. Это возможно благодаря тому, что читатель идентифицирует себя и с героем, и с книгой, так как чтение, что доказывал Набоков в других произведениях, — это казнь книги. Заметим также, что рядом с определениями, подчеркивающими постулируемую Набоковым дистанцию (Мы следим, мы наблюдаем, встречаем), появляются формулы, обозначающие на первый взгляд эмпатию, эмоциональное и познавательное состояние, описываемое как гармония с другим человеком⁶³. Стоит однако подчеркнуть, что скорее всего перед нами симуляция, а не сочувствие. Современный польский исследователь вопроса идентификации в литературе объясняет, что физиологические симптомы, сопутствующие чтению, обозначают эстетическую идентификацию на уровне со-участия, которое, в свою очередь, можно понимать как переход на уровень литературной игры⁶⁴. И далее подчеркивает, что симуляция — это «психологическая попытка поставить себя на место другого человека»⁶⁵, но она «может происходить без участия сознания»⁶⁶. Тот же случай мы описывали на

⁶³ J. Płuciennik: *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*. Kraków: Universitas 2004, с. 8.

⁶⁴ Там же, с. 33.

⁶⁵ Там же, с. 35.

⁶⁶ Там же. „Jeśli widzimy przestrach na twarzy bliźniego, ‘rozumiemy’, że jest on przestraszony, bo automatycznie symulujemy mentalnie jego sytuację, ‘wchodzimy w jego skórę’, stawiamy się w jego sytuacji”.

примере произведений Пастернака и Толстой, которые изобразили своих читающих героев как вступивших в какую-то игру.

Вспомним однако, что Набоков ожидает идентификации читателя не с героем, а с произведением. В свою очередь, в романе *Подлинная жизнь Себастьяна Найта* повествователь прямо указывает параллель между человеком и книгой: «**Человек — это и есть книга; книга сама вздымается и умирает и подтягивает призрачное колено**» (с. 167). Таким образом, между общением с книгой и с человеком ставится знак равенства. В цитируемом фрагменте бросается в глаза апеллативная форма высказывания, а также обилие глаголов, призывающих к соучастию и эстетической идентификации (чувствуете, понимаем, узнаем) с умирающим героем. Фрагмент, говорящий о дыхании, можно трактовать как прямое указание на чувства⁶⁷, эмоциональное воздействие на читателя. В то же время выступают определения, описывающие настроения и эмоции персонажа-книги. Польский исследователь называет их «эмотиконами» и объясняет, что

Emotikony będą zatem literackim sposobami zasugerowania czytelnikowi stanu emocjonalnego postaci literackiej poprzez reprezentację jego cielesnych, fizycznych objawów emocji, jak również językowych symptomów⁶⁸.

Оказывается, что чтение имеет структуру чувственного опыта. Набоков подчеркивает связь между восприятием и чтением. Умирающему герою из романа Найта соответствует читатель этого романа. Каждый из них как будто стоит на некоем пороге: каждому может открыться некая тайна, каждый может пережить «чувство трансцендентного единства личности и мира»⁶⁹. Такое суждение мы встречаем также в письме Ольги Фрейденберг, писавшей брату по поводу *Доктора Живаго* следующие слова:

Наконец-то я достигла чтения твоего романа.

Какое мое суждение о нем? Я в затрудненьи: какое мое суждение о жизни? Это жизнь — в самом широком и великом значеньи. Твоя книга выше сужденья. [...]

⁶⁷ Анализируя рассказ И. Бунина *Легкое дыхание* Лев Выготский за Блонским замечает, что «мы чувствуем так, как мы дышим, и чрезвычайно показательным для эмоционального действия каждого произведения является та система дыхания, которая ему соответствует». Цит. по: Л. Выготский: *Психология искусства* <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Vugotski/_PsIskus_Index.php> 10.02.2010.

⁶⁸ J. Płuciennik: *Literackie identyfikacje i oddźwięki...*, с. 37.

⁶⁹ В. Александров: «*Подлинная жизнь Себастьяна Найта*». В кн.: Его же: *Набоков и потусторонность*. Санкт-Петербург: Алетейя 1999, с. 171.

Твоя гениальность в ней очень глубока. Меня мороз по коже подирал в ее философских местах, я просто пугалась, что вот-вот откроется конечная тайна, которую носишь внутри себя, всю жизнь хочешь выразить ее, ждешь ее выраженья в искусстве или науке — и боишься этого до смерти, т.к. она должна жить вечной загадкой.

Ты не можешь себе представить, что я за читатель: я читаю книгу, и тебя, и нашу с тобой кровь, и поэтому мое суждение не похоже на человеческое, доступное. Этим нужно всем обладать, а не просто читать, как не читают женщину, а обладают ею. Поэтому такое чтение напрокат почти бессмысленно⁷⁰.

В приведенной цитате содержится также мнение, которое мы встречали в романе Набокова, выражающее чувство читателя, поставленного лицом к лицу с тайной бытия. Оно описывается при помощи понятий физиологического характера: читающие испытывают холод или чувство полета. «Мороз по коже», о котором говорит Фрейденберг, напоминает формулу Набокова, говорящего о том, чтобы книгу оценивать не сердцем и даже не умом, а позвоночником:

[...] мудрый читатель прочтет книгу не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником. Именно тут возникает **контрольный холодок**, хотя, читая книгу, мы должны держаться слегка отрешенно, не сокращая дистанции. И тогда с наслаждением, одновременно и чувственным и интеллектуальным, мы будем смотреть, как художник строит карточный домик и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали⁷¹.

Таким образом, главным показателем ценности литературного произведения становится тело читающего, его рефлекторные реакции. Если мы вспомним, что реципиент выступает в качестве исполнителя, со-автора книги, то придем к выводу, что по существу читатель читает самого себя. Поэтому не удивляет эпиграф, который в своем эссе о чтении поставил Уистен Оден:

Книга — это зеркало. И если в него смотрится обезьяна, то из него не может выплывать лик апостола⁷².

Идентификация читателя с писателем может также обозначать, что фактически мы имеем дело не с чтением, а с писанием. Николай Гумилев в очерке *Читатель* (1923) выразил эту мысль так:

⁷⁰ Фрейденберг — Пастернаку. Письмо от 29.1X. 1948. В кн.: *Переписка Бориса Пастернака*. Сост. Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернак. Москва: Художественная литература 1990, с. 250–251.

⁷¹ В. Набоков: *О хороших читателях и хороших писателях...*

⁷² Высказывания, цитаты и афоризмы Лихтенберга <<http://www.wisdoms.ru/pavt/p131.html>> 22.12.2009.

[...] читатель-друг. Этот читатель думает только о том, о чем ему говорит поэт, становится как бы написавшим данное стихотворение, напоминает его интонациями, движениями. Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте [...] ⁷³.

Сам Набоков, ожидающий резонанса не по отношению к персонажам произведения, а к автору, в заключение лекций по зарубежной литературе сказал своим студентам о пользе чтения, а на самом деле, увлечения, прибегая к физиологическим и эмоциональным определениям, следующее:

Я попытался научить вас чтению, открывающему форму книги, ее образы, ее искусство. Я попытался научить вас трепету эстетического удовольствия, сочувствию не к персонажам книги, но к ее автору — к радостям и тупикам его труда. **Наши беседы велись не вокруг книг, не по их поводу: мы проникали в самое средоточие шедевра, к его быющему сердцу.**

[...] Окончив университет, кто-то из вас продолжит чтение великих книг, кто-то прекратит; а кто чувствует, что никогда не разовьет в себе способность наслаждаться великими мастерами, тому лучше вообще их не читать. В конце концов, и в других областях встречается этот **трепет восторга** — **упоение** чистой наукой бывает не менее сладостно, чем наслаждение чистым искусством. Главное — этот **озноб ощутить**, а каким отделом мозга или сердца — неважно. **Мы рискуем упустить лучшее в жизни, если этому ознобу не научимся**, если не научимся привставать чуть выше собственного роста, чтобы отвесть плоды искусства — редчайшие и сладчайшие из всех, какие предлагает человеческий ум ⁷⁴.

Писатель подчеркивает, что искусству чтения надо учиться. Но на его языке, как и на языке многих других художников XX века, — это призыв к тому, чтобы читатель каждый раз, даже перечитывая данное произведение, ставил себя в особое положение, которое современный поэт Михаил Айзенберг определяет следующим образом:

[...] поэзию можно рассматривать и как философскую операцию. **В этом обличье поэзия работает на то, чтобы привести человека в ситуацию незнания, отсутствия привычных опор.** (Вероятно, в этом исток очень распространенной ненависти к поэзии) ⁷⁵.

⁷³ Н.С. Гумилев: *Читатель*. В кн.: Его же: *Письма о русской поэзии*. Сост. Г.М. Фриденлендер (при участии Р.Д. Тименчика); вступ. ст. Г.М. Фриденлендера; подготовка текста и коммент. Р.Д. Тименчика. Москва: Современник 1990, с. 62.

⁷⁴ В. Набоков: *Лекции по зарубежной литературе...*, с. 475. В. Набоков — сайт любителей литературы <<http://nabokov.kiev.ua/book1page475.php>> 10.02.2010.

⁷⁵ М. Айзенберг: «*О читателе, теле и славе*» <[openspace.ru](http://www.openspace.ru/literature/projects/130/details/9899/)> 13.05.2009; <<http://www.openspace.ru/literature/projects/130/details/9899/>> 08.02.2010.

Можно задать вопрос: почему для современных писателей ценность имеют прежде всего такие соматические реакции читающего, как, например, только что упомянутый трепет восторга, озноб, дрожь, холодок, а не спокойствие, нега, то есть скорее наслаждение, чем удовольствие? Как вытекает из наших наблюдений, именно сильные эмоции соответствуют сегодняшнему пониманию природы художественного и предполагаемым ожиданиям читателя, по мнению которого, как утверждает Сюзан Сонтаг, «подлинное искусство обладает способностью беспокоить нас»⁷⁶. Мандельштам признавал эту особенность прежде всего за поэзией, когда говорил, что «Воздух стиха есть **неожиданное**»⁷⁷. Одновременно поэт высказал мысль, объясняющую поведение авторов и причины, побуждающие их к творчеству. Он писал:

Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, — это желание **удивиться своим собственным словам, плениться** их новизной и неожиданностью⁷⁸.

Anna Skotnicka

CZYTAJĄCE CIAŁO WE WSPÓŁCZESNEJ PROZIE ROSYJSKIEJ

Streszczenie

Praca poświęcona jest zagadnieniu odbioru literatury przez bohaterów współczesnej prozy rosyjskiej. W centrum zainteresowania znajduje się psychofizyczny kontakt postaci z książką, przede wszystkim reakcje somatyczne, jakie wywołuje lektura. Analizie problemu towarzyszą odwołania do esejów, w których powyższa kwestia była poruszana (O. Mandelsztam, R. Barthes, S. Sontag). Lektura przedstawiana jest we współczesnej prozie antynomicznie: jako przyjemność i rozkosz oraz jako praca, współtworzenie. W związku z tym badaniu poddano okoliczności towarzyszące czytaniu i wskazano dominujące sytuacje: wybór miejsca (łóżko, kanapa, stół) i czasu lektury (wieczór, noc), posiłki wzmacniające przyjemność czytania. Poruszono także kwestię uzależnienia od czytania, która przybiera formę ucieczki od rzeczywistości oraz wskazano reakcje somatyczne najczęściej występujące podczas lektury: łzy, drżenie, bicie serca, strach, uginanie się nóg, brak tchu. Jednocześnie zwrócono uwagę na odosobnienie, bezruch, a nawet odrętwienie ciała w trakcie lektury, które towarzyszą procesowi jej przyswajania.

Korzystając ze sformułowań Mandesztama i Nabokowa, można proces czytania określić również terminem „wykonanie”, który zakłada identyfikację odbiorcy nie tyle z bohaterem, ile z autorem utworu. Wejście w taką relację może występować w formie współczucia albo symulacji. W tym też znaczeniu czytelnik z jednej strony staje się współautorem czytanej książki, z drugiej zaś, czytelnikiem samego siebie.

⁷⁶ С. Сонтаг: *Против интерпретации...*, с. 214.

⁷⁷ О. Мандельштам: *О собеседнике...*, с. 52.

⁷⁸ Там же, с. 53.

Anna Skotnicka

THE READING BODY IN CONTEMPORARY RUSSIAN PROSE

Resume

The present paper describes the problem of reception of literature by the characters presented in contemporary Russian prose. The major interest is given to various aspects of psychophysical contact of the character with the book, especially to the somatic reactions caused by the reading. The analysis is supported by the references to the essays dedicated to the problem of reading by Osip Mandelstam, Roland Barthes, and Susan Sontag.

Process of reading has been presented in contemporary prose autonomously, both as a delight and pleasure, and as work and co-creation. The present work scrutinizes the circumstances of reading and points to the dominant situations that include the choice of location (bed, sofa, table) and time of reading (evening, night), as well as meals that enhance pleasure of reading. The problem of addiction to reading is analyzed as a form of escape from reality. Among the most frequent somatic reactions that accompany reading are: tears, trembling, palpitations, fear, weakness at the knees, and breathlessness. On the other hand, the author pays attention to phenomena like isolation, stillness, and numbness of the body during the process of assimilation of the literary text.

Mandelstam and Nabokov proposed the term “execution” (performance) that implicates that the reader identifies himself/herself rather with the author of the literary work than with its character. The readers’ reactions could range from compassion to simulation. This way the reader turns to be the co-author of the literary work that he/she reads, and at the same time he/she becomes the reader of himself/herself.