

О. Н. Турышева, Д. В. Зенкова
Екатеринбург, Россия

ИСТОРИИ О ЧТЕНИИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ XXI ВЕКА

Аннотация. Статья проблематизирует характер изображения чтения в художественной культуре начала XXI века. Выделяются разные типы читательского отношения к литературе. Делается вывод об актуальности осмысления феномена чтения в контексте кризиса литературоцентризма.

Ключевые слова: тема чтения в кинематографе, тема чтения в литературе, анархическое чтение, «кулинарное» чтение, чтение-потребление, чтение как перформанс, ответственное чтение, чтение как форма опыта.

O. N. Turysheva, D. V. Zenkova
Yekaterinburg, Russia

STORIES ABOUT READING IN THE XXI CENTURY LITERATURE AND FILM

Abstract. The article problematizes the nature of reading as reflected in the artistic culture of the early XXI century. It distinguishes different types of the reader — literature relationship. The topicality of critical re-evaluation of the reading phenomenon in the context of literature-crisis is drawn in conclusion

Key words: reading theme in film, the topic of reading in literature, anarchist reading, “culinary” reading, reading as consumption, reading as performance, responsible reading, reading as a form of experience.

Кажется, что начало XXI века с очевидностью подтверждает опасения, высказанные в рамках социологии культуры и истории чтения еще в середине предшествующего столетия. Это опасения относительно того, что в эпоху Web 2.0 литература (особенно, в ее бумажном изводе) будет вытеснена из пространства современной медийной культуры, и на смену литературоцентризму неизбежно придет медиацентризм. Сам по себе данный прогноз (его основания и достоверность) не будет предметом аналитики в нашей статье, тем более, что он является самостоятельным предметом осмысления в целом ряде научных работ [Берг 2000; Кондаков 2008]. Нам хотелось бы обратить внимание на факт, кажущийся на фоне широко распространенного мнения о неизбежной смерти бумажной литературы парадоксальным, а именно — повышенный интерес к феномену книги со стороны современной художественной культуры. Начало XXI века отмечено появлением очень ярких произведений о читателе и чтении как в словесности, так и в кинематографе. Это произведения, в которых чтение книги осмысляется как важнейший аспект истории центрального героя. О них и пойдет речь в данной статье, нацеленной на выявление той мысли о книге, которая складывается в искусстве новейшего времени. Обозначим те типы взаимоотношений с книгой, на изображении которых особенно сосредоточена художественная мысль первого десятилетия нового века.

Чтение как оборотничество и потребление

Такой вариант рецепции находит свое выразительное воплощение в романе Т. Толстой «Кысь» (2000), открывающем парадигму произведений о читателях в литературе нового столетия. Тип восприятия, который демонстрирует

главный герой романа Бенедикт, носит агрессивнопотребительский характер, отчего его образ получает у Т. Толстой гротескно-саркастическое воплощение. С чтением Бенедикт связывает исключительно надежду преодолеть скуку, наполнив время сладостным переживанием себя в роли литературных персонажей («Заняться — ну нечем... Книжку бы», — тоскует он). Читая, Бенедикт страстно отождествляет себя с героями волнительных сюжетов: «И все радостно кидаются в объятия избраннику, а избранник-то кто же? Избранник — Бенедикт, зовись он хоть дон Педро, хоть Сысой» [Толстая 2000: 200]. При этом радость чтения он сам сопоставляет с радостью оборотничества и перевоплощения: «Вот читаешь ... и вроде ты сразу в двух местах обретаешься ... сколько книжек, столько и жизней разных проживешь! Как все равно оборотень какой...» [Там же: 183].

Переживания такого рода лежат в основе маниакальной зависимости Бенедикта от потребности неостановимого поглощения все новых и новых сюжетов («упиться, упиться, упиться буквами, словами, страницами» [Там же: 285]). Никакому моральному воздействию со стороны прочитанной книги он не поддается. Поэтому по прочтении та вызывает у него лишь разочарование, ведь ее завершение прерывает процесс иллюзорного перемещения в образы книжных героев и возвращает в сердце тоску. Оттого текст и превращается для Бенедикта в объект одноразового потребления. При повторном прочтении герой не испытывает «никакого волнения, трепета, аль предвкушения»: «И что ж теперь делать-то. И чем жить. Опять — словно тревога; словно бы себя потерял» [Там же: 211]. Отсюда — агрессия героя на

автора и присвоение себе авторских прав на смыслы читаемой книги, на «буковки», как говорит сам Бенедикт.

Думается, что в таком переворачивании традиционных представлений о взаимоотношениях автора и читателя свое гротескное воплощение находит теоретический концепт о читателе как единственном создателе смысловой стороны произведения. Возможно, Т. Толстая здесь смеется над знаменитым постструктуралистским объявлением реципиента подлинным творцом текста: в ее изображении невежда Бенедикт, предъявляя Пушкину претензию в том, что тот не дал ему ясного и четкого представления «как жить», настаивает на собственном авторстве самого «пушкина» [так в тексте — О.Т., Д.З]: «Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил... Был бы ты без меня безглазым обрубок, пустым бревном, безмянным деревом в лесу... Не будь меня — и тебя бы не было! Кто тебя враждебной властью из ничтожества воззвал? — Я воззвал! Я!» [Там же: 262].

В то же время кажется очевидным, что, помимо теоретической полемики, роман Т. Толстой содержит и отклик на процессы, которые действительно происходят сейчас в сфере художественной коммуникации и особенно отличают специфику массовой рецепции. Мы имеем в виду характерное для массовой культуры отношение к книге как инструменту удовлетворения эмоциональных потребностей читателя и предмету своевольного использования. Французский историк и философ чтения Роже Шартье такой тип чтения называет анархическим чтением. Читатель-анархист — это, в его определении, читатель, чья свобода в отношении текста ничем не ограничена, он присваивает себе власть над сюжетом и смыслами, не считаясь с тем, что принято называть авторским или текстовым замыслом.

В отношении характера чтения Бенедикта подходит также и определение «кулинарное чтение», введенное Гансом-Робертом Яуссом. Посредством данного термина немецкий ученый обозначил такое свойство массовой рецепции, как ее нацеленность на простое потребление текста, освобожденное от какой бы то ни было рефлексии (как эстетической, так и моральной). «Кулинарный» характер отношения Бенедикта к книге подтверждается тем, что в изображении Т. Толстой его чтение (как и чтение других читающих «голубчиков») постоянно коррелирует с процессом поглощения пищи. Прием пищи и процесс пищеварения становятся в романе метафорой наивного-эмпатического, внерефлексивного, потребительского читательства.

Семантика чтения как потребления в новейшем искусстве находит свое выражение и в иных образах и мотивах. Наибольшей активностью среди них обладает, пожалуй, мотив перемещения читателя во

внутренний мир художественного произведения. Этот мотив отчетливо маркирует анархический характер чтения-потребления. В данном случае избранный читатель переносится не в мир своих фантазий, вскормленных чтением (как Бенедикт Т. Толстой), а во внутритекстовое пространство — пространство, где живут и действуют герои читаемого им произведения. По-хозяйски в нем располагаясь, такой герой часто подчиняет своей воле поведение литературных персонажей, эгоистически моделируя на их жизненном поле свой собственный сюжет.

Этот сюжетный ход (перемещение героя в мир читаемого произведения) принципиально отличает современное повествование о читателе от того, как его история была представлена в словесности предшествующих периодов. Ранее герой относился к книге как сакральному объекту, источнику сокровенных смыслов и авторитетного руководства, предмету поклонения и даже маниакального служения. В рамках данной статьи не важно, какими результатами оборачивалось такое отношение к книге, важно, что раньше читатель изображался в процессе активного моделирования собственной реальности по книжному образцу: в свой актуальный мир он переносил ситуации и антураж художественной реальности. Вектор обмена был именно таким: образы и смыслы перемещались из мира, где живут и действуют герои, в мир, где живет и действует избранный читатель. Художественное слово, таким образом, осмыслялось как фактор формирования действительности, как фактор преобразования читателя. Так, Дон Кихот, мечтая о золотом веке, переносит в действительность обстоятельства рыцарских повествований, жаждущая ярких впечатлений героиня романа Дж. Остен «Нортенгерское аббатство» — хронотоп готических романов, неудовлетворенные обыденностью герои Т. Готье и Г. Флобера — романтические литературные ситуации. Один из самых выразительных примеров — новелла Т. Готье о читателе, которой невольно вызвал из мира гофмановских фантазмагорий дьявола, вообразив себя жертвой преследования с его стороны («Онуфриус, или Удивительные злоключения, произошедшие с одним почитателем г-на Гофмана»). Очевидно, что сюжеты такого рода (о вторжении книжной реальности в актуальный жизненный контекст героя) работали на идею власти литературы над сознанием читателя, которая на протяжении двух последних столетий была предметом активного философского осмысления: в философии — от К. Маркса до Р. Барта, в литературе — от Г. Флобера и Ф. Достоевского до Х. Л. Борхеса и М. Елизарова.

В современном искусстве тема взаимодействия читателя с миром книги гораздо чаще воплощается в противоположном ключе: герой сам проникает в пространство читаемого сюжета и трансформирует

его по своему разумению и в соответствии со своими предпочтениями, населяя внутренний мир произведения не только собственными смыслами, но и собственными событиями. В этой ситуации не жизнь читателя является объектом моделирования со стороны литературы (как в предшествующей словесности), а литература становится материалом креативной деятельности вторгшегося в ее пространство читателя. Речь теперь идет уже не о власти литературы над сознанием читателя, а о власти читателя над текстом.

Рассмотрим воплощение этого мотива на примере сценария телесериала «*Lost in Austen*», принадлежащего перу английского драматурга Гая Эндрюса и вышедшего на британские телеэкраны в 2008 году (в русском переводе сериал получил название «Ожившая книга Джейн Остен», что вряд ли адекватно его сюжету: в результате читательского вторжения героини Остен не ожили, а стали жить жизнью, ничего общего не имеющей с подлинным содержанием оригинального текста).

Сюжет сериала составляют поступки современной девушки Аманды Прайс, страстной поклонницы романа «Гордость и предубеждение». Ее любовь к Остен, впрочем, воспроизводит все стандартные установки массового чтения. Направленность чтения Аманды откровенно компенсаторная: она не удовлетворена собственной жизнью и оттого идентифицирует себя с героиней читаемого романа. Причем читательская идентификация героини носит достаточно агрессивный характер. Фантастическим образом и, казалось бы, вполне невинно удалив из романа Элизабет Беннет, она подчиняет развитие его действия своим фантазиям, переворачивая классический сюжет с ног на голову. Сначала она, опять вроде бы невольно, влюбляет в себя мистера Бингли, что приводит к тому, что Джейн Беннет выходит замуж за Коллинза, а Бингли, почти спившись от горя, похищает Лидию. Но основные усилия Аманды направлены на мистера Дарси. Его любовь она завоевывает, используя тактику своей любимой героини, а именно обвиняя его в том, что потворствуя своему высокомерию, он разрушил счастье Джейн и Бингли.

Однако в определенный момент ход событий перестает подчиняться воле изображенной читательницы: Дарси верит навету мисс Бингли на Аманду, разрывает с ней помолвку и уже готов жениться на разлучнице. В этой ситуации Аманда жестоко расправляется с романом Дж. Остен: она в ярости вырывает из книги страницы, выбрасывая растерзанный том из окна. Книга, не удовлетворившая желаний, становится объектом мести (напомним, что Бенедикт в романе Т. Толстой Пушкину предъявляет претензии такого же рода).

К счастью, Аманда понимает, что в своевольном насилии над сюжетом ей не завоевать Дарси.

Собственно, ненависть мисс Бингли, разбившей ее помолвку с Дарси, она навлекла на себя, своевольно присвоив нелюбимой героине нетрадиционную сексуальную ориентацию. «Если не я, то уж точно не Кэрлайн Бингли будет женой Дарси», — решает Аманда, торопясь привести в порядок сюжетное действие романа. Благодаря ее стараниям Лидия возвращается домой, а Бингли, наконец, соединяется с Джейн. Аманда также отправляется за Элизабет, которую оставила в XXI веке. Но тут ее фантазия подбрасывает ей спасительный ход: оказывается, что Элизабет не хочет возвращаться в мир своего романа из Англии XXI века. Она уже прочитала роман Остен, и знает, что состоит в браке с Дарси более двухсот лет. Видимо, ей кажется, что это многовато, и она легко уступает Дарси Аманде. Так наша читательница становится законной хозяйкой Пемберли.

Обратим внимание на то, как ловко автор сценария устраивает судьбу своей героини. Вроде бы рецептивный произвол осуждается, но в итоге-то эгоистическое читательское поведение получает счастливое разрешение. Финал выдержан в сочувственном ключе по отношению к читательнице, оборотнически вжившейся в литературный образ, — и благодаря совершенно нелепому приему: получением от подлинной героини романа согласия служить няней в современном Лондоне, оставив все притязания на Дарси.

Такое завершение истории об анархическом чтении кажется *искусственным* оправданием читательской агрессии и своеволия. И дань в виде минутного раскаяния героини не особо оправдывает финал этого киноповествования. Ведь старания Аманды все вернуть на свои места происходят не на почве стыда за разрушение сюжета Остен, а на почве разочарования в том, что с ним можно сделать все, что захочется. Гораздо более органичным был бы финал возвращения всех на круги своя: Элизабет — в Лонгборн, с тем, чтобы прожить свою историю с Дарси, Аманды — в Лондон XXI века с тем, чтобы, вооружившись опытом чтения, умудренно прожить свою собственную жизнь. В том же варианте, который выбрали авторы сериала, финал истории читателя-анархиста выглядит неубедительно. Возможно, все дело — в потакании установкам, из которых очевидно исходит массовый читатель: он больше не хочет мириться с принуждающим действием текста, он хочет сам владеть текстом как инструментом решения своих проблем.

Чтение как перформативная деятельность

Чтение как перформанс — в аспекте изображения исполнения читателем тех фантазий и впечатлений, которые возникли в акте рецепции, — в XXI веке естественно становится предметом повествований, выдержанных в жанре фэнтези. В таком ключе

читательская деятельность изображена в трилогии немецкой писательницы **Корнелии Функе**, образованной романами «Чернильное сердце» (2003), «Чернильная кровь» (2005), «Чернильная смерть» (2007). В отличие от разобранный выше мотива перемещения читателя в мир читаемого произведения, в данном случае речь идет о *событии взаимного обмена между двумя мирами*: миром, в котором живет читатель, и миром, в котором живут литературные герои. В результате активного взаимодействия существенные трансформации переживают оба мира: и тот, который изображен в качестве реального, и тот, который изображен в качестве внутреннего мира художественного произведения.

В сказке К. Функе этот взаимообмен осуществляют два героя, являющиеся носителями разных типов читательского поведения — Мотртимер и его дочь Мегги. Переплетчик Мортимер, обладающий волшебным даром оживлять слова и вызывать из внутритекстового мира вещи и персонажи, не контролирует перформативные возможности своего чтения. Воспроизводя книжные образы в собственной реальной действительности и не умея подчинить своей воле этот процесс, он невольно превращает свою семью в заложников своего таланта. В образе Мортимера Функе, таким образом, изображает читателя, который становится *жертвой того перформанса, который он сам же и осуществляет*, подставляя под удар нормальное течение жизни.

Однако в трилогии К. Функе есть и противоположный аспект: *сама книга становится объектом читательского перформанса*. В первом романе трилогии этот мотив связывается с рецептивной активностью юной читательницы Мегги. Унаследовав дар своего отца, она научается не только управлять своими фантазиями, но и в соответствии с ними выверять внутренний мир читаемого произведения. Читая, она «переписывает» сюжет, но не для того, чтобы подчинить его своим вкусам (как в случае выше описанного агрессивного потребления), а для того, чтобы защитить себя и других от воздействия тех темных сил, которые способны вырваться за пределы книжного мира. Впрочем, героическое, казалось бы, вторжение в смысловое пространство произведения влечет за собой глубоко драматические последствия. О них речь идет в последних книгах трилогии, сюжетное действие которых разворачивается внутри «чернильного» мира — внутреннего мира читаемой изображенным читателем книги. Мир, созданный из чернил и бумаги, предстает в изображении Функе совершенно реальным. Он способен жить и развиваться независимо от желаний своего творца, сказочника Фенолио, который, кстати, тоже оказывается среди персонажей своего собственного творения. В гораздо большей степени контуры «чернильного» мира зависят не от авторской, а от читательской воли.

Так, попав в книжный мир, Мегги обнаруживает последствия того влияния, которое на него оказало ее чтение, изображенное в первой части трилогии: внутренняя гармония этого мира нарушена, равновесие между Злом и Добром, определявшим закономерное развитие сюжета, потеряно, а некоторые важные персонажи и вовсе мертвы. Зло во главе с темным князем Змеглавом становится бесконтрольным, а персонажам «чернильного» мира грозит безрадостное существование и смерть.

Против этих изменений бессилён даже волшебный дар Мегги и ее отца — вопреки их ожиданиям, прочитанное ими исполняется далеко не так, как было задумано, что влечет за собой еще более печальные последствия: воскрешенный героями добрый принц Козимо Прекрасный, оказывается лишь копией легендарного персонажа, не способной противостоять Змеглаву, и последнему удается заполучить книгу, дарующую бессмертие.

Фактически каждый поступок героев-читателей вызывает противодействие со стороны «чернильного» мира, отношения между ними и книгой окончательно запутываются, и судьбы их оказываются переплетены самым теснейшим образом. Более того, «чернильный» мир включает попавших в него читателей, подчиняя их поведение своим собственным нуждам: Мортимер, например, полностью вживается в образ Перепела, благородного разбойника, придуманного Фенолио, и сражается со Змеглавом уже как полноценный персонаж написанной истории. Он больше не противопоставляет себя книжному миру в качестве его читателя, а сам становится его неотъемлемой частью.

Однако в финале к главным героям приходит понимание того, что своевольное вторжение в книжный мир, даже движимое благородными побуждениями, несет разрушение и гибель — как для произведения, так и для самого читателя. Тема ответственности читателя получает свое усиление благодаря образу еще одного героя — Орфея. Он также обладает волшебным даром оживлять слова. Однако Орфей использует их своевольно, совершенно не считаясь с законом целостности внутритекстового мира. Его чтение эгоистично, им руководит стремление изменить смыслы любимой книги в соответствии со своими желаниями. Ни к чему хорошему такое отношение к книге не приводит, и подобный читатель в конце наказывается по заслугам.

Мегги же демонстрирует иное — уважительное — отношение к книге. Единственное ее желание — победить зло, вернуть в книжный мир гармонию и надежду на счастливый финал, которые были потеряны именно из-за ее читательской неосторожности. Искупая свою вину перед «чернильным» миром, героиня в итоге осуществляет задуманное.

Использованная в данном произведении метафора чтения как взаимного обмена между мирами

(миром, изображенным в книге, и действительным миром читателя) также подчеркивает выше обозначенную специфику осмысления феномена чтения в новейшей художественной культуре. Если в предшествующей словесности о читающем человеке речь шла о волшебной энергии книги, подчиняющей своей воле судьбы читателей (самые выразительные примеры, пожалуй, составляют роман Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества» и новелла Х. Кортасара «Непрерывность парков»), то в современном фэнтези акцентированы магические характеристики самого чтения как способного отменить авторскую предзаданность сюжетного действия. В таком изображении читателя мы вновь находим отражение знаменитых идей, высказанных в рамках литературной теории XX века, и в первую очередь идеи постоянного участия читателя в созидании смысловой стороны литературного произведения. Причем художественное претворение этой идеи позволяет Функе поставить столь важную в эпоху анархического чтения проблему ответственности читателя перед литературой.

Чтение как форма обретения опыта и жизнестроительства

Данный тип чтения, принципиально отличный и от паразитического вживания в образы персонажей, представленного в романе Т. Толстой и телесериале «Lost in Austen», и от изображенной К. Функе перформативной модели читательского поведения, кажется в условиях современного отношения к книге устаревшим. Характерное для реалистической эстетики понимание литературы как учебника жизни, по которому читатель мог бы не только составить о ней (жизни) адекватное представление, но и успешно выстроить свою практику, как кажется, ушло в прошлое. Однако такое представление о чтении — как регистре понимания жизни и овладения ей — мы находим в целом ряде произведений новейшей словесности.

Первоначально обратимся к роману английской писательницы Дианы Сеттерфилд «Тринадцатая сказка» (2006). Тема чтения не является в нем сюжетообразующей, однако она задает важнейшие параметры истории главной героини — Маргарет Ли, биографа знаменитой писательницы Виды Винтер, рассказывающей ей драматическую историю своей жизни. Маргарет — страстная читательница, однако чтение ее имеет необычную направленность. С одной стороны, будучи заряжено переживанием жизни как трагически конечной, оно выливается в служение книгам и заботу о душах их авторов. В чтении Маргарет надеется обеспечить любимым писателям преодоление посмертного бесчувствия: «Чтение является таким же проявлением заботы, как дружеская беседа, — размышляет героиня. — ...Я ухаживала за книгами, как иные ухаживают за мо-

гилами своих близких <...> каждый день я открывала какой-нибудь том и прочитывала несколько строк или страниц, позволяя голосам забытых покойников прозвучать у меня в голове. Чувствовали ли они, эти мертвые писатели, что кто-то читает их книги? Появлялся ли тоненький лучик света в окружающем их потустороннем мраке? Ощущала ли бессметная душа соприкосновение с разумом читающего? Надеюсь, что да. Ведь это, наверное, так одиноко — быть мертвым» [Сеттерфилд 2013: 25-26].

С другой стороны, чтение, столь чувствительное к пониманию ценности жизни души умершего человека, парадоксально отвращает Маргарет от понимания естественной и неустранимой противоречивости жизни живых людей. Первоначально компенсируя в мире романтического чтения недостаток материнского тепла, героиня постепенно начинает ценить книги больше жизни, как своей, так и любого другого живого человека. Впрочем, героиня прекрасно понимает всю ущербность своей позиции: «Конечно же, собрание сочинений Шекспира было для меня ценней любой человеческой жизни. Но <...> я стыдилась признать это открыто» [Там же: 269].

В итоге культ книг оказался тесно сопряжен со стремлением к затворничеству, с желанием в смерти прекратить боль собственного несовершенства и одиночества.

Однако та же самая чувствительность к моральному смыслу литературных сюжетов позволяет Маргарет преодолеть искушение смерти. Выздоровление ей обеспечивают как реальные книги, принадлежащие к английской классике, так и те, которые являются предметом изображения в сказке Д. Сеттерфилд — опубликованные и неопубликованные истории Виды Винтер. Дар самоотдачи, воспитанный чтением, героиня в итоге переносит с книг на живых людей. Самозабвенно оплакивая горькие судьбы тех, с кем в реальном мире ее свела страсть к чтению, она в итоге обретает подлинное утешение. Согласно собственному признанию героини, примирение с жизнью, пусть и не оправдывающей вскормленных литературой надежд, невозможно обрести в чтении, его приносит только сострадательное прощение живых людей и деятельное участие в их жизни. Но в основе этого открытия героини лежит не что иное, как любовь к литературе.

Подобную концепцию чтения встречаем и в романе американской писательницы К. Дж. Фаулер «Книжный клуб Джейн Остен» (2004). В основе повествования К. Дж. Фаулер лежит описание встреч шести почитателей Дж. Остен, образовавших книжный клуб, посвященный ее творчеству. В рамках каждого цикла встреч (таковых шесть — по количеству романов Остен) предметом обсуждения является один роман.

Образованию клуба предшествует совокупность крайне драматических событий, собственно и создается он с конкретной целью — помочь одной из героинь пережить развод. Впрочем, все героини, объединившиеся на почве любви к Остен, переживают кризисный период в своей жизни. Его преодоление они и связывают с совместным перечитыванием английской писательницы. «Кто, как не Джейн, выручит в беде», — именно так выражает себя надежда в момент создания клуба. Ставка при этом делается на возможность обрести «безукоризненное здравомыслие», мудрость и мужество Остен и ее героинь. В ходе обсуждения шести романов, читатели, изображенные Фаулер, подобно героям самой Остен, освобождаются от иллюзий и «предубеждений» и в финале обретают счастье: «Мы впустили Остен в свою жизнь, и теперь все либо замужем, либо с кем-то встречаемся» [Фаулер 2006: 275].

В романе Фаулер, как и в романе Д. Сеттерфилд, речь идет и о преодолении собственно читательских иллюзий. Так, одна из участниц книжного клуба, переживая предательство со стороны любимого человека, первоначально характеризует книги Остен как «опасные» — в силу того, что они вселяют безосновательные надежды: это «книги, которым люди действительно верят, даже через сотни лет. Где добродетель ценится и вознаграждается. Любовь побеждает. Где жизнь — это роман» [Фаулер 2006: 161], — сетует она. Однако за время деятельности книжного клуба героиня освобождается от претензий наивного читателя: «Если любовь не сложилась, Джейн Остен не виновата» [Там же: 89]. Отказ от книжных иллюзий в свою очередь позволяет героине принять просьбу о прощении со стороны того, кого она считала предателем.

Еще одно произведение первого десятилетия XXI века, разрабатывающее тему ценности чтения как опыта понимания жизни и условия ее активного и плодотворного осуществления, — роман Алана Беннетта «Непростой читатель» (2007), посвященный рассказу о чтении британской королевы. В изображении А. Беннета, королева, увлекшаяся чтением в позднюю пору своей жизни, рассматривает книгу как инструмент, благодаря которому возможно вдумчивое погружение в жизни других людей. Чтение позволяет королеве и самой меняться в отношении к своим подданным: «неожиданно» она становится более снисходительной, внимательной, искренней и спокойной. Более того, в финале романа королева прямо осознает чтение как необходимый источник деятельного и ответственного поведения. Ценность книги, по мнению королевы, состоит в том, что она формирует опыт сомнения и размышления, учит принимать решения и так создает предпосылки для действия. Но само действие, как понимает героиня, осуществимо лишь при отказе от

чтения — в преодолении удовольствия жить чувствами и поступками литературных героев. Поэтому в финале романа королева откладывает книгу и берется за перо, противопоставляя чтению писательство — как активную форму воздействия на живую жизнь.

Наш далеко не полный обзор тем не менее приводит к очевидному выводу: феномен чтения остается как поставщиком самых неожиданных литературных сюжетов, так и предметом активнейшего осмысления в художественной культуре самой новейшей современности, несмотря на те процессы, которые справедливо заставляют литературоведов, историков и культурологов беспокоиться о его будущей судьбе. При этом чтение вовсе не изображается в идеализированном духе — в качестве «возвышеннейшего удовольствия ума» и «самого чистого, самого законного наслаждения», как оно понималось в эпоху расцвета литературоцентризма, что выразительно запечатлел И. Тургенев устами своего героя в повести «Фауст». В XXI веке, говоря о ценности читательства, литература не закрывает глаза на его парадоксы, нелепости, изъяны, а то и «преступность» по отношению к литературе и живой жизни. Но пафос в изображении чтения, саркастический и иронический (в отношении читателя, эгоистически «использующего» книгу) или сочувственный (в отношении читателя, изживающего иллюзии и обретающего ответственность), свидетельствует о том, что чтение понимается как *живая* практика, в своей сложности и ценности очевидно составляющая важнейший аспект человеческой жизни и в эпоху медиацентризма.

ЛИТЕРАТУРА

- Беннетт А.* Непростой читатель // Иностранная литература. — 2009. — № 12. — С. 27–74
- Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 352 с.
- Готье Т.* Онуфриус, или удивительные злоключения, произошедшие с одним поклонником г-на Гофмана // Infernaliana: Французская готическая проза XVIII–XIX вв. — М.: Ладомир, 1999. — С. 379–400.
- Елизаров М.* Библиотекарь. — М.: Ad Marginem, 2008. — 448 с.
- Кондаков И.* По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв. // Вопросы литературы. 2008. — № 5. — С. 5–44.
- Кортасар Х.* Непрерывность парков. Рассказы / Пер. с испан. — М.: Известия, 1984. — 126 с.
- Сеттерфилд Д.* Тринадцатая сказка. — СПб.: Азбука-Классика, 2013. — 464 с.
- Толстая Т.* Кысь. — М.: Эксмо, 2007. — 608 с.
- Фаулер К. Д.* Книжный клуб Джейн Остен / Пер. с англ. М. Семенкович. — М.: Эксмо, 2006. — 320 с.
- Фулке К.* Чернильное сердце. — М.: Азбука-Аттикус, 2012. — 496 с.
- Фулке К.* Чернильная кровь. — М.: Азбука-Аттикус, 2012. — 656 с.
- Фулке К.* Чернильная смерть. — М.: Азбука-Аттикус, 2012. — 672 с.

Данные об авторах

Ольга Наумовна Турышева — профессор кафедры зарубежной литературы ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина», филологический факультет, доктор филологических наук, доцент (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, ул. Ленина, д. 51, к. 302

E-mail: oltur3@yandex.ru

Дарья Владимировна Зенкова — студентка романо-германского отделения филологического факультета ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина» (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, ул. Ленина, д. 51, к. 302.

E-mail: daryazenkova1209@mail.ru

About the author

Olga N. Turysheva is a Professor of the foreign literature chair of the Ural Federal University, Doctor of Philology.

Darya V. Zenkova is a Student of the Ural Federal University.