**Текст как телесный обьект (творчество Алена Роб-Грийе)**

Л.А. Гапон, Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра зарубежной литературы

В литературе ХХ в. трансформируются все основные категории: автор, пространство, время, герой, меняется само понимание литературного произведения. Одновременно вырабатываются новые коммуникативные стратегии, требуются новые практики чтения-восприятия подобных текстов.

Д. Фрэнк в статье "Пространственная форма в современной литературе" указывает на то, что в современной ему литературе (он пишет о произведениях Э. Паунда, Т. Элиота, М. Пруста) расширяется понимание природы литературного текста. "Современная литература в своем развитии обнаруживает тенденцию к пространственной форме"[4,c.197]. Литературе свойственна передача временной последовательности, но в определенные периоды своего развития она стремится выйти за отведенные ей пределы выразительности, пытается обрести пространственную форму, что, соответственно, требует и новой стратегии восприятия текста. Теория Лессинга, проводившего в "Лаокооне" четкие границы между живописным и литературным произведением, столь значимая для VIII и XIX веков, устаревает в XX веке. Теперь , по словам Фрэнка, требуется " воспринимать произведение не в хронологическом порядке, а в пространственном измерении, в застывший момент времени"[4,c.197]. Таким образом, законы восприятия живописного произведения (в данном случае, пространственное, одномоментное восприятие) становятся приложимы к литературному произведению. Фрэнк отмечает лишь одну из возможностей восприятия литературного произведения. Текст может иметь и другие измерения: телесные, восприниматься как некий организм, телесное образование. Эта идея не нова, она разрабатывалась в работах представителей постструктурализма (Ж. Делеза, Р. Барта и др.), из отечественных исследователей можно назвать имена В. Подороги, М. Ямпольского.

Согласно классической концепции восприятия, текст понимается как законченное, завершенное произведение, имеющее четкие границы; позиция читателя - внешняя по отношению к произведению. "Понимающий - обладающий субъект снимает проблему чтения, ибо присваивает себе процесс чтения. Не участие в чтении, а его присвоение,"- пишет В. Подорога. Существуют другого рода тексты, их восприятие зависит от соучастия, улавливания коммуникативных правил, заложенных в произведении. "Читая, я вступаю в сферу коммуникативной стратегии, которая организуется не моей способностью понимать, а строением произведения. Когда я читаю, не я понимаю, а меня понимают"(2, 23). И далее: "Текстовая реальность... далеко не пассивна, более того, она противостоит нашей проекции имманентной ей телесной формой (фигурой), то есть отвечает нам энергией собственных проекций на нас"[2,c.184]. Произведение становится телом, влияющим на нас; оно обладает собственной энергией, которую мы должны уловить, чтобы наш контакт состоялся. Одна из наиболее известных концепций текста как телесного объекта принадлежит Р. Барту (работа "Удовольствие от текста"). Позволим себе длинную, но необходимую цитату: "Говорят, что, рассуждая о тексте, арабские эрудиты употребляли замечательное выражение: достоверное тело. Что же это за тело? Ведь у нас их несколько, прежде всего, это тело, с которым имеют дело анатомы, физиологи, - тело, исследуемое и описываемое наукой; такое тело есть не что иное, как текст, каким он предстает взору грамматиков, критиков, комментаторов, филологов. Между тем у нас есть и другое тело - тело как источник наслаждения, образованное исключительно эротическими функциями и не имеющее никакого отношения к нашему физиологическому телу: оно есть продукт иного способа членения и иного способа номинации; то же и текст...Текст обладает человеческим обликом. ...Удовольствие от текста не сводимо к его грамматическому функционированию, подобно тому, как телесное удовольствие не сводимо к физиологическим отправлениям организма" [1,c.474]. Барт различает два типа текстов и, соответственно, два способа чтения: первый напрямик ведет "через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка"; второй способ чтения "побуждает смаковать каждое слово, как бы льнуть, приникать к тексту. ...при таком чтении мы пленяемся уже не объемом текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта означивания" [1,c.470]. Этот второй и есть бартовский текст-наслаждение, который сам избирает читателя, действует на него, доставляя настоящее наслаждение от чтения. "Вы не можете ничего сказать "о" подобном тексте, вы можете говорить только "изнутри" него самого, на его собственный лад."[1,c.478]. Ближе к концу статьи Барт дает важное определение: "Что такое означивание? Это смысл, порожденный чувственной практикой" [1,c.513].

В качестве примеров текстов, где смысл рождается как интеллектуально-чувственная практика, приводятся произведения Ницше, Кьеркегора, Пруста... Подорога, анализируя "Страх и трепет" Кьеркегора, указывает на то, что коммуникативная структура книги оперирует различными формами чувственности. Чтобы дать почувствовать необыкновенный "эксперимент в вере" Авраама, одного нарративного плана недостаточно. У Кьеркегора письмо стремится высказать всегда нечто большее, чем это допускается языком и читательским ожиданием (например, открыть доступ читателю к ритмическому переживанию текста). В некоторые моменты его занимает голос, говорящий через текст. "Голос обнаруживает свою силу в движении письма, проходит ритмической волной по тексту, переставляя знаки препинания, которые больше не указывают подобно буям прямой путь к истине. Схваченный читателем ритм и будет тем смыслом события, который он стремится постичь во время чтения" [2,c.125].

У М. Пруста книжное и телесное сливаются невероятным образом. Для Пруста характерно в качестве определяющей стратегии не достижение биографической истины, а создание книги-жизни. Справедливо указывают (Подорога), что то ощущение дышащей жизни создается не из "авто" или "био" (этих приставок в слове "автобиография"), а из "графии". Перед нами открывается прустовская автография письма. У Пруста в придании телесного измерения есть несомненный личностный элемент. Больной, отрезанный от окружающего мира, он погружается в воспоминания, что есть восстановление своего собственного тела, которое в будущем станет Книгой. Телесное заменяется книжным, чтобы потом, в процессе чьего-то чтения книжное вновь сделалось телесным. Что касается романов Роб-Грийе, то они тоже требуют особой читательской практики, к ним невозможно подходить с мерками классического произведения. Классическая наррация для него - устаревшая. В произведениях Роб-Грийе нарушаются классические повествовательные структуры, автор часто использует знакомые сюжетные ходы, банальные сцены, ставшие штампами, описывает их старым, т. н. "общеупотребительным" языком. Писатель иронизирует над ним, дистанциируется от него. Пользуясь словами Р. Барта, для Роб-Грийе это "язык-противник", перенасыщенный, отравленный готовыми смыслами, социальностью. Это отравленный и одновременно отравляющий язык. Речь персонажей в романах Роб-Грийе теряет свою смысловую и эмоциональную наполненность, лишается коммуникативного значения (как в пьесах театра абсурда); "дегуманизированное" слово, начиная функционировать самостоятельно, часто, вопреки воле своего владельца, способно приобретать угрожающую для человека силу, оборачиваться особым видом насилия - словесным. Но смысл романов Роб-Грийе не в демонстрации разрушающей силы такого языка. Он создает новый тип текста и новую стратегию чтения. Наверное, чтобы избежать языковой избыточности, присущей предшествующей литературе, Роб-Грийе провозглашает искусство поверхности. Его роман может рождаться из картинки на обложке книги, из статьи без начала и конца в бульварной газете (романы "Дом свиданий", "Проект революции в Нью-Йорке" и др.) и в них же превращаться к своему заключению. Все образы выводятся на поверхность, лишаясь глубины, существуя как артефакты в пространстве текста; они только слова. Лишенные всего, что стоит за ними, они способны приобретать глубинность (т. е. телесность) только в пределах текста; лишь здесь возможна обратная процедура: наполнение "плотью и кровью","оживление", создание "нео-телесности" с помощью новой практики чтения - визуальной. Только Глаз способен придать глубину и иерархичность бытию. Приведем пример. "Вся остальная поверхность двери покрыта темно-желтым лаком, на котором прорисованы прожилки посветлее, дабы создать видимость их принадлежности к другой породе дерева, очевидно, более привлекательной с точки зрения декоративности: они идут параллельно или чуть отклоняясь от контуров темных сучков - круглых, овальных, иногда даже треугольных. В этой запутанной сети линий я уже давно обнаружил очертания человеческого тела: на левом боку лицом ко мне лежит молодая женщина, по всей видимости, обнаженная... Лицо, закинутое назад, утопает в волнах пышных и очень темных волос , беспорядочно разбросанных по плитам пола. Черты почти не различимы как из-за положения головы, так и из-за широкой пряди, косо сползающей на лоб, закрывая тем самым глаза и часть щеки; единственная неоспоримая деталь - это рот, широко раскрытый в неумолчном крике страдания или ужаса" [3,c.280]. Как видно из отрывка романа "Проект революции в Нью-Йорке", визуальное является первым признаком телесного; именно оно "оживляет" все окружающее, за ним следуют другие телесные характеристики, например, голос ("рот, широко раскрытый в неумолчном крике страдания и ужаса").Тот же мотив проступающего на двери рисунка можно встретить в романе "Наблюдатель". Дверь в данном случае - некий аналог грани между поверхностью изображения и глубиной текста, внешним и внутренним.

Писательскую манеру Роб-Грийе не зря называют "школой взгляда". Он тотально визуализирует литературный текст; его приход в кинематограф глубоко мотивирован. Но скрупулезное описание нередко обращается иллюзией точности. Предельная точность дереализует описание, переходя иногда в галлюцинацию. Серия повторяющихся описаний образует род мозаики в романах Роб-Грийе. Фрагменты (т.е. сцены, повторяющиеся намеренно в тексте) не полностью идентичны: появляются минимальная вариативность, добавочная деталь; вкупе они образуют выстраивающийся из соположения или наложения этих деталей, воспоминаний, галлюцинаций новый образ, проступающий сквозь текст в соответствии с правилами оптического эффекта. Перед нами лабиринтная структура . М. Ямпольский в книге "Демон и лабиринт" пишет, что лабиринт есть копия строящего его тела. "Лабиринт - это продолжение и удвоение помещенного в него тела, но удвоение достаточно сложное" [5,c.83]. Внутреннее и внешнее в нем взаимосвязаны. Лабиринт существует как лабиринтная структура, а "прокладывание пути" в тексте, т. е. чтение, превращает романы Роб-Грийе в текстуальный лабиринт. Ямпольский отмечает зависимость дискурсивного от видимого в лабиринтных структурах. Лабиринт романов Роб-Грийе - именно визуальный. Окружающее пространство для героев Роб-Грийе не просто поле для восприятия, но лабиринт. Путь в нем - через различные препятствия, мешающие взгляду: внешние (жалюзи, ставни и пр.) и внутренние (навязчивые воспоминания, ревность...) Интересен для анализа мотив неестественного, "вывернутого" зрения: от косоглазия мальчика. Единственного среди всех подозревающего о произошедшем убийстве("Наблюдатель") и близорукости слесаря, принимающего обложку бульварного романа за реально происходящее ("Проект революции в Нью-Йорке") до рисунка очков, отчетливо проступающих на дверях,("Наблюдатель") и "разводов"на стекле, мешающих наблюдению ("Ревность").

Прокладывать свой путь должен не только герой, но и читатель текста. Он может следовать по визуальному лабиринту вслед за героем или выстраивать свое видение-чтение. Движение по лабиринту представляется тогда как письмо; пользуясь же визуальными терминами, скажем, что по прочтении романа получаем отпечатавшуюся в нем маску не только героя, но и себя (читателя), смотрящегося в текст. Таким образом, в литературе существует тип текста, в котором мы находим дополнительные измерения (телесные), в котором уже заложена коммуникативная форма события чтения; это текст, вовлекающий читателя в свое поле, заставляя его "откликаться", следовать своим формам существования. Соглашаясь с вышеназванными авторами, можно сказать, что "смысл - это телесный ритм"[2,c.44].

**Список литературы**

Барт Р. Избранные работы. М.,1994.

Подорога В.А. Выражение и смысл. М.,1995.

Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М.,1996.

Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы конца XIX - XX вв. М.,1987.

Ямпольский М. Демон и лабиринт. М.,1996.