УДК 82.09

МАСТЕРСТВО ЧИТАТЕЛЯ

Валерий И. Тюпа^{1, @}

¹ Российский государственный гуманитарный университет, Россия, 125993, Москва, Миусская площадь, 6
 @v.tiupa@gmail.com

Поступила в редакцию 17.08.2017. Принята к печати 25.10.2017.

Ключевые слова: автор, литературный текст, читатель, эмоциональная рефлексия, сотворчество, сопереживание, инкарнация смысла.

Аннотация: Статья посвящена вопросам культуры художественного восприятия литературных текстов. Адекватность литературного чтения выводится из эстетической специфики искусства слова: из особого статуса фигуры автора, из особой природы художественного смысла, из особой упорядоченности текста как совокупности факторов читательского впечатления. Вслед за Бахтиным литература трактуется как искусство «непрямого говорения», где автор «облекается в молчание», поскольку в литературном тексте мы никогда не имеем дело с речью самого писателя, она всегда опосредована фигурой говорящего героя или условного повествователя. Художественному восприятию литературных текстов можно и нужно учиться как читательскому мастерству. Культура чтения представляет собой взаимодополнительность двух разнонаправленных векторов: с одной стороны, достаточно глубокое и искреннее сопереживание сообщаемому, как если бы оно было действительной реальностью; с другой – сотворческую наблюдательность читателя по отношению к искусной сделанности текста, таящей в себе смысл произведения. Художественный смысл актуализируется читательским сознанием как взаимодополнительным по отношению к авторскому сознанию, манифестированному в тексте.

Для цитирования: Тюпа В. И. Мастерство читателя // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 4. С. 219–224. DOI:10.21603/2078-8975-2017-4-219-224.

Высокохудожественные тексты, именуемые «шедеврами», характеризуются абсолютной неслучайностью и значимостью всякого своего компонента и его местоположения в разворачивании целого. Такие произведения требуют поистине замедленного, не темпорально, а ментально замедленного чтения, или, иначе говоря, предполагают не только протяженность, но и глубину художественного восприятия. Поэтому «читать художественные книги сегодня многим кажется страшным расточительством времени. [...] Художественные тексты требуют совершенно особого – *неторопливого* – настроения. Имеется в виду настрой в буквальном смысле: на чтение художественной книги нужно на-строиться, как отлаживают строй музыкальных инструментов перед игрой. Этот строй, «лад» как раз извлекает нас из прозаической реальности, где мы должны что-то делать, куда-то стремиться» [1, с. 202]. Такому чтению, обусловленному не сиюминутными, а долговременными потребностями человеческой жизни, приходится учиться.

Художественные тексты, будучи продуктами особой, эстетической деятельности, представляют собой, по формуле Бахтина, «совокупность факторов художественного впечатления» [2, с. 18] и требуют для себя особого, специфического восприятия.

Первейшая особенность художественной литературы, выделяющая ее из всех родов текстопорождения, состоит в том, что она не сводится к «искусству слова», являясь искусством «непрямого говорения» [3, с. 289]. Фигура автора, действительного не с житейской, но с эстетической точки зрения, является гарантом смысла речевого целого. Эстетический субъект словесного творчества обращается к нам не на лингвистически мыслимом языке обычного словоупотребления, а на вторичном (художественном) языке.

Ему принадлежит только целое текста, смыслообразно сконпонованное из речений условных, воображенных субъектов речи: «чужих» ему или «своих других» для него. «От себя» писатель высказывается лишь в текстах, лишенных художественности.

Иногда писателю случается и в литературном произведении заговорить непосредственно от своего частного «я». Но во всех таких случаях художественная ткань текста рвется публицистической или иной вставкой, где словам и речевым конструкциям возвращается их первичная знаковая природа. Такую речь можно читать, не замедляясь. Тогда как речь художественную мало воспринимать семантически – ее необходимо *слышать*. Ритм, фоника, интонация, выбор слова и синтаксической конструкции – всё это факторы художественного впечатления, не улавливая которые, мы удаляемся от горизонта автора.

Бахтинская формула «непрямого говорения» указывает на такую особенность художественной речи, согласно которой в литературном тексте мы никогда не имеем дело с речью самого писателя. Автор здесь «облекается в молчание. Но это молчание может принимать различные формы выражения» [3, с. 353]. Он «говорит» с нами композицией текста и пространственно-временной организацией воображенного мира, а высказывается всегда устами другого: героя, рассказчика, повествователя. Так актер во время спектакля никогда не говорит от себя лично (а если заговорит вне роли – спектакль будет разрушен).

Даже в лирике настоящий поэт никогда не говорит от себя единственного, но от имени условного «лирического героя». Здесь «авторитет автора есть авторитет хора. Лирическая одержимость в основе своей – *хоровая одержимость*» (прим. автора: курсив М. М. Бахтина) [4, с. 31];

«лирика жива только доверием к возможной хоровой поддержке», без которого «начинается разложение лирики» [4, с. 232]. «О себе, – писал лирик-прозаик Пришвин, – я говорю не для себя: я по себе других людей узнаю и природу, и если ставлю «я», то это не есть мое «я» бытовое, а «я» производственное, не менее разнящееся от моего индивидуального «я», чем если бы я сказал «мы»» [5, с. 84].

Лирическое «я», как и «я» эпического или драматургического героя, автор мыслит не только изнутри (как себя самого), но и извне, со стороны (как человека определенного душевного склада, определенных возможностей, определенной социальной и моральной ценности). В силу такой специфики понимать художественный текст означает понимать его глубже, чем сам говорящий (герой), занимая позицию не тождественную, но аналогичную авторской: противоречащую логике позицию «причастной вненаходимости» по отношению к тексту как к чьему-то высказыванию. (Прим. автора: При переводе собрания сочинений Бахтина на китайский язык для передачи этой хитроумной формулировки пришлось соединить два древних иероглифа – со значениями «находиться внутри» и «находиться снаружи» – в один новый). Причастность, внутренняя принадлежность к ситуации общения для понимания абсолютно необходима. Незнание языка сделает меня непричастным высказыванию, оставит вне ситуации и лишит понимания. В то же время «вненаходимость», напротив, предполагает непоглощенность коммуникативной ситуацией высказывания, сохранение интереса не только к тому, что говорится в тексте, но и к тому, как это говорится, и какой рецептивный эффект в себе таит.

В романе Толстого «Анна Каренина» есть памятное место – Каренин встречает на вокзале Анну, возвратившуюся из московской поездки:

– Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, – сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил.

Перед нами пример утроенной «причастной вненаходимости». Во-первых, Каренин отнюдь не поглощен тем нежным переживанием, какое он декларирует на словах: тональность его речи противоречит содержанию высказывания. Именно так строится, в частности, иронический художественный текст. Во-вторых, повествователь с высоты своей вненаходимости разоблачает это несоответствие перед читателем, который ведь не может слышать «голоса» и «тона» романного персонажа. В-третьих, и повествователь – это не сам Лев Николаевич, измысливший Каренина, а тот, «кто бы в самом деле так говорил», если бы литературный герой был действительным лицом.

Однако авторы литературных произведений нечасто прибегают к столь прямолинейным оценочным суждениям со стороны своего «заместителя» в тексте. Творческий избыток авторского видения находит свое выражение во всей всесторонней организации художественного высказывания. Формула «непрямого говорения» означает, в частности, что смысл художественного текста не сводится к значениям составляющих его слов. Он всегда много глубже и обширнее, чем сумма всех этих значений.

Во-первых, не только значения слов, но также их повторы и контрасты, их группировка и расположение, их звуча-

ние, их стилистическая окрашенность, знаменуемые ими пространственно-временные отношения – все аспекты текстуальной организации речи призваны служить «факторами художественного впечатления».

Во-вторых, без «художественного впечатления» от текста, то есть без особого рода читательской восприимчивости, понимание его именно как художественного, неосуществимо. При этом обычно возможно и прямое (информативное) прочитывание цепочки составляющих текст предложений, но оно извращает природу художественного высказывания. «Художественному впечатлению» можно и нужно учиться как читательскому мастерству.

Культура художественного восприятия представляет собой взаимодополнительность двух разноречивых моментов «причастной вненаходимости». С одной стороны, «художественное впечатление» предполагает достаточно глубокое и искреннее сопереживание сообщаемому, как если бы оно было действительной реальностью. С другой стороны, «художественное впечатление» предполагает сотворческую наблюдательность читателя по отношению к сделанности текста, за которым открывается хоть и не всегда вымышленная, но всегда лишь воображенная, а не вещественная реальность.

Основу такой двойственности составляет природа эстетических отношений, реализуемых художественным словом. Эстетическое отношение – в отличие от повседневных житейских (первичных) переживаний – это *эмоциональная рефлексия*, то есть метапереживание (переживание переживания).

Охваченный горем человек изнутри своей скорби не может создать художественное произведение об этом горе. Его стечения будут «прямым говорением». Для сотворения же, например, горестной элегии необходима «причастная вненаходимость»: необходимо не только «выразить» свое горе, но и передать глубину, одухотворенность, человечность, в конечном счете красоту человеческой скорби. Такого рода эстетическая «вненаходимость» обеспечивается тем, что в своем метапереживании поэт не забывает о мастерстве стихосложения и условностях поэтического жанра.

Вот как осознается этот творческий процесс Б. Л. Пастернаком в романе «Доктор Живаго»:

Под покровом общеупотребительной и привычной формы [...] кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и, вместо кровоточащего и болезнетворного, в них появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого. Он не добивался этой цели, но эта широта сама приходила как утешение...

Со-творческое (по отношению к автору) со-переживание (по отношению к герою), осуществляемое эстетически развитым читателем, – это тоже метапереживание некоторых первичных переживаний. В нем читателю и открывается – вслед за автором – смысл художественного высказывания как целого.

Мастерство чтения – в значении культуры художественного восприятия – является пронизательным *пониманием*, ориентированным на смысл, а не овладением некоторой информацией (суммой значений текста).

Ускоренное чтение, которому в наше время многие стараются научиться, стремится не собственно к смыслу, а к некоторому *результату* (возможно, и к смысловому) своих усилий. Поэтому оно протекает под знаком *конца* текста. Устремленность к значимому результату его и «ускоряет».

Смысловое же чтение акцентирует границы понимаемого высказывания как самобытного фрагмента действительности и, прежде всего, призвано сосредоточиться на *начале*, на «входе» в текст (первом слове, первой фразе, первом абзаце) [6] и на последующих трансформациях начального импульса. Это чтение с оглядкой, рекурсивное восприятие. Ведь смысл обнаруживает себя как связь между началом и концом речи, проложенная через сцепления всех ее фрагментов.

Рассуждающие о семантике речевой и вообще знаковой деятельности нередко отождествляют «смысл» и «значение» или сводят смысл к субъективной значимости. Между тем состав означаемого гораздо сложнее, это семантическое триединство:

1) знак имеет денотативное значение (объективная сторона семантики);

2) значение имеет ценностную значимость для пользователя (субъективная сторона семантики);

3) в контексте общения знак активизирует интерсубъективный *смысл* (концепт), которого нет ни за пределами сознания, ни в субъективной глубине обособленной психики.

Вслушаемся в рассуждение Бахтина: «Где находится государство? В психике, в физико-математическом пространстве, на бумаге конституционных актов? Где находится право? И тем не менее мы ответственно имеем дело и с государством, и с правом, более того – эти ценности *осмысливают* и упорядочивают как эмпирический материал, так и нашу психику, позволяя нам преодолеть ее голую психическую субъективность» (прим.: курсив автора статьи) [2, с. 53]. Право, которое имеет место только между людьми, может служить едва ли не наиболее очевидным примером онтологического феномена ценностно-смысловой *интерсубъективной* реальности.

Произведение искусства обладает действительным смыслом в такой же мере, в какой оно обладает действительным текстом. Это две неслиянные и нераздельные ипостаси произведения как художественной реальности, которая в своей онтологической специфике отнюдь не сводится к давнишней структуралистской формуле: текст + внетекстовые связи. Интерсубъективный смысл художественного высказывания не тождествен ни его объективному значению, ни его субъективной значимости. Словарное «значение изъято из диалога», но в нем обнаруживается «потенция смысла» [3, с. 350]. Эту потенцию необходимо реализовать в акте неизбежно субъективного восприятия, что делает смысл отнюдь не очевидным. Здесь восприятие «не есть понимание слов путем суммирования шаг за шагом словесных значений, оно есть следование за целостным смыслом говоримого, который всегда располагается за пределами сказанного» [7, с. 262].

Произведение искусства как ценностно упорядоченный воображенный мир представляет собой ментальный аналог мира природно-исторического. Вопреки скепсису Ролана Барта и иных адептов постмодернизма «у мира есть смысл» [3, с. 361]. Однако этот высший смысл действительного (незавершенного) мира для человека, живущего в нем, всегда остается непостижимой тайной, тогда как художественный смысл произведения, будучи концептом мира, творчески *завершенным* автором, доступен читательскому восприятию. Но его постижение требует читательской активности ответственного достраивания смыслового

целого, которое не сводится к идее, якобы «вложенной» писателем в произведение.

В то же время вопреки формуле Цветана Тодорова (автор якобы ставит слова, а читатель – смыслы) художественный смысл не отождествим и с индивидуальным читательским осмыслением. «Никакая речь [...] не имеет смысла, если она не воспринимается как вариация чего-то общего, что разделяется говорящим и его слушателями» [8, с. 530]. Смысл – интерсубъективен: он «требует множественности сознаний» [3, с. 350]; смысл есть «истинная конвергенция (когда два направления мысли коснулись какой-нибудь стороны одной и той же правды)» [9, с. 317].

Художественный смысл актуализируется читательским сознанием как взаимодополнительным по отношению к авторскому сознанию, манифестированному в тексте. Во взаимодополнительности этих интенций «имеет место приобщение» [3, с. 369] к общему для них смыслу, который не порождается ни одним из сознаний, но неявно присутствует в тексте до своей актуализации – подобно свету, существующему в мире прежде того, как возгорится излучающий его светильник [10, с. 70–71].

Как следует из приведенного выше рассуждения Пастернака, поэт (настоящий поэт, а не ремесленник стиха) не вкладывает готовый смысл в свой текст – к нему самому этот смысл «приходит» в творческом процессе текстопорождения. В этом еще одна существенная особенность «искусства непрямого говорения»: понять художественный текст вовсе не значит «разгадать» его замысел, разоблачить побудительные мотивы и цели писателя, выделить «главную мысль», ответить на злосчастный вопрос, «что хотел сказать автор». Лев Толстой, как известно, бурно возражал против подобного (увы, весьма расхожего) подхода к художественному письму:

«Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал, сначала. <...> Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения» [11, с. 155].

Смысл художественного текста и есть эта «основа сцепления», а текст – само «сцепление» (textus значит: ткань, сплетение нитей). Для понимания такого смысла следует не заглядывать «за» текст, как это нередко приходится делать в случаях «прямого говорения», а пристально вглядываться в текстовые сплетения. Здесь понимаемое – такой смысл, который организация текста несет в себе (в качестве фокуса целостности) независимо от того, входило ли это в намерения писателя или нет. Художник не вправе отказаться от – вольно или невольно – проявленного им в тексте смысла, как не вправе и «догружать» его желательными, может быть, но недовоплотившимися смыслами.

Основу художественных сцеплений текста составляет эстетическое переживание жизни – эмоциональная рефлексия личностного присутствия в мире: героического, трагиче-

ческого, комического и др. способов самоактуализации *я-в-мире* (внутреннего – во внешнем). Это не эгоцентризм первичного самоощущения. Речь не идет о прямом самовыражении личности художника в текстах «непрямого говорения». Лев Толстой писал Н. Н. Страхову: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» [11, с. 264].

Предмет эстетической рефлексии – не фактическое, не житейское, принадлежащее самому писателю, а творчески воображенное и, так сказать, общечеловеческое *я-в-мире*. Художественный смысл может включать в себя очень многое и различное, но обязательным ядром этого смысла оказывается концепция человеческой индивидуальности, личностной самоидентичности. О чем бы ни шла речь в художественном произведении, это всегда разговор о том, что это такое: быть «я»? существовать внутренне? присутствовать во внешнем мире в качестве мира внутреннего?

О смысле художественного текста можно говорить как о концепции, не забывая только, что концепция здесь не рациональная, а эмоционально-рефлексивная. Ее нельзя вычитать из текста как запрятанную между проходными фразами «главную мысль». Она разлита во всем тексте, на всех уровнях его организованности. Для ее понимания читателю необходимо развить в себе особого рода наблюдательность – восприимчивость к «факторам художественного впечатления».

Первое необходимое условие такого чтения состоит в различении двоякой упорядоченности этих «факторов»: *субъектной* организации текста (кто говорит и как говорит) и *объектной* (о каких предметах, лицах, явлениях, действиях говорится и что именно) [12]. Если объектная упорядоченность представляет собой систему факторов внутреннего (ментального) *зрения*, то субъектная – внутреннего (ментального) *слуха*. Это взаимодополнительные манифестации смысла художественного целого.

Один из наиболее пристально читаемых рассказов А. П. Чехова – «Студент». Прочтения весьма разнятся. Герою рассказа как раз открывается перспектива человеческой жизни, «полной высокого смысла» (финальное словосочетание текста), однако скептически настроенные читатели (из литературоведов укажу на Вольфа Шмида или А. Д. Степанова) не разделяют с ним этого просветления. С другой стороны, М. М. Гиршман оптимистически полагал, что явленный в произведении «переход от безнадежности к надежде» – «это не чья-либо иллюзия или мечта, а необходимость, корни которой таятся в объективном ходе бытия, а правда и красота – это именно всеобщие [...] ценности, направляющие сложное, запутанное и внутренне противоречивое течение жизни» [13, с. 142].

Такое прочтение совпадает с мнением самого писателя, отрицавшего приверженность пессимизму и ссылавшегося при этом на свой любимый рассказ. Но для нас это слишком слабый аргумент. Предмет мастерского чтения – данность текста, открытая взору каждого, а не затекстовые обстоятельства, добываемые комментаторами.

Типичный для Чехова открытый финал не позволяет спору интерпретаторов разрешиться победой одной из сторон. Однако художественные высказывания – в противовес

публицистическим – зовут не к спору, где сталкиваются разнородные ценностные значимости, а к согласию, приоткрывающему перспективу общего смысла. Но пока аргументация ограничивается, как это случается нередко, плоскостью фабулы, смысл остается непостижимым, поскольку художественный смысл принадлежит полиаспектной целостности произведения.

Обратившись к пристальному чтению общеизвестного рассказа, мы вдруг обнаруживаем, что первый абзац текста озвучен ассонансом фонемы У: *...что-то живое жалобно гУдело, точно дУло в пУстУЮ бУтылкУ; по лУжам потянулись ледяные иглы, и стало в лесУ неУютно, глУхо и нелЮдимо*. Тогда как заключительная фраза текста озвучена ассонансом фонемы А: *... невыразимо сладкое ожидАние счАстья, неведомого таинственного счАстья овладели им мАло-помАлу*. Первый ассонанс легко «дешифруется» концептом пустоты (в концовке наполняющейся), второй же – словами: *...правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, ...продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное*.

Мастерское чтение сродни актерскому исполнению (осуществляемому про себя), и динамика звучания чеховского текста, открывающаяся внутреннему слуху, солидаризирует нас с озарением героя. В речи повествователя нет слова «озарение», но слово *заря* присутствует в концовке.

Более того, пронизательному внутреннему зрению открывается, что в начале рассказа *стемнело, и там, где была деревня [...] все сплошь утонуло в холодной вечерней мгле*, а голодному студенту *не хотелось домой*; но в концовке происходит своего рода инверсия света и тьмы: *он глядел на свою родную деревню уже не во мгле, а при свете вечерней зари*, благодаря которому нам открывается, что герою предстоит возвратиться домой (актуализирован мотив блудного сына), *поднимаясь на гору*. А в художественной реальности базовые пространственные отношения, в частности *верха/низа*, никогда не бывают нейтральными, это всегда ценностные ориентиры «следования за смыслом говоримого». Возвращение к тяготам жизни «родного дома и родного дола» (Бахтин) оборачивается духовным восхождением будущего священника.

Чем глубже мы погружаемся в чтение «Студента», тем меньше оснований для скептического прочтения у нас остается. Ибо субъектная и объектная упорядоченности текста в своей взаимодополнительности служат организацией читательского восприятия как коммуникативного события взаимодействия сознаний, в которых оживает смысл. «Всякое произведение искусства, – писал Толстой, – делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление» [11, с. 355].

Встреча сознаний, направляемая текстуальной данностью произведения, может квалифицироваться как *инкарнация* общечеловеческого смысла, актуализация его потенциала [14]. Это отнюдь не привнесение читателем собственного смысла в мертвые следы живого письма, как сказал бы Деррида.

Рецептивный акт чтения столь же необходимое условие инкарнации смысла, как и креативный акт письма. Воображенный «мир иной» может обладать для писателя высочай-

шей субъективной значимостью, а отражение в нем действительной жизни – объективно-историческим значением, но смысл он обретет только в сотворческом сопереживании читателя – в «диалогическом согласии» их сознаний, за которым, по мысли Бахтина, «преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)» [9, с. 364]. Эстетическое восприятие направляется интенцией согласия («Обыкновенно, получая истинно художественное впечатление, получающему кажется, что он это знал и прежде, но только не умел высказать» [11, с. 400]). В отличие от *процесса* усвоения информации художественное чтение *событийно*, разово, беспрецедентно, хотя и совершается в общем поле единого смысла, актуализируемого каждым читателем неповторимо (в меру собственной личностной

неповторимости): «В согласии всегда есть элемент нежданного, дара, чуда, ибо диалогическое согласие по природе своей свободно» [9, с. 364].

Культура художественного чтения, разумеется, не является врожденной, какова одаренность музыкальными способностями голоса или слуха. Она формируется опытом семейного чтения, уроками литературы, кругом читательского общения и личными усилиями читателя. В наше время мы переживаем период явного упадка этой культуры, чему со стороны филологии (круга профессиональных читателей) можно и нужно противостоять.

Литература

1. Фуксон Л. Ю. Чтение. Кемерово: Кузбассвуиздат, 2007. 266 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
4. Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. М.: Русские словари, 2003. Т. 1. 955 с.
5. Пришвин М. М. Собр. соч. В 8 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 7. 480 с.
6. Фуксон Л. Ю. Интерпретация фрагмента текста как опыт «медленного чтения» // Сибирский педагогический журнал. 2015. № 3. С. 193–197.
7. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
8. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М.: Лабиринт, 1994. 210 с.
9. Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. 730 с.
10. Анандавардхана. Дхваньялока. М.: Наука, 1974. 304 с.
11. Толстой Л. Н. О литературе. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. 806 с.
12. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М.: Академия, 2006. 336 с.
13. Гиршман М. М. Гармония и дисгармония в слове и в мире («Студент» А. П. Чехова) // Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. М.: Высшая школа, 1991. С. 136–155.
14. Подковырин Ю. В. Понятие «инкарнации» в философии XX века и феномен смысла литературного произведения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 6. С. 137–142.

READER'S SKILL

Valery I. Tyupa^{1, @}

¹ Russian State University for the Humanities, 6, Miusskay Square, Moscow, Russia, 125993

@ v.tiupa@gmail.com

Received 17.08.2017. Accepted 25.10.2017.

Keywords: author, fictional text, reader, emotional reflection, co-creation empathy, incarnation of sense.

Abstract: The article deals with the issues of artistic perception culture of fictional texts. The sufficiency of literary reading is derived from the aesthetic specificity of verbal art: from special status of an author's figure, from the special nature of the artistic sense, from the special text organization as a combination of the reader's impression factors. According to M. Bakhtin, literature is interpreted as the art of "indirect speaking", where the author "puts on silence" because in fictional text we never deal with the writer's speech, it is always mediated by the figure of the talking hero or the narrator. The artistic perception of fictional texts should be studied as a reader's skill. The culture of reading is the complementarity of two differently directed vectors: it is a deep and sincere empathy, as if it were reality; on the other hand – the reader's creativity in relation to the text artfulness, which conceals the meaning of the art work. The artistic sense is actualized by the reader's consciousness as complementary to the author's consciousness manifested in the text.

For citation: Tyupa V. I. Masterstvo chitatelia [Reader's Skill]. *Bulletin of Kemerovo State University*, no. 4 (2017): 219–224. DOI:10.21603/2078-8975-2017-4-219-224.

References

1. Fukson L. Iu. *Chtenie* [Reading]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 2007, 266.
2. Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1975, 504.
3. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1979, 424.
4. Bakhtin M. M. *Sobr. soch.* [Collected Works by Bakhtin M. M.]. Moscow: Russkie slovari, vol. 1 (2003): 955.
5. Prishvin M. M. *Sobr. soch.* [Collected Works by Prishvin M. M.]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, vol. 7 (1984): 480.
6. Fukson L. Iu. Interpretatsiia fragmenta teksta kak opyt «medlennogo chteniia» [Interpretation of a fragment of the text as an experience of «slow reading»]. *Sibirskii pedagogicheskii zhurnal = Siberian Pedagogical Journal*, no. 3 (2015): 193–197.
7. Gadamer H.-G. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The relevance of the beautiful]. Moscow: Iskusstvo, 1991, 368.
8. Rosenstock-Huessy E. *Rech' i deistvitel'nost'* [Speech and reality]. Moscow: Labirint, 1994, 210.
9. Bakhtin M. M. *Sobr. soch.* [Collected Works by Bakhtin M. M.]. Moscow: Russkie slovari, vol. 5 (2003): 730.
10. Anandavardkhana. *Dkhvan'ialoka* [Light of Dhvani]. Moscow: Nauka, 1974, 304.
11. Tolstoy L. N. *O literature* [About the literature]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1955, 806.
12. Tyupa V. I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [Analysis of artistic text]. Moscow: Akademiia, 2006, 336.
13. Girshman M. M. *Literaturnoe proizvedenie: teoriia i praktika analiza* [Literary work: theory and practice of analysis]. Moscow: Vysshaia shkola, 1991, 136–155.
14. Podkovyrin Iu. V. Poniatie «inkarnatsii» v filosofii KhKh veka i fenomen smysla literaturnogo proizvedeniia [Notion of Incarnation in Philosophy of the XXth Century and Sense Phenomenon of Literary Work]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki = Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, no. 6 (2012): 137–142.