

О СИСТЕМНЫХ ПРИЗНАКАХ ИНТЕРАКТИВНОСТИ СЛОВЕСНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В. В. Прозоров

Ключевые слова: словесно-художественный текст, интерактивность, направленность текста на адресата, внимание, соучастие, открытие, читательское восприятие.

Keywords: verbal literary text, interactivity, focus on the addressee, consideration, participation, discovery, reader's perception.

DOI: 10.14258/filichel(2024)1-02

Существует на свете много теоретически обоснованных способов текстового осмысления [Тамарченко, 2001, с. 13-38; Тюпа, 2012, с. 50-56; Кайда, 2011, с. 82-91, Пищальникова, 2018, с. 276-290 и др.], и среди них убедительное право на существование имеет предлагаемый в статье подход, ориентированный на диалогический характер литературной коммуникации [Яусс, 1994, с. 97-106; Прозоров, 2020, с. 195-204], на внутреннюю читательскую направленность текстовой данности, на одну из существенных его характеристик — несомненную готовность быть воспринятым вероятным адресатом. Р. Барт утверждал: «Текст, который вы пишете, должен дать мне доказательства того, что он меня желает» (курсив Барта. — В. П.) [Барт, 1989, с. 464].

Подлинный, чистопробный, излучающий свет собственной природы художественный текст знаменует собой *убедительность недоказуемого*, очевидность явленного и не сопровождаемого, как правило, подпорками дополнительной рассудительности: «Ведь художественное творение ничего не подразумевает, оно не указывает на какое-то значение, подобно знаку; оно воздвигает само себя в своём бытии — принуждая созерцателя пребывать при нём» [Гадамер, 1993, с. 126]. Смысл изящной словесности с позиций автора — в целостном *представлении* нам иллюзорно-всамделишной, сочиненной реальности. Для нас же, читателей, — в вольном и бескорыстно-заинтересованном *переключении* в нее (см.: [Прозоров, 2010, с. 9-28]).

Как писал А. Ф. Лосев, «стало обычаем трактовать художественное произведение и его стиль как нечто живое, одушевленное, жизнеспособное, жизнеутверждающее. Было бы очень плохо, если бы кто-нибудь стал оспаривать такой жизненный подход к области искусства» [Лосев, 1994,

с. 196]. Приведенное рассуждение имеет непосредственное отношение к заявленной теме. В центре нашего внимания — живой словесно-художественный текст в его имплицитной сосредоточенности на ожидании встречи с вероятным благодарным читателем.

В архивных записях к работе «Проблема речевых жанров» М. М. Бахтин задавался вопросом: находит ли осознанная направленность высказывания на вероятного адресата «материальное, определяющее отражение в высказывании?» [Бахтин, 1996, с. 238]. Иначе говоря, различимы ли в самом тексте реальные, способные быть обозначенными характерные признаки обращенности высказывания к адресату? Можно ли утверждать, что следы присутствия адресата оказываются запечатленными в направленном к нему сообщении, в том числе и в словесно-художественном высказывании? Положительно отвечая на этот вопрос (см. об этом подробнее: [Прозоров, 2020, с. 19-204]), сосредоточимся на системно обнаруживаемых признаках обратной связи в целостной структуре совершенного текста. Феномен интерактивности разрабатывается в разных исследовательских контекстах [Веселовская, Купрещенко, 2021, с. 80-87]. Под интерактивностью мы уговариваемся понимать автором предугаданные и сознательно / непредумышленно запечатленные предпосылки взаимодействия с возможным адресатом, совокупность коммуникативных признаков, явленных нам в структуре словесно-художественного высказывания.

Смущение по поводу якобы избыточно жесткого употребления понятий «сознательность», «намерение» и т.п. применительно к вольной стихии поэтического вдохновения снимается выразительным откровением О. Э. Мандельштама в его статье «О собеседнике»: «Поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций „коробки“ — психики слушателей. В зависимости от этих пропорций — удар смычка или получает царственную полноту, или звучит убого и неуверенно» [Мандельштам, 1993, с. 183].

Мы касаемся здесь чрезвычайно тонкого плана выражения, заключенного в пластичной и хрупкой фактуре художественного текста, но сложность проблемы не избавляет от необходимости ее постановки. Задача осмысления системных признаков интерактивности художественного текста настойчиво диктуется и самой практикой преподавания литературы, практикой посвящения читателя в тайны полноценного восприятия поэтической словесности.

* * * *

Чтобы суждения о подобных внутритекстовых проявлениях диалога не показались вольным метафорическим допущением, обратимся к конкретике обратной связи «текст — читатель». Здесь необходимо сосредоточиться на таких понятиях, которые в одно и то же время характеризовали бы как особенности словесно-художественного текста, так и особенности читательского восприятия этого текста. Помимо привычных филологических терминов «содержание», «форма», «стиль», «сюжет», «мотив», «нарратив», «хронотоп» и других, пригодных для имманентного анализа текста в самых разных его сущностных проявлениях, нам нужны будут такие единицы антропоцентрического категориального аппарата, которые обращали бы нас к основным, универсальным этапам словесно-художественной коммуникации.

Реальность текста — реальность смиренного ожидания текстом своего «собеседника» [Прозоров, 2020, с. 197]. Словосочетание «до востребования» как нельзя лучше характеризует состояние любого письменного текста, пребывающего вне ситуации коммуникативного акта. Признаки, способы, алгоритмы ожидания текстом своего читателя мы уговариваемся определять через психологически значимую и самому тексту присущую интерактивную понятийную триаду *внимания — соучастия — открытия*. Эти понятия относятся и к когнитивной природе межличностной коммуникации, и, вместе с тем, к структурным особенностям словесно-художественного текста. Объяснимся чуть подробнее.

Текст с самого своего зачина устремлен к сосредоточенному *вниманию* читателя, которому, в свою очередь, дано, погружаясь в пространство текстового выражения, быстрее и основательнее освоиться в нем. Текст постепенно или сразу готов стать своим, близким; он по-разному заинтересованно отзывается во мне и вызывает сложный диапазон эмоционально-интеллектуального *соучастия*. Добротный текст по мере его естественного развития и завершения способен как бы нечаянно одаривать нас пронзительными, тревожными, смущающими душу, просветляющими откровениями-*открытиями*, подготовленными всей его сюжетно-композиционной динамикой.

Какие параметры в самой структуре художественного текста способствуют сосредоточению читательского *внимания*? Это прежде всего компоненты текста, находящиеся в исключительно сильной позиции: заголовочный комплекс, возможные эпиграфы, посвящения, предисловия и прологи, первые строки и строфы текста [Прозоров, 2020, с. 197]. Отметим и систему слов-сигналов к повышенной читательской наблюдательности («однажды», «вдруг», «внезапно», «но тут как раз», «а что если»,

«того гляди» и мн. др.). Суть не в каталогизации всех вероятных примет вольной авторской ориентации на внимание читателя, а в базовом согласии с тем, что в самом тексте заключены непреднамеренные или вполне себе автором осознанные правила «включения в игру» — в диалог с воображаемым адресатом.

На память приходят мгновенно захватывающие внимание зачины: будь то рассказ В. М. Шукшина «Упорный» («*Всё началось с того, что Мона Квасов прочитал в какой-то книжке, что вечный двигатель — невозможен*»), роман Ю. К. Олеси «Зависть» («*Он поёт по утрам в клозете*») или комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» — давно уже ставшая крылатой первая реплика городничего. Со знаменитого афористического парадокса начинает свое повествование Л. Н. Толстой в романе «Анна Каренина». И тут же вслед за этим высказыванием одной короткой, но многообещающей фразой автор погружает нас в водоворот конкретных семейных размолвок: «*Всё смешалось в доме Облонских*». Читательское внимание способно быть приковано к сюжету мгновенно (А. П. Чехов: «*Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой*»), а может заинтересовывать читателя по-гоголевски невозмутимо и обстоятельно, с обозначением места и времени действия, с попутным присовокуплением разного рода интересных живых подробностей (А. П. Чехов, «*Степь*»: «*Из N., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники*»).

Уровень внимания в лирике обнаруживается в предощущениях, в предвкушениях, связанных со звуковым ритмом стиха, с испытанными готовностями метра, с его семантикой. Об этом писал М. Л. Гаспаров: «Когда мы приступаем к стихотворению, то, воспринимая метр, угадываем сразу некоторый набор обычных в нём тематических ожиданий, а воспринимая лексику, устанавливаем, какой вариант из этого набора избран автором» [Гаспаров, 1979, с. 283] (см. об этом: [Прозоров, 2020]).

Стремительно или неторопливо, но цепко овладевая читательским вниманием, художественный текст последовательно порождает и активное *соучастие* воспринимающего, его «вживание» в текст. Г.-Г. Гадамер говорил о «способности превращать чужое в свое собственное», когда «чужое и собственное сливаются в новом облике» [Гадамер, 1991, с. 71]. Сфера соучастия способна создавать у нас длительное заинтересованное отношение к разворачивающемуся сюжету, к распознаванию в тексте «похожего», «близкого», «своего». Здесь свою роль играют содержащиеся в тексте и с некоторой усердной авторской «подсказкой» апелли-

рующие к нашему восприятию аналогии, сравнительные параллели, лиро-философские отступления, вставные новеллы, неопишное множество конкретных социально-бытовых, историко-культурных и других реалий — обращений автора к общекультурной памяти гипотетического адресата. К сказанному можно добавить и многочисленные литературные аллюзии, реминисценции, цитаты, разные межтекстовые взаимодействия, объединяемые понятием интертекстуальности. Активное соучастие в нас вызывают и основные / побочные сюжетные мотивы, их конкретные проявления. Диапазон соучастия подвижен и неисчерпаем, он проступает на всем текстовом пространстве. Это сложная цепь вызываемых текстом и обусловленных рецептивным «горизонтом опыта», «горизонтом ожидания» (Г.Р. Яусс) читательских впечатлений, переживаний, волнений, раздражений, предчувствий.

Л.С. Выготский на материале басен И.А. Крылова хорошо показал, как неоднозначно способны определяться читательские «противочувствия» и предпочтения при встрече с совершенными художественными текстами: «наше чувство судит не просто отвлеченно рассказанное ему событие с чисто моральной точки зрения, а подчиняется всему тому поэтическому внушению, которое исходит от тона каждого стиха, от каждой рифмы, от характера каждого слова» [Выготский, 1968, с. 155–156].

Соучастие как феномен текстовой направленности на вероятного адресата литературной коммуникации приближается по своему смыслу к ставшему в последние годы широко распространенным понятию «эмпатия» — т.е. осознанному сопереживанию, сочувствию, состраданию, внутренней готовности к пониманию, к известному совпадению мнений, отношений, оценок. Сфера соучастия погружает в широчайший спектр авторских отношений к изображаемому, и именно здесь отчетливо проявляется читательское умение «найти в себе широту понимания и отдать себя автору» [Скафтымов, 2007, с. 29]. То, что мы именуем соучастием, представляет собой многофункциональную систему запечатленных в тексте смысловых изобразительно-выразительных акцентов, подробностей, деталей, принадлежащую авторской воле. Но именно уровень соучастия дает читателю простор для благодарных субъективных сопереживаний и осмыслений текста, для его (и послушных, и дерзких) пересозданий и переводов на другие языки и на языки других искусств (иллюстрации, инсценировки, экранизации и т.п.).

Если перед нами действительно настоящий художник, он всякий раз нехоженными тропами поведет читателя к невыразимым глубинам мироотношения [Прозоров, 2020, с. 198]. Открытие — особенно трудно поддающийся вербализации поэтический уровень восприятия, внезапного

озарения, озорного откровения, благодарно наблюдаемый, как правило, в финальных текстовых аккордах. Сфера открытия одаривает нас авторскими прозрениями, которые читателю дано самостоятельно переживать в процессе восприятия. Вспомним, к примеру, подготовленные всем предыдущим лирическим строем заключительные стихи (строки) поэтических текстов русской классики: «*И лишь молчание понятно говорит*» (В. А. Жуковский «Невыразимое»), «*И не оспоривай глупца*» (А. С. Пушкин «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»), «*И в небесах я вижу Бога...*» (М. Ю. Лермонтов «Когда волнуется желтеющая нива...»), «*После ссоры так полно, так нежно // Возвращенье любви и участия...*» (Н. А. Некрасов «Мы с тобой бестолковые люди...»), «*и стоило жить, // и работать стоило*» (В. В. Маяковский «Хорошее отношение к лошадям»)... То, что называем мы открытием, часто хранится в тайниках читательской памяти, представляя текст как целое. Как замечал А. Ф. Лосев, «после более или менее глубокого восприятия художественного произведения у нас в сознании остается нечто неуловимое и неформулируемое; но оно несомненно влечет нас все к новому и новому восприятию понравившегося нам художественного произведения» [Лосев, 1994, с. 187]. Уровень открытия в художественном тексте одаривает нас тайной радостью посвящения в непостижимое.

На рассуждения мои относительно интерактивных ресурсов художественного текста [Прозоров, 2010, с. 9-28] сочувственно отозвалась Н. И. Формановская. В монографии «Коммуникативный контакт» она последовательно развивала психолого-филологическую триаду внимания — соучастия — открытия применительно к публицистическим, научно-популярным, рекламным и другим речевым жанрам. «Для создателя любого текста, — писала Наталья Ивановна, — необходим контакт с адресатом, независимо от того, будет ли текст воспринят сиюминутно и непосредственно, или между автором и читателем окажется значительное расстояние и время. Видимо, автор художественного текста интуитивно чувствует своего потенциального адресата, носителя национального языка и культуры» [Формановская, 2012, с. 28-29].

Истина конкретна. Обратимся к примерам выявления обозначенной триады внимания — соучастия — открытия в наугад отобранных и легко отзывающихся в читательской памяти художественных текстах по необходимости небольшого объема.

Случайный выбор падает на короткое стихотворение для детей (разного возраста) Даниила Хармса «Удивительная кошка» (1938): (Даниил Хармс. Цирк Шардам. 2001. С. 797).

Пространство заглавия отдано любимой домашней питомице, да еще и не простой, а чем-то необыкновенной. Первый же стих посвящает в беду, с ней приключившуюся. Четырехстопный амфибрахий настраивает *внимание* на размеренно-повествовательный убаюкивающе-напевный эмоциональный лад. Стихотворно-сюжетное течение шаг за шагом вызывает к состраданию, к немедленной помощи: наша героиня мается болью. *Соучастие* в ее судьбе не может не быть действенным: рождается внезапное решение! И всем на диво чудной и вместе чудный выход найден («Скорей, чтобы вылечить кошку лапу // Воздушные шарики надо купить!») — помощь оказана: есть от чего прийти всем в громогласное возбуждение! Подлинное *открытие* в финале — неожиданное совмещение планов: исполненный царственного величия кошачий терренкур («А кошка отчасти идёт по дороге») и — одновременно — невозмутимо-грациозный, изящный ее полет («Отчасти по воздуху плавно летит!»).

Движение от внимания к соучастию, а затем к открытию — читательское движение от внешнего к внутреннему в тексте, движение *вглубь текста*. Внимание особенно активно проявляется на начальных стадиях текста, хотя сопутствует ему постоянно. Соучастие явно или тайно обнаруживает себя на всем повествовательном пространстве. Пафос открытия к финалу по воле автора заметно усиливается: здесь заключается авторское «последнее слово», способное предрешить читательское открытие произведения.

Чувственно-конкретное представление о властной силе отмеченной триады содержит в себе лирический шедевр Лермонтова (1838): «Она поёт — и звуки тают...» (Михаил Лермонтов. Полное собрание стихотворений. Т. 2. 1989. С. 22). Семантические ореолы метра невероятно велики, хотя и преобладают смыслы, отсылающие к сложному душевному, бытийному опыту. Кому бы предположительно ни было оно посвящено [Лермонтовская... 1984, с. 283], стихотворение сразу же все *внимание* сосредоточивает на поразительном звучании женского голоса. Нас поражает пылкое пламенное признание неземной восхитительной гармонии той, что поет, страстное преклонение перед ней. Наше сочувственное сопереживание поэту достигает необычайной высоты. Она поёт — глядит — идёт — молвит слово: «все черты // Так полны чувства, выраженья». Нет больше слов! Счастлирое соучастие наше достигает апогея. Небесная, дух захватывающая, все превосходящая, божественная беспредельность. И самое главное *открытие*-прозрение — заключительный стих: в непостижимой волшебной прелести ощутимы приметы неподдельной естественности и доверчивой искренности, явление в божественном — дивно простого!

Обратимся к другому хрестоматийному примеру — к стихотворению в прозе И. С. Тургенева «Мы ещё повоюем» (1879) (Иван Тургенев. Полное собрание сочинений и писем. Т. 10. 1982. С. 171–172). При первой встрече с этим текстом заглавие способно привлечь *внимание* напористой энергией, а первая же восклицательная фраза («*Какая ничтожная малость может иногда перестроить всего человека!*») увлечь многозначительным обещанием. Разворачивающийся от первого лица сюжет зарисовки захватывает тревожной неопределенностью («*полный раздумий*», «*тяжкие предчувствия*», «*унылость*», бесконечная большая дорога). И вдруг меняющаяся фокусировка внимания: от обращенного в себя состояния удрученности, поглощенности грустными мыслями — к внезапному любопытству по случаю открывшейся совсем рядом («*в десяти шагах от меня*») картины, «*раззолочённой ярким летним солнцем*». До этого мгновения ощущения солнца вовсе не было. Оно появилось вместе с «*целой семейкой воробьёв*», которая «*прыгала бойко, забавно, самонадеянно*». Читательское соучастие благодарно обращено к этой выразительной сценке. Авторский взгляд выделяет среди всей «*семейки*» одного, что «*так и надсаживал бочком, бочком, выпуча зоб и дерзко чирикавая, словно и чёрт ему не брат! Завоеватель — и полно!*» Забавный вид этого боевого, шустрого, задиристого воробушка переменяет неожиданно настроение лирического героя. Взор его выхватывает кружащегося в небе ястреба, от которого, быть может, именно этому воробушку грозит смертельная опасность. И все нечаянно увиденное и невольно соотнесенное вмиг «*встряхивает*» автора, уводит от отчаяния и одновременно вселяет в нас жизнеутверждающее самочувствие-открытие: «*и грустные думы тотчас отлетели прочь: отвагу, удаль, охоту к жизни почувствовал я. // И пускай надо мной кружит мой ястреб... // — Мы ещё повоюем, чёрт возьми!*» Удивительна «*мажорная семантика*» [Недзвецкий, 2011, с. 255], открывающаяся нам в победительном финале этой миниатюры!

Еще пример. Стихотворение Николая Рубцова «Звезда полей» (1964) (Николай Рубцов. Собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. 1942–1967. 2000, С. 254) читателей всех возрастов способно привлечь заглавием, в котором естественно и таинственно сплавлены два всегда сопутствующих нам в жизни плана — небесный и земной: звезда и поле. Пятистопный ямб настраивает внимание на умиротворенно-напевный, элегический лад. Текст невольно и нараспев проговаривается вслух, и потому благодарный читатель — в то же самое время и сам себе слушатель этих стихов. Уровень соучастия означает себя в смутно волнующем чередовании тихого — близкого и бесконечного — тревожного времени и пространства («*Уж на часах двенадцать прозвенело*», «*В минуты потрясе-*

ний»). Звезда полей, «остановившись, смотрит в полынью», и она же «своим лучом приветливым касаясь», светит всем городам и весям. Следует собирательное уточнение, удивительно трогательное и незащитное в своем гениальном простодушии: «Звезда полей горит, не угасая, // Для всех тревожных жителей земли». Дважды помянутая «мгла заледенелая», череда дорогих сердцу времен года: «золото осеннее», «зимнее серебро». Лирическое тепло доносят и местоименные формы первого лица: «И сон окутал родину мою», «Я вспоминал», «И счастлив я». Сама неугасающая «звезда полей» — залог жизненной устойчивости: «пока ... горит». Стихи завораживают умиротворяющей светлой грустью, нарастающим, анафорически поддерживаемым душевным подъемом. Легко и вольно сменяющие друг друга стихотворно-образные масштабы и мотивы навевают щемящее чувство преодолеваемой тревоги. И стихотворение вознаграждает читателя финальным счастливым порывом признательной любви к своим родным пределам: «Но только здесь, во мгле заледенелой, // Она восходит ярче и полней». Осеняя собой весь белый свет, «только здесь» по-особому завораживающе «горит, горит звезда моих полей» ...

Рассматриваемая нами психолого-филологическая триада внимания — соучастия — открытия по-своему уникально обнаруживается и в известном пушкинском восьмистишии «Если жизнь тебя обманет...» (1825) (Александр Пушкин. Полное собрание сочинений. 1977. Т. 2. Стихотворения. С. 239). Первый стих — словно настойчиво-рассудительное продолжение откровенной и неторопливой беседы по душам с адресатом, очень важная предупредительно инициативная авторская реплика в этом разговоре. Этот стих невольно ждет от слушателя особого внимания. Свидетельством тому служат находящийся в сильной позиции подчинительный союз «если», местоименная форма второго лица «тебя» и — самое главное — содержание стиха, обращающее нас к теме вероятного жизненного обмана, возможного крушения иллюзий, прощания с мечтаниями и надеждами. А можно воспринять это стихотворение и как внутреннюю речь, как прерванный на полуслове и с новой силой обращенный к самому себе настоящий уговор... Четырехстопный хорей своей поступательной четкостью передает ощущение размеренно-ритмического сердцебиения. Вся последующая энергия стихотворного высказывания — про возможное и непременно преодоление настигающего тебя дважды на предельно плотном поэтическом пространстве помянутого «уныния». Настроение определяется антитезой раздражения — веры, дня уныния — дня веселья, времени настоящего и времени будущего. Здесь целая программа жизнеутверждающего самовосстановления, своего рода поэтическая

мольба и, сегодня бы сказали, интенсивный психотерапевтический посыл: «*В день уныния смирись*». И финал — простодушное в своей очевидности и столь желанное для адресата и для каждого из нас откровение-открытие, покоряющее своей афористически явленной жизненной силой: «*Что пройдет, то будет мило*».

Приведенные аналитические опыты свидетельствуют о том, что в совершенных текстах три уровня интерактивности предстают в неделимой целостности и существуют по законам формо-содержательного сплава, предполагающего многоступенчатое читательское восприятие.

Развивая идеи внутритекстового взаимодействия автора и адресата на материале художественной прозы в нашем предыдущем исследовании [Прозоров, 2020], в данной статье мы намеренно остановились на лирических (включая и стихотворение в прозе) текстах, в структуре которых сложнее всего рассмотреть интересующие нас коммуникативные приметы. Явственное присутствие антропологических признаков внимания — соучастия — открытия можно наблюдать на примере басни, притчи, баллады, оды, дружеского послания. Намеченная триада дает о себе знать и в талантливых драматургических текстах, в эпическом богатстве нарративов приключенческого, детективного, мелодраматического, сложно психологического характера, в бескрайнем море произведений устного народного творчества (от былин и сказок до частушек и анекдотов).

Универсально осуществляемую коммуникативную триаду полезно было бы использовать в практике школьного преподавания литературы при обучении краткому и подробному пересказу, целостному анализу текста, написанию отзыва о прочитанном. Навыки распознавания внимания, соучастия и открытия пригодились бы в освоении азов выразительного чтения, в самостоятельных внеурочных творческих пробах, посвященных инсценировкам по мотивам литературных текстов.

Методически целесообразные корректные вопросы, сопутствующие восприятию художественного текста при первом его чтении и — особенно — при возникающей потребности в перечитывании, можно было бы определить примерно так:

- чем заглавие (имя) произведения вызывает ваше любопытство? на чем в этом тексте с первых его строк и фраз оказывается сосредоточенным ваше внимание? что вас сразу же заинтересовывает, притягивает, интригует?
- по мере постепенного погружения в текст что и/или кто (и почему) вызывает ваше сочувствие, сострадание, одобрение, досаду

или, напротив, насмешливое отношение? отчего меняется ваше настроение по ходу повествования?

— чем удивляет финал? что открывает он для вас? какое впечатление производит? чем поражает, тревожит, потрясает, смешит, сбивает с толку?

Прозрачнее и отчетливее три фазы-ступени восприятия текста могут быть определены даже начинающими читателями в обращенных им произведениях, отмеченных юмористическим озорством. Вспомним внятно структурированные, с точки зрения адресной направленности, стихи для детей К. И. Чуковского, С. Я. Маршака, С. В. Михалкова, рассказы М. М. Зощенко, Н. Н. Носова, В. А. Осевой, В. Ю. Драгунского и др.

Осмысленное и прочувствованное чтение, которому сопутствует пробуждение активного читательского *внимания*, обнаружение эмоционально-интеллектуального *соучастия* и заключенного в тексте итогового *открытия*, является верным залогом надежности и состоятельности общения с художественным текстом.

Библиографический список

- Ролан Б. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
- Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. Работы 1940-х–1950-х гг. М., 1996.
- Веселовская Т. С., Купрещенко О. Ф. Интерактивность как свойство цифрового учебного текста и ее дидактический потенциал // Мир русского слова. 2021. № 2.
- Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
- Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра // Лингвистика и поэтика. М., 1979.
- Гадамер Г.-Г. Семантика и герменевтика // Актуальность прекрасного. М., 1991.
- Гадамер Г.-Г. Введение к «Истоку художественного творения» // Хайдеггер Мартин. Работы и размышления разных лет. М., 1993.
- Кайда Л. Г. Диалог «читатель — автор»: стилистическая концепция // Мысль. Текст. Стиль. СПб., 2011.
- Лермонтовская энциклопедия. М., 1984.
- Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
- Мандельштам О. Э. О собеседнике // Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. Проза. М., 1993.
- Недзвецкий В. А. Тургеневские стихотворения в прозе // Статьи о русской литературе XIX–XX веков. Научная публицистика. Воспоминания. М., 2011.
- Пищальникова В. А. Понимание текста как междисциплинарная проблема // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2018. Вып. 9 (801).

Прозоров В. В. Интерактивные ресурсы художественного текста // До востребования... Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010.

Прозоров В. В. О надежности и состоятельности речевых коммуникаций // Жанры речи. 2020. № 3 (27).

Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М., 2007.

Тамарченко Н. Д. (автор-составитель) Теоретическая поэтика: Понятия и определения. М., 2001.

Тюпа В. И. Анализ художественного текста в отечественном литературоведении XX века // Русское литературоведение XX века: имена, школы, концепции. М. ; СПб., 2012.

Формановская Н. И. Коммуникативный контакт. М., 2012.

Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 2.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений : в 2 т. Т. 2. Л., 1989.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Изд. 4-е. Т. 2. Стихотворения. 1820-1826. Л., 1977.

Рубцов Н. М. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 1. Стихотворения. 1942-1967. М., 2000.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 12 т. Т. 10. М., 1982.

Хармс Даниил. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. СПб., 2001.

References

Roland B. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika*. [Selected works of Semiotics. Poetich]. Moscow, 1989.

Bakhtin M. M. *Sobraniye sochineniy*. [Collected works]. In 7 vols. Vol. 5. Works of the 1940s-1950s. Moscow, 1996.

Veselovskaya T. S., Kupreshchenko O. F. *Interaktivnost' kak svoystvo tsifrovogo uchebnogo teksta i yego didakticheskiy potentsial*. [Interactivity as a property of digital educational text and its didactic potential]. In: *Mir russkogo slova*. [World of the Russian word]. 2021. No. 2.

Vygotskiy L. S. *Psikhologiya iskusstva*. [Psychology of Art]. Moscow. 1968.

Gasparov M. L. *Semanticheskiy oreol metra*. [Semantic halo of Meter]. In: *Lingvistika i poetika*. [Linguistics and poetic]. Moscow, 1979.

Gadamer G.-G. *Semantika i hermenevtika*. [Semantics and hermeneutics]. In: *Aktual'nost' prekrasnogo*. [Gadamer G.-G. Relevance of the beautiful]. Moscow, 1991

Gadamer G.-G. *Vvedeniye k «Istoku khudozhestvennogo tvoreniya»*. [Introduction to the "Source of artistic creation"]. In: *Khaydegger Martin. Raboty i razmyshleniya raznykh let*. [Heidegger Martin. Works and reflections from different years]. Moscow, 1993.

Kaida L. G. *Dialog «chitatel' — avtor»: stilisticheskaya kontseptsiya*. [Dialogue "reader - author": a stylistic concept]. In: *Mysl'. Tekst. Stil'*. [Thought. Text. Style.]. St. Petersburg, 2011.

Lermontovskaya entsiklopediya. [Lermontov encyclopedia]. Moscow, 1984.

Losev A. F. *Problema khudozhestvennogo stilya*. [The problem of artistic style]. Kiev, 1994.

Mandel'shtam O. E. *O sobesednike*. [About the interlocutor]. In: *Mandel'shtam O. E. Sobranie sochinenii*. [Mandel'shtam O. E. Collected works]. In 4 vols. Vol. 1. Proza. Moscow, 1993.

Nedzvetskiy V. A. *Turgenevskiye stikhotvoreniya v proze*. [Turgenev's poems in prose]. In: *Nedzvetskii V. A. Stat'i o russkoi literature XIX-XX vekov. Nauchnaia publitsistika. Vospominaniia. Nal'chik*. [Articles about Russian literature of the 19th–20th centuries. Scientific journalism. Memories]. Moscow, 2011.

Pishchalnikova V. A. *Ponimaniye teksta kak mezhdistsiplinarnaya problema*. [Understanding the text as an interdisciplinary problem]. In: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*. [Bulletin of the Moscow State Linguistic University]. 2018. Iss. 9 (801).

Prozorov V. V. *Interaktivnyye resursy khudozhestvennogo teksta* [Interactive fiction resources]. In: *Prozorov V. V. Do vstrebovaniia... Izbrannyye stat'i o literature i zhurnalistike*. [Poste restante... Selected articles on literature and journalism]. Saratov, 2010.

Prozorov V. V. *O nadozhnosti i sostoyatel'nosti rechezhanrovoy kommunikatsii*. [On the reliability and consistency of speech genre communication]. In: *Zhanry rechi*. [Genres of speech]. 2020. No. 3 (27).

Skaftymov A. P. *Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya*. [Poetics of a work of Art]. Moscow, 2007.

Tamarchenko N. D. *Teoreticheskaya poetika: Ponyatiya i opredeleniya*. [Theoretical Poetics: Concepts and Definitions]. Moscow, 2001.

Tiupa V. I. *Analiz khudozhestvennogo teksta v otechestvennom literaturovedenii XX veka*. [Analysis of a literary text in Russian literary criticism of the twentieth century]. In: *Russkoe literaturovedenie XX veka: imena, shkoly, kontseptsii*. [Russian literary criticism of the twentieth century: names, schools, concepts]. Moscow; St. Petersburg, 2012.

Formanovskaia N. I. [Communicative contact]. Moscow, 2012.

Jauss H. R. *K probleme dialogicheskogo ponimaniya*. [On the problem of dialogical understanding]. In: *Voprosy filosofii*. [Questions of philosophy]. 1994. No. 2

List of Sources

Lermontov M. Iu. *Polnoye sobraniye stikhotvoreniy*. [Complete collection of poems]. Vol. 2. Leningrad, 1989.

Pushkin A. S. *Polnoye sobraniye sochineniy. Stikhotvoreniya*. [Complete works. Poems]. In 10 vols. Vol. 2. Leningrad, 1977.

Rubtsov N. M. *Sobraniye sochineniy. Stikhotvoreniya*. [Collected works]. In 3 vols. Vol. 1. Moscow, 2000.

Turgenev I. S. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem*. [Complete works and letters]. In 30 vols. Vol. 10. Moscow, 1982.

Kharms D. *Tsirk Shardam: sobraniye khudozhestvennykh proizvedeniy*. [Circus Shardam: art collection]. St. Petersburg., 2001.