

Викентьева Светлана Александровна

Vikentyeva Svetlana Aleksandrovna

аспирант Института философии  
Санкт-Петербургского государственного университетаPhD student, Institute of Philosophy,  
Saint Petersburg State University**ПРАКТИКА ЧТЕНИЯ  
КАК ОПЫТ ВОВЛЕЧЕННОСТИ****READING PRACTICE  
AS THE EXPERIENCE OF INVOLVEMENT****Аннотация:**

*Статья посвящена исследованию практики чтения, а именно такой ее специфической черты, как вовлеченность или захваченность. Анализируются некоторые теории, раскрывающие специфический опыт восприятия искусства. Отношение искусства и аффекта, проблематизированные Аристотелем в «Поэтике», рассмотрены Л.С. Выготским, понимающим аффект и эмоциональное восприятие искусства с точки зрения психологии. Феноменология представляет теорию эстетического переживания как особого акта сознания, подробно описанного Р. Ингарденом. Онтологическая перспектива Х.-Г. Гадамера показывает художественный опыт как способ познания, вовлеченность в который организуется структурой игры и представления. Аффект как вовлечение в интерпретации Х.-Г. Гадамера является приобщением к истине бытия. Формальный метод ищет новые формы для искусства: В. Шкловский предлагает прием отстранения как способ прерывания обыденного восприятия. Все рассмотренные теории выявляют специфический опыт искусства, характеризующийся вовлеченностью как сменой привычной установки, отстраненностью от повседневного хода дел и поглощенностью событием встречи с новым.*

**Ключевые слова:**

*чтение, искусство, эстетика, опыт, аффект, феноменология, онтология, формальный метод.*

**Summary:**

*The paper discusses the reading practice and its distinct feature that is the involvement or capture. Several theories revealing the specific experience of the perception of art are analyzed. The relationship between art and affect problematized by Aristotle in Poetics was considered by L.S. Vygotsky, who reviewed the affect and emotional perception of art from the viewpoint of psychology. Phenomenology represents the theory of aesthetic experience as a special act of consciousness described by R. Ingarden in detail. The ontological perspective of H.-G. Gadamer shows the experience of art as a method of cognition; the involvement in this experience is arranged by the structure of the game and representation. According to H.-G. Gadamer, the affect as an involvement is the attraction to the truth of being. The formal method searches for new forms of art. Thus, V. Shklovsky proposes the technique of defamiliarization as a way of interrupting ordinary perception. All the theories examined identify the specific art experience characterized by involvement as a shifting attitude, detachment from everyday life, and absorption by meeting with something new.*

**Keywords:**

*reading, art, aesthetics, experience, affect, phenomenology, ontology, formal method.*

Практика чтения часто сопровождается феноменом вовлеченности или захваченности, своего рода поглощенностью моментом чтения. Такая черта отсылает к рассмотрению чтения как акта эмоционального или аффективного, воздействующего на читателя.

В истории чтения можно выделить два периода, где подобный феномен выделяется отчетливо. Это практика монастырского чтения в раннем Средневековье: вдумчивое, неспешное, сосредоточенное чтение, являющееся духовной практикой, не повседневной. Однако вовлеченность здесь обусловлена религиозным контекстом и специфическим отношением к самому предмету чтения – Писанию как доступу к истине, способу молитвы.

Другой период, где вовлеченность характеризует чтение, – это XVIII–XIX вв., когда литература в полной мере перешла в мирскую сферу и распространилась на различные жанры и сюжеты. Романтические и приключенческие тексты не просто помогают читателям, круг которых все растет, провести досуг, но увлекают в чтение, которому отводится все больше времени. Чтение страстное, для развлечения, отвлечения вызывало опасения у церкви и светской власти, а также у просветителей – они беспокоились, что такое занятие затрудняет эмансипацию и рост культурного уровня. В итоге чтение развлекательное, как способ времяпрепровождения было признано бесполезным и даже вредным, а также удерживающим читателя в зависимости [1].

Приведенные примеры являются показательными, но отнюдь не исчерпывающими. Практика чтения еще нуждается в анализе такой своей характеристики, как вовлеченность и специфическое переживание, эмоциональное состояние при процессе чтения.

Взаимосвязь аффекта, страсти и искусства как тему для теоретизации задает Аристотель в «Поэтике»: «...поэт должен доставлять помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха» [2, с. 83]. Аристотель отмечает разницу между восприя-

тием вещей в реальности и восприятием их изображений, вплоть до противопоставления вызываемой ими эмоции. Так возникает дискурс о специфическом опыте искусства, изменяющем реальность, отношение к ней или ее переживание.

Н.М. Савченкова в монографии «Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа» анализирует теорию трагедии из «Поэтики» Аристотеля, в том числе специфическое трагическое удовольствие: в трагедии «мы способны получать наслаждение от созерцания того, что в обычной жизни человеку отвратительно» [3, с. 76]. Трагическое удовольствие оказывается специфическим переживанием, которое несравнимо ни с какими другими. Такое особенное переживание, словно перевернутое искусством, достигается во многом за счет захваченности зрелищем, сконцентрированности и сосредоточенности на действии трагедии. Савченкова отмечает, что подобная структура, обуславливающая захваченность, в XX в. наличествует в феномене кинематографа. Однако практика чтения, как кажется, также способна дать подступ к вовлеченности, порождающей особый род переживания.

Л.С. Выготский, также обращаясь к «Поэтике» Аристотеля, разбирает психологическую сторону опыта чтения. Исследователь, анализируя ряд литературных текстов, приходит к выводу, что в произведении искусства заключено противоречие – столкновение мотивов и линий персонажей, формы и содержания, сюжета и фабулы, – которое вызывает с помощью поэтических, стилистических приемов двойственную реакцию, противоположные чувства. В конце произведения они объединяются и тем самым разрушаются в «катастрофе». Выготский называет это «разрешением аффективного противоречия в нашей реакции» [4, с. 219], катарсисом.

По Выготскому, катарсис снимает аффективное напряжение, показывая «призрачность» чувств, владевших нами при чтении. В результате нервная энергия разряжается, снимается напряжение, а катарсическое переживание способствует нормализации эмоциональной стороны, систематизирует и упорядочивает чувства [5, с. 386].

Целесообразно будет рассмотреть помимо аффекта в эстетическом опыте отношения переживания и искусства, особенно четко проработанные в феноменологии. Р. Ингарден как феноменолог рассматривает не просто произведение, но воспринимаемое произведение. Ход, который делает Ингарден, отличает художественное произведение от эстетического объекта как результата эстетического восприятия. Само по себе произведение – схема, оно неопределенно, неустойчиво, предметы, изображающиеся в нем, даны неполными, будто штрихами, что, собственно, и является художественностью [6, с. 62]. Читатель же конкретизирует произведение посредством эстетического восприятия.

Ингарден описывает такое восприятие как сложный процесс. Изначально происходит переход чувственного наблюдения реального предмета к эстетическому переживанию, направленному на формирующийся таким образом эстетический объект. Переход к эстетическому восприятию характеризуется прерыванием обычного хода вещей, вызванного неким качеством или множеством качеств, которые привлекают к себе внимание и поражают наблюдателя. Ингарден называет это предварительной эмоцией, которая открывает процесс эстетического переживания. Предварительная эмоция идет об руку с торможением повседневного хода переживаний. Ингарден определяет такое торможение как «сужение поля сознания» [7, с. 128].

В последующих фазах эстетического переживания происходит построение качественного ансамбля, сопровождающееся состояниями взволнованности, активностью и пассивностью. Суждения о ценности, эстетические оценки и анализ выносятся уже после завершения эстетического переживания и отнюдь с ним не тождественны. Ингарден предостерегает от приписывания познавательных, интеллектуальных ходов мысли художественному произведению как эстетическому объекту, т. е. объекту переживания.

Таким образом, читатель может иметь дело с двумя модусами чтения: акт эстетического переживания – эмоциональной направленности на качества и ансамбли качеств или интеллектуальный, познавательный акт, который перебивает, прерывает переживание.

Х.-Г. Гадамер отмечает роль феноменологии в окончательном освобождении произведения искусства от позиций подражания действительности. Эстетическое сознание, которое обладает операцией эстетического различения, выносит объекты в горизонт эстетического, вырывая их из жизненных связей, из контекста: эта абстракция «осуществляется в самосознании “эстетического переживания”» [8, с. 130]. Однако Гадамер критикует эстетическое сознание, совершая вслед за М. Хайдеггером онтологический поворот и ставя вопрос не об эстетическом переживании, но об истине бытия искусства. Для Гадамера чтение, как и другое восприятие произведения искусства, – это художественный опыт, а если это опыт, то он является способом познания и, значит, открывает путь к истине бытия.

Онтологическая характеристика искусства, данная Гадамером, – это игра и представление (игра осуществляется через представление) в форме структуры. Только в единстве структуры и

игры может быть дано художественное произведение, которое возможно понять и повторить. Гадамер специально оговаривает, что структура игры и характер процессуальности относится и к чтению: «...чтение книги – это событие, в котором осуществляется представление прочитанного содержания» [9, с. 210].

Искусство как игра овладевает зрителями представления (или читателями литературы): вырывает из окружающего, из повседневности, но тем самым возвращает полноту бытия. Действительность преобразуется, преображается с помощью структуры (в структуру) и таким образом становится искусством. При этом именно через искусство «выдвигается и выходит на свет то, что в других условиях всегда скрывается и ускользает» [10, с. 159].

Ингарден рассматривает искусство с позиции феноменологии и эстетического сознания, тогда как Гадамер переносит ракурс на эстетическое бытие и онтологию искусства. Однако можно выделить несколько общих моментов. Во-первых, это состояние захваченности, вырванности из повседневного, естественного контекста при эстетическом переживании или представлении игры. Во-вторых, это, соответственно, вовлеченность, направленность, сосредоточенность. И, в-третьих, как эстетическое переживание, так и представление произведения как открытие истины бытия оказывается специфическим опытом. В отношении практики чтения оказывается, что, имея дело со знаковой системой, человек не просто занимается расшифровкой как вычислительной, интеллектуальной деятельностью, но оказывается вовлеченным в событие и приобретающим определенный опыт.

Онтологическая ориентировка Гадамера задает и соответствующее толкование аффекта и трагедии, возвращаясь к «Поэтике» Аристотеля. Аффект интерпретируется как вовлеченность произведения (трагедии) в подлинное приобщение, сопричастность. Зритель трагического познает трагическое как общий порядок, как истину о мире, выходя за пределы собственной жизни, ограниченной и субъективной. Погружение в трагедию оказывается не увлекательным переживанием или наркотическим состоянием наподобие сна, за которым следует пробуждение, – напротив, трагедия сама действует словно пробуждение, сталкивает человека с подлинностью и истиной и в этом смысле «углубляет его внутреннюю целостность» [11, с. 179], является познанием и в том числе самопознанием.

И Выготский, и Гадамер констатируют вовлеченность. Однако в теории Выготского, конструируемой со стороны психологии, аффекты вовлекают читателя, катарсис же является разрешением этого вовлечения, освобождением от погруженности в аффект. Аффекты, эмоции при восприятии оказываются «призрачными» и несущественными, хотя за счет этого искусство и играет роль упорядочивания чувств. Тогда как онтология Гадамера оборачивает аффект и вовлеченность как вслушивание, внятие бытию, выхваченность из туманной повседневности и приобщение к подлинному.

Формальный метод предлагает собственное понимание искусства. В. Шкловский видит цель искусства не в понимании значения предметов, но в создании особого способа восприятия предметов. Одним из таких приемов оказывается отстранение – прием остановки внимания или прием задержания. Отстранение есть смена ракурса, которая заставляет читателя или слушателя, зрителя иначе взглянуть на вещи, что выявляет искусство как особый вид опыта [12].

Д. Майэлл (D. Miall), отталкиваясь от тезисов Шкловского, подробно разбирает опыт отстранения с точки зрения читателя. Значимыми здесь оказываются ожидание и предсказание, которые составляют часть опыта чтения. Нарушение ожиданий читателя, неожиданные ходы способствуют нарушению привычного положения дел и привлекают читателя через остановку в чтении, торможение чтения. Использование литературных приемов, тропов способствует продлению специфического эстетического ощущения за счет провоцирования текстом обновления эмоций [13].

На самом деле такое отстранение оказывается своего рода вовлечением в смысле привлечения внимания, вынужденной, спровоцированной текстом сосредоточенностью. Отстранение здесь означает «вырывание» из чтения как спокойного и даже обыденного процесса, скольжения по привычному. Таким образом, отстранение может быть рассмотрено как отстранение от привычного опыта и вовлечение в специфический, особый, неожиданный опыт искусства.

В рассмотренных теориях можно выделить понимание восприятия искусства как опыта через переживание, эмоцию, аффект. Онтология Гадамера не предполагает аффективной специфики, однако рассматривает чтение как опыт в смысле способа познания истины бытия, и познания не абстрактного, не интеллектуального, не научного, но проводимого через художественный опыт, как не компенсируемый иными сферами. Такой художественный опыт, несмотря на многообразие подходов, восходит к общей черте вовлеченности. Вовлеченность является не просто направленностью сознания, она характеризуется несколькими моментами: отстранением от привычного или повседневного, смещением обычной или естественной установки, поглощенностью и сосредоточенностью на специфическом опыте, свойственном только восприятию искусства.

Конечно, не всякое обращение к искусству проходит под вектором вовлеченности: к примеру, семиотический подход или теория постструктуралистов. Однако опыт вовлеченности оказывается частым спутником практики чтения. Это особенно примечательно, так как чтению не свойственны дополнительные средства воздействия в виде визуализации или музыкального сопровождения, на которые указывает Аристотель при разборе трагедии и которые Н.М. Савченкова видит в кинематографе.

При чтении как символической деятельности, т. е. деятельности, опосредованной символическим пространством, являющейся расшифровкой знаков, человек парадоксальным образом сталкивается с непосредственным восприятием, прямым, захватывающим. В повседневной жизни переживание оказывается опосредованным – заботами, другими людьми, жизненным опытом, страхами и ожиданиями. Человек всегда находится в сложном комплексе ощущений, размышлений, предположений. Чтение оказывается способом отстраниться от этого комплекса, от мира и от себя через внезапное сосредоточение на тексте – сюжете, мысли, переживании. Человек оказывается в своем роде бессильным, он растворяется в художественном опыте через вовлечение в аффект и катарсис, через сложный комплекс эстетического переживания, через отстранение от обыденного и естественного. Однако в итоге этот опыт, отличный от любого другого из жизни человека, приносит, сообщает, открывает нечто новое: иное восприятие привычного, иные эмоции, иное осознание или иной подступ к истине бытия.

### Ссылки:

1. Виттман Р. Революция чтения в конце XVIII в.? // История чтения в западном мире от Античности до наших дней / ред.-сост. Г. Кавалло, Р. Шартье ; пер. с фр. М.А. Руновой, Н.Н. Зубкова, Т.А. Недашковский. М., 2008. С. 359–398.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В.Г. Аппельрота. М., 1957. С. 83.
3. Савченкова Н.М. Альтернативные стили чувственности: идиосинкразия и катастрофа. СПб., 2004. С. 76.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. СПб., 2016. С. 219.
5. Там же. С. 386.
6. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова, Б. Федорова. М., 1962. С. 62.
7. Там же. С. 128.
8. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова ; пер. с нем. М.А. Журиной, С.Н. Земляной, А.А. Рыбаков, И.Н. Бутова. М., 1988. С. 130.
9. Там же. С. 210.
10. Там же. С. 159.
11. Там же. С. 179.
12. Шкловский В. Искусство как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. 1. Системы. Екатеринбург ; М., 2016. С. 131–176.
13. Miall D.S. Temporal Aspects of Literary Reading // Investigations into the Phenomenology and the Ontology of the Work of Art: What are Artworks and How Do We Experience Them? Vol. 81. Cham, 2015. P. 14–30. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-14090-2\\_2](https://doi.org/10.1007/978-3-319-14090-2_2).