



А.А. Аксенова (Кемерово)

## ВИЗУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ЛИРИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТЕХНИКЕ МЕДЛЕННОГО ЧТЕНИЯ

(на материале одной строки А.А. Ахматовой  
«Приходи на меня посмотреть»)

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу о визуальности лирического произведения, поскольку он актуален как открывающий аксиологические и рецептивные аспекты визуальности в литературе. Новизна обусловлена особенностями рассматриваемого теоретико-литературного вопроса о визуальности в лирике и дополняется спецификой методологического характера: имеется в виду установка на *медленное чтение* одной строки (Л.Ю. Фуксон). Интенсивность либо редуцированность визуального в литературе обусловлена природой визуального и определяется не только тем, что видимо, но и тем, что сокрыто от взора. Автор приходит к выводу, что следует говорить о сведении визуальной стороны изображаемого к минимуму как об особом способе передачи смысла. В приведенном примере обнаружено пограничное состояние между «взглядом» и редукцией визуальной конкретизации. Понятие *визуального минимализма* связано и с другими видами искусства (живопись, дизайн, стиль), а понятие *редукции визуального* – только с литературой. Редуцированность визуальной стороны в поэзии может проследиваться только в сопоставлении с прозой и притом вовсе не означает отсутствия визуальности в лирике. В художественной литературе поэзия и проза соответствуют двум типам причастности: как упорядоченность звуковой формы в поэтической речи воздействует на читателя своей музыкальностью, так редуцированность звукового ритма в прозаическом тексте обращает нас к визуальному (молчаливому) восприятию.

**Ключевые слова:** истолкование; медленное чтение; визуальный аспект; лирическое произведение; аудиовизуальное измерение; субъектно-объектная организация; визуальная дистанция.

А. Aksenova (Kemerovo)

## The Visual Aspect of Lyrical Works in the Technique of Close Reading (On the Material of One Line of A.A. Akhmatova's "Come look at me")

**Abstract.** The article is devoted to the question of visuality of lyrical works on account of its relevance in unfolding the axiological and receptive aspects of visuality in literature. The novelty of teaching reading is caused by the peculiarities of the considered theoretico-literary question of visuality in lyrics and is complemented by the peculiarities of a methodological nature: it refers to the setting on the so-called *close reading* of one line (L.Yu. Fukson). The intensity or the reduction of the visual in literature is caused by the nature of the visual and is determined not only by what is visible, but also by what is hidden from eye. The author concludes that reducing the visual side of the depicted to the minimum should be regarded as a specific way to convey the meaning.



The cited example shows the borderline between the “view” and the reduction of visual detalization. The notion of *visual minimalism* is also associated with other types of art (painting, design, style), whereas the concept of *reduction of the visual* is restricted to literature. In poetry, the *reduction of the visual* side can be traced only in relation to prose and that does not necessarily mean the lack of imagery in lyrics. In fiction, poetry and prose correspond to the following two types of involvement: the order of sound forms in poetic language affects the reader with its musicality, and the reduction of sound rhythm in a prose text draws to the visual (silent) perception.

**Key words:** interpretation; close reading; visual aspect; lyrical work; audio-visual measurement; subject-object organization; the visual distance.

Визуальное в литературе как эстетическая проблема приобретает особое значение в современной науке и является одним из направлений современного литературоведения. Актуальность исследования определяется несколькими причинами, которые составляют концептуальную основу обращения к данной теме с учетом такого методологического дополнения, как медленное чтение<sup>1</sup>. Во-первых, визуальное в литературе как эстетическая проблема является результатом переосмысления подходов к изучению пространства художественного мира в литературе и субъектно-объектного отношения. Во-вторых, этот феномен не только «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию “предметно-видовых” уровней (Р. Ингарден) “внутреннего мира” произведения в целом»<sup>2</sup>. Мы полагаем, что визуальность в литературе – это фундаментальная категория, отвечающий единству формы и содержания тип ценностного отношения, который является самостоятельной и при том неотделимой частью хронотопа, проявляет себя как предмет и способ изображения. Выбор форм визуального в литературе становится тождественен выбору ценностной позиции «я-в-мире» перед глазами созерцателя как тип эстетического отношения.

В работе «О двух стратегиях художественной репрезентации зримости»<sup>3</sup> С.П. Лавлинский указывает на следующие моменты: 1) стратегия, которая «впервые стала предметом специальной рефлексии в работе М.М. Бахтина «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (см. гл. «Время и пространство в произведениях Гете»), связана с традициями реалистической эстетики; 2) стратегия, отмеченная М.М. Бахтиным в книге о Рабле и наиболее отчетливо эксплицированная в работе Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу», проясняет некоторые художественные особенности так называемого «гротескного видения» и концепции визуального, в той или иной мере с ним связанные. «Внешнее зрение» в своей физиологической определенности рассматривается здесь как отправная точка осуществления «зрения внутреннего», «духовного».

Между тем определение визуальности – в целом и отдельно взятого произведения литературы – находится на пути своего становления. Вопрос о визуальности эстетического и художественного предполагает поиск



конкретного представления о границах и центре визуальности в литературе. Такими границами, по нашему предположению, выступает та художественная модальность, в рамках которой в каждом конкретном случае идет речь о визуальности. Центр визуальности эстетического и художественного – сама ценностная позиция «я-в-мире», носителем которой не всегда выступает герой. Визуальный способ репрезентации это уже и есть сама действительность, которая говорит о ценностях мира и человека в нем.

Мы будем использовать понятие *визуальной дистанции* для отделения созерцаемого объекта от первичного, чувственного переживания, что позволяет смотреть на него «глазами другого». Это совершенно необходимо в разграничении визуальности эпоса, лирики и драмы. Визуальность объекта и присутствие созерцателя (субъекта), задающего идиллическую, трагическую, комическую направленность – есть условие эстетического. Визуальное в литературе соотносится с категорией литературного рода по типу *визуальной дистанции* (не буквального расстояния в пространстве), а способа изображения ценностного отношения.

*Аудиовизуальное измерение* было отмечено в работах Р. Ингардена как уровень видов (*Ansicht*) предметов, их слуховой и зрительный облик, воспринимаемый с определенной точки зрения. Данное измерение художественного мира соответствует сфере «полномочий» читателя / зрителя / слушателя, где воображение вступает в свои права, и относится не только к художественной литературе, но и кинематографу, живописи, музыке. Однако именно в литературном произведении звуковая и визуализированная предметность художественного времени и пространства настраивают читателя на понимание искусства как раскрывающегося смыслового целого. Для нас важно подчеркнуть, что речь идет не только о визуальной стороне «бытия, выставленного на обозрение»<sup>4</sup> (выделено нами – *А.А.*), но в равной степени и о способности слышать звуки визуальных объектов художественного мира. Звуковая и визуальная часть представляют собой особое измерение художественного мира, доступное читателю. Неотделимость визуального восприятия от самого чтения обусловлена реакцией воображения на смысл печатных символов текста. Подробности зримого и слышимого читателем интерпретируются по контекстуальному содержанию изображенного мира героя. Во-первых, читатель видит и слышит то же, что и герой, во-вторых, реагирует на восприятие героя, исходя из собственного чувственного и рационального опыта, поэтому оценка читателя шире, чем кругозор героя. Связанные и противостоящие образы инкарнированы в аудиовизуальном измерении художественного мира, что позволяет находить смысл по отношению к целому.

Все, что не относится к воображению – относится к реальности внешнего мира, поскольку читатель пребывает одновременно как в реальности, так и в *аудиовизуальном измерении* художественного мира. Визуальный характер в лирике минимален в сопоставлении с эпосом, где читатель оказывается в положении зрителя-наблюдателя, а в драме визуальность может стать и буквально наглядной, например, на сцене. Безусловно ви-



зуален момент действия, то есть «мимического» начала, которое А.Н. Веселовский соотносит уже с содержанием хоровой игры и словами текста, что доказывает связь визуального с проявлением субъектно-объектных отношений, поскольку смысл мимического актуализируется только в присутствии как минимум двух участников: того, кто показывает, и того, кто смотрит. Понятие дали становится основным в переосмыслении понимания художественного творения и его восприятия. *Визуальная дистанция* в произведениях литературы как удаленное или приближенное изображение ценностно закрепляет проявленность точки зрения, субъектно-объектной организации и соответствующей этому организации пространства и модальности.

Визуальность художественного мира литературы как в поэтической, так и в прозаической форме, связана с такими типами целостности, как род и жанр. Видовой (формальный) признак деления на прозу / поэзию и родовое деление на лирику, эпос, драму происходят по разным критериям и потому не совпадают. Вопрос о происхождении поэзии и прозы, а также литературных родов важен для нас в изучении визуальных аспектов, которые можно рассматривать как связанные самым теснейшим образом с субъектно-объектной организацией.

Итак, *поэтическая образность* на ранних этапах развития словесного творчества возникает в эпоху синкретизма, когда «выражение свойственного архаическому сознанию целостного взгляда на мир, еще не осложненного отвлеченным, дифференцирующим и рефлексивным мышлением»<sup>5</sup>. Истокование визуального уходит в глубину древнего представления о тождестве «Я и Мир» и последующего разграничения. Все действия (драма), все, что случается (эпос), и все, что чувствует человек (лирика), в художественном мире содержательно связано с визуальным обликом вещей, самих людей, пространств. Отношения человека и окружающей визуальной стороны мира не просто функционально-бытовые, а ценностно значимые, поскольку говорить о визуальности можно лишь в присутствии видящего глаза и объекта видения (без способности к различению, разграничению визуальное невозможно). Мы понимаем, что разделение субъекта и объекта, зримого и зрящего, работа сознания, способного занимать разные точки зрения, невозможно в эпоху синкретизма, соответственно и визуальность в литературе недоступна для архаического сознания. Такой литературный род, как лирика, связан именно с представлениями о мире сквозь призму сознания.

Подтверждением этого мы рассматриваем именно далекие от визуальной конкретности типы образности, как символ-приложение и обстоятельства в творительном падеже, которые до сих пор сохранились в языке. Выражения «лететь пулей», «мигом обернуться», «волком выть» и т.д. сложнее всего визуализировать. Таким образом, разграничение субъекта и объекта сознания в художественном творчестве, возникающее в связи с появлением представления о сравнении, является первым признаком зарождения художественной визуальности литературного произведения. Диф-



ференцированность восприятия характерна для прозы и чужда лирическому сознанию при доминировании в последнем ритмико-синтаксических и ритмико-интонационных характеристик. Об этом пишет М.М. Гиршман: «в стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи»<sup>6</sup>.

А.Н. Веселовский в разделе «Язык поэзии и язык прозы» обращается к мысли Аристотеля, который указывает, что речь поэтическая кажется более торжественной и изукрашенной, отступая от речи обыденной<sup>7</sup>. Обратим на это внимание, чтобы подчеркнуть, что поэтическая «красочность» не делает ее визуальную сторону богаче, чем в прозе. Мы полагаем, что в прозе зримые образы более дифференцированы, их характеризует ясность визуальной конкретизации, последовательность визуальных кадров. Но *редукция визуальности* в поэзии может проследиваться только в сопоставлении с прозой. Сказать о том, что визуальное вовсе отсутствует в лирике – грубейшая несправедливость. Другое дело – место и роль визуального в лирике, эпосе, драме; либо в прозе и поэзии.

Еще одна важная оговорка, которую мы делаем здесь: ни в коем случае для изучения визуальности художественного произведения не имеет значения, возникла ли проза позднее поэзии или же одновременно с ней. Обращаясь в своей работе по мере необходимости и к исторической поэтике, мы не примешиваем сюда никакого хронологического отношения между прозой и поэзией. Даже если поэзия и проза исторически возникли одновременно, «иное пелось, другое сказывалось»<sup>8</sup>, визуальность в том и в другом случае рассредоточена неравномерно. Сдвиг в сторону именно этого аспекта становится предметом нашего внимания. В разграничении как родов, так и жанров, а также самих видов «поэзия» и «проза» мы исходим из субъектно-объектной организации.

Метаморфозы визуального восприятия происходят не только с реальным читателем, но и внутри «увиденного» им мира, то есть в изображенном сознании героя. С.П. Лавлинский использует в этом случае термин «трансгрессия взгляда» ссылаясь на М. Ямпольского, и обнаруживает мотив отделения зрения от наблюдателя: «В последнем случае трансгрессия взгляда связана с мотивом отделения зрения от наблюдателя (герой снимает очки, и мир как налипь исчезает из сферы его созерцания)». Далее С.П. Лавлинский и Н.М. Гурович утверждают: «Трансгрессия взгляда связана с эстетикой В. также в практике русского авангарда и, соответственно, в теории формальной школы»<sup>9</sup>.

В изучении визуальности как поэзии, так и прозы, для нас существенно наблюдение А.Н. Веселовского: «если мы говорим об известном нам доме, образ которого почему бы то ни было запечатлелся в нашей памяти, нам дорог, а о доме вообще, о найме дома и т.п., очертания того, что мы обозначаем этим словом, нам не присущи, мы их себе не представляем. Слово стало носителем понятия, вызывает только ассоциации понятий, не образов, которые могли бы вызвать новые сопоставления с другими образами»<sup>10</sup>. Такое наблюдение мы соотносим с подходом Р. Ингардена к кон-



кретизации предметно-видовых уровней.

Обзор традиций истолкования проблемы литературных родов позволяет признать, что наше понимание того, что такое эпос, лирика и драма, обусловлено исторически, современным состоянием вопроса. Искать истину в последней инстанции – абсурдно, при этом вовсе отказываться от попытки определения литературных родов вслед за Штайгером, Е. В. Аничковым, Б. Кроче и др. невозможно, так как признание в том, что на вопрос нет ответа – лишь первый шаг, а второй – поиск. Если у Штайгера понятие рода почти отождествляется с понятием стиля, то В. В. Кожинов предлагает заняться именно разграничением рода и стиля. Сложность и многоаспектность родов поэзии, рассматриваемых в статье В. В. Кожинова, указывает на то, что обращение к определению драмы через понятие «синтез» вполне допустимо, но как синтез не масштабных блоков (эпос и лирика), а только некоторых черт. А именно: то, что случается (в эпосе), и то, что герой при этом чувствует (в лирике), порождает определенные действия, что становится основным предметом драмы.

Ретардация в эпосе как отступление субъекта рассказывания в сторону от магистральной линии повествования визуальна. Остановки и возвращения к прошлому помогают охватить нам единство движения. В каждом изображенном моменте уже отражается вся история, а не только ее часть. В этом эпос сближается с лирикой. Но сложно согласиться с тем, что эпос и драма должны быть объединенными в противовес лирике, поскольку возможны еще две аналогичных комбинации, которые, может быть, и позволяют высветить специфику каждого рода.

Существенной для нас является мысль В.В. Кожинова: «лирика не является искусством изобразительным, она тяготеет к выразительному образцу, подобному образам музыки <...> Между тем лирика отличается от эпоса и драмы именно принципиально. В ней вполне возможны изобразительные детали – пейзажные, портретные, даже элементы изобразительной композиции. Но они играют здесь такую же подчиненную роль, как и в орнаменте, и лирика может обойтись без них...»<sup>11</sup>. М.М. Гиршман в работе «Ритм художественной прозы» отмечает, что «противопоставление “ритмичного” стиха и “неритмичной” прозы должно быть заменено изучением двух качественно своеобразных разновидностей ритмически организованной художественной речи»<sup>12</sup>. Качественно своеобразным, но не противопоставленным друг другу в поэзии и прозе является тип освоения читателем / слушателем визуальной организации художественного мира. Разница между поэзией и прозой определяется в принципиально различной функциональной нагрузке визуального.

Теперь обратимся к медленному чтению одной строки А.А. Ахматовой: «Приходи на меня посмотреть...». Наш выбор обоснован привлекающей внимание странностью: в строке речь идет о взгляде («посмотреть»), но совершенно отсутствует конкретизация визуального, за которую может «зацепиться взгляд». В.М. Жирмунский находит характерным для творчества А.А. Ахматовой «определения индивидуальные, необычные и един-





ственные в своем роде, обращающие на себя внимание»<sup>13</sup>, а рассматривая текст «Настоящую нежность не спутаешь», исследователь отмечает «элементы повествования, но снятые лирической формой его воплощения»<sup>14</sup>. О.В. Симченко исследует тему памяти в творчестве Ахматовой, сопоставляя ее лирику с трагедийным сюжетом: «роль памяти в ахматовской концепции трагического поддается осмыслению с точки зрения антиномии жизни и смерти, до которой в принципе редуцируется сюжет любой трагедии; и чем глубже трагедия, тем легче производится такая редукция»<sup>15</sup>. В случае со строкой «Приходи на меня посмотреть» на первый план выдвигается субъектно-объектная организация как характеристика визуальной дистанции, а в ходе медленного чтения одной строки текста А.А. Ахматовой читателю удастся зафиксировать пространственную дистанцию между положением лирической героини и того, к кому она обращается. Визуальная дистанция в произведениях литературы как удаленное или приближенное изображение зависит от точки зрения, субъектно-объектной организации и соответствующей этому организации пространства.

В этой строке А. Ахматовой, чтобы состоялось событие встречи, необходимо проделать путь: «приходи». Событие желаемой встречи носит здесь визуальный характер: «посмотреть». В таком случае напрашивается объяснение *молчаливого диалога* как разницы субъектного отношения: «посмотреть на что-либо» указывает на активность субъекта по отношению к пассивности субъекта или предмета. Приглашение посмотреть означает, с одной стороны, необходимость в событии встречи, а с другой стороны – избыточность других действий, кроме самого прихода и взгляда. Это связано с положением обоих героев в изображаемом мире: наличие одних возможностей и ограниченность других. Субъект речи («на меня») превращается в объект созерцания, оставаясь при этом субъектом сознания.

Двойственная функция визуального здесь проявляется в том, что граница между действием и бездействием, героем и героиней, движением (перемещением в пространстве) и прикрепленностью к месту, словом и взглядом, желанием и возможностью отражается визуально как способность встретить взгляд – с одной стороны, так и отсутствием взгляда, отсутствием самой встречи в настоящий момент – с другой стороны.

Что касается временного аспекта в этой строке, мы можем отметить, что приглашение адресовано в будущее из настоящего, но только тому, с кем были связаны события прошлого. Странность в том, что приглашение «приходи» означает интенцию ожидания того, что *может* случиться: сегодня, завтра, скоро или не очень. То есть в так называемом приглашении не указывается конкретное время встречи. Мгновение это принадлежит вечности, но и вечность стягивается до мгновения.

Однако конкретное место в пространстве так же, как и в случае с временным аспектом, не проясняется отсутствием адреса, при этом сама героиня все же находится где-то, откуда может сообщить о себе: «приходи». Эта пространственная странность опять отсылает нас к объяснению



изображаемого времени, в том смысле, что события прошлого объясняют, где она и куда нужно приходить. Не знает этого только читатель, но, по-видимому, ему эта «лишняя» информация не сообщается неслучайно.

Устранение визуального наблюдается и в том, что мы не знаем ничего о внешности героя и героини, как выглядит место (обстановка) и где оно находится (расположение, в котором застает происходящее); мы не знаем ни времени года (весна / лето / осень / зима), ни дату, ни времени суток назначаемого свидания. Мгновение зрительной встречи превращается в вечность, а само назначение «приходи...посмотреть» находится в неопределенном будущем, и мы как бы застает *бесконечный момент*, что позволяет нам зафиксировать специфику лирического, в отличие от эпоса, где визуальность и событийность в любой точке сюжета связывают бытийное и предметное. Композиционно-речевые аспекты лирического произведения согласуются здесь с установкой на восприятие через «внутренний» слух, а не зрение. В лирике зрительная привязка буквально уступает место другому способу передачи смысла, фиксированному «внутренним» слухом: «В лирическом дискурсе конструктивная роль доминирующего фактора художественных впечатлений принадлежит не объектной организации феноменов ментального “внутреннего” зрения (как это имеет место в эпических жанрах), а субъектной организации феноменов “внутреннего” слуха»<sup>16</sup>. Строка «Приходи на меня посмотреть» обрывается как законченная музыкальная фраза, за которой следует другая, начинаясь с повтора «Приходи...». Если мы остановимся и зададимся вопросом: «что именно мы видим, что представляем, когда читаем эту строчку?» окажется, что цветовая, объемная и прочие характеристики поверхностей, предметов – отсутствуют.

Оппозиция посмотреть / показать развивается как семантически связанная с ситуацией зрения, видения, изображения и изображаемого действия, но всякая прямая наглядность, визуальность в плане цвета и формы отсутствует в рассматриваемой строке. В разборе Р. Ингардена мы встречаем: «слово “картина” можно и должно понимать по-разному. Применительно к совокупности представленных в произведении предметов оно означает, что предметы эти так между собой связаны, так расположены один около другого, что их можно, так сказать, охватить одним взглядом»<sup>17</sup>. Неуловимая встреча со смыслом осуществляется в строке А. Ахматовой без разделения на визуальные «кадры».

Подводя итоги, скажем, что признавая значимость визуального, мы должны оценивать и значимость отсутствия такового. В этом отношении мы можем говорить о сведении визуальной стороны изображаемого к минимуму как об особом способе передачи смысла. На приведенном примере мы обнаруживаем пограничное состояние между «взглядом» и редукцией визуальной конкретизации. Понятие *визуального минимализма* связано с другими видами искусства (живопись, дизайн, стиль), а понятие *редукции визуального* – с литературой. Причем визуальный минимализм может встречаться в описании интерьера художественного мира и в





литературе, но будет воспринят как редукция визуального в системе целого.

В случае с редуцированной визуальностью литературного произведения происходит закономерное устранение зримого. В восприятии произведений искусства доминируют те или иные способы причастности: аудиальные / визуальные. В художественной литературе поэзия и проза соответствуют этим типам причастности: как упорядоченность звуковой формы в поэтической речи воздействует своей музыкальностью, так редуцированность звукового ритма в прозаическом тексте обращает к визуальному (молчаливому) восприятию.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Фуксон Л.Ю.* Интерпретация фрагмента текста как опыт «медленного чтения» // Сибирский педагогический журнал. 2015. № 3. С. 193.

<sup>2</sup> *Лавлинский С.П., Гурович Н.М.* Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 37.

<sup>3</sup> *Лавлинский С.П.* О двух стратегиях художественной репрезентации зримости // Дискурсивность и художественность. М., 2005. С. 60–70.

<sup>4</sup> *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М., 1962. С. 79.

<sup>5</sup> *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика. М., 2001. С. 2.

<sup>6</sup> *Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 280.

<sup>7</sup> *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 271.

<sup>8</sup> *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 296.

<sup>9</sup> *Лавлинский С.П., Гурович Н.М.* Визуальное в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 38.

<sup>10</sup> *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 277.

<sup>11</sup> *Кожин В.В.* К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 44.

<sup>12</sup> *Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 263.

<sup>13</sup> *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 60.

<sup>14</sup> *Жирмунский В.М.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 69.

<sup>15</sup> *Симченко О.В.* Тема памяти в творчестве Анны Ахматовой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985. Т. 44. № 6. С. 517.

<sup>16</sup> *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 129.

<sup>17</sup> *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1961. С. 27.

#### References (Articles from Scientific Journals)

1. Fukson L.Yu. Interpretatsiya fragmenta teksta kak opyt “medlennogo chteniya” [The Interpretation of an Extract From a Text as an Experience of “Slow Reading”].



*Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal*, 2015, no. 3, p. 193. (In Russian).

2. Simchenko O.V. Tema pamyati v tvorchestve Anny Akhmatovoy [The Theme of Memory in the Works of Anna Akhmatova]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka* [Series of Literature and Language], 1985, vol. 44, no. 6, p. 517. (In Russian).

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

3. Lavlinskiy S.P., Gurovich N.M. Vizual'noe v literature [The Visual in Literature]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 37. (In Russian).

4. Lavlinskiy S.P. O dvukh strategiyakh khudozhestvennoy reprezentatsii zrimosti. [On Two Strategies of the Artistic Representation of Visibility]. *Diskursivnost' i khudozhestvennost'* [Discursiveness and Artistry]. Moscow, 2005, pp. 60–70. (In Russian).

5. Lavlinskiy S.P., Gurovich N.M. Vizual'noe v literature [The Visual in Literature]. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: The Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, 2008, p. 38. (In Russian).

6. Kozhinov V.V. K probleme literaturnykh rodov i zhanrov [To the Problem of Literary Genres]. *Teoriya literatury. Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii. Rody i zhanry literatury* [Literary Theory. The Main Problems in Historical Interpretation. Varieties and Genres of Literature]. Moscow, 1964, p. 44. (In Russian).

### (Monographs)

7. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Selected Papers In Aesthetics]. Moscow, 1962, p. 79. (Translated from Polish to Russian by A. Ermilov and B. Fedorov).

8. Broymann S.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 2001, p. 2. (In Russian).

9. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction Prose]. Moscow, 1982, p. 280. (In Russian).

10. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989, p. 271. (In Russian).

11. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989, p. 296. (In Russian).

12. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, 1989, p. 277. (In Russian).

13. Girshman M.M. *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction Prose]. Moscow, 1982, p. 263. (In Russian).

14. Zhirmunskiy V.M. *Tvorchestvo Anny Akhmatovoy* [The Works by Anna Akhmatova]. Leningrad, 1973, p. 60. (In Russian).

15. Zhirmunskiy V.M. *Tvorchestvo Anny Akhmatovoy* [The Works by Anna Akhmatova]. Leningrad, 1973, p. 69. (In Russian).

16. Tyupa V.I. *Analitika khudozhestvennogo (vvedenie v literaturovedcheskiy analiz)* [The Analytics of Art (Introduction to Literary Analysis)]. Moscow, 2001, p. 129. (In Russian).

17. Ingarden R. *Issledovaniya po estetike* [Selected Papers In Aesthetics]. Moscow,



1962, p. 27. (Translated from Polish to Russian by A. Ermilov and B. Fedorov).

**Анастасия Александровна Аксенова** – магистр философии, аспирант кафедры истории и теории литературы и фольклора Института филологии, иностранных языков и медиакоммуникаций Кемеровского государственного университета,  
Научные интересы: теория литературы, герменевтика, философия.  
E-mail: AA9515890227@yandex.ru

**Anastasia Aksenova** – Master of Philosophy, postgraduate student of the Department of History and Theory of Literature and Folklore of the Institute of Philology, Foreign Languages and Media Communications of Kemerovo State University,  
Research interests: theory of literature, hermeneutics, philosophy.  
E-mail: AA9515890227@yandex.ru