

# Межличностное взаимодействие читателя, автора и персонажа художественного текста

А.С. Комаров

*Статья посвящена процессу общения, возникающему при чтении художественного произведения. Рассматриваются все участники процесса художественного общения: автор, персонаж и читатель. Анализируются возникающие между ними межличностные связи, раскрывается направленность и характер межличностного взаимодействия между субъектами общения. Межличностное взаимодействие между участниками сводится к двум типам: субъектно-субъектному и субъектно-объектному. Субъектно-субъектное взаимодействие характеризуется как процесс межличностного общения, в то время как субъектно-объектное взаимодействие представлено как процесс манипуляционного взаимодействия.*

**М**ежличностное взаимодействие участников процесса общения, которое может принимать различные формы, например деловое и дружеское общение, общение в семье, в рабочем коллективе и другие, а также реализовываться в различных типах общения, например политическом, правовом, моральном и других, является в настоящее время особо значимым участком общественной жизни. Читая художественное произведение, мы как читатели вовлекаемся в один из очень специфичных типов общения, художественное или эстетическое, и «вступаем» в данный тип общения в его конкретной реализации, а именно в общение с автором и персонажами художественного текста.

Данный тип общения имеет определенное своеобразие. Он носит виртуальный характер, а также осуществляется не напрямую между его участниками, а через художественный текст, который выступает в качестве материализованной формы этого вида общения. В нем читатель является свидетелем существующего в реальной действительности внутреннего общения человека с самим собой, другим человеком, другими людьми, человечеством, окружающей средой, культурой,

мирозданием, Богом<sup>1</sup>. Несмотря на определенную специфику данного типа общения, оно не может не следовать общим закономерностям, присущим любому типу общения. К одной из таких общих закономерностей можно отнести наличие собеседника, то есть субъекта, с которым есть намерение у другого субъекта вступить в общение.

Собеседниками в художественном общении выступают автор, персонажи и читатель художественного произведения. Именно эти три участника данного вида общения вступают в межличностное взаимодействие друг с другом. Существование автора художественного произведения как свободно целеполагающего субъекта проявляется и реализуется как творчество, которое есть не что иное, как создание своего собственного мира<sup>2</sup>. Однако художественное произведение как продукт творчества требует своего получателя, иначе оно теряет «смысл». Более образно положение о «приписывании» смысла сигналу только в случае отклика со стороны «того, кто принял сигнал»<sup>3</sup>, сформулированное Г. Хакеном, обрисовал Д. Лоуренс: ««Я» каждого человека, не исключая и философа, кончается кончиками его пальцев. Таков предел его живого «я». Что же до слов, мыслей, вздохов и

откровений, летающих с его уст, они суть лишь определенное число колебаний в эфире, отнюдь не способных к самостоятельной жизни. Но если эти колебания достигнут другого человека, он сможет включить их в ритм своей жизни, и жизнь его, может статься, примет новую окраску»<sup>4</sup>.

Следовательно, с целью породить смысл автору нужно присутствие еще одного субъекта, с которым он мог бы вступить в виртуальное общение. Такими субъектами для него являются он сам или кто-то другой, реальный или вымышленный. Межличностное взаимодействие автора с другим (реальным или вымышленным) субъектом «рождается и формируется в процессе взаимодействия и борьбы с чужими мыслями»<sup>5</sup>. Примеры межличностного взаимодействия автора с реальным субъектом, а точнее, его высказыванием многочисленны.

Мы приведем лишь два из них. Первый – это спор И. Бунина с Ф. Достоевским, исследуемый в статье Ю. Лотмана «Два устных рассказа Бунина», в которой автор разбирает «диалог» Бунина с писателями XIX в. В частности, Ю. Лотман отмечает, что «менее всего Бунина, видимо, тревожил Тургенев, – здесь прямая преемственность и нет спора, нет соперничества. Уже к Толстому отношение иное. ... Но самые мучительные отношения были, видимо, с Достоевским». Анализируя рассказы Бунина, автор приходит к выводу: «Более того, кажется, есть основания утверждать, что Достоевский был постоянным и мучительным собеседником Бунина, спор с которым скрыт в подтексте многих сочинений автора «Темных аллея»»<sup>6</sup>. Второй – это творчество Стравинского. В его музыке просматривается потребность «установить связь между столетиями» через «прямой диалог ... то с Чайковским, то с Перголези, затем с Джезуальдо и т.д.»<sup>7</sup>.

Реальным субъектом для автора-творца может выступить и все человечество, а также вся культура, как современная автору, так и существовавшая до него. Яркое описание такого вида взаимодействия дано М. Кундерой в его анализе творчества Кафки. Рассматривая роман Кафки «Америка», М. Кундера отмечает, что перенос действия своего первого романа на континент, где Кафка никогда не бывал, а также изображение множества «неуместных, проявляемых не к месту, чрезмерных, непонятных эмоций» основаны на ясном намерении писателя «не создавать реализм», этот «театр сантиментов», за которым скрывается «сердечная черствость». Мир эмоций в «Америке» нацелен «не только на Диккенса, но на романтизм в целом, ... на его наследников, современников Кафки, в частности на экспрессионистов, на их культ истерии и безумства, ... на всю Святую Церковь сердца»<sup>8</sup>.

Не менее интригующим, чем взаимодействие с реальным субъектом, выглядит межличностное взаимодействие автора с вымышленными им самим субъектами. Такими субъектами в первую очередь являются персонажи. Персонажи, будучи креатурами автора и выступая самостоятельными активными субъектами, вступают в общение с ним самим и читателем. На самостоятельность и отдельную от автора ценность персонажей не

раз указывали сами их творцы. В частности, Агата Кристи писала о своих персонажах, отвечая на вопрос: «Наверное, вы берете ваших персонажей из жизни?» – следующее: «Нет! Я их придумываю. Они мои собственные...; для меня они живые, иногда они выдают свои собственные мысли»<sup>9</sup>.

А Ивлин Во с присущей ему иронией, отвечая одному своему читателю, писал: «One criticism does deeply discourage me: a postcard from a man (my sole male correspondent) in Alexandria, Va. He says: "Your Brideshead Revisited is a strange way to show that Catholicism is an answer to anything. Seems more like the kiss of Death". I can only say: "I am sorry Mr. McClose, I did my best. I am not quite clear what you mean by the "kiss of Death" but I am sure it is gruesome. Is it something to do with halitosis? If so I have failed indeed and my characters have got wildly out of hand once more»<sup>10</sup>.

Что касается читателя, то автор также может включить его в круг воображаемых субъектов, превращая его в одного из персонажей<sup>11</sup>. Более того, в данном отношении интересным представляется не только включение автором в круг персонажей читателя, но и превращение себя самого в персонаж. Так, один из романов Агаты Кристи, «Пассажир из Франкфурта», начинается следующим образом:

«Говорит автор: «Вот вопрос, который читатель обычно задает автору:

– Откуда вы черпаете свои сюжеты?»

Великое искушение ответить «Я всегда хожу за ними в «Хэрродс» или «Как правило, я покупаю их в армейских магазинах» или бросить небрежно: «Спросите в «Марксе и Спенсере».

Вряд ли можно отослать любопытствующих к елизаветинским временам, к словам Шекспира:

Скажи мне, где фантазия рождается:

В сердцах ли наших или в умах?

Где тот источник, что ее питает?

Скажи, скажи.

Поэтому вы просто отвечаете: «Из своей собственной головы».

Такой ответ, естественно, никого не устраивает. Если собеседник вам по душе, вы смягчаетесь и объясняете чуть подробнее. Затем обычно следует такой вопрос (или скорее утверждение):

– Наверное, вы берете ваших персонажей из жизни?

Вы возмущенно отвергаете это кошмарное предположение»<sup>12</sup>.

В вышеприведенном отрывке Агата Кристи вводит в повествование персонаж под именем «автор», который отвечает на задаваемые ему читателями вопросы. Что касается самой А. Кристи, то она «самоустраняется» из данного диалога, «приписывая» вопросы персонажу-читателю и в то же самое время «приписывая» ответы другому персонажу – автору. В данном причудливом «субъект-субъектном пасьянсе» явно за счет использования местоимения «вы» и слова «автор» вместо местоимения «я» прослеживается диалог А. Кристи с читателями. А может быть, с самой собой.

Образ читателя в авторском представлении может быть достаточно конкретным или очень неопределенно-расплывчатым. Например, интересна характеристика, которую давал Л.Н. Толстой своему читателю. В частности, он писал: «50-летний, хорошо грамотный крестьянин, – есть тот читатель, которого я теперь всегда имею перед собой. Перед таким читателем не станешь щеголять слогом, выражениями, не станешь говорить пустого и лишнего, а будешь говорить ясно, сжато и содержательно»<sup>13</sup>. А К.Г. Паустовский не обуславливал никаких конкретных черт своего читателя: «Но, в конце концов, я пишу для всех, кто захочет прочесть написанное мной»<sup>14</sup>.

В данной связи следует заметить, что автор может ориентироваться как на воображаемый, так и на реальный образ читателя. Реальный читатель как представитель определенной группы может выступать в качестве покупателя-потребителя того или иного сорта литературы. Автор может видеть основным потребителем своей продукции женщину бальзаковского возраста или девушку-подростка или обеих в определенных обстоятельствах, например как в книге коротких рассказов, написанной «by top women's fiction writers» и ориентированной на отдыхающих на пляже лиц женского пола, со следующей аннотацией к ней К. Хорд: «Sexy Shorts for Summer is the perfect beach read»<sup>15</sup>. В свою очередь, воображаемый образ читателя может представлять собой авторскую версию идеального читателя, который императивно навязывается реальному читателю<sup>16</sup>.

В целом реальный читатель тем не менее выступает для автора как некая абстракция в отличие от воображаемого читателя-персонажа, будь он идеальной или не совсем идеальной конструкцией автора. Автор и воображаемый читатель, как и персонаж, непосредственно вступают в межличностное взаимодействие, которое подчиняется все той же бахтинской формуле, гласящей, что голоса непосредственно откликаются друг на друга в диалоге. Что касается реального читателя, то он общается не с автором, а с созданным автором художественным текстом, что, на наш взгляд, не одно и то же. Реальный читатель вступает в диалог с текстом, а фактически с персонажами, «населяющими» его.

Рассматривая в данном ракурсе межличностное взаимодействие автора и читателя, нам представляется уместным отграничить создаваемый автором образ читателя от реальной личности читателя, то есть личности читающего художественное произведение. Данные два субъекта, а именно читатель и читающий, могут также вступать в некое взаимодействие друг с другом. Созданный автором образ читателя может в своих основных характеристиках совпасть с личностью читающего. При данном совпадении, скорее всего, возможно сказать, что автор нашел своего читателя, а читающий – своего автора. Однако следует иметь в виду, что читающий, обращаясь к авторскому тексту, в ходе чтения создает образ автора и в ряде случаев переносит этот образ на действительную личность

творца текста. Таким образом, читающий совмещает воображаемый им образ автора и личность творца художественного текста.

Интересным в данной раскладке представляется взаимодействие читателя и читающего с таким участником общения, как персонаж. В связи с тем, что читатель часто вводится автором в повествование в качестве одного из персонажей, взаимодействие читателя и персонажа представляет собой взаимодействие между двумя персонажами. Для читающего взаимодействие с персонажем в целом сводится для него к ответу на вопрос, является ли персонаж воплощением «я» автора, вторым «я» автора или отдельным от автора «я». В случае, если персонаж для читающего является самостоятельным от автора активным субъектом, то он представляет отдельную от автора ценность. В результате у читающего возникает самостоятельное восприятие персонажа, которое может быть сходным с авторским или отличаться от него, что зависит от степени самораскрытия персонажа тому и другому. Так как читающий вступает в непосредственные отношения с персонажем, у них могут «завязываться» совершенно иные отношения, чем у читающего с автором или у автора с персонажем. Однако в случае, если читающий воспринимает персонаж как определенное воплощение «я» автора, то он вступает в межличностное взаимодействие с автором<sup>17</sup>.

Итак, рассмотрев всех участников процесса художественного общения, мы приходим к заключению о том, что между ними существует совсем не простое и далеко не прямолинейное, а достаточно «разветвленное» и «переплетающееся» межличностное взаимодействие. Анализируя межличностное взаимодействие между субъектами художественного текста, мы не можем не остановиться на сущностной стороне этого взаимодействия, которое носит качественно различный характер. Межличностное взаимодействие субъектов общения по характеру этого взаимодействия, на наш взгляд, можно свести к двум типам: субъектно-объектному и субъектно-субъектному.

Субъектно-субъектное общение представляет собой отношение к другому как другому, и речь здесь идет «не столько о познании, сколько об особом рода понимании», которое определялось Г. Шпетом как симпатическое, а М. Бахтиным – как сочувственное. «Для него характерны сочувствие, со-мыслие, со-переживание, подражание, вчувствование»<sup>18</sup>. В субъектно-субъектном общении происходит процесс трансцендирования, выхода за границы своего «я» и существующего вокруг него бытия<sup>19</sup>. Именно данное межличностное взаимодействие можно, по сути, назвать межличностным общением, чего нельзя сказать о субъектно-объектном взаимодействии между субъектами. Ведь субъектно-объектное взаимодействие характеризуется ассимиляцией одного субъекта другим субъектом, а целью данного взаимодействия является реализация своей собственной цели одним субъектом по отношению к другому субъекту, то есть один субъект превращает другого субъекта в

объект. В этом случае можно говорить, скорее всего, о процессе манипулирования одного субъекта другим субъектом.

Отграничив процесс межличностного общения от процесса манипуляционного «общения», мы, чтобы не «компрометировать» понятие общения, назовем субъектно-объектное взаимодействие манипуляционным или коммуникационным взаимодействием.

Итак, автор, читатель и персонаж как субъекты художественного общения представляют собой отдельные друг от друга «я». При субъектно-субъектном общении каждый из них несет в себе собственное «я», не тождественное другому «я».

В случае, если «я» одного из них ассимилируется другим «я», то можно говорить о превращении одного из субъектов межличностного взаимодействия в его объект. Это «превращение» происходит в следующих случаях:

- персонаж для читателя выступает источником информации об авторе, самом себе, своем втором «я» или знакомых ему людях;
- персонаж для автора выступает средством реализации авторского «я»;
- читатель видит в авторе свою собственную субъективность, а художественное произведение воспринимается читающим как средство в изучении авторского «я», своего «я» и «я» других людей;
- автор видит в читателе персонаж, который выступает реализацией «я» автора или его второго «я».

В плане изменения межличностного взаимодействия читателя и автора интересным представляется исследование Ю. Лотмана «Литературная биография в историко-культурном контексте». В нем показана эволюция связи текста с личностью его автора: от этапа, когда «текст был отделен от личности писателя «так, как церковный сан от своего случайно недостойного носителя»» до этапа, когда «биография автора становится постоянным – незримым или эксплицированным – спутником его произведений»<sup>20</sup>. Данный переход от восприятия текста отдельно от личности его написавшего к восприятию текста в тесной связи с личностью его написавшего, с нашей точки зрения, является яркой иллюстрацией перехода от субъектно-субъектных отношений между читателем и автором к субъектно-объектным, когда читателем «овладевает» «представление о том, что в литературе самое главное – не литература и что биография писателя в некоторых отношениях важнее, чем его творчество»<sup>21</sup>.

Ориентируясь на биографию писателя, читатель превращает персонажей в людей «из жизни автора». В этом случае получается следующее: в одной новелле Э. Хемингуэя «есть образ злой матери: это мать самого Хемингуэя, которую он здесь оклеветал; в другой новелле есть жестокий отец: это месье Хемингуэя: когда он был ребенком, отец разрешил, чтобы ему удалили миндалины без анестезии; в «Кошке под дождем» безымянная героиня высказывает неудовлетворенность «эгоцентричным и неотзывчивым мужем»: это жалуется жена Хемингуэя Хэдди; в героине рассказа «Летние люди» нужно видеть супругу Дос Пассоса: Хемингуэй

тщетно пытался соблазнить ее; в новелле он гнушно ее обманывает, занимаясь с ней любовью под видом одного из героев»<sup>22</sup> и т.д.

Из биографий известно, что сами писатели часто мистифицируют свою жизнь. Так, Д. Свифт, однажды в детстве не поймав прекрасную, крупную рыбу, сорвавшуюся у него на глазах с крючка, пишет по этому «печальному» случаю лет через тридцать в своих автобиографических записях: «Досада мучает меня до сих пор, и я верю, что это было предзнаменование для всех моих будущих разочарований». Эти строки Свифта, как и некоторые другие «анекдоты», известные со слов писателя по поводу случившегося с ним, например о дряхлой, лишь на убой годной лошади, породили образ писателя, все творчество которого – «это месье, страшная месье человечеству за обиды, понесенные им в детстве, отрочестве, юности и на протяжении всей жизни»<sup>23</sup>.

«Связывание» биографии писателя и его произведений превращает «творчество» читателя в психологическое исследование, в котором сам автор и его персонажи становятся объектами, а предметом этого исследования является биография или «анекдоты» из его жизни. Одно из интересных наблюдений манипуляционного взаимодействия автора и читателя содержится в афоризме Гилберта Кийта Честертона: «Хороший роман рассказывает читателю правду о главном герое, плохой – правду об авторе»<sup>24</sup>. В случае с «плохим романом» автор сосредотачивается на своей собственной субъективности, которой подчиняет мысли и чувства своих персонажей. Он, конечно, по законам жанра вводит персонажей в свое произведение, стараясь спрятаться за их спинами, но они – лишь «рупоры» мыслей и чувств самого автора.

Данное манипуляционное взаимодействие автора и читателя также прошло некий эволюционный путь. Так, Гаврила Романович Державин особенностью своей позиции как писателя «видел в том, что – певец Фелицы, – он одновременно и певец самого себя. Создатель биографического апофеоза человеческой монархии, он одновременно поэтический биограф вельможи, человеческого мудреца и поэта Гаврилы Державина»<sup>25</sup>. Однако уже его ученик, А.С. Пушкин, высказывая свое мнение о произведениях В.Ф. Одоевского, упрекнул последнего в том, как пишет Одоевский в письме А.А. Краевскому в 1844 г., что «в моих прежних произведениях слишком видна моя личность. В своей статье о прозе Одоевского А. Немзер отмечает: «...Одоевский ... старался учесть опыт Пушкина и Гоголя. И все же от «личности», прикрывающейся то одной, то другой, но всегда достаточно прозрачной маской, он никуда уйти не мог»<sup>26</sup>.

В современной постмодернистской литературе «унифицированного эгоцентризма» основной мечтой автора является «написать книгу, чтобы выразить свое неподражаемое и уникальное «я», ковыряющее в носу; никто никого не слушает, все пишут, и каждый пишет, ...сосредоточившись только на себе»<sup>27</sup>.

При рассмотрении данного манипуляционного взаимодействия, особенно в произведениях так

называемого социалистического реализма, хочется поделить одним наблюдением как читателя: почему-то часто отрицательные, по замыслу автора, персонажи вызывают бурю разнонаправленных эмоций, размышления и в целом больший интерес со стороны читателя. И происходит это скорее всего потому, что они более удалены от автора, более субъектны. С ними у автора субъектно-субъектное общение, иными словами, автор создает их как субъектов с «чужими мыслями». И читателю интересно наблюдать не только за персонажами, которые «живые», но и за диалогом между автором и персонажем. Для иллюстрации данного положения достаточно вспомнить споры о персонажах фильма С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя»: правильном «законнике», достаточно безликом Шарпове и отступающим от закона страстном Жеглове. Насколько мне помнится, симпатии зрителя всегда на стороне Жеглова, хотя всем хочется, чтобы по отношению к ним лично все действия были в рамках закона. И примеров такого взаимодействия можно привести достаточно много, в том числе и совершенно противоположного характера. Вспомним, например, «Поднятую целину» М. Шолохова с его Макаром Нагульновым и т.д.

В число персонажей автором в манипуляционном взаимодействии часто включается читатель. Так, например, это происходит в отрывке из романа А.И. Герцена «Кто виноват?»: «Несмотря на то, что среди видимой праздности Бельтов много жил и мыслию и страстями, он сохранил от юности отсутствие всякого практического смысла в отношении своей жизни. ... Счастлив тот человек, который продолжает начатое, которому преемственно передано дело: он рано приучается к нему, он не тратит полжизни на выбор, он сосредоточивается, ограничивается для того, чтоб не расплыться, – и производит. Мы чаще всего начинаем вновь, мы от отцов своих наследуем только движимое и недвижимое имение, да и то плохо храним; оттого по большей части мы ничего не хотим делать, а если хотим, то выходим на необозримую степь – иди, куда хочешь, во все стороны – воля вольная, только куда не дойдешь: это наше многостороннее бездействие, наша деятельная лень.

Бельтов совершенно принадлежал к подобным людям; он был лишен совершеннолетия – несмотря на возмужалость своей мысли; словом, теперь, за тридцать лет от роду, он, как шестнадцатилетний мальчик, готовился начать свою жизнь, не замечая, что дверь, ближе и ближе открывавшаяся, не та, через которую входят гладиаторы, а та, в которую выносят их тела.

– Конечно, Бельтов во многом виноват.

– Я совершенно с вами согласен; а другие думают, что есть за людьми вины лучше всякой правоты. Так на свете все превратно»<sup>28</sup>.

Автор, описывая героя своего романа Бельтова, предоставляет право вынести определенное суждение о нем читателю-персонажу. Однако диалог автора или рассказчика, которому автор перепоручает вместо себя вести диалог с читателем-персонажем, носит манипуляционный характер. И за рассказ-

чиком, и за читателем скрывается автор, который выносит суждение и сам на него реагирует. В то же время, как мы предполагаем, но точно не знаем, у реального читателя романа (читающего) может быть и другое суждение о Бельтове, его вине или отсутствии оной. Манипуляционное взаимодействие автора с читателем, в котором автор сосредоточен на своей собственной субъектности, похоже на состояние людей, вовлеченных в танцевальные ритмы рока, когда танцуют «в одиночку, для себя самого, сосредоточившись только на себе, но при этом делая те же движения, что и остальные»<sup>29</sup>.

Данному манипуляционному взаимодействию с автором подвержен и читающий, который видит в авторе себя, переносит ситуации и переживания на себя самого, отождествляет персонажей с собой или своим вторым «я». Так, рассматривая мелодию и выделяя два тайма в истории европейской музыки и в истории романа, описывая разрыв между эстетикой двух таймов, М. Кундера, на мой взгляд, точно подмечает разницу в восприятии читателем романа и слушателем музыки первого тайма с их восприятием музыки/романа второго тайма: это отсутствие ассоциации с собой. В частности, о романе первого тайма он пишет: «С Сервантесом мы попадаем в мир, созданный колдовством рассказчика, который придумывает, который переходит границы и отдается на волю фантазии и выдумки; невозможно поверить в сто три выбитых зуба Санчо, как, впрочем, и во все остальное в этом романе»<sup>30</sup>.

И, сравнивая музыку первого (Бах) и второго (Шопен) тайма, продолжает: «Эта ремелодизация Баха не имеет ничего общего с романтизацией; то, что я слышу, – это подлинная мелодия первого тайма, неуловимая, незапоминаемая, несводимая к короткой формуле. ... Невозможно слушать ее, не испытывая при этом сильных эмоций. Но это иные эмоции, по самой своей сути отличные от тех, которые вызывает ноктюрн Шопена. Как если бы за искусством мелодии прятались два противоположных намерения: как если бы фуга Баха, выставляя для созерцания сверхсубъективную красоту бытия, хотела заставить нас забыть о состоянии нашей души, о наших страстях и печалях, о нас самих; и, напротив, как если бы романтическая мелодия хотела заставить нас погрузиться в самих себя, напряженно вслушаться в свое «я» и заставить нас забыть о том, что происходит вовне»<sup>31</sup>.

Таким образом, ассоциируя творчество автора со своей субъективностью, читающий забывает и об авторе, и об его персонажах. В целом он забывает о том, что перед ним другие «я», что исключает субъектно-субъектное общение. Ведь только при отсутствии поглощенности в свою субъективность реализуется истинно субъектно-субъектное общение, когда автор и читатель выступают полноценными и равными участниками процесса творческого общения и проявляют интерес не к своему уникальному «я», а к уникальному «я» другого. Именно в интересе к другому, и к автору, способному на фантазию, и к персонажу, отделенному от автора, читатель забывает «интерпретировать», что хотел сказать автор. Забыв об авторе, он ставит в центре

## ■ Филология

своего внимания вопрос: «А что говорит или имеет в виду персонаж?».

В данной связи представляется интересным то, что «возбуждение» автором определенных эмоций у читателя, заставляющее его погрузиться в собственную субъективность и забыть о других «я», представляет собой манипуляционное действие, направленное на то, чтобы «связать» его эмоции со своими. И в целом «связать» читателя с собой, а проще говоря, «ассимилировать» его чувственный мир.

Подводя итоги рассмотрения межличностного взаимодействия субъектов художественного текста, субъектно-субъектного и субъектно-объектного характера этого взаимодействия, в основе которого лежит отношение между «я» каждого субъекта, нам хотелось бы привести мудрый совет одного из крупнейших прозаиков современности, одного из наиболее интересных и читаемых писателей конца XX века Милана Кундеры, размышляющего об истории романа: «Есть только один способ понять

романы Кафки. Читать их, как читают романы. Вместо того, чтобы искать в образе К. портрет автора, а в словах К. – таинственное зашифрованное послание, лучше внимательно следить за поведением персонажей, их разговорами, их мыслями и попытаться представить их перед глазами»<sup>32</sup>.

### **Komarov A.S. Interpersonality Communication of Writer, Character and Reader in Belles-Lettres.**

**Summary:** *The article is devoted to intercourse between the writer, the character and the reader, their roles in the process, the characteristics and nature of interpersonal relations between them. The author describes the two types of interpersonal relations: manipulative intercourse and communicative intercourse. Manipulative intercourse is looked upon as a process of depriving one participant of their individuality by the other. Special attention is paid to the nature, sources, and differences between these types of relations, their manifestation in belles-lettres, ways of transforming communication into manipulation.*

#### **Ключевые слова**

Художественный текст, художественное общение, межличностное взаимодействие, субъекты общения, манипуляционное взаимодействие, образ автора, образ читателя, персонаж, другое «я»

#### **Keywords**

Belles-lettres, interpersonal communication, interpersonality intercourse, manipulative intercourse, narration, literary text, writer's image, reader's image, character, assimilation, individuality

### **Примечания**

1. Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002.
2. Арсеньев А.С. Философские основания понимания личности. М., 2001.
3. Хакен Г. Информация и самоорганизация: Макроскопический подход к сложным системам. М.: Мир, 1991. С. 35.
4. Лоуренс Д.Г. Собрание сочинений: в 7 т. // Т. 7: Сумерки Италии. М.: Бослен, 2008. С. 479.
5. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Социальная психолингвистика: Хрестоматия. М.: Лабиринт, 2007. С. 229.
6. Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю.М. О русской литературе. С.-Петербург: Искусство-СПб, 1997. С. 739–742.
7. Кундера М. Нарушенные завещания: Эссе / Пер. с фр. М.Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 82–84.
8. Там же. С. 84–88.
9. Кристи А. Пассажир из Франкфурта: детективный роман. М.: Эксмо, 2011. С. 6.
10. Waugh E. Prose, Memoirs, Essays. М.: Progress Publishers, 1980. С. 374–375.
11. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С. 497–498.
12. Кристи А. Указ. соч. С. 5–6.
13. Ефимов А.И. История русского литературного языка. Курс лекций. Изд-во Московского университета, 1954. С. 383.
14. Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М.: Ось-89, 2009. С. 358.
15. Sexy Shorts For Summer. A collection of short stories. Edited by J. Sanger. Accent Press Ltd, 2004.
16. Лотман Ю.М. Литература в контексте русской культуры XVIII века // О русской литературе. С.-Петербург: Искусство-СПб, 1997. С. 135–137.
17. Комаров А.С. Автор и персонаж в субъектно-субъектном пространстве художественной прозы // Филологические науки в МГИМО: Сб. науч. трудов. М.: 2012, № 48 (63). С. 176–185.
18. Зинченко В.П. Мысль и Слово Густава Шпета. М.: УРАО, 2000. С. 195.
19. Франк С.Л. Реальность и человек: Метафизика человеческого бытия. М.: Аст, 2007.
20. Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 809.
21. Там же. С. 814.
22. Кундера М. Указ. соч. С. 270–271.
23. Левидов М.Ю. Путешествие в некоторые отдельные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М.: Вагриус, 2008. С. 48–57.
24. Суэта суэта. Пятьсот лет английского афоризма. М.: Руссико, 1996. С. 271.
25. Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 810.
26. Немзер А. В.Ф. Одоевский и его проза // Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1988. С. 7.
27. Кундера М. Указ. соч. С. 240.
28. Герцен А.И. Кто виноват? Повести. М.: Правда, 1985. С. 140–141.
29. Кундера М. Указ. соч. С. 240.
30. Там же. С. 64.
31. Там же. С. 78.
32. Там же. С. 210–211.