

# Идеи из языка, или О двух типах писателей

28 ноября 2008

Уфа, Музей современного искусства РБ  
им. Н. Латфуллина

**Б. В. Орехов** (к.ф.н., ст. препод. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы), **Е. А. Слободян** (к.ф.н., ст. преп. каф. русского языка БГПУ им. М. Акмуллы), **Л. А. Каракуц-Бородина** (к.ф.н., доц. каф. журналистики БашГУ), **М. С. Рыбина** (асс. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. М. Акмуллы), **С. М. Шаулов** (к.ф.н., доц. каф. зарубежной литературы и страноведения БГПУ им. Акмуллы), **С. Ю. Данилин** (ст. преп. каф. русской филологии БашГУ), **Р. Р. Вахитов** (к.филос.н., доц. каф. истории философии и науки БашГУ), **А. А. Галлямов** (к.ф.н., доц. каф. русской филологии БашГУ)

**Б. В. Орехов:** Ну вот, кроме Рустама Ринатовича, все в сборе. Рустем Ринатович когда-нибудь подойдёт.

**С. Ю. Данилин:** Заблудившийся трамвай!

**Б. В. Орехов:** Сегодня Любовь Анатольевна сделает доклад.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Вопрос, который я попросила Бориса Валерьевича вынести на обсуждение, связан с целым рядом проблем, которые меня интересовали в последнее время. Это вопрос об идеях, которые рождаются из языка. Эту фразу, скажу забегая вперёд, я услышала студенткой от Р. Г. Назирова, она меня потрясла, и всё, что я пытаюсь делать, это пытаюсь понять, как же они рождаются из языка. Я хочу заранее попросить прощения у присутствующих литературоведов за методологическую сомнительность изложения, которое я сейчас попробую представить. Когда я это писала, я пыталась понять, на кого я ориентируюсь. Долгое время мне пришлось проработать со школьными учителями, которые проявляли удивительную глухоту к художественному тексту, абсолютную неспособность его интерпретировать. Поэтому тот примитивизм в толкованиях, который я демонстрирую, спровоцирован этим: хочется понять самой так, чтобы ещё и объяснить это кому-нибудь такого рода. Получился доклад про то, что «Идеи рождаются из языка сами собой, или О двух типах писателей».

Я представляю сегодня не столько собственно доклад, сколько перечень вопросов, назревших у меня, лингвиста, занимающегося языком художественной литературы, к профессиональным литературоведам и философам. (Не удержусь здесь от цитаты: «Человек нормального склада ума склонен пренебрежительно

относиться к занятиям лингвистикой, пребывая в убеждении, что нет ничего более бесполезного» («Грамматист и его язык»). Особенно мне здесь нравится выражение «человек нормального склада»<sup>1</sup>. Разумеется, призмой излагаемых соображений является творчество В. В. Набокова, которое меня давно занимает.

Проблема, подходы к которой хотелось бы сегодня осветить, инспирирована поразившей неокрепший студенческий ум в 1993 году лекционной фразой Р. Г. Назирова: «Идеи рождаются из языка сами собой». Тогда, я, разумеется, не заметила — ибо не знала, — что то был перифраз набоковской сентенции, заимствованной из эссе «Николай Гоголь» 1944 года, переведенного на русский в 1987: «Его <Гоголя> произведения, как и всякая великая литература, — это феномен языка, а не идей». Будучи воспитанной советской школой, изучение литературы в которой было ориентировано на пресловутые «три этапа освобожденного движения», я была уверена в том, что конституирующим признаком великой литературы являются как раз идеи.

Еще один текст, поразивший меня примерно в то же время — Нобелевская лекция Иосифа Бродского, где, в частности, сказано: «...не язык является его <поэта> инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования. Язык же — даже если представить его как некое одушевленное существо (что было бы только справедливым) — к этическому выбору не способен».

Обратимся к известным нам теоретическим работам, проливающим свет на этот вопрос.

Э. Сепир в работе «Язык» (1921) пишет: «Литература движется в языке как в своем средстве, но это средство обнимает два пласта: скрытое в языке содержание — нашу интуитивную регистрацию опыта, и особое строение данного языка — специфическое, как и эта наша регистрация. Литература, которая питается по преимуществу (никогда полностью) низшим пластом <...>, переводима без всякого ущерба для своего содержания. Если же литература движется более по верхнему, чем по низшему уровню — <...> она практически непереводаима»<sup>2</sup>. Сообразно этим двум уровням Сепир и выделяет два типа писателей: тех, у кого всё движется по высшему или по низшему уровню.

Примечательна, на мой взгляд, оппозиция «высшего» и «низшего» уровней, извиняемая лишь традиционным школьным представлением об уровневой структуре художественного текста. Концептуальный анализ приводит нас к тому, что на уровне языка как раз и обнаруживаются глубинные, исконные идеи.

Сепир не отдает предпочтения ни одной из этих литератур: приводя в качестве примера первого типа авторов Браунинга, а второго — Суинберна, ученый отмечает, что «достижения Суинбернов столь же симптоматичны, как и полуудачи Браунингов»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. — М.: Прогресс, 1993. — С. 195.

<sup>2</sup> Там же. — С. 248.

<sup>3</sup> Там же. — С. 198

Заявление Ролана Барта по обсуждаемой проблеме выглядит совсем экстремистским: Барт делит литераторов на «писателей» и «пишущих»: «Правдивее всех та литература, которая сознает себя наиболее ирреальной, поскольку сущность её заключена в языке; она представляет собой поиски промежуточного состояния между вещами и словами, напряжённое сознание которой и опирается на слова, и стеснено ими, которая через них имеет неограниченную и вместе с тем несбыточную власть над миром»<sup>1</sup>.

В том же смысле высказывается и Н. Д. Арутюнова, называя два принципа построения художественного текста: подчинение языка или подчинение языку: «Писатель классического типа правит языком, шлифует его и культивирует заложенные в нем возможности. Он воюет с его стихией, упорядочивает хаос. Он хозяин. Но есть другой способ создания художественного текста — слияние с национальной стихией, придание специфическим чертам языка стилеобразующих функций»<sup>2</sup>.

Наконец, у Ю. И. Левина появляется оппозиция аналитической и синтетической прозы: «*Дар* — образец синтетической прозы, и этим противопоставлен основной традиции русского (и западноевропейского) романа XIX века»<sup>3</sup>.

Добавлю, в качестве эталона классического (аналитического) автора обычно приводят Л. Н. Толстого с его дидактизмом; наследует толстовские традиции А. И. Солженицын. Квинтэссенцией этого аналитизма представляется нам часть вторая эпилога «Войны и мира» («Предмет истории есть жизнь народов и человечества...») Вот пример пародирования подобного подхода у В. В. Набокова: «“Но позвольте, господин Горн, — взволнованно кричал Брюк, написавший только что роман, действие коего протекало на Цейлоне, — нужно же осветить всесторонне, основательно, чтобы всякий читатель понял. Если же я описываю, например, плантацию, то обязан, конечно, подойти с самой важной стороны эксплуатации, жестокости белого колониста. Таинственная, огромная мощь Востока...” — “Вот это и скверно”, — сказал Горн». («Камера обскура», 15).

В некотором смысле диада «классический (подчиняющий язык) — неклассический (подчиняемый языком)» ставит Толстого на одну доску с Донцовой и Константиновым: там тоже язык — единственно инструмент выражения, разве что место идеи занимает сюжет.

Линия неклассического (синтетического) автора традиционно ведется от Ф. М. Достоевского. Не будучи литературо- и тем более достоевсковедом и, очевидно, примитивно прикладывая категорию полифонии к классическим текстам Достоевского, рискну изложить свое этой самой полифонии понимание:

<sup>1</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 243.

<sup>2</sup> Арутюнова Н. Д. Национальное сознание, язык, стиль // Лингвистика на исходе XX века: итоги и перспективы. Тезисы международной конференции. — М., 1995. — Т. 1. — С. 33.

<sup>3</sup> Левин Ю. И. Вл. Набоков. О «Даре» // Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М.: Языки русской культуры, 1998. — С. 322.

смыслы в полифоническом тексте рождаются из столкновения реплик; так, например, смысл хрестоматийной фразы Аглаи «Я в торги не вступаю» вычитывается из следующей за нею записки Гани Иволгина, смысл которой, в свою очередь, объясняют предшествующие события («Идиот»). Вообще Достоевского, как и других неклассических авторов, невозможно читать «по диагонали» — непонятно, о чем идет речь. Текст для такого читателя, который пробегает его глазами, распадается на реплики, на отдельные предложения.

Неклассический автор после Достоевского — фигура несколько иная: он действительно движется по уровню языка — в смысле развертывания текста, но не продуцирования идей. Ярчайшими примерами подобных текстов могут служить стихотворения Велимира Хлебникова типа «Кузнечик» («Крылышка золотистом тончайших жил...») — в противовес его же «Годы, люди и народы...»

Поиск «идей» в таком тексте вывел меня на методiku концептуального анализа.

Заметим, термин этот весьма спорный, так как, во-первых, обладает синтаксической многозначностью (критика метода и сводится к тому, что под термином подразумевается то любой анализ концептов, то анализ некоторого явления сообразно некой концепции<sup>1</sup>), а во-вторых, функционирует и в других сферах научной и практической деятельности, в частности, в кибернетике, теории систем, социологии, маркетинге.

Определением концепта, заслуживающим серьезного внимания, до сих пор представляется мне следующее: концепт — это «парадигматическая структура, выводимая из синтагматических отношений имени, фиксированных в тексте»<sup>2</sup>. Приведенное определение примечательно тем, что в нём в свернутом виде описана и сама процедура концептуального анализа.

Авторы указанной работы возводят понимание концептуального анализа к Э. Вендлеру, который, развивая свое исследование в русле теории речевых актов, оценивает значения исследуемых глаголов-перформативов с точки зрения их способности сочетаться с теми или иными словами<sup>3</sup>.

Сочетаемость — в художественном тексте преимущественно аномальная<sup>4</sup> — дает исследователю в качестве материала конкретные текстовые реализации концепта — гештальты в понимании авторов работ<sup>5</sup>. На основе этих данных могут быть описаны модели, структурирующие концепт. Дж. Лакофф выделил четыре типа таких моделей: пропозициональные, схематические (образные), метафорич-

<sup>1</sup> Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка: Культурный концепт. — М., 1991; Кубрякова Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика — психология — когнитивная наука // Вопросы языковедения. — 1994. — № 4.

<sup>2</sup> Чернейко Л. О., Долинский В. А. Имя СУДЬБА как объект концептуального анализа // Вестник Московского государственного университета: Филология. — 1996. — № 6.

<sup>3</sup> Вендлер Э. Факты в языке // Философия, логика, язык. — М., 1987.

<sup>4</sup> Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. — М., 1998.

<sup>5</sup> Чернейко Л. О., Долинский В. А. Цит. соч.

ческие и метонимические<sup>1</sup>. Наиболее продуктивным при работе с текстом нам представляется анализ метафорических и пропозициональных моделей — именно в них репрезентируются языковые смыслы, которые являются сферой взаимодействия языкового и неязыкового концептуального содержания<sup>2</sup> (схематические и метонимические несут, на наш взгляд, лишь собственно ментальное).

Так, концепт 'память' в тезаурусе В. Набокова представлен когнитивными моделями ПАМЯТЬ КАК ОРГАН / ЧАСТЬ ТЕЛА (*память оставалась в зачаточном виде («Лик»), у меня болит то место памяти («Приглашение на казнь»); Chesалось что-то в памяти («Защита Лужина»); ПАМЯТЬ КАК МЕХАНИЗМ (зрубая механика памяти («Истребление тиранов»); пустил в ход машину памяти («Отчаяние»); как ни терблЮ винтов наставленной памяти («Другие берега»); ПАМЯТЬ КАК ПРОСТРАНСТВО (набирая рекрутов в захолустьях памяти, исчез за углом памяти («Король, дама, валет»); из всех углов памяти («Защита Лужина»); ПАМЯТЬ КАК ЧЕЛОВЕК (Привередничать и корячиться Мнемозина начинает только тогда, когда доходишь до глав юности («Другие берега»); на руках у беллетриста умирает Мнемозина; Мнемозина начинает плутать и растерянно останавливается, повторяет, как попугай, Мнемозина («Другие берега»)).*

(Сделаю здесь паузу, чтобы удивиться реплике Н. Д. Арутюновой: «Если метафора — это победа над языком, то классический стиль — это победа языка»<sup>3</sup> — не только входящей в противоречие с высказанными ранее ею же идеями, но и не подтверждаемой материалом, который свидетельствует скорей о тотальной победе асимметричной природы языкового знака, то есть метафоры).

Идея ПАМЯТИ КАК ЧЕЛОВЕКА может быть описана также и через пропозициональную модель 'S — P — O', где позицию субъекта занимает само имя 'Память/Мнемозина', предикатами служит лексика восприятия (*боярышница, присевшая на расцветший от одного взгляда памяти придорожный репейник («Другие берега»); физических процессов (преображенная память моя дышала двойной порцией кислорода («Отчаяние»); движения (память не успела догнать уплывавшее («Защита Лужина»); бытия (если, конечно, память может жить без головного убора («Ultima Thule»)).*

Такое понимание концептуального анализа, на мой взгляд, придает описанию концептов некоторую процедурную определённую. Концепт в итоге предстает парадигмой когнитивных моделей, выявленных на базе анализа синтагматики своего имени. Концепт и когнитивная модель же репрезентируют определённую идею, а будучи возведенными через модель языковой личности к прагматикону, — и фрагмент индивидуальной системы ценностей.

<sup>1</sup> Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. XXIII. — М., 1988.

<sup>2</sup> Васильев Л. М. Речевой смысл предложений как результат взаимодействия языкового и неязыкового знания // Предложение и текст: семантика, прагматика и синтаксис. — Л., 1988.

<sup>3</sup> Арутюнова Н. Д. Аномалии и язык // Вопросы языкознания. — 1987. — № 3. — С. 17.

Здесь мне хочется остановиться на проблеме языковой игры, наше внимание к которой привлек профессор К. З. Закирьянов, однажды задавший мне вопрос по докладу, посвященному проявлениям транслингвальной языковой личности: «А может быть, это простая языковая игра?»

Ответом на этот вопрос мне представляется переформулированный В. П. Рудневым психоаналитический тезис: «За любым поверхностным и единичным проявлением текста лежат глубинные и универсальные проявления, носящие мифологический характер»<sup>1</sup>.

Природа этих проявлений — в том числе и тех, которые принято называть языковой игрой, — бессознательна: «Наша память часто не располагает ими <остротами> (заметим, остроумие и комическое — не одно и то же! — Л. К.-Б.) тогда, когда мы хотим их вызвать, но зато иной раз они возникают невольно, и в таких именно местах хода наших мыслей, где мы не понимаем, почему они вплетаются. Это опять-таки мелкие черты, но все же они указывают на происхождение острот из бессознательного»<sup>2</sup>. Таким образом, «простой» языковой игры, на мой взгляд, не существует: есть только особенности индивидуальной картины мира, о которых языковая игра свидетельствует.

Возвращаясь к теме классического/неклассического автора, скажу, что у последнего идеи могут рождаться из столкновения не реплик, но слов — но общий, от Достоевского идущий, принцип неклассической прозы остается релевантным.

И здесь истоки соображения относительно стилового родства Набокова с Достоевским, высказанного мною в устной беседе с С. Ю. Данилиным: любитель морочить головы своим читателям, Набоков, на наш взгляд, именно поэтому столь яростно от этого родства и отрекся.

Позволю себе и совсем уж фантазмагорическое суждение: в некотором смысле, все писатели могут быть названы неклассическими — если признать справедливыми идеи лингвистики языкового существования, сформулированные Б. М. Гаспаровым: язык представляет собой гигантский цитатный фонд, и каждое речевое произведение, таким образом, — интертекстуально<sup>3</sup>.

Дальнейшее обдумывание проблемы «идей из языка» приводит меня к проблеме читателя текстов, принадлежащих к разным типам. Существование двух типов авторов, согласно Р. Барту, предполагает и наличие двух способов чтения — чтение через кульминационные моменты интриги и «прилежный» способ: «при таком чтении мы пленяемся уже не объемом... текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта означивания»<sup>4</sup>. Полагаем, именно такой способ поощрял лично Владимир Набоков, говоря о чтении «по скважинам, как надобно читать стихи» («Дар», гл. I). Очевидно, сказанное выше не означает,

<sup>1</sup> Винни-Пух и философия обыденного языка / Ст. и комм. В. П. Руднева. — М., 1994.

<sup>2</sup> Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 2005.

<sup>3</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: Новое литературное обозрение, 1996.

<sup>4</sup> Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 470.

что каждому из названных двух типов литературы (текстов) с необходимостью должен соответствовать свой тип чтения, — тем более что, согласно Барту же, в чистых видах эти типы не существуют. Однако можно предположить, что текст писателя-классика, прочитанный «прилежным» читателем, скорее всего оставит в сознании лишь набор разрозненных впечатлений, а у «читателя-классика» произведение «новой» литературы вызовет раздражение кажушимся отсутствием сюжета, идеи.

Сосредоточимся теперь на феномене восприятия текста неклассического. Н. Д. Арутюнова пишет: «Осознание художественного текста как особого вида коммуникации послужило стимулом развития стилистических приемов, состоящих в нарушении прав адресата <...>. Если несоблюдение «максимы качества» вытекает из самой природы художественного текста, то отступление от других коммуникативных принципов имеет стилеобразующий характер. В художественном тексте не выполняется ни максима количества информации, ни максима релевантности, но особенно неприемлемо для современного прозаика требование последовательного и упорядоченного повествования, которое могло бы помочь ориентироваться читателю в фактической стороне дела»<sup>1</sup>. Логично было бы предположить, что вследствие этого отключаются механизмы понимания текста (описанные, например в классической работе<sup>2</sup>). Неклассический текст изобилует логическими аномалиями (следовательно, могут не сработать пропозиционные стратегии); ему свойственна внезапная смена темы (топика) (в этом случае макростратегии окажутся бесполезными); он зачастую не реализует традиционные схематические структуры дискурса (например, «завязка — кульминация — развязка» в рассказе) — а значит, не реализуются стратегии схематические; он предполагает немотивированные пропуски смысловых звеньев — и так делает бесполезными продукционные стратегии. Единственно релевантными остаются стратегии локальной когерентности (связности), предполагающие, что «сложные пропозиции обозначают факты некоторого возможного мира»<sup>3</sup>.

Таким образом, для адекватного понимания текста (для того, чтобы состоялся идеальный читатель) необходимо максимальное совпадение у автора и читателя целого ряда феноменов.

1) **Собственно набора знаний о мире.** Здесь следует учесть, что «постмодернистский писатель одинаково свободно чувствует себя как в мире технологии, так и в области фантазии»<sup>4</sup>. Первое, следовательно, требует от читателя обширных познаний в самых разных областях (Ср. «Официантка положила на стол серый листочек. Степа по привычке просеял цифры глазами и увидел под милым “3, 40” равнодушное “25,0”. — Девушка, — сказал он, — вы мне

<sup>1</sup> Арутюнова Н. Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1988. — Т. 40. — № 4. — С. 36-7.

<sup>2</sup> Ван Дейк Т. А., Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка. — М., 1988. — Вып. XXIII. — С. 166-173.

<sup>3</sup> Там же. — С. 367.

<sup>4</sup> Философские основания эстетики постмодернизма. — М., 1993. — С. 9.

вместе с “Б-52” этот “Б-2” посчитали, а я его даже не видел. — Все правильно, — сказала официантка. — Это фирменный коктейль-невидимка. Виден только в счете. Технология “стелс”, слышали?» (Пелевин В. «Диалектика переходного периода из ниоткуда в никуда»); «Так долго вместе прожили без книг, / без мебели, без утвари, на старом / диванчике, что — прежде чем возник — / был треугольник перпендикуляром, / восставленным знакомыми стоймя / над слившимися точками двумя» (Бродский И. «Шесть лет спустя»). Второе предполагает читательскую готовность принять любой предлагаемый автором возможный мир (ср., например, рассказ Татьяны Толстой «Сюжет», базовая presupпозиция которого — «Пушкин выжил после дуэли») или постоянно перемещаться из одного возможного мира в другой, как это предполагает, например, рассказ Виктора Пелевина «Ника».

2) **Концептуальных систем** — ибо «концепт и вызывает текст к жизни (точка взрыва)» и «является конечной целью его восприятия»<sup>1</sup>, а «основа понимания художественного текста — совпадение концептуальных систем автора и реципиента (K1 и K2)», чем больше область их пересечения — тем восприятие адекватнее<sup>2</sup>. Совпадение концептуальных систем предполагает и тождественность самих наборов концептов, и изоморфизм концептосфер (по крайней мере, в пределах ядра), и близость концептуальных моделей. Сошлемся здесь на приводимый набоковедом Б. Носиком диалог двух писателей: «— А ты как думаешь, Володь? — спросил я. — Отчего все-таки девочки? Они же маленькие. Их так жалко... — Я думаю, ему это просто интересно как писателю — такая вот крайняя ситуация: любовь к девочке. Она для него плодотворна как для писателя» (Носик Б. «Мир и дар Владимира Набокова»), — в котором, как нам кажется, оба собеседника демонстрируют глухоту по отношению к обсуждаемому тексту именно вследствие отсутствия в их концептуальных системах концепта нимфетки.

3) **Набора прецедентных текстов.**

4) **Интертекстуальных фреймов**<sup>3</sup> как конкретных смыслов, которыми обрастают прецедентные тексты в индивидуальном и коллективном восприятии. Так, набоковский окказионализм *ямщикнегонилошадейность* выступает в тексте романа «Дар» как знак «русскости», мелодраматизма и надрывности, принадлежности героини к мещанскому сословию — между тем, в личном окружении автора доклада есть человек, использующий выражение «Ямщик, не гони лошадей» в качестве перифразы для «не торопись».

5) **Языкового опыта.** Язык постмодернистского произведения сознательно усложнен при помощи разнообразных сдвигов сочетаемости лексических и грамматических единиц, и это следствие и свидетельство определенного сдвига восприятия у автора, который, в свою очередь, выступает причиной сдвига в восприятии текста у читателя: «Смещённость языковой фактуры вызывает

<sup>1</sup>Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? Человек, сознание, коммуникация. — М., 1998. — С. 202.

<sup>2</sup>Пищальникова В. А. Концептуальный анализ поэтического текста. — Барнаул, 1991. — С. 5.

<sup>3</sup>Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? Человек, сознание, коммуникация. — М., 1998. — С. 202.

эффект смещённости в непосредственном отзыве на нее»<sup>1</sup>. Вместе с тем, экспериментальные исследования показывают, что, например, при семантизации окказиональных слов отказы от реакции значительно превышают количество реакций<sup>2</sup> — то есть для множества неподготовленных читателей смысл в окказиональных словах и сочетаниях отсутствует.

Поиск идей в таком тексте необходим, тем более, что на обывательском уровне слышу в адрес исследуемого автора преимущественно негативные выпады. Довелось два года подряд делать доклады по языку Набокова в секции «Язык и ментальность» под руководством Колесова в Санкт-Петербургском университете на филфаке. Без хвастовства хочу сказать, что именно мои доклады вызывали какую-то ожесточённую борьбу, и не потому, что доклады хороши, а потому, что все реплики были типа: «Да что он ваш Набоков... Он вообще не автор!» И это солидные, уважаемые люди.

Для читателя неклассического текста ориентация в восприятии и в продуцировании текстов на смещённость языковой фактуры. Если смотреть на писателей, вышедших в последние годы на сцену литературы, то получается, что это профессиональные филологи. Получается, что писатель и читатель — это фигура в одном лице, синтетическая фигура: сами филологи и для филологов пишут. У них непростой опыт. Они и в производстве текстов ориентированы на аномалию. Две проблемы «идеи из языка» и «два типа писателей» имеют один выход. Дальше можно говорить об элитарности литературы, о крайне узком круге этих людей и страшной отдалённости их от народа.

В заключение сформулирую вопросы, имеющиеся у меня к литературоведам.

1. Рождаются ли идеи из языка у авторов классического типа? Если да, то
2. Как выглядит механизм этого рождения?
3. Есть ли другие, кроме концептуального анализа, методы анализа идей, рождающихся из языка?
4. Возможна ли «чистая», «простая» языковая игра?
5. Можно ли — и если да, то как — научить «неидеального читателя» «читать по скважинам»?

**Б. В. Орехов:** Прежде чем перейти к этим вопросам, мне бы хотелось уточнить одну вещь: вы попытались описать, что происходит при столкновении читателей неклассического типа и классических текстов, с одной стороны, а с другой стороны, что происходит, когда читатель классического типа читает неклассический текст. А когда читатель неклассического типа читает неклассический текст? Поскольку Вам ближе и тот тип чтения и тот вид текста, вам, вероятно, будет легко ответить.

---

<sup>1</sup> Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. — С. 258.

<sup>2</sup> Тогоева С. И. Новое слово — новое знание в коммуникативной и инновационной деятельности человека // Психолингвистические исследования слова и текста: Сб. научных трудов. — Тверь, 1997. — С. 116.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Возникает то, что называется «пространством удовольствия» (бартовский термин), идёт искусственное усложнение, ориентация на языковую игру и интертекстуальность. Если даже нет прямого жонглирования цитатами, аллюзиями и т. д. Извините, это мой примитивный взгляд из другого лагеря. Мне приходилось бывать на конференциях в том же Набоковском доме, я слушала, чем занимаются литературоведы Долинин, Аверин и др. Литературоведение превратилось в поиск: чего на чего похоже. Каждый следующий выступающий встаёт и говорит: «А вот это ещё, знаете, как в “Жизни Арсеньева”. Немножко не так, но похоже». Люди соревнуются в выискивании похожестей. Соответственно, каждое открытие читателя неклассического типа по поводу неклассического текста — это очередной «укол удовольствия» (набоковское выражение).

**С. Ю. Данилин:** В этом заключается цель? Символическое отсылание к бесконечной цепочке получается?

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Это вовсе не обязательно цепочка. Это может быть и веер, всё, что угодно.

**С. Ю. Данилин:** Имеется в виду всё, что бесконечно. Или есть какая-то конечность?

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Бесконечно! Вся мировая культура — один бесконечный интертекст. Так что эти игры бесконечны. Если перебраны все пункты, к которым отсылает текст, можно обсуждать способы, которыми эта отсылка происходит и т. д. Поэтому для читателя-неклассика это сплошное гурманское удовольствие от открытий.

**Б. В. Орехов:** Мой читательский опыт говорит о том, что к этому самому удовольствию ведёт некое впечатление, которое можно условно назвать цельностью от текста. Когда разные векторы (необязательно на уровне идей, но и, условно говоря, на уровне формы) сходятся, то есть, когда какие-то части, пазлы сложились в голове, удовольствие больше, чем от отдельных парцелированных вспышек удовольствия. Это обязательно свойство чтения классического типа, или неклассический тип восприятия подразумевает впечатление цельности? Или это отдельные вспышки узнавания?

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Это вопрос, который требует отдельного обдумывания. Надо подумать, есть ли это у других авторов, но исследователи Набокова постоянно пишут о т. н. метаромане, в который складываются все его произведения. Вспышки-то получаются разрозненные, но по разным произведениям разбросанные вспышки (а читатель Набокова знает о многочисленных связях между произведениями) складываются во что-то большее. Это цельность другого порядка.

**М. С. Рыбина:** В связи с этим как раз задам вопрос. Объясните, пожалуйста, разницу между метароманом у Набокова и «Человеческой комедией» Бальзака, которая, скорее всего, будет классическим текстом.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Мне «Ругон-Маккары» вспомнились почему-то.

**М. С. Рыбина:** Ну, вот давайте без «Ругон-Маккаров». Это уведёт нас ещё дальше. Всё, что говорилось о Набокове, я пыталась проецировать на Толстого, и не поняла, в чём там разница.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Насчёт Толстого не знаю. Что мне памятно из перечисленного, это пресловутые «Ругон-Маккары». Мне сейчас спокойно, потому что я говорю на уровне дилетанта в литературоведении. В лингвистике, наверное, тоже.

**М. С. Рыбина:** Я вам скажу, что не чувствую себя профессионалом, поэтому у нас с вами будет разговор на равных. Давайте о «Ругон-Маккарах».

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Там это «мета» складывается на уровне героев (все они находятся в родственных отношениях), элементов сюжета, хронотопа.

**М. С. Рыбина:** Только ли? А узнаваемый стиль Золя, его тип построения сравнений, те точки зрения, тот ракурс видения, который варьируется?

**Л. А. Каракуц-Бородина:** То есть тоже на уровне языка?

**М. С. Рыбина:** А в чём существует автор, если не в языке?

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Мы возвращаемся к тому же. Объясните мне, пожалуйста, каким образом существует автор в языке в классическом тексте?

**А. А. Галлямов:** Может быть, тогда лучше начать с правомочности деления на классические и неклассические тексты?

**М. С. Рыбина:** Да, меня это тоже очень смущает. Я не понимаю, в чём оно.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Давайте тогда обсудим, почему это противопоставление так настойчиво повторяется?

**М. С. Рыбина:** Я постоянно слышу: Толстой — это одно, Достоевский — это другое. Чем больше слышу, тем меньше понимаю, о чём вообще идёт речь.

**С. Ю. Данилин:** Кажется, такие утверждения умозрительны.

**А. А. Галлямов:** А в языке эта разница есть, в противоречивости синтаксической классификации. Совместить два вида предложений — односоставные и двусоставные — ещё никому не удавалось. Односоставные — это синтетизм. Двусоставные — это аналитизм. Это два полюса. Отсюда возникают две разные мифологии — аналитическая и синтетическая.

**М. С. Рыбина:** У Толстого нет односоставных предложений? Я правильно поняла? (смех)

**А. А. Галлямов:** Нет, я говорю о чисто лингвистической базе. Есть языки, в которых односоставных предложений практически нет, есть языки, где односоставные предложения преобладают, а есть языки полисинтетические, в которых вообще нет предложений.

**М. С. Рыбина:** А к какому типу относится русский язык?

**А. А. Галлямов:** Это брат-близнец классической латыни. Здесь предложение, состоящее из четырёх слов, имеет 24 варианта. Реально мы используем только три. «Я купил вчера книгу» — четыре слова. Двадцать четыре варианта. Из них мы используем максимум пять. И то это при особых изысках.

**М. С. Рыбина:** Можно посчитать, сколько вариантов использует Толстой, сколько Достоевский. Пока мы не посчитали, мы ничего сказать не можем, к какому типу относится тот или иной писатель?

**Б. В. Орехов:** Мне это напоминает идею Якобсона, который некогда предположил, что метафора должна соответствовать больше романтическому стилю, а метонимия — реалистическому. Эта идея долгое время воспроизводилась, пока Гаспарову не пришло в голову, как всегда, посчитать, и тогда выяснилось, что романтические поэты больше склонны к использованию метонимии и наоборот<sup>1</sup>. То есть в теории всё красиво.

**Р. Р. Вахитов:** Значит, неправильно мы их романтиками считаем! (смех)

**А. А. Галлямов:** Можно вернуться к Марровской теории с четырьмя корнями. Но самое неприятное состояло в том, что всё живое состоит из этих четырёх аминокислот.

**С. Ю. Данилин:** Изоморфизм получается.

**Л. А. Карауц-Бородина:** Разрешите, я вернусь к реплике Бориса Валерьевича. Заслуга Якобсона в том, что он подсказал Гаспарову, что считать. Азамат Абдрахманович нам сразу жёстко предложил оппозицию: односоставные — двусоставные предложения. А моя первая мысль относительно синтаксиса была: простые — сложные. В этом Толстой с Набоковым попадают в одну компанию.

**Б. В. Орехов:** Не совсем всё так. На Якобсона Гаспаров не ориентировался. Уже посчитав, Гаспаров вытянул из памяти положение, когда-то высказанное Якобсоном. Гаспарову подсказали, что считать, античные риторика, которые метафору и метонимию, вообще говоря, определили. Он оттуда идёт, когда что-то считает, а потом уже походя идею Якобсона опровергает.

**А. А. Галлямов:** Он отвергает именно метафору и именно метонимию в том виде, в каком их понимали. Якобсон мог воспользоваться этими двумя словами, чтобы указать, что есть какие-то две сущности, которые пока ещё не определены. Это не обязательно метонимия и метафора.

**С. Ю. Данилин:** Лакан как раз на этих вещах основал свою теорию. Воображаемое и символическое — это то, что визуально представлено, и то, что может быть представлено в языке.

---

<sup>1</sup> Гаспаров М. Л. Тропы в стихе: попытка измерения // Онтология стиха: Сборник статей памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова. — СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2000. — С. 13–25.

**М. С. Рыбина:** Заметим, что у Лакана это тоже сильная риторическая традиция.

**С. Ю. Данилин:** Но мы не об этом начинали говорить: из языка или нет вырастают идеи? А ещё из чего могут вырастать?

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Вопрос не в том, откуда могут вырастать идеи.

**М. С. Рыбина:** Я поняла это так. Например, Толстой абсолютно точно знает, что он хочет сказать и что он хочет доказать. В соответствии с этим он подбирает те слова, которые ему для этого подходят.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Оппозиция такая: или идея из языка или язык оформляет идею.

**Б. В. Орехов:** Эта проблема, которую пытаются решать в рамках мифопоэтики тоже: что первично: языковая метафора или миф, который формирует эту самую образность и путь номинации.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** А с лингвистической стороны — это Хомский с порождающей грамматикой и Б. М. Гаспаров (как Анти-Хомский), которые, получается, пытаются с разных сторон решать ту же проблему.

**С. Ю. Данилин:** У Достоевского можно увидеть и то и другое.

**М. С. Рыбина:** Подозреваю, что у Толстого будет то же самое.

**С. Ю. Данилин:** Сам Достоевский выделяет две стадии, когда пишет роман. Сначала он пишет поэму, то есть сюжетные ходы («князь сделал то-то и то-то»). Потом он эту поэму, как алмаз, обрабатывает и появляется роман: стиль, повествовательная форма и т.д.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Всё-таки он обрабатывает метафорой!

**С. Ю. Данилин:** Да! Может быть, у него не так много метафор («либерал насчёт кармана»), но получается, что всё-таки Достоевский, как говорит Бахтин, «мыслит моментами мира». Первоначально — вырастает фабульная схема, которая потом обрастает словесным «мясом». Это если брать творческий процесс. Но Достоевского можно последить и на уровне языка, он вырастает как предшественник модернистской литературы. А тот же Толстой говорит, что его роман нельзя пересказать вне той формы, которую он ему придал, кроме, может быть, той самой финальной части «Войны и мира», где мы находим сугубо публицистический текст, выражающий «напрямую» идеи. Тут у Толстого тоже элементы того и другого присутствуют. Можно, разве что, говорить о доминировании. Когда мы изучали советское литературоведение, там во введении говорилось о... Ленин с кем переписывался?

**А. А. Галлямов:** С Каутским! (смех)

**С. Ю. Данилин:** Просто всё это уже давно было. Первый тип — тенденциозный автор, выражающий только идеи. Но это не литература.

**Р. Р. Вахитов:** Моя позиция, что в традиционном обществе не существовало ни литературы, ни чисто хозяйственной жизни. Мы берём феномен традиционного общества и начинаем интерпретировать как литературный фе-

номен. Что такое икона? Разве это картина? Нет, это не картина. Для человека традиционного общества это, скажем так, точка для медитации. Мифы выполняли для человека традиционного общества инициатическую функцию. А мы воспринимаем как литературное произведение. Это всё равно, что археологи будущего нашли пистолет, который нами сработан, и использовали как молоток. Икона — это не живопись, а миф — это не литература. Богослужебный текст — это тоже не литература.

**М. С. Рыбина:** А искусство сказителя и статус этого искусства? Они уже осознаются как эстетический феномен.

**Р. Р. Вахитов:** Безусловно, эстетический момент присутствует. Но, выражаясь диалектически, этот момент присутствует в снятом виде. Он есть, но как часть живого целого, из которого его изъять нельзя.

**М. С. Рыбина:** А где степень?

**С. Ю. Данилин:** Почему тогда автор назван «Златоустом»? Засчёт каких-то эстетических составляющих его книги.

**Р. Р. Вахитов:** Для нас лучшая икона та, которая больше насыщена эстетически. Для религиозного человека не обязательна эта насыщенность.

**С. Ю. Данилин:** Не так однозначно, и верующий человек должен испытать эстетическое удовольствие, хотя оно может быть другого типа.

**Б. В. Орехов:** Мне хотелось бы напомнить, что Елизаренкова пишет о текстах Ригведы, упоминая, что чем большим эстетическим весом обладает текст, тем большее впечатление, как считалось, он производит на те силы, к которым обращён.

**Р. Р. Вахитов:** Это модернизация традиционного мировоззрения, о которой Генон очень много писал. Безусловно, традиционный человек ощущал эстетизм. Но у него не было предметов, которые должны были вызывать сугубо эстетические чувства. Вот для меня литература и вообще произведение искусства — это предмет, который должен вызывать сугубо эстетические чувства. У него нет другого предназначения.

**М. С. Рыбина:** Но только ли эстетические чувства вызывает «Евгений Онегин»?

**Р. Р. Вахитов:** Безусловно, он может быть и историческим документом, и политическим памфлетом, и быть «энциклопедией русской жизни», но первично в нём — эстетика. Если в нём нет эстетики, он превращается в нечто другое.

**М. С. Рыбина:** Надо сначала это эстетическое чувство в себе воспитать и развить.

**Р. Р. Вахитов:** Конечно, человек традиционного общества тоже обладал чувством эстетичного. И он стремился к тому, чтобы эти феномены были эстетичны. Но они не ради эстетизма создавались. Это были феномены культовые. Флоренский говорил, что если святой станет перед иконой, он увидит перед собой стекло, из-за которого на него из другого мира смотрит другой

святой. И не принципиально, как это изображено. Тем более, с точки зрения православной культуры икона необязательно нарисована, есть иконы явленные, которые человек не создавал.

**Б. В. Орехов:** Давайте вернёмся к главной теме: существует эта проблема или нет? Ведь Любовь Анатольевна привела убедительное количество высказываний, в которых разные авторы пытаются осмыслить эту проблему<sup>1</sup>, постоянно говорят об этом, возвращаются вокруг одной темы, но мы в конце концов не очень уверены, что эта проблема существует.

**А. А. Галлямов:** Ну почему, есть вот эти два полюса.

**Б. В. Орехов:** А не хочется их просто видеть исследователю? Они есть?

**А. А. Галлямов:** Мне кажется, есть. Не надо цепляться к словам, будто мы берём язык и оттуда вытягиваем идею. Надо понимать это как метафоры в духе Лакоффа. Даже используя строгую терминологию, не надо забывать, что это метафора.

**Р. Р. Вахитов:** А что вы понимаете под идеей? (смех) Какой-то чисто смысловой момент? Денотат без коннотаций.

**С. Ю. Данилин:** Вот в том-то и дело. Здесь всё сложнее, чем очищенная бинарная оппозиция. Здесь не так всё просто, мне кажется.

---

<sup>1</sup> Можно добавить типологически сходную классификацию, которую предлагает К. Г. Юнг: «Есть литературные произведения — и прозаические, и поэтические, в точности соответствующие замыслу автора достичь некоторого конкретного эффекта. Он подвергает свой материал определенной обработке, преследуя вполне отчетливую цель; <...>. Его материал полностью подчинен художественной цели; он хочет выразить именно это, и ничто другое. Он абсолютно един с творческим процессом, независимо от того, сам ли он стал у него во главе, или же процесс сделал автора своим инструментом таким совершенным образом, что он этого и не осознал. В обоих случаях художник так слит со своей работой, что его намерения и способности уже неотличимы от самого акта творчества. <...> Нет также необходимости цитировать произведения другого рода, которые свободно вытекают в более или менее законченной форме из-под авторского пера. Они возникли, как будто были уже законченными для появления в мире, как Афина Паллада, вышедшая из головы Зевса. Эти произведения, очевидно, овладели автором; его рукой водят, а перо пишет нечто, на что он смотрит с нескрываемым удивлением. Произведение несет вместе с собой свою особую форму; все, что автор хочет добавить, отвергается, а то, что он сам пытается отбросить, возникает вновь. В то время как сознательное мышление стоит в стороне, пораженное этим феноменом, автора захлестывает поток мыслей и образов, которые он никогда не имел намерения создавать и которые по его доброй воле никогда бы не смогли обрести существование». Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. — М.: REFL-book; Киев: Ваклер, 1996. — С. 17. (прим. ред.).

**С. М. Шаулов:** Можно ретроградную идею ввести? Вспоминается в связи с этой постановкой вопроса одно письмо Шиллера, где он пишет Гёте, что они разные поэты. «Вы, господин Гёте, идёте от единичного к общему». То есть идея рождается из (у них нет этой категории — «язык») рассмотрения самой действительности или из, так скажем, того уровня, на котором жизнь предстаёт как эстетический объект. «Я иду от общей идеи к частностям». Конкретно это может быть так: Гёте выстраивает сюжет, наподобие того, что он видит, наблюдает и предполагает в реальности, чтобы прийти к общему представлению о реальности, к идее о ней. У Шиллера идея есть, и он конструирует предметно-событийный план под эту идею, как её испытание. Ретроградность моей мысли заключается в том, что в эту дихотомию вторгается традиционный старый третий компонент, который студенты всё время мне называют «реальная действительность». Я им объясняю, что этого нет, но они упрямо утверждают, что «реальная действительность» есть. Я-то думаю, что её нет, но у любого человека есть определённый миф этой самой действительности, иначе бы он просто не ориентировался в ней и сидел в психушке. Миф помогает сохраниться в среде здоровых людей. Это у меня уже другая «скважина». Как это ещё в начале прошлого века заметил Воррингер, есть два типа писателей: изображающие нечто и выражающие нечто. Существует искусство выражения и искусство изображения. Гибриды возможны. Что выражает «выражающий писатель» Шиллер? Он выражает метафизический план своего мифа и ищет конструкции в языке, начиная с содержательного плана, сюжетного, образного, характерологии к речевым характеристикам и т.д., то есть идёт от идеи к языку. Они оба с Гёте классики. Другой тип изображает, если угодно, как Толстой, как Гёте (Гёте «Вильгельма Мейстера», потому что нужно учитывать, что это фантазмагорический поэт-Протей). Так их разделил Шиллер. Кто из них идёт от языка, а кто не от языка, и от чего ещё можно идти? Любой мыслительный акт, спровоцированный чем-то извне, к примеру, моим жизненным опытом, и требующий от меня осмысления, оценки, может быть, анализа, вывода, высказывания, представляет собой такую параболу, которая поднимается до метафизического концепта, и затем спускается на тот уровень, где мне его надо сказать. Этот мыслительный акт может быть целиком в тексте. «Я встретил вас...» — хотите, идите от языка, хотите, от этой самой «реальности» — «...и всё бывшее». И он, этот акт, пошёл от этой встречи. Он может целиком войти в текст. А может быть выражен в конце, в конечном итоге уже как интерпретированный миф. Мне кажется, что мы, выстраивая схему, редуцируем процесс порождения текста, где есть третий элемент — встреча с тем, что оказывается эстетическим объектом. Причём эстетический объект, с которым сталкивается художник, не инертный, он тоже говорящий, для кого-то он своего рода икона, которая отсылает к метафизическому. «А внизу говорят — от добра ли, от зла ли, не

знаю: / Хорошо, что ушёл. Без него стало дело верней. / Паутину в углу с образов я ногтями сдираю. / Тороплюсь, потому что за домом седлают коней. / Открылся лик, я встал к нему лицом, / И он поведал мне светло и грустно: / Пророков нет в отечестве своём...» Текст о смерти. «Я из дела ушёл» — я понимаю, что я умираю. Языковая метафора — подъём на чердак, где открывается истина, и прыжок в седло, и превращение в коня. Мифологическая совершенно ситуация. Где здесь что? Здесь сплошной интертекст: «от добра ли от зла ли», то есть «по ту сторону добра и зла», «каблуки канифоль», «скользкий пол», «растасили меня». Автор классический или неклассический? Здесь он такой, а в другом: «Я вчера закончил ковку, я два плана загудел» — другой.

**Р. Р. Вахитов:** Это такая простонародная маска.

**С. М. Шаулов:** Это не просто маска, там бесконечное лицедейство, это игра масками, называется «поймай меня». С другой стороны: «Во мне живёт мохнатый, злобный жлоб / С мозолистыми цепкими руками» — Может, я такой на самом деле? Это метафизический опыт, который повторяется. Мы в мышлении, как челнок, снуём туда-сюда от этих столкновений с реальностью в этот метафизический план, с которым надо постоянно сверяться. Или который надо сверять. Это, так сказать, как электрон, который 50 000 раз в секунду возникает и исчезает. Эта реальность то есть, то нету.

**Б. В. Орехов:** То есть не будет такого автора, который идёт только от языка или только от идеи.

**С. Б. Данилин:** Но можно ли использовать это хотя бы как предпосылку для типологизации?

**А. А. Галлямов:** Видимо, можно. В языке для этого есть термин «ведущая тенденция языка». Нет языка только синтетического, или только аналитического, или только полисинтетического. В каждом языке есть всё сразу. Видимо, так и у писателей: есть какие-то ведущие тенденции. Взять того же Толстого, про которого все говорят: дидактик, зануда. В жизни весёлый остроумнейший человек, как о нём говорят те, кто с ним лично общался.

**С. Ю. Данилин:** Кроме позднего периода.

**Р. Р. Вахитов:** Когда Толстой стал толстовцем.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Ну, мы-то имеем дело с текстом. Я слушаю с увлечением Сергея Михайловича, и ваша мысль, Азамат Абдрахманович, меня снова приводит к тому, что, естественно, в чистом виде тип писателя невозможен. Но на примере авторов, к которым мы всё время возвращаемся, мы видим динамику индивидуальной манеры: к старости Толстой ударяется в полный дидактизм. Тот же Набоков в «Машеньке» ещё почти Чехов, а в какой-нибудь «Аде» это уже полная игра словами. Параллельно с личностью биографической, как к старости все черты характера ухудшаются, так и в творчестве к концу творческого пути более утрированной предстаёт стиливая манера.

**Р. Р. Вахитов:** Мне, как философу, интересно, что сказал Сергей Михайлович. Мне кажется, что то, про что мы здесь говорим, это диалектика субъекта и объекта. То есть классическая литература претендует на объективный взгляд. Вот перед нами объективная реальность, давайте её изображать. В этом действительно есть определённая наивность, потому что объективная реальность в глубине своей субъективна, так как переживается и воспринимается субъектом. Это, конечно, общая схема, которая мало что даёт литературоведу, но именно она и есть саморефлексия субъекта. Субъект осознаёт свою субъективность и субъективность своего восприятия и начинает её лелеять. Но здесь тоже есть своя диалектика. Ведь сам субъект объективен, он существует. Мы с вами существуем, а не один человек тут сидит, а все остальные ему грезятся.

**Л. А. Каракуз-Бородина:** «Меня зовут Мене Текел Фарес, а вы все мне снитесь».

**Р. Р. Вахитов:** Какие-то предтечи неклассической литературы можно найти в классических произведениях, и в неклассической литературе можно найти момент классического.

**С. М. Шаулов:** Есть ли смысл в такой классификации? Смысл есть в любой теоретической дихотомии, которая в чистом виде выстраивает какие-либо контрагенты. Смысл инструментария, который прикладывается к реальной данности какого-то художественного явления. Всё зависит от того, какой смысл мы ищем и пытаемся установить. Этого момента мы как-то касались: вообще, в чём смысл этой науки, насколько она объективна и может ли она стать математикой? Дело в том, что в этой науке смысл, который мы ищем, мы имеем, ему свойственна эта предвзятость, он предвзят. Я не скрываю, что подхожу к литературе, к интересному мне объекту, зная о нём, зная, чего я хочу от него, что хочу в нём открыть. Эта предвзятость неизбежна, она связана с моей собственной метафизикой. Я потому «балдею» от этого, что читаю и вижу: ага, попался!

**Р. Р. Вахитов:** Потом возникает проблема согласования своей предвзятости с предвзятостью других.

**С. М. Шаулов:** Есть объективность общей науки. Это такой случай, когда Алла Борисовна Ботникова мне в своё время говорила: «Серёжа, ну уберите из заглавия это “барокко”. Ну не надо сразу дразнить». Получилось «...и национальная поэтическая традиция».

**Б. В. Орехов:** Согласование с субъективностью других напоминает старую шутку про мечтателей. «Проблема нашей реальности в том, что мечты одних мечтателей не совпадают с мечтами других мечтателей, одни мечтатели даже порой гибнут от того, что сбываются мечты других мечтателей».

**Р. Р. Вахитов:** Это проблему поставил Кант. Я не являюсь поклонником сего философа, я платоник, но даже если мы входим в пространство крайнего

релятивизма, где действительно говорим, что каждый субъект создаёт свою реальность, тогда возникает вопрос: как происходит общение между субъектами? Кант вводит понятие «интерсубъективность». Он не говорит об объективности. Мы воспринимаем эту комнату одинаково. Даже если не одинаково, всё равно есть общие моменты. Это интерсубъективность, и это надо вводить. В моей позиции, высшая объективная реальность — это Бог, это синтез субъекта и объекта. Вот Сергей Михайлович говорил, что не верит в объективную реальность. Почему? Есть высшая реальность Бога. Самая настоящая объективная реальность. Всё остальное обладает низшим бытийным статусом по отношению к нему.

**А. А. Галлямов:** Как раз, с чего я и начал, с деления на двусоставные и односоставные предложения: двусоставные предложения — это когда субъект и объект разделены, односоставные — почти. А в полисинтетических языках нет деления на субъект — объект. Вполне возможно, что отсюда и вырастает литературное различие.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Про Канта в этом месте как раз вспомнилось вот что. Памятны семинары милейшей Марии Борисовны Лоскутниковой по теории литературы. Четвёртой парой по теплейшей солнечной осени она нам говорила: «По такой погоде милое дело Канта почитать. Но имейте в виду: у Канта голова так была устроена, что всё делилось надвое, а у Гегеля на-трое...» Мы убеждались, что каждая теория безумна, но так всё складно делится!

**Б. В. Орехов:** Любовь Анатольевна! Мы на Ваши вопросы ответили?

**С. Ю. Данилин:** По-моему, наоборот, задавали сверху.

**Л. А. Каракуц-Бородина:** Но я вам очень благодарна! Правда, просто очень признательна. Я, как учёный, выступающий в развлекательном жанре, свои функции выполнила, всем было очень интересно, и мне тоже. Некоторые вещи, которые я пыталась тут изложить своим примитивным способом, я услышала повторёнными на более совершенном научном уровне, за что вам признательна. Какие-то мои домыслы и вымыслы подтвердились, что-то из сказанного стало поводом для дальнейших размышлений. А на вопросы, в какой степени было можно ответить, отвечено.

---

