

DOI 10.18522/2415-8852-2022-3-7-18

**«У МЕНЯ ОДИН ВОПРОС: ПОЧЕМУ МОЙ ЛЮБИМЫЙ БАХТИН
НЕ ОЦЕНИЛ МОЕГО ЛЮБИМОГО ЧЕХОВА?»**



Валерий Игоревич Тюпа – литературовед, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета. Автор книг «Художественность литературного произведения» (1987), «Аналитика художественного» (2001), «Анализ художественного текста» (2006), «Литература и ментальность» (2009), «Дискурс/Жанр» (2013) и др.

В этом номере Р&И теоретик литературы Валерий Тюпа говорит о мировом древе, личной тайне и «хохоронах», учит конспектировать Бахтина и показывает, как сделаны тексты Чехова, Блока и Пастернака. Беседовала Екатерина Максимова.

Тема нашего номера – канон. Валерий Игоревич, давайте начнем с ее рецептивного измерения. Спрошу вас как теоретика литературы и как преподавателя с опытом и школьной, и университетской работы: есть у вас позиция в полемике вокруг «необходимого литературного минимума» – школьного канона?

Есть, я его осуждаю. Пробую шутить, но, если серьезно, рецептивный канон, список читательских предписаний и предпочтений, мало что решает. Составление любых списков «книг, без которых ты не будешь культурным человеком» – занятие, мягко говоря, наивное. Потому что научить быть читателем, дать ключ к читательской культуре можно на одном-единственном произведении. Я в этом уверен. Если перед человеком открыли читательскую перспективу, тогда он будет читать и дальше. А заставить прочитать «весь список» без ключа – лучший способ вызвать отвращение к литературе.

Школа не знает, что делать на уроках литературы. Для ЕГЭ нужен «правильный ответ». Это работа с запоминанием, а не с пониманием. А литература учит пониманию. Уроки литературы должны быть уроками по развитию художественного мышления. Возьмем мою любимую теорию литературы. Я не считаю, что в школе нужно давать знания из этой области. Зачем? Я научу теории

литературы человека, который умеет видеть текст. А с чем приходят из школы? Тема, идея и прием. Я этих терминов вообще не употребляю. У творчества приемов нет, прием можно вычленить в тексте тогда, когда это начинают употреблять другие, приемы есть только у подражателей. Если «Доктор Живаго» заканчивается стихами главного героя – это никакой не прием. Иначе этот роман просто не мог бы состояться.

Не хватает культуры предметного мышления, не только литературного – математического, химического, исторического. 1990-е годы принято вспоминать с ужасом, но для многих это было время творческого подъема. Я тогда работал в Новосибирске и был на одном уроке у своего знакомого, замечательно учителя физики. Ранняя осень, легкий мороз, идешь по Академгородку – и твои следы остаются на земле, заполняются влагой и затягиваются тонким ледком, под которым не остается воды. С этого наблюдения он и начал урок: «По дороге в школу видели следы, затянутые тонкой пленкой “воздушного” льда? А как это происходит?» И целый урок они обсуждали это наблюдение, причины и механизм явления. Вот это и есть настоящий опыт формирования физического мышления.

А что делали мы на уроках литературы? Увлеченные моей системой «Мастерская стиха» педагоги учили детей писать стихи в 5–6-м классах. Была выстроена система услож-

нения: от двустиший (лирический дистих, восточный бейт) – к трехстишиям (хокку, терцины), четверостишиям разной рифмовки, октавам и далее вплоть до сонета. Дети этого возраста полны творческого заряда, и относятся они к творчеству абсолютно серьезно. Там такие поразительные стихотворения встречались. Любопытно, когда мы то же самое попытались проделать в старших классах, такого эффекта не получили: дети воспринимали свою задачу как подражание, как что-то вторичное. А пятиклассники совершали это как открытие. Зато со старшими классами отлично работала театрализация текстов. Это была большая игра, на которую отводилось четыре часа, распределялись роли – сценариста, режиссера, художника, актеров, директора театра, театрального критика. Помню, разыгрывали «Доктора Живаго». И вот скромной, зажатой девочке достается роль Марины, третьей жены Юрия Живаго. А что значит «досталась роль»? Это же не слова прочитать с выражением, это значит увидеть все произведение с позиции своего персонажа. Какое место мне, моему персонажу, отведено в предполагаемом спектакле? Объективно у Марины не так много этого места, но удивительно, эта девочка сделала такой сильный разбор образа Марины, осмыслив все ее появления в тексте, что открылось какое-то новое измерение этого романа. Да, это вам не «что хотел сказать автор» и как он хитроумно обходил цензуру.

И еще о каноне. Теория литературы занимается не существованием, а сущностью литературы, поэтому она говорит только о шедеврах. И здесь возникает вопрос, кто решает, что это шедевр. А «шедевр» – это как раз то качество, которое показывается и доказывается целостным анализом текста.

Вы помните момент, когда художественная целостность текста из теоретического конструкта превратилась для вас в ощущение? С какими текстами это происходило? Какие книги превращали наивного читателя в искушенного?

Конечно, их не перечислить, но попробую остановиться на ключевых. Моя первая по-настоящему прочитанная книга – это лирика Есенина. Говорю, и самому странно: сейчас Есенин далеко не самый любимый мой поэт. А тогда, в начале 1960-х, впервые после многих лет забвения Есенина переиздали, и мне на окончание десятого класса как отличнику вручили этот том. Тогда я терпеть не мог стихов: почему нормально нельзя написать? Расскажи все, что тебя волнует, по-человечески, то есть в прозе. Короче говоря, с большими сомнениями я открыл эту книгу. И – изменился полностью. Сразу пошли все эти филологические причуды: полностью перечитал Лермонтова, сам принялся сочинять стихи, в общем, началось. Что меня задело у Есе-

нина? Пожалуй, тогда я мог оценить только искренность и исповедальность – ровно то, за что запрещаю ценить тексты своим студентам, от чего пытаюсь их отучить. Конечно, по-настоящему сильные стороны поэзии Есенина я смог оценить только задним числом, спустя годы. А сильные стороны там, безусловно, есть. «Не жалею, не зову, не плачу» – смотрите, что происходит: *жалеть* – слабее, чем *звать*, *звать* – слабее, чем *плакать*. То есть он говорит «нет, у меня нет такого чувства», но интенсивность отрицаемого при этом возрастает. В этом парадокс и сила этой строки. Этот текст и на фонемном уровне очень любопытно устроен. Посмотрите, как здесь работают ударные *а* и *э*. От строфы к строфе доминирует *а*, которое в русской традиции часто связано с субъективным «я». Постепенно подтягивается *э*, и ее звучание нарастает. В последней строфе – ни одной ударной *а* и девять ударных *э*. В чем дело? Мне кажется, в этой дихотомии – «я» и «все». «Я не буду больше молодым» – с позиции «я» это кошмар, ведь «я» один, единственный и неповторимый. Но если «я» – часть мы («Все мы, все мы в этом мире тленны»), если «я» как «все», тогда приходит мудрая благодарность мирозданию, принятие хода вещей.

Назову еще три важных для меня текста, поворотных уже в профессиональном смысле. Первый – это «Соловьиный сад» Александра Блока. Мне повезло, на первом курсе у нас читал лекции Иван Федорович Вол-

ков. Он умел проделать этот фокус – показать чудо художественной целостности текста. Так и было с «Соловьиным садом». Вот первое четверостишие: *Я ломаю слоистые скалы/ В час отлива на илистом дне,/ И таскает осел мой усталый/ Их куски на мохнатой спине*. Здесь семнадцать *л* и *с* и ни одной *р* или шипящей, которые появятся в тексте позже. Эти две группы фонем составляют своеобразную партитуру текста: там, где герой находится в мире реальном – «жизни проклятий», тяжкого труда – там звучат *л* и *с*, то есть мотив соловьиной песни, а когда герой находится в соловьином саду, в ирреальном пространстве, начинают звучать *р*, *ж*, *ш*. Внутреннее всегда противостоит внешнему. Но это не все. В последней, седьмой главке герой не знает, где он находится: «или я заблудился в тумане», «или все еще это во сне». И на уровне фонетики нет никакой подсказки, герой сам должен сделать выбор, но он не способен. Трагическая ирония Блока направлена на пустоту человеческого «я», которое проявляет себя только в отрицании, в разладе внутреннего и внешнего.

Второй и, пожалуй, мой главный текст – «Дама с собачкой». Чехов вообще – мой писатель. «Даме с собачкой» была посвящена моя первая публикация, и как-то всю жизнь я не могу от этого рассказа отцепиться.

**Мы говорили о «Даме с собачкой»
с Владимиром Борисовичем Катае-**

вым, и именно этот финал – «самое сложное и трудное только еще начинается» – он называет одним из ключей к чеховской поэтике в целом. А что для вас в этом рассказе главное? Как вообще, с точки зрения теоретика литературы, устроен Чехов?

Да, а кроме того, что это ключ, просто здорово, что последнее слово в тексте – это слово «начинается», правда? Но для меня важно в этом тексте другое. Личная тайна – думаю, это главное в «Даме с собачкой». Второй полюс этого рассказа – тайна природы. О тайне природы рассуждает Гуров после того, как соблазнил Анну Сергеевну. Сначала он думает, что все объясняется тайной природы, равнодушной к тому, что мы делаем, а потом ему открывается, что настоящая жизнь – это то, что он должен таить, его личная тайна. У позднего Чехова это одна из сквозных тем. Помните, в «Душечке» «у Оленьки не могло быть тайн»? Отсутствие тайн – симптом нулевого «я». Думаю, по Чехову быть личностью и значит обладать личной тайной. Это не очень радостно, но боюсь, это именно так.

И еще к тому, как устроен Чехов: у зрелого Чехова есть своя модалность – удивление. Мой друг, замечательный немецкий русист Вольф Шмид много занимался Чеховым, но здесь даже он Чехова не распознал: Шмид утверждает, что не мог такой человек, как Гуров, так резко измениться. А мне как раз

понятно: это повествовательная установка «смотрите, надо же, как бывает», «удивительно, как мертвая душа может ожить».

Но я еще не назвал свою третью книгу. Это «Доктор Живаго», и это текст, который открылся мне только с третьей попытки. Как только – на волне своей скандальной славы – стал доступен этот роман, я сразу его прочитал. И несколько разочаровался. Да, написано, конечно, хорошо, но как-то не дотягивает до радикального жеста, до эпохального высказывания. А потом я работал со своими студентами в Новосибирске, и для анализа художественного текста мы взяли отдельные главки из «Живаго». Потихоньку текст начал в меня проникать. Позже я занимался большой коллективной монографией «Поэтика “Доктора Живаго” в нарратологическом прочтении». Мне кажется, только тогда мне этот роман открылся вполне. Что я увидел? В первую очередь, то, как изощренно устроен текст. В основе этого устройства – древнейшая мифопоэтическая архитектура мирового древа. Три мира: средний, человеческий – верхний, мир высших духов – и нижний, подземный мир мертвых. Мы привыкли к антитезе жизни и смерти, а Пастернаку важна триада: жизнь, смерть и вечность. Этим кодом прошит весь текст. Даже в оглавлении это отражено. Не говоря уже об огромном количестве проявлений его в тексте: вот Стрельников отправляет себя в нижний мир, вот Живаго своими стихами,

которые продиктованы свыше, приобщается к вечности верхнего мира, а до этого он в дневнике рассуждает о Пушкине и Чехове и их произведениях, которые доходят до нас как созревающие яблоки. Яблоня Адама и Евы – одно из важнейших явлений мирового древа. Ну, и, конечно, Лара сравнивает себя и Живаго с этой парадигмальной парой. В тексте несметное количество примет этой трехслойной модели мира-древа.

Тексты, к которым вы регулярно возвращаетесь, всегда дают ответы на ваши вопросы? Или у вас есть набор мучительных литературных загадок, к которым чем больше взываешь, тем становится хуже, тем больше вопросов и головной боли?

У меня с этим совсем не так. Это не головоломная загадка, это поиск ответа. Теоретик литературы застрахован от мучений тем, что у него есть технология литературоведческого анализа. Скажем, технология нарратологического членения на эпизоды, используя которую я обращаюсь к чеховскому «Архиерею». Она работает на любом сюжетно-повествовательном тексте. Единство подхода позволяет соотносить между собой самые разные произведения и улавливать их уникальность.

У Скафтымова есть такая мысль: противоречивые прочтения возникают только

в отрыве от целого. Если удастся понять целое, текст будет прочитан. Отсюда и правильная рецептивная установка. Не «каждый читает по-своему», а «мы все равны перед лицом текста». Вот, скажем, пишет чеховед о «Даме с собачкой»: «Чехов учил не забывать о высших целях бытия». «Чехов учил»? Никогда не учил. Это Гуров рассуждает, что «все прекрасно на этом свете, кроме того, что мы сами делаем, когда забываем о высших целях бытия». Как можно принять это за чистую монету? Это же ложная мысль, которая будет всем контекстом опровергнута. Предметом нашего внимания должен быть весь текст в его единстве.

Обратный пример. В школе с классом читаем «Душечку» – текст, который я знаю наизусть. И вот один незаметный троечник вдруг открывает рот и говорит: «А лес-то Пустовалов привозил из Могилевской губернии». Я был внутренне посрамлен как профессиональный читатель: не расслышал в тексте «могилу», в этом месте совершенно не случайную. А начинающий читатель вычитал, втянувшись в поиск тайн художественной целостности текста.

А что такое «хохороны вторник» не спрашивали у вас? Обычно всем интересно.

По-моему, совсем просто. Это один из пунктиков авторской иронии, для тех, ко-

нечно, кто не читает этот текст «трогательно и серьезно» в духе Толстого. Как по мне, «Душечка» – комическое произведение, что совсем не отменяет его серьезности, серьезности разговора о смерти в том числе. У Бахтина есть отличное понятие «серьезно-смеховое произведение», оно сюда подходит. Весь текст этим пронизан. Вспоминаете, когда Кукин уезжал, Оленьке не спалось и она смотрела на звезды и думала – о чем? О курах, которые тоже не спят, когда в курятнике нет петуха. Совмещение звезд и курей – такое сложно не заметить – это те же «хохороны». Героиня живет сентиментально-патетически, а тон рассказа – иронический, это рассказ о человеке, у которого нет личной тайны. Толстой клюнул на тон героини и «вчитал» в чеховский текст образ идеальной женщины. И вот еще к вопросу о целостности. Когда Лев Николаевич перепечатал этот рассказ в своем журнале, он ведь дал текст с купюрами, несколько моментов откровенно ироничных он убрал. «Хохороны», правда, не смог отменить, потому что это была телеграмма. Но резать пришлось, чтобы получилось «не смешна, а свята Душечка» и прочее, что он напишет в послесловии. И все равно весь этот текст построен на дискредитациях серьезного прочтения. «Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого. Раньше она любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал». То есть уже

не любит, уже он один сидит-задыхается. Но значит, это и не любовь была.

Кукин превратил всю свою жизнь в развлечение для посетителей горсада, вот и похороны его стали «хохоронами».

Но вы хотели головоломную загадку? Для меня загадка, почему мой любимый Бахтин не оценил Чехова. Так погрузился в Достоевского, а Чехова пропустил. Кстати, когда его спросили о Чехове, он ответил: «Чехов – просто стилизатор». Согласен, ранний Чехов – стилизатор, брал все, что подворачивалось под руку. Но зрелый Чехов – абсолютный новатор. Да, где-то он оставался стилизатором на уровне технологии. А где-то и вовсе уходил от этого. Вспомните рассказ «На подводе», он предсказывает рассказы Хемингуэя.

Кроме Бахтина, кого вы готовы назвать своим интеллектуальным кумиром, учителем? Из кого – из каких имен и идей – состоит литературовед Валерий Тюпа?

Бахтин, Скафтымов и Валентин Евгеньевич Хализев, если нужен шорт-лист. Хотя с идеями Бахтина я знакомился в режиме прений. До сих пор где-то лежат мои двухцветные студенческие конспекты. Двухцветные они потому, что синей ручкой я выписывал цитаты из Бахтина, а красной – мои ему возражения. Да-да, меня многое не устраивало: как это у человека нет внутреннего про-

странства, той самой личной тайны? Теперь я с Бахтиным вообще ни в чем не спорю. В частности, я понял, что мир не сводится к субъективному и объективному, что существует еще интересубъективная реальность. У Бахтина есть рассуждение о том, что литературное произведение живет не на бумаге и не в голове, оно – между нами. Эта мысль может показаться странной, но, рассуждает Бахтин, где находится, скажем, государство или право? Это не правительственные здания, не конституционные акты, не специальные люди, это то самое «между нами», что определяет наши взаимоотношения. Бахтин для меня один из теоретиков интересубъективности, хотя обычно говорят о диалогизме Бахтина. Но диалог у Бахтина имеет большой спектр градаций – от разговора глухих, когда только думают, что общаются, но друг друга не понимают, до высшей степени диалогичности – диалога согласия, интересубъективной точки встречи субъективных сознаний: «преодолеваемая даль и сближение, но не слияние, не хор, не эхо». Но, пожалуй, здесь выше книг Бахтина я поставлю «Феномен человека» Тейяра де Шардена, хотя это не литературоведческое, а философское произведение. По Тейяру де Шардену, самое главное произведение каждого из нас – наше «я», которое мы не можем передать другим, как одежду или факел, но которое может встретиться с другими «я». Точку встречи, которую Бахтин назвал диалогом согласия, Тейяр

де Шарден называет точкой Омега, это энергия сознаний, к которой возносятся наши души после смерти.

А Скафтымов для нас как «новая критика» для англоязычного мира. Только точнее, потому что именно он сформулировал главный закон анализа художественного текста: предмет анализа должен быть не больше и не меньше текста. До сих пор не всем это понятно. В процессе анализа (не объяснения) произведение нужно рассматривать как абсолютное целое, без изъятия, ни одна часть не должна быть упущена, но и ничто, оставшееся за пределами текста – замыслы, черновики, обстоятельства написания – не должно нас отвлекать, уводить в сторону. Объяснение раскрытого анализом феномена – это уже другая работа.

О Хализеве могу и хочу говорить всегда, потому что он был моим учителем, моим университетским наставником, человеком, который много мне дал. Я приехал в Москву из глубокой провинции, и Валентин Евгеньевич стал для меня образцом всего: ученого, русского интеллигента, остроумного собеседника. Он был замечательный: очень ценил и успешно практиковал юмор, но при этом написал статью о культурной опасности смеховой культуры. Знаете, говорят, у Лотмана, у Пospelова или у Бахтина не было настоящих учеников, продолжателей. Потому что это люди с собственной ярко выраженной концепцией, которую они прививали тем,

кто у них учился. У Хализева было много учеников, и они очень разные, потому что он никому ничего не прививал, но делал для ученика главное – помогал стать самим собой.

Валерий Игоревич, спрошу о вашем предмете – о теории литературы. Чем сегодня занимается – или должна заниматься в идеале – наука, которую хоронят уже не одно десятилетие?

Понимаю, вы о Компаньоне, например, или о Шеффере. Дело в том, что теория литературы не такое уж универсальное понятие. У французов оно появилось с интересом к работам Бахтина и русских формалистов. Долгое время теорией литературы была для них нормативная поэтика: Франция – классическая страна классицизма. Так что с представителями французской теории все понятно: Антуан Компаньон или Юлия Кристева разрушение поэтики рассматривают как доблесть. Но откуда у нас страсть к деконструкции? Ведь отечественная теория литературы происходит из Веселовского, из его исторической поэтики, которая не предписывает, как нормативная, а выясняет и объясняет сущность художественного письма, сопоставляя «параллельные исторические ряды» различных национальных литератур.

Настоящая теория литературы должна сопрягать эстетику и риторику. Об этом я написал статью «Два крыла художественного письма». Статья еще не опубликована, но основную

мысль расскажу. Литература – это эстетическая деятельность, как живопись или музыка. С другой стороны, это словесность, речевая деятельность – предмет риторики, занимающейся речевым воздействием говорящего на слушающего. Бахтин предлагал поэтику построить как эстетику словесного творчества, а формалисты – как риторику литературного письма (набор приемов). Необходимо объединение одного и другого. Но сегодняшней постмодернистский курс нацелен на разрушение целостности как синонима тотальности. В Петербурге, например, издается литературно-теоретический журнал «Транслит», и его создатели призывают к борьбе с эстетикой, хотят освободить художественное письмо от эстетики. Их идея в том, что литературное письмо определяется инструментом: восковая дощечка, гусиное перо, ручка, печатная машинка, а теперь компьютер. Так вот не компьютер – орудие писателя, а писатель – орудие компьютера. Транслитовцы уходят из «узких рамок антропоцентрического мышления» и стремятся к «радикальному переосмыслению антропоцентризма» в направлении «постгуманизма». Полагаю все же, что теория литературы жива и остается вне этого неомарксистского (так они себя позиционируют) безумия.

К слову, о постмодернистском курсе. Несколько лет назад, говоря о доминирующем модусе художественности современной литературы, вы назы-

вали иронию, имея в виду в первую очередь литературу постмодерна. Что-то изменилось за это время, ощущаете какие-то сдвиги? И как вам все эти рассуждения о постмодерне и метамодерне, о том, что сегодня на смену тотальной иронии приходит запрос на тотальную искренность: на пике популярности книги в жанре автофикшен, шокирующие своей откровенностью, в топах книжных продаж писатели «простые и понятные» вроде Ремарка?

Иронии по-прежнему так много, что даже грустно. Но в целом, пожалуй, я соглашусь с запросом на искренность. Однако увлечение нон-фикциональной откровенностью означает ведь снижение культуры художественного восприятия, забвение того, что может дать читателю гениальное воображение. Мое представление о современной литературе поменялось

в лучшую сторону, и толчком были романы Евгения Германовича Водолазкина. Термины «постмодерн» и «метамодерн» я не использую просто потому, что ими обозначают слишком разные понятия, смешивая границы «модернизма» в России и на Западе. У нас это период Серебряного века, а в Европе – от Гёте до кризисного постмодернизма. Я называю этот сдвиг в литературе метакреативизмом, имея в виду, что писатель XX–XXI веков не только творит новые (эстетические) миры, к чему пришла классика XIX века, но еще и рефлексит над воздействием своего творчества на реальный мир, знает, что делает и для чего это делает. Для меня при этом очевидно, что литература и дальше пойдет по пути расслоения на массовую, обслуживающую общество потребления, и элитарную, нередко провокативную и совсем неудобочитаемую, но, увы, к классике в прежнем понимании мы уже никогда не вернемся.

Для цитирования: Тюпа, В.И., Максимова, Е.С. «У меня один вопрос: почему мой любимый Бахтин не оценил моего любимого Чехова?» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 7–18. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-3-7-18

For citation: Tyupa, V.I., Maksimova E.S. (2022). “I have only one question: why didn't my beloved Bakhtin appreciate my beloved Chekhov?”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 7(3), 7–18. DOI: 10.18522/2415-8852-2022-3-7-18

Valery I. Tyupa is a literary critic, Doctor of Philology and professor at the Russian State University for the Humanities. Author of the books “The Artistry of a literary work” (1987), “The Analysis of an artistic work” (2001), “The Analysis of a Literary Text” (2006), “Literature and Mentality” (2009), and “Discourse/Genre” (2013), etc.

In this issue of P&I, literary theorist Valery Tyupa talks about the world tree, privacy as mystery, and “khokhorons”. He teaches taking notes on Bakhtin and shows how the texts of Chekhov, Blok and Pasternak are made. Interview by Ekaterina Maximova.

