

6. Пелевин В. Empire V. URL: <http://lib.rus.ec/b/176351>.
7. Чупринин С. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М., 2007.
8. Чупринин С. Нулевые: годы компромисса // Знамя. 2009. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/2/ch18.html>
9. Чупринин С. Нулевые годы: ориентация на местности // Знамя. 2003. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/chupr.html>.
10. Шкловский В. Б. О свободе искусства // Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: Статьи воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.
11. «Я стараюсь каждый свой текст сделать тотальным текстом, который вбирает в себя всю культуру, всю литературу, которая была до этого» (беседа с Михаилом Шишкиным) // Одиннадцать бесед о современной русской прозе / Интервью Кристины Роткирх / под ред. Анны Юнгрен и Кристины Роткирх. М., 2009.

К. С. Оверина

К вопросу о сюжетности, нарративности и событийности массовой литературы (на примере ранней прозы А. П. Чехова)

УДК 821.1 61.1

В настоящей статье на примере ранней прозы А. П. Чехова производится попытка проанализировать такие свойства массовой литературы как нарративность, сюжетность и событийность. Тексты массовой литературы формируют особый тип сюжета, базирующийся на диалоге повествователя и читателя, и выстраивают игровые отношения между данными субъектами.

Ключевые слова: нарративность, художественная литература, массовая литература, событие, сюжет.

K. Overina. Study on a problem of story, narrativity and event mass literature concepts (by the example of A. P. Chekhov's early prose)

This article represents an analysis of such mass literature concepts as narrativity, story and event, taking A. P. Chekhov's early prose as an example. Mass literature texts form special type of story, based on narrator and reader's dialogue and determine game communication between them.

Key words: narrativity, fiction, mass literature, event, story.

Рассматривая раннюю прозу А. П. Чехова, А. П. Чудаков делает существенную оговорку: он исследует не все представленные в раннем творчестве рассказы, некоторые жанры он сознательно исключает из выстраиваемой статистики, поскольку они совершенно угасают в позднем творчестве, и процесс этого угасания должен описываться отдельно. В число таких «лишних», непродуктивных жанров входят подписи к рисункам, комические объявления, шуточные рекламы, календари, анекдоты (не развернутые в рассказ), «мелочишки» и т. д. С другой стороны, жанры, которые Чудаков подвергает рассмотрению, он выбирает, руководствуясь мыслью об их ценности для становления творческой системы писателя: «рассмотрению подверглись все остальные художественные прозаические произведения 1880–1887 гг. <...> которые, развиваясь, привели к образованию рассказа Чехова и чеховского повествовательного стиля как особенного явления русского искусства конца XIX – начала XX в.» [4:12].

Вполне естественно, что, изучая эволюцию чеховского повествования, исследователь не обращается к жанрам, которым не свойственно воспроизводить какую-либо историю, моделировать сюжет вообще – ибо повествование во многом связано с построением истории. Но закономерно возникает вопрос о природе «бессюжетных» произведений, их повествовательных особенностях и значении для становления творческой системы Чехова.

Безусловно, основной чертой таких прозаических миниатюр является их нахождение за границами повествовательных жанров (именно это имеется в виду, когда говорят о том, что они не содержат истории). Нарративный текст, как известно, должен быть текстом событийным – без события нет сюжета.

Однако не стоит забывать, что, говоря о массовой литературе, нам следует учитывать особые правила, на которые она ориентируется. Формульные тексты часто предлагают читателю интересный сюжет, но практически никогда – новый. Удовольствие от такого типа литературы реципиент получает именно вследствие того, что его ожидания оправдываются. Если рассматривать проблему с такой точки зрения, то именно сюжетная составляющая (в событийном смысле, а не в смысле экзотичности изображаемых происшествий) в *любом* тексте массовой литературы оказывается ослабленной. Читатель име-

ет дело не столько с повествуемой историей, сколько с изоощренным сознанием повествователя, поэтому событийность формульных жанров оказывается связана скорее с категорией читателя, чем с судьбами персонажей (за счет смещения акцентов с фигуры персонажа на фигуру читателя событийность как совокупность пяти признаков, которые выделяет Шмид, в случае с массовой литературой оказывается несколько осложненной). Говоря об ориентировании формульных текстов на воспринимающее сознание, мы имеем в виду как реального читателя, так и читателя имплицитного, существующего как конструкт в каждом художественном тексте. Говоря о реальном читателе, мы можем привести слова И. Н. Сухих о том, что у раннего Чехова «...кругозор читателя учитывается постоянно: повествователь, герой и читатель находятся в одном мире, служат в соседних департаментах, сидят рядом в театре, поблизости нанимают дачи и т. д. В таком случае любой намек, любое воссоздание ситуации опирается на подкрепляющий контекст: собственный опыт воспринимающего» [1:68]. В этом смысле крайне показательным нам представляется мнение В. Г. Тимофеева, который, размышляя о статусе формульных текстов, перефразирует высказывание Жерара Женетта. Женетт, следуя за Нелсоном Гудменом, предлагает вместо вопроса *Что есть литература?* задавать вопрос *Когда есть литература?* Вслед за ним Тимофеев предлагает задавать вопрос *Когда есть массовая литература (When is mass literature)?*, имея в виду, что причисление того или иного текста к массовому или элитарному искусству является довольно относительным и часто зависит от исторического момента [2].

Однако даже безотносительно к историческому контексту тексты массовой литературы всегда оказываются сосредоточены на воспринимающем сознании – в них выстраивается диалог повествователя с имплицитным читателем. Вероятно, именно поэтому одним из вопросов, применяемых Чудаковым при составлении описательной статистики чеховских текстов, является вопрос о прямых обращениях повествователя к читателю, минуя уровень истории. Неудивительно, что с развитием и усложнением повествовательной системы писателя, постепенно уходящего от формульных жанров, показатели в первую очередь по этому пункту статистики начинают значительно сокращаться.

Итак, массовую литературу отличает особый тип сюжета, основанный на взаимоотношениях повествователя и читателя. Сухих считает, что особенность именно чеховской ранней прозы в этом смысле заключается в отношении повествователя к читателю. Исследователь видит в интенции повествователя «доверие к читателю, расчет на его активность и нравственную чуткость, на его своеобразное “сотворчество”, о чем впоследствии неоднократно будет говорить Чехов» [1:68]. На наш взгляд, читатель все-таки не является настолько активной фигурой – он, скорее, объект воздействия, активный именно в ожидании этого воздействия. Эта позиция является уязвимой: читатель пребывает в иллюзии собственного превосходства над текстом, ведь ему известно, чего следует ожидать, и таким образом он легко подчиняется логике повествования. Как только автор переходит границы формульности и несколько усложняет структуру текста, реципиент оказывается застигнут врасплох.

Сухих, как и Чудаков, обращает внимание на то, что ранние чеховские вещи можно разделить на сюжетные и не имеющие сюжета (или скорее фабулы): есть «вторичные» жанры, составленные, как из кирпичиков, из простейших элементов: календари, объявления, мысли, задачи <...> Но знаменитая «Жалобная книга» (1884) и менее известная «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882) построены уже по-другому. Отдельные остроты и фразы здесь не просто соположены друг другу тематически, но вступают во внутреннюю взаимосвязь, образуя фабульное движение (правда, довольно свободное). За коротенькими записями возникают лица персонажей, «мелочишка» перерастает в сценку [1:71].

Возможно, именно описанная нами выше пассивная позиция читателя позволяет исследователям разделить тексты Чехова по принципу нарративности/ненарративности. Приведем в пример одно из произведений, которые Чудаков отказывается рассматривать в рамках своего исследования, – «мелочишку» «Перепутанные объявления» (1884). Миниатюра написана по распространенному шаблону, суть которого раскрывается в экспозиции:

«С предлагаемыми объявлениями случился на праздниках маленький скандал, не имеющий, впрочем, особенной важности и не предусмотренный законодателем: набрав их и собирая в гранки, наборщик уронил весь шрифт на пол. Гранки смешались, и вышла пута-

ница, не имеющая, впрочем, уголовного характера. Вот что получилось по тиснению» [3, II:183].

Далее читателю предлагается список из абсурдных объявлений, получившихся по недосмотру наборщика. На первый взгляд, пример совсем прост. Однако наше внимание привлек тот факт, что на самом деле текст вовсе не представляет собой разделенных и соединенных заново вырезок из объявлений: попробуйте разделить их на части и собрать исходные предложения – вы не найдете ни одного совпадения.

Не затрагивая в данном случае вопроса о соблюдении формулы как таковой, остановимся на том, что само по себе построение такого рода текста гиперконвенционально: оно представляет собой в чистом виде эстетическую функцию, игру, сконцентрированную на читателе. Однако вряд ли предполагается, что читатель должен отдавать себе отчет в таком построении текста – он, как мы уже сказали, объект воздействия. Интересен факт, что в трех из десяти «объявлений» возникает околослитературная тема:

«"Цветы и змеи" Л. И. Пальмина с прискорбием извещают родных и знакомых о кончине супруга и отца своего камер-юнкера А. К. Пусто-квасова.

Редакция журнала «Нива» имеет для рожениц отдельные комнаты. Секрет и удобства. Дети и нижние чины платят половину. Просят не трогать руками.

С 1-го февраля будет выходить без предварительной цензуры акушерка Дылдина. Всякая подделка строго преследуется законом» [3, II:183].

Это словно бы намекает на книжность данного текста и в то же время выделяет инстанцию, порождающую текст (в противовес фигуре читателя, которая, как мы пытались показать, является центральной для данного текста, ибо только для его развлечения он был составлен). Как мы отмечали, за неимением (или ослаблением) реальной сюжетно-фабульной составляющей тексты массовой литературы представляют собой диалог-игру между повествователем и реципиентом. Причем стоит обратить внимание на то, что повествователь этот стремится слиться с «реальным» автором – это маска человека, связанного с журнальной деятельностью.

Такой повествователь неоднократно появляется и в других несюжетных текстах раннего Чехова. В пример можно привести список,

озаглавленный «300 иностранных слов, вошедших в употребление русского языка» [3, II:182]. Последним пунктом в нем значится: «*Человек без селезенки*. Псевдоним, под которым, быть может, скрывается король Сандвичевых островов или испанский гранд. Но кто бы он ни был, он почтительнейше ставит точку» [3, II:182]. Текст снова представляет собой явный случай конвенции с читателем: вместо трехсот слов мы получаем всего четырнадцать, причем четырнадцатый пример – автограф автора, раскланивающегося перед публикой после удачной шутки.

Другие примеры: «Контракт 1884 года с человечеством» [3, II:306], написанный в форме документа, причем нотариусом опять же является *Человек без селезенки*.

«Список экспонентов, удостоенных чугунных медалей по русскому отделу на выставке в Амстердаме» – произведение, юмор которого в значительной степени опирается на контекст, но последним пунктом (призером) значится: «Я – за то, что я *Человек без селезенки*» [3, II:254]. Здесь еще откровеннее, чем в предыдущих примерах, в пределах художественного текста начинает (хоть и минимально) объединяться фиктивный мир и реальность читателя.

На наш взгляд, структурным сюжетом для таких элементарных образований массовой литературы является неизменное постулирование двух субъектов – повествователя и читателя – и установление между ними игровых отношений. Игра эта заключается в постоянном расшатывании границ фиктивного и реального: то ли реальный автор принадлежит художественному миру, то ли совершенно абсурдный текст изображает эмпирический мир. В мелких юморесках этот прием подконтролен как повествователю, так и читателю, который при желании может оценить его вместе с другими остротами, содержащимися в конкретной «мелочишке».

Даже когда сюжет оказывается полностью стилизован под персонажное повествование, фигура наблюдающего нарратора, своим существованием подтверждающая игровой характер текста, не исчезает. Это можно проиллюстрировать на примере такой чеховской миниатюры, как «Каникулярные работы институтки Наденьки N» (1880). Текст данной «мелочишки» представляет собой своего рода отрывок из тетради Наденьки – упражнения по русскому языку и арифметике, сочинение «Как я провела каникулы?», естественно, изрядно сдоб-

ренные абсурдными ошибками. Читатель вроде бы имеет дело только с персонажем: формулировка мыслей принадлежит Наденьке, общего сюжета в произведении нет (даже сочинение героини вряд ли потянет на полноценную историю, хотя подтекст позволяет читателю домысливать ситуации). Однако подпись автора/повествователя снова включается в текст: «Подлинность удостоверяет – Чехонте», словно бы образуя вместе с заглавием минимальную рамку и снова иллюстрируя игровые отношения. Интересно отметить, что и в таком тексте не обошлось без литературных аллюзий: в сочинение Наденьки включен список книг, прочитанных за лето, а также встречается предложение, которое было «похищено из “Затишья” Тургенева» [3, I:25]. Это, естественно, не может прочитываться как намеренное выстраивание автором литературоцентричного сюжета, но изящно оттеняет литературную шутку, которой, по сути, является чеховская миниатюра.

Подобная активность повествователя, затягивающего читателя в фиктивный мир и одновременно обнажающего литературные приемы, сохраняется и в сюжетных текстах. Так, например, рассказ 1880 г. «За яблочки», повествующий о барине-самодуре, ради забавы поиздевавшемся над крестьянами, начинается длинным пассажем нарратора, вводящего читателя в курс дела. Повествование не только насквозь субъективно (выполняются все условия субъективного повествования по Чудакову: прямые оценки повествователя и обращения к читателю), но в нем так же, как и в прочих примерах, используется прием нарушения границы художественного мира, встречаются апелляции к литературному и окололитературному контексту:

«Если бы сей свет не был сим светом, а называл бы вещи настоящим их именем, то Трифона Семеновича звали бы не Трифоном Семеновичем, а иначе; звали бы его так, как зовут вообще лошадей да коров. Говоря откровенно, Трифон Семенович – порядочная таки скотина. Приглашаю его самого согласиться с этим. Если до него дойдет это приглашение (он иногда почитывает “Стрекозу”), то он, наверно, не рассердится, ибо он, будучи человеком понимающим, согласится со мною вполне, да, пожалуй, еще пришлет мне осенью от щедрот своих десятков антоновских яблочков за то, что я его длинной фамилии по миру не пустил, а ограничился на этот раз одними только именем и отчеством. Описывать все добродетели Трифона Семеновича я не стану: материя длинная. Чтобы вместить всего Трифона Семено-

вича с руками и ногами, нужно просидеть над писанием по крайней мере столько, сколько просидел Евгений Сю над своим толстым и длинным “Вечным жидом”» [3, I:39–40].

После длинного вступления повествователя следует собственно сюжетная часть рассказа, а завершается произведение словами повествователя, которые по большому счету выглядят достаточно морализаторскими:

«Вот как забавляет себя на старости лет Трифон Семенович. И семейка его тоже недалеко ушла от него. Его дочери имеют обыкновенные гостям “низкого звания” пришивать к шапкам луковицы, а пьяным гостям того же звания – писать на спинах мелом крупными буквами: “асел” и “дурак”. Сыночек же его, отставной подпоручик, Митя, как-то зимою превзошел и самого папашу: он вкупе с Карпушкой вымазал дегтем ворота одного отставного солдата за то, что этот солдатик не захотел Мите подарить волчонка, и за то, что этот солдатик вооружает якобы своих дочек против пряников и конфет господина отставного подпоручика. . .

Называй после этого Трифона Семеновича – Трифоном Семеновичем!» [3, I:44–45]

Однако чистого морализаторства не получается: удивительно, но уже в столь раннем чеховском рассказе проявляется принципиальная неоднозначность – мы сталкиваемся не только с неоднозначными оценками героев, которые им дает повествователь, но и с тем, насколько неоднозначно текст воздействует на реципиента. Ведь мы помним, что изначально текст настраивал нас на то, что нам покажут глупого самодура, читателю была обещана шутка, а может быть, и сатира на глупого барина. Далее текст повествует о том, как Трифон Семенович, обнаружив в своем саду молодую пару крестьян, воруящих его яблоки, заставил влюбленных побить друг друга в качестве наказания. Однако повествователь беспощадно комментирует не только действия жестокого барина, но и поведение самих крестьян:

«Парень плюнул, крикнул, взял в кулак косу своей невесты и начал карать зло. Карая зло, он, незаметно для самого себя, пришел в экстаз, увлекся и забыл, что он бьет не Трифона Семеновича, а свою невесту. Девка заголосила. Долго он ее бил. Не знаю, чем бы кончилась вся эта история, если бы из-за кустов не выскочила хорошенькая дочка Трифона Семеновича, Сашенька» [3, I:44].

После чего следует уже процитированный морализаторский итог.

Читатель мог бы, пожалуй, расценить подобный текст как своего рода кукольное представление, в котором смеяться можно над всеми героями – однако рассказ построен таким образом, что подобная позиция для читателя оказывается невозможной. Первая часть, сконструированная по шаблонам формульных произведений, выстраивает ситуацию диалога повествователя и читателя как главных фигур диалога. Повествователь последовательно рисует образ жестокого барина, все больше сгущая краски, поэтому в ситуации с наказанием молодых крестьян барин действительно выглядит как злодей. Однако позитивного, контрастного полюса не получается: повествователь показывает, что и униженные герои не столь положительны. Уже такая ситуация является усложненным вариантом формулы: массовая литература любит контрасты, а не серый цвет. Отчасти мелодраматическая направленность (злодей обижает и разлучает влюбленную пару) и внезапно следующая за ней неопределенность погружают читателя в сюжет и замыкают в нем: проникнувшись сочувствием к крестьянам, реципиент сталкивается с тем, что и они могут быть жестоки. Морализаторский итог возвращает нас к началу и к обличению Трифона Семеновича. Повествователь не дает читателю полной свободы, чтобы тот сделал собственные выводы из прочитанного: нарратор на самом деле довольно категоричен в своих оценках. Он ловко обводит читателя вокруг пальца: остроумный газетный рассказик в финале превращается в неоднозначный текст, и читатель уже не может судить о нем так, как это было в начале – наравне с автором/повествователем.

Таким образом, с помощью всех приведенных примеров мы пытались показать, что в случае с чеховскими ранними текстами, функционировавшими в среде массовой литературы, следует несколько переосмыслить понятия нарративности, сюжетности, событийности. Так как сюжеты юмористических миниатюр, небольших новелл и других подобных жанров строятся на удовлетворении читательского ожидания, можно сделать предположение, что главными фигурами в тексте являются повествователь и читатель, а главным сюжетом – не перипетии персонажей, но игра между повествователем и читателем. Это подтверждается тем фактом, что даже при отсутствии собственно истории, фабулы в тексте игровые отношения сохраняются и даже

выходят на первый план. В тексте постоянно происходят колебания между фиктивным миром и реальностью читателя, и читатель вынужден следовать за каждым таким колебанием: ведь чтобы анекдот был смешным, нужно хотя бы на мгновение предположить, что такое случилось в привычном нам рациональном мире, он нужен как контрастный элемент.

Данное предположение пока существует в виде гипотезы: необходимо более детальное исследование, чтобы говорить об универсальности наших построений для чеховского раннего творчества или рассматривать эти особенности текстов как характерные для формульной литературы как феномена. Однако что касается именно произведений Чехова, мы считаем данную точку зрения перспективной в виду того, что она помогает представить творчество писателя как единую систему – без исключения из нее «неперспективных», отвергнутых автором жанров. Кроме того, проявляющаяся уже в самых первых рассказах интенция повествователя оставить читателя в неопределенности, отказ от чистой оценочности хотя и в игровой форме позволяет наметить еще одну нить, которая могла бы связать два полюса вечного противопоставления: Антошу Чехонте и Антона Чехова.

1. Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2007.

2. Тимофеев В. Г. К определению понятия «массовая литература» // Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. Вып. 1. С. 15–20.

3. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М. : Наука, 1974–1983.

4. Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М. : Наука, 1971.