

ЧЕХОВСКОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ И СОВРЕМЕННАЯ НАРРАТОЛОГИЯ

© 2010 г. В. И. Тюпа

С позиций современной нарратологии в статье рассматривается инновационная стратегия повествования в прозе Чехова: ведущая роль коммуникативного “события рассказывания”, особый статус референтной (сюжетной) событийности, незавершенность нарративной интриги, конфигурация микроэпизодов.

The innovative narrative strategy in Chekhov's prose fiction is examined from the point of view of contemporary narratology; the leading role of the communicative ‘event of narration’, a special status of referential (plot) eventfulness, incompleteness of the narrative intrigue and configuration of microepisodes are analysed, in particular.

Современная нарратология далеко вышла за рамки скромного подразделения теории литературы – поэтики повествования. Речь все чаще ведется о “нарративном повороте” в эпистемологии, в общегуманитарном научном мышлении, при котором нарративность мыслится одним из наиболее фундаментальных механизмов текстообразования и функционирования человеческой культуры в целом¹. В рамках этого “поворота” актуализировался некий комплекс проблем нарратологии как междисциплинарного учения о нарративности.

Повествовательная инновационность чеховской прозы в свете обсуждаемых ныне проблем, помимо ценности собственно художественной, обнаруживает высокую эвристическую ценность. Говоря о “повествовательной инновационности”, я имею в виду общеизвестные слова Толстого: “Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания”; его “нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями – с Тургеневым, с Достоевским или со мною” [1, с. 228].

Едва ли не наиболее существенной из современных нарратологических проблем следует признать проблему *событийности*. Бурное развитие нарратологии, начавшееся в 1960-е гг., вызвало, в конечном счете, философско-теоретический и методологический интерес к ряду – как это было сформулировано Полем Рикёром – “родовых фе-

номенов (событий, процессов, состояний)” [2, т. 1, с. 212]. Самоочевидное, казалось бы, понятие “события” перестало быть самоочевидным, поскольку переход от одного состояния в существовании чего-либо к другому состоянию может оказаться как процессуальным (ожидаемо закономерным), так и событийным (окказионально беспрецедентным). Последнее Ю.М. Лотман определял как «значимое отклонение от нормы <...> поскольку выполнение нормы “событием” не является» [3, с. 283].

В начале XX века – в чеховскую, можно сказать, эпоху – Осип Мандельштам говорил о “событии” еще как о “новом понятии”: “Прообразом исторического события в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату” [4, с. 195]. Однако, если вдуматься, и гроза – явление физически сугубо закономерное, т.е. процессуальное.

Наиболее основательная разработка категорий события и событийности была предпринята Вольфом Шмидом, выдвинувшим ряд условий перехода от одной ситуации к другой, соблюдение которых образует “полноценное событие” в нарративном тексте. В качестве базовых признаков события авторитетный нарратолог называет “реальность, или фактичность” (в рамках “повествуемого мира”) и “результативность”; в качестве же дополняющих и повышающих “степень событийности”: “релевантность” (нетривиальность, существенность “по меркам” повествуемого мира), “непредсказуемость”, “консекутивность” (наличие последствий), “необратимость”, “неповторяемость” [5, с. 23–27].

¹ В качестве новейших фундаментальных изданий, подытоживающих опыт многочисленных нарратологических исследований последних десятилетий, можно указать: Routledge encyclopedia of narrative theory. L.; N.Y., 2008; Handbook of Narratology. Berlin, N.Y., 2009.

С этих позиций чеховская проза практически бессобытийна. Быть может, наиболее разительный пример (напоминающий прозу раннего Хемингуэя) – рассказ “На подводе”, сюжет которого не отвечает ни одному из семи сформулированных признаков событийности. Даже первичному признаку “фактичности”, ибо фигура матери, увиденная героиней в окне вагона, – это игра воображения, ирреальность.

Шмид полагает, что Чехов вовсе не повествует о событиях, а “проблематизирует” саму событийность бытия. Точнее, я думаю, было бы сказать, что Чехов проблематизирует самоочевидную, классическую событийность, с какой мы имеем дело у названных Толстым Тургенева, Достоевского или самого Толстого.

На взгляд Шмида, чеховская проза “приближает нарратив к описанию”. Это, в сущности, верно, однако при этом легко заметить, сколь далеки отмеченные Толстым “новые формы писания” от привычной очерковой описательности. Чеховский нарратив, может быть, как никакой другой (по крайней мере, как никакой другой до Чехова) демонстрирует невозможность объективистски квалифицировать событие вне преломляющей призмы повествования; выявляет, что событийность – это не объективная внетекстовая данность, а функция нарративности.

Обращение к искусству чеховского рассказывания делает понятными и убедительными две очень важные максимы современной нарратологии.

Во-первых, наименее радикальное и наиболее удачное, как мне представляется, определение базовой категории, принадлежащее Рикёру: “Событие – это то, что могло произойти по-другому” [2, т. 1, с. 115] (в противовес процессуальной смене состояний). Отсюда принципиальное значение детализации (столь интенсивно разработанной Чеховым), описательного аспекта нарратива, его так называемой “фокализации”.

Во-вторых, радикальная мысль Бахтина о том, что в нарративном акте рассказывания на передний план “выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судия” [6, с. 341]. Никакой природный катаклизм или социальный казус вне интенциональной соотнесенности с сознанием человека пока еще не является событием. Чтобы стать таковым, ему необходимо обрести характер особым образом осмысленного и соответственно этому изложенного изменения ситуации.

В этом нет никакой дезонтологизации мира, как нет ее и у Чехова. “Нарративный поворот”

современной эпистемологии позволяет осознать *взаимодополнительность* событийности и процессуальности как *онтологическую* характеристику бытия. Аналогично взаимодополнительности корпускулярных и волновых свойств физической микрочастицы любой наималейший квант исторического бытия обладает – в большей или меньшей степени – как беспрецедентностью события, так и инертной повторяемостью процесса или ритуала. Событийная сторона актуализируется нарративным дискурсом; процессуальная – анарративным (в частности, теоретическим).

Вдумаемся, что же все-таки произошло в бессобытийном рассказе “На подводе”?

В кругозоре героини событийно то, что “сахар и мука оказались подмоченными – и это было обиднее всего” (этого могло не произойти).

Но для повествователя событие в другом: в том, что происходит с “дрожащей всем телом от холода” Марьей Васильевной (которой “казалось, что все дрожит от холода”), когда она почувствовала себя вдруг “молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате” и улыбалась Ханову “как равная и близкая”. В этот момент “она проснулась”, а ее однообразная, тягостная, как дорога по беспутнице, жизнь предстала “длинным, тяжелым, странным сном”.

Фраза повествователя “И вдруг все исчезло” возвращает к продолжению тягостного сна повседневности, однако не отменяет имевшего место внутреннего, ментального события. То, что “вдруг исчезло”, все-таки было, оно так же вдруг “живо, с поразительной ясностью” актуализировалось.

Событие – это происшествие, обладающее не законосообразностью (такова природа процесса), а смыслообразностью: происшествие, имеющее человеческий смысл. Нарративный смысл потрясения, пережитого Марьей Васильевной на железнодорожном переезде, заключается в открытии того, что есть и *другая жизнь*. Это Анна Сергеевна в “Даме с собачкой” произносит: “...ведь есть же, – говорила я себе, – другая жизнь”. А впоследствии и Гуров осознает, что “у него были две жизни”.

Обнаружение “другой жизни” – едва ли не основное событийное содержание многих рассказов зрелого чеховского творчества. И дело не в том, как это нередко обсуждается, изменится ли жизнь персонажа после пережитого им открытия “другой жизни”. За пределами текста персонаж не живет – там живем мы. Событийно-смысловой статус, придаваемый рассказываемому,

повествователь адресует не герою, а читателю. И если мы не усмотрели в чеховском рассказе события, то, можно сказать, сами виноваты.

Нарративное высказывание двоякособытийно. Здесь, как замечал Бахтин, “перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)” [7, с. 403–404]. Из этих двух событий у Чехова начинает доминировать второе, что приводит к давно отмечаемой исследователями открытости чеховских финалов. Данную конструктивную особенность П.М. Бицилли считал “главной” для чеховских произведений: «нет “развязки”, “завершения”, разрешения жизненной драмы» [8, с. 205].

Речь, разумеется, следует вести не о любых возможных перспективах изменения сложившейся к финалу ситуации в предполагаемом затекстовом пространстве жизни, но только о сценариях жизненного поведения, присущих “чеховскому человеку”. Поэтому исход художественных построений зрелого Чехова, по рассуждению Витторио Страды, всегда “одновременно четкий и двусмысленный: четкий потому, что полюс подлинного положителен по отношению к неподлинному (ср. “две жизни” Гурова в “Даме с собачкой” – В.Т.), но этико-интеллектуальное содержание и того и другого проблематично, и ни герои, ни рассказчик не в состоянии решить проблему” [9, с. 62]. Ответственность за ее решение возлагается на читателя.

Вопреки давнишней идее А.П. Чудакова, в произведениях Чехова нет ничего случайного. Он искусно формирует все необходимые предпосылки для классической эстетической завершенности целого. Но заключительный акт смыслового завершения (ответ на “правильно поставленный вопрос”) автор оставляет читателю, апеллируя к его эстетической и моральной ответственности. Сверхзадача чеховской наррации – “активизировать мысль человека, внушить ему интеллектуальную тревогу за необходимость решения вопроса жизни” [10, с. 34]. Поистине, не только читатель читает рассказ Чехова, но и сам рассказ “читает” своего читателя, поскольку, упрощенно говоря, оптимистически настроенный адресат получает возможность наделять чеховский текст позитивным завершающим смыслом, а настроенный пессимистически – негативным. Этим создается характерный эффект чеховского письма, будто автор “с каждым читателем ведет душевный разговор наедине” [9, с. 49].

Речь, по всей видимости, следует вести об инновационной нарративной стратегии писателя. До Чехова можно выделить две важнейшие стратегии повествования.

Аукториальный нарратор может быть наделен всеведением, неограниченной компетенцией “свидетеля и судии”. Слово такого нарратора – авторитетное слово, в котором, как писал Бахтин, “может ощущаться завершенная и строго ограниченная система смыслов”; такое слово “стремится к однозначности: <...> в нем осуществляется прямолинейная оценка <...> В нем звучит один голос <...> Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире” [11, с. 513].

Другая, стадияльно более поздняя нарративная стратегия реализуется введением не аукториального (аналогичного автору), а фигуративного нарратора: персонажа с ограниченным кругозором, пристрастного рассказчика, персонифицированного хроникера, метапоэтического образа автора. Одним из наиболее ранних и значительных образчиков стратегии этого типа явился “Золотой осел” Апулея. В рамках данной стратегии рассказывания нарратор принципиально не отождествим с автором: он “свидетельствует и судит” не авторитетно, а в качестве частной личности, на основании своей “кажимости”. Тем самым этот “ненадежный нарратор”² (подобно исполнителю драматургического монолога) не отнимает у адресата его относительно самостоятельной свидетельской позиции, а порой и побуждает, провоцирует к переосмыслению или домысливанию изложенного (эффект пушкинского повествования от имени Белкина).

Вторая стратегия за ограниченностью “ненадежного нарратора” предполагает “облеченную в молчание” (Бахтин) авторскую инстанцию скрытой полноты смысла данной событийной цепи. Авторское видение мира здесь, в конечном счете, тоже всеобъемлюще, однако нарративно не вербализовано. Чеховский нарратив такой абсолютистской инстанции в себе не включает. Да и к приему фигуративного нарратора зрелый Чехов прибегает нечасто. Аукториальный повествователь Чехова вполне надежен, однако его нарративная компетенция ограничена кругозором персонажа³ (именуемого после Жерара Женетта [14] “фокализатором”), его речь по сути своей является несобственно-прямой речью это-

² Понятие, введенное Уэйном Бутом [12].

³ Ср., например: “На протяжении всего рассказа господствует точка зрения Гурова, его глазами смотрит читатель, в нем прежде всего происходит перемена” [13, с. 101].

го персонажа⁴. Такая компетенция превышает компетенцию персонажа, но она не абсолютна, характеризуется обычно гипотетической (вопросительной) модальностью. Чехов, как известно, мыслил читателя “присяжным заседателем”, для которого повествование служит “правильно поставленным вопросом”, ждущим от адресата внутреннего ответа.

Надежный нарратор с ограниченной компетенцией, олицетворяющий инновационность чеховской повествовательной стратегии, коррелирует с такой истиной, которая, по выражению Бахтина, “принципиально несовместима в пределы одного сознания”, она “требует множественности сознаний”, поскольку “рождается в точке соприкосновения разных сознаний” [15, с. 135]. Отсюда составляющий характерную чеховскую особенность перевес события рассказывания над рассказываемым событием.

Ведущая роль коммуникативной событийности перед событийностью сюжетной (т.н. референтной) требует от адресата не только ответственности чтения, но и высокой культуры художественного восприятия: в частности, чуткой восприимчивости к нарративной структуре текста. Здесь мы приближаемся к другой актуальной нарратологической проблеме – проблеме корректного описания такой структуры. Ибо само понятие “нарративная структура” не обрело пока еще достаточной определенности.

Нарратив придает повествуемому событийности самой своей фрактальной упорядоченностью, дробящей континуальность временного потока на дискретные отрезки, издавна именуемые *эпизодами* и “отличающиеся друг от друга местом, временем действия и составом участников” [16, с. 54]. Нарративность характеризуется, как говорит Рикёр, неустраимостью “эпизодического аспекта построения интриги” [2, т. 1, с. 186].

Современная нарратология придает понятию *интриги* весьма расширительное значение *сопряжения событий*, связывающего начало истории с ее концом, но неизбежно разворачиваемого во фрактальную цепь эпизодов. “В этом смысле Библия, – по рассуждению Рикёра, – представляет собой грандиозную интригу мировой истории, а всякая литературная интрига – своего рода миниатюра большой интриги, соединяющей Апокалипсис с Книгой Бытия” [2, т. 2, с.31]. “Построение интриги, – согласно другому влиятельному нарратологу, Хейдену Уайту, – состоит в прида-

нии истории смысла” путем повествовательного объединения составляющих ее событий “в единой, всеохватывающей или архетипической форме” [17, с. 7, 8].

Интрига нарративного высказывания состоит в напряжении событийного ряда, возбуждающем некое рецептивное ожидание и предполагающем “удовлетворение ожиданий, порождаемых динамизмом произведения” [2, т. 2, с. 30]. Суть такой интриги не в интриганстве персонажей (это может отсутствовать вовсе), а в интригуемости читателя или слушателя: в “нашей способности проследить историю”, приобретенной нами “знакомством с повествовательной традицией” [2, т. 2, с. 63].

Неустраимость эпизодического членения текста при рассказывании вытекает из необходимости вычленения события из процессуальной непрерывности бытия, то есть обнаружения его пространственно-временных границ и его актанта центра. Такая или иная нарративная структура, будучи “единой, всеохватывающей или архетипической формой”, обладает имплицитным смыслом и наделяет этим смыслом повествуемую событийную цепь даже независимо от авторской воли повествующего. Ибо история, по мысли Рикёра, “чтобы стать логикой рассказа”, необходимо “должна обратиться к закрепленным в культуре конфигурациям, к схематизму повествования <...> Только благодаря этому схематизму действие может быть рассказано” [2, т. 2, с. 50].

Литературная классика XIX столетия оперировала, как правило, крупными, четко прописанными эпизодами, чей событийный статус обычно не подлежал сомнению. У Чехова иначе, но именно поэтому определенным образом упорядоченная цепочка микроэпизодов принимает на себя повышенную смысловую нагрузку (см.: [18; 19]). Напомню небольшой казус из истории публикации рассказа “На подводе”.

Очень короткий, равноценный в этом отношении только конечному (двенадцатому), второй эпизод рассказа представляет собой следующий участок текста:

Когда отъехали версты три (пространственно-временной перенос), старик Семен, который правил лошадей (появление в тексте второго персонажа), обернулся и сказал:

– А в городе чиновника одного забрали. Отправили. Будто, идет слух, в Москве с немцами городского голову Алексеева убивали.

– Кто это тебе сказал?

– В трактире Ивана Ионова в газетах читали.

⁴ О месте категории несобственно-прямой речи в нарратологических исследованиях см.: [5, с. 212–228].

С концовкой этот эпизод связывает только одно: реплики Семена. Во втором эпизоде они сообщают о событии чужой, далекой, почти ирреальной жизни, а в двенадцатом, напротив, возвращают героиню к ее собственной повседневной жизни.

Издатель “Русских ведомостей” Соболевский попросил этот ничтожный эпизодик снять из-за упоминания о недавнем действительном происшествии – убийстве московского градоначальника Алексеева. Чехов, однако, эпизод оставил, заменив одно преступление на другое, но сохранив привкус “немецкости” (аллюзия чуждости, далекости, невразумительности для простонародного сознания): “в Москве фальшивые деньги чеканил с немцами”. Поясняя это решение, Чехов явно обнаруживает свое внимание к значимости эпизода как *структурной единицы* нарратива: “...в этом месте рассказа должен быть короткий разговор, – а о чем, это все равно”.

Для иллюстрации смыслообразной значимости конфигурации эпизодов у Чехова ограничусь всего лишь одним кратким, но знаменательным примером – системой эпизодов “Дамы с собачкой”.

В соответствии с “закрепленным в культуре повествовательным схематизмом”, занимавшим Рикёра, соотношение начального и конечного эпизодов нарративного текста неизбежно значимо. Это полюсы напряжения нарративной “интриги” читательского ожидания. Текст “Дамы с собачкой” открывается словом “говорили”, знаменующим говор безликой мужской толпы, поглощающей Гурова (“...постоянные разговоры всё об одном. Ненужные дела и разговоры...” и т.д.). Заключительный эпизод рассказа начинается так: “Потом они долго советовались, *говорили...*”. Здесь одно и то же по значению слово получает принципиально иной смысл межличностного, экзистенциального общения.

Весьма существенно для смысла целого и соотношение эпизодов, оказывающихся в композиционно эквивалентном положении, в особенности, на границах глав. В заключительных эпизодах первых трех глав Гуров остается в одиночестве, но в финальном эпизоде четвертой главы и рассказа в целом герои впервые не расстаются. Это подлинный итог коммуникативного “события рассказывания”, хотя в референтной цепи рассказываемых событий герои остаются разобщенными силой житейских обстоятельств.

В заведомо сильной структурно-смысловой позиции – помимо начального и конечного эпизодов – всегда оказывается центральный эпизод

(или оказывающийся в центре “пробел” меж эпизодами при четном их количестве), а также – для гармоничных конструкций, какими являются чеховские повествования, – эпизод, несущий в себе точку золотого сечения всей конфигурации.

Повествование “Дамы с собачкой” имеет в своем составе 29 эпизодов. Центральным (пятнадцатым) оказывается минимальный по объему – между возмущившей Гурова репликой знакомого чиновника в клубе и отъездом в город С. Этот эпизод переживаемого героем кризиса образован абзацем от слов “Гуров не спал всю ночь” до “не хотелось никуда идти, ни о чем говорить”. Повышенная значимость данного переломного момента в истории героя (начинающееся пробуждение души и отделение от инерции пошлого “говoreния”) не подлежит сомнению.

Точка золотого сечения приходится на тот эпизод у дома Анны Сергеевны, где у Гурова “вдруг забилось сердце”. Если вдуматься, это и есть ключевое событие сюжета⁵. Анна Сергеевна еще в Ялте жаловалась на сердцебиение, а произошедшее у нее в номере даже не удостоено эпизода. Повествователь осуществляет *эллипсис* любовной сцены, пропадающей в разрыве между предыдущим и последующим эпизодами. А вот эллипсоидная фраза “у него вдруг забилось сердце” знаменует *оживление*, духовное пробуждение вечно сонного Гурова (в Ялте Анна Сергеевна жаловалась не только на сердцебиение, но и на бессонницу). В этот момент, как оказывается впоследствии, и зарождается его *другая жизнь*.

Поразительное чутье нарративной конфигурации текста, отличавшее Чехова, отнюдь не предполагало искусственного, головного, расчетливого конструирования. Чеховские нарративы свидетельствуют об исключительном даре рассказывания – но не поверхностно-анекдотического (такой у писателя тоже был), а напряженно-смыслового. Беспрецедентная глубина нарративизации повседневности позволяет Чехову, согласно мысли Бахтина, «создать жанр, который бы не предопределял, не ограничивал, не командовал, не стеснял бы “нелепого” (с точки зрения наличных канонов) развития жизни» [20, с. 439].

Чеховская “эпизодизация” нарративной интриги может служить своего рода эталоном при рассмотрении любого повествования (не только художественного) – для выявления “архетипиче-

⁵ “Главное событие рассказа – перемена, которая под влиянием этой любви происходит” [13, с. 101].

ской формы” его глубинного, неэксплицированного смысла. Обнаружение нарративной структуры того или иного дискурса – с оглядкой на микроэпизодическую конфигуративность чеховского повествования – обещает оказаться эффективным средством “диагностики” его смыслообразности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Сергеенко П.А.* Толстой и его современники. М., 1911.
2. *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1–2. М.; СПб., 2000.
3. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.
4. *Мандельштам О.* Камень. Л., 1990.
5. *Шмид В.* Нарратология. Изд. 2-е. М., 2008.
6. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
7. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
8. *Бицилли П.М.* Творчество Чехова: Опыт стилистического анализа // *П.М. Бицилли.* Трагедия русской культуры. М., 2000. С. 204–348.
9. *Страда В.* Антон Чехов // История русской литературы. XX столетие. Серебряный век. М., 1995. С. 48–72.
10. *Линков В.Я.* Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982.
11. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986.
12. *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961.
13. *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М., 1989.
14. *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс // *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. Т.2. М., 1998. С. 60–280.
15. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
16. *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля. М., 1970.
17. *White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century. Baltimore; London. 1973.
18. *Тюпа В.И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.
19. *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста (гл. 10). М., 2006.
20. *Бахтин М.М.* Разрозненные листы // *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 432–439.