

Александр Афанасьев, Ирина Василенко
НАРРАТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ СМЕШНОГО

Существенной особенностью большинства, если не всех, текстов является лежащее в их основе повествование. Это не обязательно рассказ о некотором событии, главное – в повествовании определенным образом упорядочиваются описываемые явления. В лингвистике и литературоведении эта упорядочивающая структура получила название нарратива. Произошедший в конце XX века нарративный поворот в гуманитарных дисциплинах показал, что нарративную природу имеют практически все формы культуры и что без нарратива невозможно понять ни социализацию личности, ни функционирование общества, ни процесс представления и передачи знания, ни способы осмысления и трансляции человеческого опыта. Нарратив представляет собой универсальную характеристику культуры в том смысле, что нет, по-видимому, ни одной культуры, в которой отсутствовали бы те или иные его виды. Культуры аккумулируют и транслируют собственные опыт и системы смыслов посредством повествований, запечатленных в мифах, легендах, сказках, эпосе, драмах и трагедиях, историях, рассказах, романах, коммерческой рекламе и т. д. Важнейшее место среди них занимают комедии, анекдоты, шутки. В этой связи является **актуальной проблемой нарративной природы такого явления культуры как смех**. В исследованиях последнего времени, посвященных смеху, обращается внимание на его текстовую природу. Причем в виде текста можно представить и сам смех как совокупность разнообразных звуков, и соответствующие жесты или мимику смеющегося человека [1, с. 7–17]. Но главный носитель смешного – устный или письменный литературный текст в виде басни, анекдота, комедии, сатирического романа и т. д. Как и любой текст, смехопорождающий текст также имеет нарративную природу. **Целью настоящей статьи является выяснение особенностей смехового нарратива.**

Нарратив выполняет определенные функции. Среди них отмечают информирующую функцию, поскольку повествование всегда ведется о чем-то. Однако смеховой нарратив несет информацию особого рода, часто в иносказательной форме, буквальное прочтение которой невозможно, абсурдно, глупо и т. д.

– *Почему у Вас нога перевязана?*

– *Голова болит.*

– *Почему же повязка на ноге?*

– *Сползла* (Возможны варианты: из-за такой головы и ногам больно и др.).

Среди функций нарратива не последнее место отводят убеждающей функции, которую часто выполняют мифологические, идеологические и

т. п. тексты. Поскольку они обычно освящены традицией, религией, государством, прямо критиковать которые и явно шутить с которыми опасно, то смехопорождающая функция тут реализуется в одной из форм полускрытого критического отношения к традиционной, религиозной, государственной идеологии, а именно в анекдоте, частушке, и реже – в сатирическом романе. Такой нарратив убеждает в обратном тому, о чем твердят официальные тексты. Например, советская пропаганда периода застоя твердила о возможной войне как самом страшном зле, что означало для советских людей необходимость отдать последние средства на вооружение страны, ибо только так якобы можно было отстоять мир. Частушки и пели о необходимости отдать все, чтобы не допустить войну.

*С неба звездочка упала
Прямо милому в штаны,
Пусть бы все там оторвала,
Лишь бы не было войны!*

Убеждающую силу имеют также обычные повествования, помещенные в иронический контекст с тем, чтобы показать, что так делать не следует. Подобный эффект имел рассказ 90-х гг. писателя-сатирика М. Задорного о гражданах, вывешивающих для просушки целлофановые кульки, словно белье после стирки. В результате некоторые перестали это делать, но многие, продолжали стирку и сушку кульков, но не так явно. Убеждающий эффект имел именно общий контекст насмешки над некоторыми обычаями, хотя в принципе ничего смешного тогда в этом не было: в условиях тотальной нищеты даже кульки были ценностью наравне с бельем.

Всякий нарратив за счет представляемой в нем истории выполняет также и развлекающую функцию, которая для смехового нарратива выглядит очевидной, поскольку зрители, слушатели, читатели воспринимают смешные истории именно с целью развлечения. Работой они являются лишь для авторов или исследователей.

Наиболее значительной в онтологическом, гносеологическом, методологическом, мировоззренческом и аксиологическом смысле является упорядочивающая функция нарратива, из-за чего ее выделяют в качестве одной из главных. Информация упорядочена в нарративе в виде некоторой последовательности, обычно в виде определенного сюжета. Эту функцию часто называют осюжечиванием, поскольку события группируют вполне определенным образом.

Сюжет является посредником между событиями и рассказываемой историей, объединяя хронологическое с нехронологическим, трансформируя события в историю, «схватывая их вместе в акте рефлексии и направляя к заключению или цели» [6, р. 286]. Тут предполагается, во-первых, наличие конечной цели повествования, из

которой все упоминаемые события получают объяснение. Во-вторых, в нарративном описании имеет место отбор наиболее важных событий, непосредственно относящихся к конечной цели. В-третьих, в нарративе осуществляется увязка событий в определенную временную последовательность, ведущую к определенной цели.

Онтологический аспект проблемы можно сформулировать так: существует ли сама представленная автором смешная история, независимо от автора, до ее обнародования автором повествования?

Не вызывает сомнения, что смех как звуки, жесты или мимика, сопровождающие нарратив, существуют объективно. Но вряд ли правомерно говорить об объективно смешной ситуации или смешной истории, представленной в нарративе. Любая смешная история представляет собой отбор соответствующих событий и поступков из массы других, увязывание их в некоторую временную или логическую последовательность, то есть «осюжечивание», расстановку соответствующих смыслов и акцентов. Иными словами, мы как бы сами создаем смехопорождающую реальность как объект смеха в виде смешных историй, выстраивая их по правилам нарратива. Реальностью становится сам смешной рассказ. В этом смысле смеховой нарратив не имеет референта в качестве объекта. Указание на некоторое реальное событие, которое действительно имело место, и которое мы охарактеризовали как смешное, есть лишь наша наивная интуиция «реалистического» здравого смысла либо вульгарно истолкованная теория отражения материалистической философии. Но для описания, объяснения, понимания события как смешного ни то, ни другое ничего не дает, поскольку одно событие или их ряд бессмысленны вне связи, вне целостности, вне цели повествования, выделенные из бесконечного нагромождения явлений, их связей и отношений, которые к тому же могут быть выделены различным образом: и комическим, и трагическим, и не только. Если относительно объектов естествознания можно с известными ограничениями говорить об их независимом существовании, то относительно объектов гуманитарных наук, в частности объектов смеха, вне человеческой конструктивной деятельности, культурных ценностей и смыслов этого делать нельзя.

Объект смеха есть конструкция, составленная автором или субъектом смеха, а не объективно существующая смешная вещь или ситуация. Выражен объект смеха соответствующим нарративом. При небольшом изменении последнего, объект меняется кардинально, например, перестает быть смешным. В качестве примера можно сравнить стихи, написанные перед дуэлью Ленским в «Евгении Онегине», которые выглядят смешно и над которыми сам Пушкин в контексте своего романа откровенно потешается, пародируя наивный, но вычурный романтизм

[5, с. 283–284], и эти же стихи, ставшие в одноименной опере Чайковского арией Ленского с явно выраженным трагическим оттенком. Здесь видно, как нарратив по-разному осужечивает одни и те же события в соответствии со своей формой: трагической, комической, сатирической и т. д., определяя соответствующие сюжетные линии и детерминируя соответствующее восприятие.

Здесь уместно употребление понятия «смеховой дискурс». Под дискурсом, вслед за Фуко, подразумевают не просто текст или речь, а текст вместе с той социально-культурной практикой, к которой он принадлежит и которая определяет жизнь текста. Фуко постоянно показывает, как на первый взгляд, одно и то же понятие, например, человек, живое существо, знак, функционирует в различных дискурсах в разные эпохи, доказывая, что для различных дискурсов различным оказывается и их объект. Так, «человек», о котором говорит философия и гуманитарное познание XIX–XX вв. – это совсем не тот персонаж, к которому относятся характерные для Просвещения рассуждения о человеческой природе. А «жизнь», о которой говорит биология XIX–XX вв. – не тот же объект, что растения и животные, о которых говорит естественная история XVIII века. Можно добавить, что нэпман или мешанин, которые были объектами осмеяния в советской литературе 20–30-х гг. XX в., это не тот же объект, что предприниматели или обыватели на постсоветском пространстве.

Понятие дискурса позволяет показать, что гуманитарные объекты, в частности объекты смеха, могут быть производными не только от реальных предметов и ситуаций, но и от речевых практик, текстов, понятий. Причем, дискурсы как тексты определяются не данным сюжетом или ключевым понятием, а наоборот, конституирование определенного типа дискурса продуцирует соответствующий предмет, сюжет, понятие. Такого рода дискурсами в дополнение к традиционной цирковой клоунаде, кино- или театральной комедии, анекдоту и т. п. можно считать выступления на эстраде авторов или исполнителей юмористических рассказов или игру КВН, которые создали самостоятельные «миры» смеха. Относительно короткая история Клуба Веселых и Находчивых показывает, как изменяются объекты смеха и их представление на сцене в соответствии с экономическими, идеологическими и вообще культурными изменениями, которые предопределили изменения идеалов и норм смешного. Об этом же свидетельствует наличие «собственного» зрителя или читателя у различных авторов или исполнителей смехового жанра. О том же говорят и понятия, производные от соответствующих «миров»: «кавээнщик», «петросянить» и др.

Практически все виды дискурсов, за исключением некоторых научных текстов типа классификаций или дедуктивных выводов, подразумевают

действующих лиц и развивающийся во времени к определенной цели сюжет, как необходимые условия нарратива. Этим условиям отвечают басни, мифы, сказки, фольклорные истории, объявления, эволюционные объяснения и другие разнообразнейшие виды дискурсов, в форме диалогов и монологов, литературных и обыденных историй, устных и письменных текстов. Любые из них могут быть смешными. Поэтому смех и смешное всегда имеют нарративную форму: свернутую в виде шутки или короткой реплики и развернутую в виде комедии или юмористического рассказа.

Гносеологический аспект проблемы может быть сформулирован так: какое описание смешного события является истинным и вообще возможно ли таковое?

Любая ситуация, любой объект могут быть описаны различным образом. Поэтому вряд ли правомерен вопрос о подлинном описании, как и о реальности вне описания. Как тут не вспомнить «некоего строгого гражданина», представленного И. Ильфом и Е. Петровым в «Золотом теленке» и спросившего у авторов: «Скажите, почему вы пишете смешно? Что за смешки в реконструктивный период? Вы что, с ума сошли?.. Да, смеяться нельзя! И улыбаться нельзя! Когда я вижу эту новую жизнь, эти сдвиги, мне не хочется улыбаться, мне хочется молиться!» [4, с. 327–328]. Действительно, советская реальность 20–30-х годов XX века описана в гимнах и частушках, в торжественных и юмористических статьях и песнях, серьезных и сатирических романах, а позднее «с высоты времен» – в трагических повествованиях. И везде был схвачен дух эпохи. Да и можно ли совместить различные описания одного и того же времени: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек» и «На стене клопы сидели и на солнце щурились, фининспектора узрели – сразу очоурились» [4, с. 63].

Как отмечает известный философ и теоретик литературы Поль Рикер, нарратив взамен описания мира предоставляет лишь пере-описание его с помощью сюжета [6, р. 286].

Еще более категоричны Й. Брокмейер и Р. Харре: «Мы будем называть допущение о существовании некоей единственной, лежащей в основании нарратива истинной человеческой реальности, которая якобы и должна быть представлена в нарративном описании ошибкой репрезентации» [3, с. 36].

В то же время нарративы не группируют явления абсолютно произвольно. Порядок повествования в значительной степени intersubъективен. Он не задается только писателем, юмористом или иным субъектом. Ведь существуют определенные культурные нормы, в которых сформировался субъект и в которых разворачивается реальная жизнь, культурное творчество, дискурс и сама наррация. Это своеобразные нормы

смеха, которые можно проанализировать и сформулировать [2, с. 9–18] и которые личность усваивает явно и неявно в процессе социализации, сознательно выбирая многие из них, отдавая предпочтения одним и скептически относясь к другим. В силу этого одним нравится, например, Е. Петросян, а другим – нет. Поэтому смеховой нарратив не в меньшей степени, чем любой другой, выступает специфической формой связи между личностной реальностью и культурой. Слушая и рассказывая истории, в том числе и смешные, мы конструируем себя в данной культуре. «Нарратив – это слово для обозначения специального набора инструкций и норм, предписывающих, что следует и чего не следует делать в жизни, и определяющих, как тот или иной индивидуальный случай может быть интегрирован в некий обобщенный и культурно установленный канон» [3, с. 37].

Таким образом, говорить о представлении реальности смеховым нарративом, можно, по-видимому, лишь подразумевая одновременное конструирование этой реальности как смешной. Иначе будет простая констатация того, что нечто имело место. Ведь смысл смешного (или трагичного) это нечто приобретает только в соответствующем нарративе. Собственно говоря, нарратив описывает не столько саму реальность, сколько ее конструкцию. Однако следует подчеркнуть, что это конструирование порождает особые последствия, преобразующие реальный мир не только в «его картине», но и в мире человеческого бытия, создавая желательные и нежелательные модели поведения.

Нарратив как модель определенным образом упорядоченного мира может представлять полностью вымышленный мир, но исследователь или просто читатель, находясь в этом вымышленном мире, рассуждает и переживает, как в мире реальном. В этом плане нарратив выступает своеобразной формой эксперимента, в котором проверяются введенные воображением свойства вымышленного, но возможного мира. Кроме того, вымышленные персонажи зачастую продолжают жить в реальном мире как, например, нравственные или безнравственные образцы, по которым выверяется реальное поведение людей. Литературные образы Остапа Бендера или людоедки Элочки, Шарикова или Хамелеона были способами оценки и понимания социальной действительности для целых социальных групп и поколений. Так вырисовываются мировоззренческий и аксиологический аспекты основных функций смехового нарратива: информирующей, убеждающей, развлекающей, упорядочивающей. Действительно, история, например, Шарикова, и информирует об определенном типе личности, и развлекает своей занимательностью, и убеждает в определенной системе ценностей, и упорядочивает мир, четко разделяя добро и зло.

Естественно, функции смехового нарратива не раскрываются

автоматически. Общее понимание и конкретная интерпретация нарратива определяется как общим культурным уровнем читателя, так и особенностями идеологических, аксиологических, мировоззренческих акцентов определенного периода времени. Не случайно, как вспоминал И. Бродский, его американские студенты при обсуждении образа того же Шарикова, вспыхнули сочувствием к нему и осуждали профессора Преображенского за негуманное обращение с животными. Такая интерпретация станет понятной, если учесть массовое движение в защиту животных в США, участниками которого были также и студенты, и тот факт, что американской цивилизации не угрожали Шариковы. Ведь именно в России революционного периода Шариковы поставили под вопрос цивилизационные нормы.

Можно усмотреть и методологический смысл упорядочивающей функции нарратива. Это наиболее заметно в жанре биографии и автобиографии, когда нарратив фактически задает метод организации жизни индивида, страны, общества. Биографии и автобиографии представляют собой нарративы, на первый взгляд, описывающие реальные жизненные ситуации. Но в то же время и в первую очередь они конструируют саму жизнь, приобретающую тот смысл, который задан данной формой нарратива, той последовательностью, которую выбрали, и которая соответствующим образом увязала факты, например, как прогрессивное восхождение к некоторой цели, или, напротив, как регрессивное падение, скольжение по наклонной плоскости, вырождение и т. п. «За кадром» осталось бесконечное число событий и их связей, которые могли быть увязаны другими нарративами, выстроив тем самым иные жизни. Более того, автобиографический нарратив не только конструирует прошедшие события в связное целое, он и во многом предопределяет последующее поведение людей, «продлевая» смыслы, стимулируя усилия на достижение определенных целей, заданных, например, прогрессистским нарративом, придавая завершенность жизненным этапам, нацеливая на последующие достижения. Аналогичную функцию выполняет и нарратив общественного прогресса: происходящие изменения трактуются как прогрессивный рост и развитие, а существующие неудобства, лишения и страдания рассматриваются как преходящие, временные на пути к счастливому будущему. Напротив, регрессивный нарратив описывает, скажем, некоторый исторический период как упадок, разрушение. Типичным примером является «Закат Европы» Шпенглера. В этом же ряду отчеты Римского клуба, статьи экологов, антиглобалистов, феминистов и др. Так индивидуальная или социальная реальность в соответствующие временные отрезки принимает ту нарративную форму, которая оказывается более подходящей для решения определенных задач.

Подобную методологическую роль играют и смеховые нарративы, построенные по нарративному типу прогресса, регресса, стабильности. Так, судьбы всех комических героев «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова выстроены в целом по типу регрессивного нарратива. Даже отдельные «прогрессивные» взлеты, например, когда Остап Бендер, все-таки «вычислил» стул с сокровищами или наконец-то добыл миллион, только подчеркивают неизбежность фиаско. Этот прием призван был продемонстрировать прогресс советского общества и торжество новых идеалов. Форму прогрессивного нарратива, несмотря на все перипетии, имеет судьба главных героев культовой кинокомедии Э. Рязанова «Ирония судьбы, или с легким паром» в отличии от регрессивной судьбы Ипполита, что должно было означать: любовь вычислить нельзя, брак по расчету – не наш идеал, а ревность – пережиток прошлого. По типу стабильного нарратива выстроены многие рассказы С. Довлатова, хотя его проза – не юмористические рассказы, но насмешливая улыбка повествователя с уст не сходит, о чем бы ни шла речь. В его произведениях, несмотря на обилие событий, одновременно и смешных, и грустных, по сути, ничего не происходит: мир как был абсурдным, таким и остался, и в этом его норма.

В качестве **вывода** следует отметить, что нарратив является основой смеха, представленного как текст, где выполняет обычные нарративные функции: информирующую, убеждающую, развлекающую, упорядочивающую. Во всех функциях смехового нарратива можно усмотреть онтологический, гносеологический, мировоззренческий, аксиологический, методологический аспекты. Осюжечивая события, смеховой нарратив конструирует реальность как смешную в любом нарративном типе: прогрессивном, регрессивном, стабильном.

1. Афанасьев А. И. Смех как объект гуманитарного знания // *Δοξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип.7. Людина на межі смішного і серйозного.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 2005.
2. Афанасьев А. И., Василенко И. Л. Смех и рациональность // *Δοξα / Докса*. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип.5. Логос і праксис сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечнікова, 2004.
3. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // *Вопросы философии*.– 2000.– №3.
4. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок.– К.: Радянський письменник, 1957.
5. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Соч. в 3-х т. – Т. 2.– М.: Художественная литература, 1986.
6. Ricœur P. *Hermeneutics and Human Science*.– Cambridge university press, 1995.