

Марина Маркова

**КОМИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА Н. А. ТЭФФИ:
ОСОБЕННОСТИ
СЮЖЕТА И КОМПОЗИЦИИ**

Рубеж XIX–XX вв. в России – время небывалого расцвета комической литературы, характеризующейся идеей самооценности смеха. Выразительной линией на красочной и динамичной картине эпохи стало творчество Н. А. Тэффи (1872–1952), которая приобрела популярность среди российских читателей в 1910-х гг., когда один за другим были опубликованы сборники ее юмористических новелл. После революции 1917 г. Тэффи покинула родину, и ее имя было надолго предано забвению. Однако в последние десятилетия творчество писательницы снова вошло в сознание читательской аудитории: увидели свет многие ее произведения, стали известны мемуарные и архивные материалы, характеризующие личность и жизненный путь Тэффи, ее взаимоотношения с современниками. На сегодняшний день в России и за рубежом писательнице посвящено значительное количество научных работ (исследования Л. А. Спиридоновой, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой, Э. Нитраур, Э. Хейбер и др.). Однако изученность ее творчества представляется не настолько исчерпывающей, чтобы можно было в полной мере ощутить своеобразие наследия писательницы. Этим объясняется наше обращение к проблеме поэтики комического в ее прозе. Цель данной статьи состоит в том, чтобы показать особенности построения сюжета и композиции комических новелл, в которых показан типичный для творчества писательницы герой.

Основной темой прозы Тэффи было несовершенство человека и общества. Неприятием пошлости во всех ее проявлениях, тоской по утраченному (недостижимому) идеалу, болью за людей, не способных изменить к лучшему свое убогое существование, в той или иной степени были проникнуты все ее произведения. Заметим, что на фоне литературного процесса начала XX в., ознаменованного личностью и творчеством А. П. Чехова и совпавшего с небывалым расцветом юмористики и сатиры, новеллы Тэффи с точки зрения их проблематики не были исключительным явлением. Однако решение темы несовершенства человека, на наш

взгляд, отражало особенности ее художественного мышления. Тэффи обладала, с одной стороны, особым, комическим взглядом на мир, острой восприимчивостью к художественному искажению. Любовь к смешному слову, мгновенному и неожиданному смеховому эффекту чувствуется буквально в каждом ее произведении. Но Тэффи, воспитанная в духе православных традиций, являлась человеком христианской культуры. Ее творчество было проникнуто идеей Божьего промысла, убежденностью в высокой ценности человеческой жизни. Мысль о божественной предопределенности сущего придавала смеху писательницы драматический, а иногда трагический оттенок.

Сюжет комической новеллы служит для Тэффи средством выражения главной мысли о неспособности человека противостоять жизненным обстоятельствам. Герой писательницы воплощается в минимально событийном сюжете, где событие – один факт из его жизни, который способен перевернуть судьбу, но не может что-либо изменить в его характере. Сюжет обнаруживает внутреннюю несостоятельность героя, его неспособность преодолеть обыденность, пошлость. Таким образом, основной конфликт новеллистики Тэффи заключается в столкновении заурядного человека с реальной жизнью. Можно сказать, что сюжет для писательницы – это не столько взаимоотношения людей, сколько взаимоотношения человека с окружающим его миром. Композиция направлена на открытие и представление внутреннего мира героев.

Присущее писательнице «ситуационное мышление» (определение И. Н. Сухих, примененное по отношению к творчеству Чехова [2, с. 56]), характеризующееся тяготением к воспроизведению не характера, не идеи, а некоего типа взаимоотношений персонажей, делает основой новеллистической фабулы событие (случай). Действительно, хотя ситуация играет значительную роль в построении художественного целого новеллы Тэффи (что естественно, если учитывать анекдотическую природу новеллы вообще) но, по нашему мнению, писательница все же стремится к воспроизведению характера через ситуацию. Здесь происходит взаимодействие двух противоположных тенденций, результатом которого является психологически достоверная комическая новелла.

Тэффи-новеллистка занимательна и иронична. Читатель ясно чувствует лукавую усмешку повествователя, парадоксально сталкивающего повседневное, обыденное, и необычное. Бытовой аспект изображаемой жизни порой сочетается со сказочно-фантастическим началом, гротескно подчеркивающим черты реальной действительности, как, например, в новелле «Легенда и жизнь». Повествуя о частных эпизодах, необычайных происшествиях, носящих нередко анекдотический характер, писательница широко использует прием контрастного сопоставления, позволяющий обнаружить настоящие противоречия между ложным и истинным, показной ханжеской позой и подлинной человеческой сущностью, идеалами и их воплощением. Тэффи остро ощущает контрасты в образе жизни и в образе мыслей своих героев, она низвергает привычных идолов, высмеивает власть обманчивых иллюзий и суеверий.

Известно, что тип композиции литературного произведения зависит прежде всего от пространственно-временной точки зрения, определяющей повествование, которое может воплощаться в различных формах: хроника, мемуары, дневник, автобиография, жизнеописание, роман, очерк, путешествие, путевые заметки и т. д. С основной формой повествования связаны и различные художественные приемы изложения, к главным из которых относятся описание, диалоги, действия персонажей во времени. Композиция, представляющая собой совокупность различных художественных приемов, семантических средств и способов организации текста, формирует повествовательную структуру текста. В этом заключается основная функция композиции, о важности которой Ю. М. Лотман пишет: «Единство текста как неделимого знака обеспечивается всеми уровнями его организации, однако в особенности – композицией» [1, с. 117].

Говоря об особенностях сюжетопостроения у Тэффи, мы должны выделить два основных вида новеллы. Один из них характеризуется замкнутым центростремительным сюжетным строением с единым сюжетным ядром. Другой обнаруживает значительные центробежные тенденции. Эпизод в новелле первого вида, как правило, в основном соответствует минимально необходимому количеству этапов в развитии действия: пролог, ядро, эпилог. Общий объем повествования невелик. Время и место

действия обычно узко ограничены (рассказ идет об одном событии из жизни персонажа). Образ героя статичен, отсутствует развитие характера (за исключением некоторого изменения житейских воззрений в результате опыта, полученного благодаря описываемому событию). Примером могут служить такие новеллы Тэффи, как «Модный адвокат», «Корсиканец», «Экзамен», «Ревность», «Юбилей», «Трагедия счастья», «Коготок увяз», «Ничтожные и светлые», «Заяц», «Аптечка» и др.

В силу того что новеллистика Тэффи тяготеет к эссе, происходит ее некоторая «идеологизация» – самовыражение автора в форме монолога, обращенного к читателю, которого он постоянно имеет в виду. Включенные в авторское повествование короткие рассказы, приводимые в качестве примеров-доказательств или примеров – отправных точек рассуждения, монологи-рассуждения и основное действие образуют единое нарративное пространство («Изящная светопись», «Аэродром», «Часы», «Свои и чужие» «Дураки», «Демоническая женщина» и др.). Фрагментарность и мозаичность оказываются в данном случае основным композиционным принципом. Композиции этих новелл в высшей степени свойственна острота, неожиданность переходов, образных решений. Логика соединения отдельных частей целого чрезвычайно прихотлива, она диктуется движением авторской мысли.

Следует отметить, что движущей силой в произведениях Тэффи является, как это ни странно, не событие. Само событие – лишь повод, чтобы начать разговор, в котором один выхваченный из жизни эпизод подготавливает (порождает) следующий. Это напоминает распространенную форму общения – рассказывание анекдотов: как часто бывает в устной беседе, в рассказе возникают отклонения от линейного течения сюжета, уточнения, казалось бы, не идущие к месту подробности; зато отсутствуют развернутые описания, сосредоточенность на каком-либо одном моменте ощущается как затянутость рассказа и в беседе не поощряется. По нашему мнению, новеллистику Тэффи отличает явственная ориентация на устное воспроизведение, в связи с чем пейзажи, интерьеры, портреты, как правило, лишь намечены, а характер персонажей раскрывается преимущественно в диалогах, чрезвычайно колоритно воссоздающих различные оттенки (индивидуальные и социальные) живой разговорной речи. Обычно

Тэффи пренебрегает экспозицией, иногда новелла начинается сразу же с завязки, с введения в суть повествования. Подтверждением сказанного может служить новелла «Звонари», в которой все выразительные средства – и композиционные, и речевые – направлены на создание эффекта живого рассказа. Читатель явственно ощущает личность балагура, передающего смешную историю так, как если бы он сам был свидетелем событий:

«Обещал дяденька приехать¹ в субботу к вечеру, чтобы вместе потом разговляться, да разлив удержал, и поспел он только к четвертому дню праздника.

Приехал веселый.

Дом куропеевский встретил его радостно. Все двенадцать окон, что выходили на соборную площадь, сверкали на солнце свежавымытыми стеклами...

Забрал свои кульки, вылез из тарантаса.

Дернул за звонок. Еще и еще. Что-то долго не отпирали.

Высунулась девка, какая-то точно одурелая» [4, с. 16].

Мы видим, что первое предложение новеллы, составляющее абзац, содержит одновременно и представление героя, и предысторию, и начало действия, как это бывает при устном рассказе. Стилистически сниженная речь автора (инверсии, неполные предложения, присоединительные конструкции, разговорная лексика) не только создает юмористический фон, но и определяет способ повествования: новелла преподносится как анекдот в исполнении неизвестного рассказчика.

Ориентация Тэффи на рассказывание обуславливает, на наш взгляд, появление в ее новеллах такого композиционного приема, как рамка. Оформляя начало и конец произведения, разбивая его на фрагменты по ходу повествования, рамка обозначает границу перехода внешней точки зрения во внутреннюю и наоборот. Не всегда первое лицо рассказчика полностью обрамляет новеллу, чаще оно появляется или в начале, или в конце миниатюры. Аналогичную функцию выполняет и обращение к читателю. Например, в новелле «Публика» рассказывается о том, как по вине помощника швейцара, перепутавшего аудитории, сорвались лекции юмориста Киньгрустина и ученого Фермопилова, а заканчивается она таким образом:

«Денег ей [публике – М. М.] не вернули, но натворившего беду

помощника швейцара выгнали.

И поделом. **Разве можно так поступать с публикой?!»** [4, с. 118].

Очевидно, что рамка у Тэффи не только вносит личностный аспект в восприятие произведения, но и выполняет сложную комическую функцию. В ней проявляется ирония автора: заявленное как серьезное оборачивается глупым и смешным. В рамке происходит своеобразная игра автора и читателя. Так, в новелле «Страшный ужас» рассказчик обращается к читателю в начале и в конце миниатюры и одновременно комментирует действие:

«Кто не знает страшных рождественских метелей, когда завывание ветра смешивается со свистом бури, когда облака как будто хотят сесть на землю, когда все богатые торжествуют на елках, а бедняки замерзают у дверей своих обеспеченных соседей, причиняя этим им неприятность!..

Самый яркий вымысел рождественского фельетониста, одобренного хорошим авансом, бледнеет перед действительностью.

Николай Коньков! Маленький ребенок – Коля Коньков, замерзший и занесенный снегом в лютую рождественскую ночь!

О нем хочу я вам рассказать!» [4, с. 57].

Далее автор весьма патетично излагает злоключения Николая Конькова, бросая трагический отблеск на забавную ситуацию, в которой оказался герой: он заблудился в Петербурге и, будучи в изрядном подпитии, заночевал не в том доме, где ему обещали приют:

«Николай Коньков был ребенком (**кто из нас не был ребенком?**).

Он был, собственно говоря, даже более чем ребенок, так как ему было уже тридцать пять лет, когда он приехал в Петербург в одну из вышеописанных ужасных рождественских ночей.

Правда – ни мороза, ни метели в эту ночь не было, так как дело происходило в середине июля месяца.

Да и ночи, собственно говоря, тоже никакой не было: поезд пришел ровно в 10 утра.

Но что же из этого?» [4, с. 57].

Финал рассказа, где Коньков, наконец, осознает свою ошибку, автор сопровождает следующим призывом:

«Страшно в рождественскую ночь, когда смерть, обнявшись с бурей, танцует и гикает, взвиваясь снежным вихревым костром... **В рождественскую ночь вспомним о бесприютных»** [4, с. 60].

Тэффи придает своему рассказчику манеру журналистов-хроникеров – тех, которые «высоким штилем» расписывают

пустяковые события. Рамка, замкнувшись в финале новеллы, образует целый пародийный слой. Из-за явной абсурдности истории в повествовании возникает двойная оценка: во-первых, оценка происходящего со стороны рассказчика, во-вторых, оценка происходящего и образа рассказчика со стороны читателя. Таким образом, явления, описываемые Тэффи с точки зрения «некоего абстрактного субъекта», «приобретают определенное значение (становятся знаковыми)» [5, с. 238].

Основным структурным принципом анекдота как основного ядра произведений писательницы выступает, по словам Н. Д. Тмарченко, «акцент не на изображенном событии, а на *событии самого рассказывания*» [3, с. 40]. Из анекдота, благодаря усложнению плана повествования, введению описательных элементов, большей детализации и упрочнению фабульной схемы, как из зерна, вырастает новелла. Анекдот у Тэффи, входя в текст, сообщает ему динамичность, подвижность, мобильность; при этом авторская идея выражается особенно резко и емко. На пересечении свойственной анекдоту заостренности, парадоксальности развития фабулы и сугубой достоверности происходящего в новелле возникает необходимый художественный эффект: жизненная история обретает неожиданно яркую форму. Комическая новелла Тэффи предстает либо как анекдотическая история, либо как собрание анекдотов, демонстрирующих некую мысль автора.

Рассмотрим построение типичной с точки зрения стиливого решения новеллу Тэффи «Кулич». В архитектонике этого произведения исключительно важную роль играют единство и цельность композиции. В ней все части взаимообусловлены; описываются и упоминаются лишь те лица и предметы, которые играют роль в развитии действия. Все выразительные средства направлены на достижение кульминации и скорейшей развязки.

В этой миниатюре рассказывается о том, как молодой служащий купца Рыликова Викентий Кулич, скрывший от хозяина свое семейное положение, страдал от ревности молодой супруги, изводившей мужа телефонными звонками. Герой всякий раз делал вид, что разговаривает не с женой, а со знакомой, всякий раз новой. Коллеги Кулича, с огромным интересом и даже с завистью следившие за его «напряженной» личной жизнью, в конце концов обратились к начальнику с требованием оградить их от

«безнравственного субъекта». Кулич был с позором изгнан со службы, а его жена, в очередной раз позвонившая в контору, была извещена о том, что Кулич «уволен за разврат».

Новелла начинается с юмористического описания «деловой» атмосферы конторы – перечисления того, чем занимаются служащие:

«В конторе купца Рыликова работа кипела ключом.

Бухгалтер читал газету и изредка посматривал в дверь на мелких служащих.

Те тоже старались: Михельсон чистил резинкой свои манжеты; Рябунов вздыхал и грыз ногти; конторская Мессалина – переписчица Ольга Игнатьевна – деловито стучала машинкой, но оживленный румянец на пухло трясущихся щеках выдавал, что настучивает она приватное письмо, и к тому же любовного содержания» [4, с. 162–163].

Далее следует представление главного героя, которое совершенно соответствует духу предыдущего описания:

«Молодой Викентий Кулич, три недели назад поступивший к Рыликову, задумчиво чертил в счетной книге все одну и ту же фразу: “Сонечка, что же это?”» [4, с. 163].

В новелле отсутствует описание помещения, точно так же мы не встретим ни одного портрета персонажей, за исключением попутного замечания о «конторской Мессалине». Даже о любви Кулича к жене не сказано ни слова. Вся новелла построена на динамических описаниях, т. е. описаниях действия, и прямой речи героев, избилующей всякого рода неправильностями, комично звучащей патетикой:

«– Этот нижеподписавшийся человек, ниже которого, по-моему, и подписаться нельзя, – продолжал Рябунов, – меняет акушерку на прачку и двух прачек между собой. Мы не можем больше молчать и выслушивать его гнусные нежности, которые он сыплет в трубку, как горох. Мы не желаем играть роль какого-то общества покровительства животным страстям...» [4, с. 165].

Персонажи новеллы представлены несколько утрированно, карикатурно, автор не ставит задачу показать характеры в их изменении. Однако эта простота короткой комической новеллы только кажущаяся. Структура повествования такова, что текст новеллы Тэффи воспринимается как насквозь ироничный: купец Рыликов принимает на службу только холостых, дабы ничто не отвлекало его людей от работы, но мы видим, что в конторе делать

практически нечего; Кулич убеждает жену в своей верности, а ее в конце концов извещают о якобы развратном поведении мужа; примерного супруга изгоняют со службы за безнравственность; конторские служащие на протяжении трех недель с едва скрываемым удовольствием следят за поведением Кулича, однако жалуются на него и лишают себя развлечения, причем, бездельничая целыми дня, коллеги Кулича ссылаются на то, что тот своим поведением мешает им работать и т. д. Ирония подчеркивает абсурдность описываемых в новелле событий и делает очевидной авторскую оценку.

Итак, анализ структурных особенностей прозы Тэффи показывает, что композиционное решение ее комических новелл направлено не только на создание увлекательного сюжета, неожиданного поворота события, но и на формирование диалога между автором и читателем, в ходе которого обнаруживается внутренняя несостоятельность героев, бессмысленность их поступков. Художественные средства и способы группировки образов способствуют ироническому осмыслению события, которое представляется автору как абсурдное.

Примечания

¹ Здесь и далее при цитировании полужирный шрифт показывает выделения в тексте, принадлежащие автору статьи; курсив используется для выделений в тексте, принадлежащих цитируемому автору.

1. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии.– СПб.: Искусство–СПБ, 1996.– 848 с.
2. Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова.– Л.: ЛГУ, 1985.– 184 с.
3. Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика / Тверь. гос. ун-т.– Тверь, 2001.– 72 с.
4. Тэффи Н. А. Демоническая женщина: рассказы.– М.: Дом, 1995.– 272 с.
5. Успенский Б. А. Поэтика композиции.– СПб.: Азбука, 2000.– 352 с.