

УДК 82-3'161.1(091)

Л.В. Скибицкая*канд. филол. наук, доц., зав. каф. журналистики
Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина***МАЛЫЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX–XXI ВЕКОВ: ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ**

В статье проанализированы этапы становления и развития малых повествовательных форм в русской литературе XIX–XXI вв. Отмечено, что активизация малых форм происходит в переходные историко-культурные периоды. Выявлены ведущие тенденции в функционировании малых форм, определены знаковые фигуры в истории русской новеллистики.

Введение

Вопрос о жанровой дифференциации произведений художественной литературы имеет давнюю историю. Однако и по сей день предпринимаются попытки корректировать как традиционную родовую «триаду», так и жанрово-видовое деление художественной словесности. В последнем случае попыток гораздо больше, так как литературный процесс объективно вносит поправки в жанровую систему каждого из родов.

Наиболее подверженным родово-жанровой трансформации оказывается эпос. Как отмечает С.В. Тарасова, «в последние годы в литературоведении в вопросе о дифференциации повествовательного рода на жанры наблюдаются значительные разночтения. Во многом это связано с литературными экспериментами, направленными на небольшие прозаические тексты. Широкое привлечение в них черт не только разных жанров, но и разных родов заставляет по-новому взглянуть на сложившуюся ранее жанровую систему и круг признаков, присущих каждому жанру... Это относится в первую очередь к малым и минимальным жанрам» [1].

Литературоведами-теоретиками установлена закономерность, согласно которой жанр активизируется в определенные историко-культурные этапы. Писатели чутко реагируют на изменение историко-культурной ситуации, связывают ее своеобразие с жанровыми процессами. Так, еще в 1863 г. М.Е. Салтыков-Щедрин объяснял активизацию рассказа нарастанием новых тенденций в общественной жизни: «Направление литературы изменилось потому, что изменилось направление самой жизни; произведения литературы утратили свою цельность, потому что в самой жизни нет этой цельности...» [2, с. 14].

Другая сторона проблемы функционирования жанров связана со спецификой авторского «жанрового мышления», под которым белорусский ученый А.Н. Андреев понимает «способ мышления, определяемый в своих ключевых параметрах особенностями духовного мира личности» [3, с. 82]. Развивая это положение, литературовед приходит к выводу о том, «тезисность» или «развернутость», являясь результатами духовного освоения автором жизненных противоречий, выступают регуляторами жанровой приемственности [3, с. 85].

Важный фактор процесса функционирования жанров – читательское восприятие, расположенное (нерасположенное) к «потреблению» текстов большого или малого объема. Эволюция художественного освоения мира в последнюю четверть уходящего столетия и особенно в начале нынешнего вышла на новый виток спирали. Известно, что «поэтика жанра», доминировавшая в течение почти полутора веков, сменилась «поэтикой автора». Теперь на смену приходит иной тип поэтики, во многом обусловивший новые свойства словесного искусства, – «поэтика читателя». Это связано в том числе и с ниспровержением статуса писателя как пророка, учителя. Постмодернистские открытия, декларации пробудили в читательской аудитории диктат, на который вынужде-

ны реагировать авторы, что уже почувствовали и писатели-традиционалисты (В. Астафьев, А. Солженицын, др.), и авторы 1990-х гг. – С. Довлатов, М. Веллер и др., предложившие очень короткие тексты наряду с короткими. Роман рубежного времени также тяготеет к фрагментарной структуре, монтажной композиции, что является отражением глубинных социальных и антропологических процессов.

Не случайно в эпической жанровой системе русской литературы рубежа XX–XXI вв. значительное место приобретают малые и минимальные формы, для обозначения которых используется понятие «малая проза» (в узком значении). Ученые фиксируют интенсивное развитие минимальных жанров, способных запечатлеть мгновения жизни в предельно краткой форме, которая в то же время содержит глубокий обобщающий смысл. Рассказ, традиционная малая форма, также стремится к сокращению. Исследователи называют в качестве нового жанрового образования «маленький рассказ». Характерно, что и сами авторы ищут определение для обозначения подобных текстов (например, «затеси» (В.П. Астафьев), «крохотки» (А.И. Солженицын)).

Цель данной статьи состоит в определении этапов становления и развития малых повествовательных форм в русской литературе XIX–XXI вв. Задачи исследования: выявление смыслового поля понятия «малые повествовательные формы» в современной литературе и науке о ней; осмысление тенденций функционирования малой формы в русской литературе указанного периода.

Жанры эпоса традиционно разделяют на большие (эпопея, роман), средние (повесть) и малые, к ним относят новеллу, рассказ, очерк, эссе, фельетон. Как известно, количественные критерии не являются абсолютными, поэтому корректнее говорить лишь о тенденциях к максимальному либо к минимальному объему. Так, к максимальному объему тяготеют эпопея и роман. Но минимум объема текста в эпике демонстрируют не новелла и рассказ (как справедливо замечает Н.Д. Тамарченко), а анекдот, притча, басня, для которых характерен именно минимальный объем текста (до нескольких строк). Если считать именно их разновидностями «малой» формы, тогда новелла и рассказ должны называться средними формами.

Традиционно причисляется к эпосу и очерк. Однако в исследованиях Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, В.Е. Хализева, других утверждается особый статус этого жанра. В.Е. Хализев относит очерк к «внеродовым» формам: «Здесь внимание авторов сосредоточено на внешней реальности, что дает некоторое основание ставить их в ряд эпических жанров. Однако в очерках событийные ряды и собственно повествование организующей роли не играют: доминируют описания, нередко сопровождающиеся рассуждениями. Таковы «Хорь и Калиныч» из «Записок охотника», некоторые произведения Г. Успенского и М. Пришвина» [4, с. 335]. Важно при этом учитывать и то, что в русском историко-литературном контексте очерк всегда сопутствует рассказу, вступает с ним в сложное взаимодействие.

Современная дискуссия по поводу перераспределения жанровой системы развернулась вокруг рассказа, потому что получили широкое распространение жанры, еще меньше по объему данного малого. «Малая проза» – принятое современным литературоведением понятие для обозначения произведений, объем которых определяется автором и читателем как меньший, чем типичный для национальной литературы данного периода. В то же время продолжает функционировать и второе значение понятия: «малая проза» как совокупное название повествовательных форм, которые традиционно считаются малыми (рассказ, новелла, художественный очерк). В данной работе понятие «малая повествовательная форма» мы определяем как совокупность малых и минимальных эпических форм художественной литературы.

Э.А. Шубин справедливо полагает, что существует своеобразная «зависимость развития жанра от духовной атмосферы того или иного исторического периода» [2, с. 14]. Когда следует осмыслить смену культурной парадигмы, именно малая повествовательная форма оперативно стремится познать в художественных образах меняющуюся действительность.

Несмотря на то, что рассказ генетически восходит к фольклорной прозе, становление литературного жанра рассказа, как и классической русской прозы в целом, закономерно связывают с именем А.С. Пушкина, прежде всего с «Повестями Белкина», опубликованными в 1831 г.

Поиски русской национальной «модели» малой формы изначально тесно соприкасались с пограничным эпическим жанром – повестью. Не случайно и пушкинское (а затем и гоголевское) творение названо «повестями», в то время как уже для их авторов существовало разграничение между понятиями «рассказ» и «повесть». (В качестве подтверждения можно обратиться к высказыванию Пушкина о «Трех повестях» Н. Павлова [2, с. 35]. Тем не менее в первой половине XIX в. строгой терминологической дифференциации между этими жанрами не существовало. Так, В.Г. Белинский, характеризуя русскую повесть, указывает в ней те жанровые признаки, которые в современном представлении свойственны рассказу. Подобная «ситуация» объективно свидетельствует о том, что становление русской новеллистической формы происходило в неразрывной связи с повестью, что в целом существенно повлияло на бытование рассказа в русской литературе. И в последующее время «рассказ» и «повесть» оставались настолько сопряженными жанрами, что образовывали своеобразные диффузионные формы («Ионыч» А.П. Чехова, «Антоновские яблоки» И.А. Бунина и др.).

Э.А. Шубин отмечает, что в 1830-е гг. обозначились два ведущих направления в русской короткой прозе: «Тенденция новеллистическая с ее стремлением к формальной точности, оголенности сюжетной конструкции, предельной лаконичности и тенденция «рассказовая», которую характеризует тяготение к эпической широте, свободному построению сюжета, сближению с жанром повести, «сказовой» манере повествования» [2, с. 28]. Эти две «жанровые тенденции» (Э. Шубин) критик связывает с «Повестями Белкина» А.С. Пушкина и «Вечерами на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя.

Наблюдения Э. Шубина точны в определении перспектив развития русского рассказа («новеллистическая» и «рассказовая» стратегии в нем). Однако, на наш взгляд, в указанных произведениях формируется, скорее, один тип русской малой формы, потому что в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (по крайней мере, в первой части цикла) развитие фабулы отличает стремительность, нагнетание однотипных ситуаций создает кумулятивный тип композиции, в которой существенен акцент на завершающем событии. Конечно, возможности пушкинской «модели» были значительно дополнены и развиты Гоголем (прежде всего в отношении эпичности и лиризма), но сущностное ядро жанровой структуры осталось прежним, и оно отвечает внутренним структурным характеристикам «новеллистического» типа.

Согласно концепции Н.Д. Тамарченко принципиальное различие между новеллой и рассказом (а значит, и между «новеллистической» и «рассказовой» тенденциями) можно обнаружить «внутри структуры» этих жанровых моделей. Так, в рассказе «минимум событий» (необходимое жанровое требование малой формы) реализуется в концентрическом типе композиции, при котором первоначальное событие обретает качественно новый статус через «переосмысление» своей формы во внутреннем переживании персонажа или читателя. В новелле наличествует кумулятивный тип композиции, при котором исходное событие воспринимается как абсолютно противоположное конечному – такой эффект создается динамикой острого фабульного развития и концентрируется в финальном пуанте.

Исследователи (В.Е. Хализев, С.В. Шешунова) указали на связь «Повестей Белкина» с новеллой, при этом сделали слишком широкое обобщение: названные произведения – «первая страница зрелой, классической отечественной прозы» [5, с. 5]. Подобная точка зрения, на наш взгляд, должна быть скорректирована (в силу вышеуказанных причин) следующим образом: «Повести Белкина» – «первая страница» русской малой прозаической формы. Характерно, что уже писатели-современники начали стремительно «расшатывать» канон жанра, представленный пушкинским циклом. Творческие поиски в этом направлении «возглавил» Н.В. Гоголь, однако (вопреки утверждению Э. Шубина) он не столько обозначил новую тенденцию, сколько расширил потенциал пушкинской новеллы, усилив эпическое начало в ней, и – как следствие – начал сближать ее с повестью.

Практически все произведения Гоголя (за исключением поэмы «Мертвые души» и драматургии) представлены как повести. Начав триумфальное вхождение в литературу с этим жанром, писатель и впоследствии сохраняет к нему привязанность. В этом смысле «Вечера на хуторе близ Диканьки» имеют статус «канона», а развитие повести во многом является проекцией эволюционных процессов в творческом сознании писателя. От повести к повести углубляется критическое начало в художественном методе автора, романтическая действительность сменяется реалистическими деталями, героями, обстоятельствами. При этом структура его повестей по-прежнему обнаруживает острофабульное построение, синтез сатиры и лирики, основным стилистическим принципом является контраст, центральным событием предстает, как правило, необычайное происшествие. Используя понятие «повесть», Гоголь, однако, широко его трактует. Он называет так и поэму, и новеллу, и басню, если судить по незаконченной «Учебной книге словесности для русского юношества». При рассмотрении жанровой модели «Вечеров...» следует, на наш взгляд, учитывать и характеристику, данную В.Г. Белинским. Критик акцентировал два существенных момента в произведениях Гоголя, назвав их «поэтическими очерками». Первая часть («поэтичность») обращает нас к проблеме синтеза «стиха» и «прозы» в субъектной организации текста. «Стиховое» начало в прозе проявляется, прежде всего, в усилении лирического начала, что, в свою очередь, приводит к ослаблению (а то и полному устранению) фабульности.

Лирическая составляющая в гоголевском цикле не вызывает сомнений, однако она не нарушает четко очерченной фабулы. Действие произведений, например, «Ночи перед Рождеством», наполнено событиями – от проделок черта и ведьмы до путешествия Вакулы, приключений Чуба и Солохи. Однако «точка зрения» повествователя субъективированна, она выполняет функцию расширения повествовательного поля текста, благодаря чему необычное происшествие перестает осознаваться только как казус и воспринимается как некоторая закономерность (об этом и писал Гоголь в «Учебной книге словесности для русского юношества»). Писатель тяготел к субъективному авторскому повествованию, как и А. Пушкин в своем романе, но, в отличие от современника, Гоголь распространил эту манеру на все жанры эпоса.

Что касается его первых повестей, то лирические вставки в событийную линию текста создали особый эффект «потока жизни», что в целом свойственно жанру повести. В немалой степени достижению такого результата способствовала и «населенность» гоголевских повестей (превышающая количество персонажей у Пушкина в «белкинском» цикле). Расширило замкнутый мир Диканьки и путешествие Вакулы в сказочный Петербург.

В. Белинский назвал произведения Гоголя «очерками». В развитии русского рассказа очерк существенно осложнит структуру малой формы, расширит ее социальную проблематику, аналитический пафос. Однако подобное взаимодействие будет наблюдаться позже – в «народническом» рассказе, в опытах физиологической литературы,

особенно ярко – в произведениях И.С. Тургенева. В отношении «Вечеров...» говорить о влиянии очерка, на наш взгляд, преждевременно. Оценка Белинского касалась стилизованной манеры произведений Гоголя, связанной со свободой проявления авторской позиции. Кроме того, известно, что критик весьма своеобразно оценивал опыты писателей в освоении фольклорной поэтики (это вызвало достаточно резкую его оценку сказок Пушкина, например).

Для Гоголя событийность являлась существенным элементом произведений. Более того, писатель всегда тяготел к необычному событию, ставил его в центр повествования, при этом активно вмешивался в структуру повествования. Лирико-публицистические фрагменты корректировали читательское восприятие, вели рецептора к нужным автору выводам. В итоге пуант как неперенная черта новеллы обрастал дополнительными смыслами. Повести Н.В. Гоголя расширили жанровую модель пушкинской новеллы, привнесли в ее строгую композиционную форму свободу авторского волеизъявления, не нарушив при этом структуры новеллистического типа.

Основателем новой традиции в русской малой прозе по праву считается И.С. Тургенев, рассказ которого, впитав накопленные достижения (прежде всего опыт «физиологий»), по справедливому замечанию критика, обрел «жанровую гибкость, освободился от каких бы то ни было ...правил построения» [2, с. 41]. В становлении русской короткой прозы, таким образом, определились две тенденции, которые и стали характеризовать развитие русской новеллистики в последующее время.

Продолжили тургеньевскую традицию писатели-народники, центральной темой для которых становится жизнь народа. Модель рассказа усложняется публицистической составляющей, что обусловлено прежде всего исследовательским пафосом творчества народников. В «народническом» рассказе прямая постановка злободневных вопросов приобретает характер устойчивой традиции: нужно было привлечь внимание читателя к тому или иному факту действительности. Именно «для постановки вопроса» (то, что А. Чехов потом возьмет за опорный тезис своей эстетической программы) писатели-народники использовали ресурсы малой повествовательной формы. Своеобразие жанровых форм в творчестве их проявилось в сближении рассказа и очерка: автор не ограничивается изображением сцен, характеров, а выступает в роли философа-социолога, прямо высказывающегося по интересующему его вопросу. Это особенно характерно для творчества Г. Успенского («Власть земли», «Выпрямила»), многие его произведения функционируют на стыке очерка и рассказа. Но в целом поэтика очерка, вторгнувшись в жанровую природу рассказа, была шагом к утверждению «свободного повествования».

Еще одно существенное звено в истории русского рассказа дочеховской поры – т.н. «народный» рассказ, появление которого детерминировано дальнейшей демократизацией словесного искусства, необходимостью создания литературы для народа. Характерно, что «малая проза» доминирует в этой тематико-проблемной сфере. Все черты новеллистического творчества: энергичность и строгая целенаправленность развития сюжета, краткость, занимательность, подчиненность действия решению поставленной центральной проблемы – соответствовали требованиям, которые предъявлялись к художественным произведениям для народа. Иными словами, в жанровых признаках «народной» литературы ярче проявилась именно новеллистическая тенденция «малой прозы». Так, рассказы Л.Н. Толстого по многим признакам приближаются к жанру новеллы, однако в то же время усложняются другими жанровыми напластованиями, которые, по сути, традиционному жанру новеллы противопоставлены. Имеется в виду связь рассказов писателя с жанрами притчи, легенды, жития, а также с жанрами фольклорной прозы («Чем люди живы», «Где любовь, там и бог», «Сказка об Иване Дураке и его двух братьях»). Заметим, что в дальнейшем развитии малой русской прозы притче-

вая, а также житейная и легендарная тенденции проявятся неоднократно: «Студент», «Черный монах» А. Чехова; «Суламифь» А. Куприна; «Звезда», «Состязание» Вересаева, «Старуха Изергиль», «Макар Чудра» Максима Горького, «Иуда Искарот» Л. Андреева, «Матренин двор» А. Солженицына, «Поморка» Ю. Казакова и др.).

Рубеж XIX–XX вв. окончательно прояснил тип малой русской прозы, который в различных модификациях будет развиваться, эволюционировать на протяжении следующего века. Если указывать объективные факторы жанрового определения рассказа, то следует сказать об эпохе: это время глубокого скептицизма и острого кризиса старых традиций, время активного поиска новых форм; это период смены культурной парадигмы – жанр рассказа как нельзя более органично соответствовал этим явлениям.

Каждая эпоха выдвигает личность, которая максимально полно реализует в своем творчестве комплекс объективных закономерностей времени, а также закономерности литературного процесса. Рубеж веков выдвинул подобную личность – это Антон Павлович Чехов, благодаря которому жанр рассказа в русской литературе обрел статус самостоятельности и самодостаточности. Отметим направления, по которым А. Чехов «двинул форму»:

1) усиление элемента объективности, внешней отстраненности автора от изображаемого предмета при абсолютной пластике художественного изображения (сравним с тургеневской манерой, тяготеющей к очерку, лирическому дневнику, письмам и иным формам прямого авторского выражения);

2) в произведениях Чехова развита и обогащена пушкинская линия русской прозы, с характерной для нее гармоничностью и лаконизмом;

3) точность и краткость Чехов соединил с простотой сюжета.

А.П. Чехов соединил «пушкинскую» и «тургеневскую» линии, «новеллистическую» и «рассказовую» тенденции и создал национальную модель рассказа, в котором отсутствует ярко выраженный фабульный ряд, внимание автора направлено на исследование природы повседневности.

В прозе начала века (1910-е гг.) актуализировалась и «новеллистическая» тенденция, в которой определились, по наблюдениям Е. Шубина, два частных направления: развивающаяся «модернистская» новеллистика с ее утонченным психологизмом, асоциальностью, ориентацией на западную прозу (М. Кузмин, Ф. Сологуб, В. Брюсов, Л. Зиновьева-Аннибал и др.); «демократическая» новеллистика, решающая преимущественно социальные задачи, которые, в свою очередь, обусловили исследовательский пафос этих произведений, тяготение к традициям русского физиологического очерка (М. Горький, А. Куприн, И. Шмелев, А. Серафимович, В. Короленко, отчасти Л. Андреев). Что касается писателей модернистского направления, то отметим, что новеллистическая форма органично отвечала их стремлению локализовать ситуацию, придать частному событию всеобщий символический смысл, замкнуться на одной конкретной проблеме (по сути, писателями актуализирована ренессансная форма новеллы). Усиление новеллистической тенденции в «демократической» малой прозе было связано с насущной потребностью выявления новых социальных типов, с необходимостью быстрого реагирования на вопросы, поставленные временем.

Подлинного расцвета жанр рассказа достигает в 1920-е гг. Малые повествовательные формы, представленные в творчестве А. Толстого, Максима Горького, И. Бунина, К. Федина, Вс. Иванова, И. Бабеля, М. Зощенко, Ю. Олеши, Б. Пильняка, М. Шолохова и др., продемонстрировали важные закономерности природы жанра. Время было полно драматизма, острых коллизий, напряженного размышления над перспективами, и рассказ запечатлел эти эпохальные черты. Наиболее полно реализовалась конфликтная природа рассказа в сборниках М. Шолохова «Донские рассказы» и «Лазоревая степь».

В литературоведении сложилось мнение, что в 1930-е гг. происходит «затухание» жанра (в связи с общими процессами стагнации). На самом деле, очевидно заметное уменьшение количества малых форм по сравнению с предыдущим десятилетием. Тем более значительны качественные изменения в структуре произведений: актуальные темы современности уходят в подтекст, на первый план выходят вневременные явления. Для жанра рассказа это не было разрушающим фактором, так именно в это время создаются рассказы А. Платонова, М. Пришвина, К. Паустовского, вошедшие в золотой фонд русской новеллистики.

Следующий этап активизации жанров малой прозы – Великая Отечественная война. Вначале публикуются преимущественно очерки, рассказы появятся ближе к началу второго года войны. Малая форма военного периода представлена произведениями А. Платонова («Одухотворенные люди», «Среди народа», «Неодушевленный враг», «Седьмой человек», «В сторону заката солнца», «Взыскание погибших», «Возвращение»), А. Толстого («Рассказы Ивана Сударева»), К. Симонова («Третий адъютант», «Пехотинцы», «На реке Сож»), И. Эренбурга («Свет в блиндаже», «О ненависти»), В. Гроссмана («Глазами Чехова», «Власов», «Волга – Сталинград»), др. Названные и другие авторы акцентируют внимание на проблеме героя, показывают его преимущественно в героическом ключе, формируют поле для художественного выявления тенденций и закономерностей в решении проблемы «человек и война», характерные для большой эпической формы (романа, эпопеи).

В совокупности жанров прозы военного времени выкристаллизуется особая повествовательная форма, которая соединит в своей структуре романский и рассказовый фокусы изображения жизни, – монументальный (романский) рассказ: «Возвращение» А. Платонова, «Судьба человека» М. Шолохова. Появление такой формы свидетельствует, что начало освоения военного времени в жанрах малой формы было не только «артподготовкой» к появлению повестей и романов, но и самостоятельным явлением.

Новый этап, связанный с активизацией малых форм в литературе и публицистике, – 1950–60-е гг. Общественная репутация малых жанров эпоса в это (как, впрочем, и в предыдущие периоды) прочно связана с их способностью фокусировать внимание на важных жизненных коллизиях. Однако есть и отличие в функционировании этих форм в указанный период. Оно обусловлено усиливающейся публицистической составляющей в структуре малой формы. Не случайно начало этапа (1953–1956) связано с доминированием очерка. Произведения В. Овечкина, Г. Троепольского, Е. Дороша, Г. Радова, др. создали условия для раскрепощения структуры малой формы: расширили социальную проблематику, аналитический пафос. Названные авторы работали и в жанре рассказа, новеллы, которые, в свою очередь, обостряли внимание очеркистов к внутреннему миру личности, помогли развить и обогатить мастерство выразительной портретно-психологической живописи. Своеобразно преломится публицистическое начало впоследствии (в 1960-е гг.): на смену очерковости придет лиризация прозы, обусловленная обостренно-публицистическим дискурсом очерковых произведений. Органичной формой, в которой будет отражаться время и человек, станет т.н. лирический рассказ, по своей структуре наиболее близкий очерку (Ю. Казаков, В. Солоухин, др.).

В 1980–1990-е гг. приходит новая плеяда рассказчиков: С. Довлатов, В. Пелевин, Т. Толстая, М. Веллер, В. Маканин и др. Характерно, что к малой прозе обратились авторы, которые в предыдущие десятилетия реализовали свой талант в крупных и средних формах (В. Распутин, В. Белов, А. Солженицын, П. Проскурин, В. Крупин и др.). Выделим некоторые тенденции в развитии малой прозы указанного периода:

1. Развитие фабульного начала в синтезе с художественно-документальной составляющей.
2. Актуальность тематико-проблемного поля (современность).

3. Критический пафос, ирония как стиливые характеристики текстов.

4. Усиление в прозе (особенно в 1990-е гг.) экзистенциальных мотивов, связанных с поиском смысла в мире, утратившем логику бытия. Указанный мотив особенно характерен для прозы С. Довлатова и М. Веллера, в рассказовом творчестве которых причудливо сплелись нить традиции и активный поиск новых форм. Малая проза Т. Толстой и В. Пелевина воплотила присущие постмодернизму эстетические характеристики в рамках новеллистического (фабульного) повествования.

В конце века и начале следующего жанр рассказа, продолжая активно функционировать в словесном искусстве, включается в общие для литературы процессы минимализации, которая представляет собой комплекс тенденций: сокращение текста, обусловленное концентрацией (за счет уплотнения, символизации содержательного пространства) художественного повествования; фрагментация текста на мини-тексты, сопряженная, как правило, с циклизацией; функционирование текстов, изначально создаваемых как минимальные. Последнюю тенденцию можно рассматривать как эволюцию малой повествовательной формы, которая всегда тяготела к циклизации. Результатом данной тенденции явилось создание значительного корпуса текстов минимального объема (миниатюр).

Первым шагом на пути осмысления данного литературного явления стал Фестиваль малой прозы, проведенный 13–15 ноября 1998 г. рамках празднования 180-летнего юбилея Ивана Тургенева. Программа Фестиваля включала, помимо выступлений участников (более шестидесяти авторов разных поколений), круглый стол, в ходе которого были высказаны соображения о происхождении и развитии малой прозаической формы в современной литературе [6]. Произведения участников Фестиваля легли в основу антологии «Очень короткие тексты» (2000 г.). Затем, по мере интенсивного расширения круга авторов, возникла потребность в дополнении издания новыми текстами. Так был создан интернет-проект Дмитрия Кузьмина «Современная малая проза» [7].

Большинство произведений «малой прозы» соотносятся с таким синтетическим жанровым образованием современной поэзии, которое именуется лирическим стихотворением. Одним из первых и наиболее важных образцов «малой прозы» в русской литературе были «Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева (до него аналоги прозаической миниатюры можно обнаружить у К. Батюшкова, В. Жуковского).

Исследователи [6] отмечают изменение родовой специфики «малой прозы»: если раньше в ней преобладала лирика, то теперь даже самые маленькие тексты могут быть и лирическими, и драматическими, и эссеистическими, и философскими, и юмористическими. Однако по отношению текста к фабуле выделяются бесфабульные прозаические миниатюры (их называют «лирическими миниатюрами») и фабульные тексты («маленькие рассказы»), как и в рассказе «обычного» формата.

В целом «малая проза» последних лет проявляет себя ярко, разнообразно, а ее интенсивное развитие демонстрирует назревшую необходимость в пересмотре жанровой иерархии.

Заключение

История становления и развития малых повествовательных форм в русском историко-литературном контексте свидетельствует о том, что малая форма обладает мощным эстетическим потенциалом, способна гибко реагировать на запросы времени и изменение приоритетов художественности.

Зарождение классической формы русской малой прозы происходит у А. Пушкина, национальной оригинальности достигает в творчестве Н. Гоголя; далее И. Тургенев, писатели-народники реформируют русский рассказ на основе лирико-очеркового жанра. А.П. Чехов возвращает рассказу эпический элемент, точность и краткость и утвер-

ждает суверенный статус этого жанра, а также является основателем национальной традиции малой формы («чеховский рассказ»).

Малая повествовательная форма в ее двух основных разновидностях (новеллистическая и рассказовая) не только переросла закрепляемую за ней традиционную функцию «артподготовки» писателя к созданию крупных произведений, но и доказала свою жизнеспособность, самостоятельность, оригинальность и способность эволюционировать в рамках заданного малого объема, о чем свидетельствует развитие современной минимальной прозы.

Минимализация текста может быть осмыслена в нескольких ракурсах. Во-первых, это следствие стремления того или иного автора к предельной концентрации письма, как правило, обусловленное новеллистическим типом жанрового мышления. Во-вторых, существенным фактором минимализации выступают эволюционные процессы в самой природе словесного искусства, в котором происходит смена поэтики. Наконец, в-третьих, минимальные формы можно рассматривать как естественную эволюцию традиционной малой повествовательной формы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тарасова, С. В. Новый взгляд на малую прозу [Электронный ресурс] / С. В. Тарасова // Вестн. СамГУ. – Режим доступа: http://www.elibrary.lt/resursai/Uzsienio%20leidiniai/SGU/Vestnik_HumN/2003-01/hum0301_08.pdf. – Дата доступа: 30.04.2016.
2. Шубин, Э. А. Современный русский рассказ: вопросы поэтики жанра / Э. А. Шубин. – Л. : Наука, 1974. – 182 с.
3. Андреев, А. Н. Методология литературоведения / А. Н. Андреев. – Минск : Дизайн ПРО, 2000. – 192 с.
4. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк. – 437 с.
5. Хализев, В. Е. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина» : учеб. пособ. для филол. спец. вузов / В. Е. Хализев, С. В. Шешунова. – М. : Высш. шк., 1989. – 80 с.
6. Орлицкий, Ю. Большие претензии малого жанра [Электронный ресурс] / Ю. Орлицкий // Журнальный зал. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/38/orlic.html>. – Дата доступа: 30.04.2016.
7. Современная малая проза: в сторону антологии : интернет-проект Дм. Кузьмина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/shortprose/>. – Дата доступа: 30.04.2016.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 02.05.2016

Skibitskaya L.V. Small Narrative Forms in Russian Literature of the XIX–XXI Centuries: Stages of Formation and Development

Stages of formation and development of small narrative forms in the Russian literature of the XIX–XXI centuries are analyzed in the article. It is noted that the activation of small forms happens during the transitional historical and cultural periods. The leading tendencies in functioning of small forms are revealed, significant figures in the history of the Russian short stories are defined.