

## От романа — к фрагменту.

### Малые прозаические формы в русском модернизме

Наталья Грякалова\*

XX век, открывая эпоху неклассического повествования, вызвал к жизни многочисленные 'малые' прозаические формы различной жанровой природы. В данной статье анализируется процесс конституирования 'малых' прозаических жанров в общей динамике литературного развития и определяются их индивидуально-авторские модификации. Исходное понимание термина 'малые формы' в данном случае подразумевает малоформатные нарративы с ослабленной или редуцированной сюжетностью.

Какие изменения, произошедшие в русской литературе на рубеже XIX-XX веков, стали причиной деиерархизации жанрового пространства?

Во-первых, кризис стилевой формации реализма, где доминирующее положение занимал психологический роман, модель которого отражала классическую 'картину мира' и соответствующую ей систему ценностей. Его вершинные образцы, созданные Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым, стали известны в Европе как 'le roman russe'. Однако уже к 1890-м годам ведущим жанром русской прозы становится аллегорический рассказ (Вс. Гаршин, В. Г. Короленко). А. П. Чехов изобретает новую разновидность жанра, впоследствии получившую имя своего создателя — 'чеховский рассказ'. Именно Чехов придал русскому рассказу невиданный до того лаконизм, проблематизировал

---

\* Доктор наук по русской литературе. Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург.

финал, достигнув эффекта недосказанности и незавершенности действия. Узловые моменты отмечены повтором мотивов, усиленной символизацией деталей и незначительных подробностей, контрастными столкновениями, паузами, что создает напряженность между реально-бытовым и условно-метафорическим уровнями текста. Внешняя занимательность новеллистической интриги уступает место внутреннему повествовательному движению, выражением которого может быть и полный отказ от действия. Лаконичная форма 'чеховского рассказа' оказалась способна вместить универсальное содержание большого жанра, доказав преимущества малого жанра по сравнению с многотомными романами современных беллетристов (П. Д. Боборыкина, А. В. Амфитеатрова, Вл. И. Немировича-Данченко).

К началу XX века силовые линии литературного процесса распределились таким образом, что традиционный романский (миметический) нарратив стал постепенно вытесняться новой повествовательной парадигмой. Энергия творчества направлена при этом на максимальную активизацию повествуемого слова при отказе (частичном или полном) от сюжетно-фабульного развертывания. Векторы процесса ориентированы по двум направлениям:

- в сторону субъективизации повествования при усилении объединяющего лирического начала;
- в сторону тематическо-стилевой сегментации повествования.

В первом варианте доминирует свойственный импрессионизму "взгляд на жизнь сквозь призму переживания"<sup>1)</sup> и метод ассоциативного сцепления картин и эпизодов. Во втором — свободный монтаж разнородных фрагментов повествования, связанных с помощью повторяющихся мотивов или, наоборот, лишенных каких бы то ни было связей в пользу симультанизма, что будет свойственно несколько позже литературному авангарду. И в том, и в другом случае происходит размывание границ традиционных жанров и переоценка значения сюжета как конструктивного принципа прозы. В итоге утрачивают

---

1) Белый, Андрей(1994), "Символизм и современное русское искусство", Андрей Белый, *Символизм как миропонимание*, Москва: Республика, с. 342.

свою категориальность достаточно строгие жанровые дефиниции — ‘повесть’, ‘рассказ’, ‘очерк’; роман постепенно теряет жанровые очертания и становится принципиально открыт к синтезу любых образований. Напротив, лирический *отрывок в прозе, эскиз, этюд, набросок, фрагмент, отрывок из дневника* и т. д. настойчиво стремятся приобрести статус самостоятельных жанровых единиц. Изменяется существующая иерархия жанров: подобно тому, как лирическая поэзия 1830-х годов, в частности, ‘фрагментарная’ лирика Ф. И. Тютчева, развивалась на обломках монументального одического жанра и воспринималась первоначально как неканоническая, внелитературная форма<sup>2)</sup>, так малые прозаические жанры на рубеже XIX–XX веков возникают в результате девальвации большой повествовательной формы и постепенно перемещаются с периферии к магистральным линиям процессов жанрообразования. Всегда оставаясь, однако, в особой зоне между центром и периферией.

Во-вторых, благодаря углубляющемуся процессу индивидуации усиливается тенденция к субъективизации повествования. Складывается понимание важности каждого отдельного мгновения, фрагмента, мига в непрерывно текущем потоке жизненных впечатлений (‘интенсивность проживания’). Взамен эпической всеохватности формируется локальная точка зрения как проекция субъективного сознания, ценного именно своей особенностью и неповторимостью, отделяющей его носителя от ‘толпы’, ‘массы’ и канонизированных форм культуры. В сферу минималистских устремлений вовлекаются горизонты невротического, инфантильного и собственно детского сознания — субъектом повествования становится изощренный интроверт, обладающий способностью к проникновению в скрытую жизнь природы и вещей. ‘Хронотоп’ также минимализируется: художественное время уже не время Истории — оно вписано в природный круговорот и подчинено природным циклам. Внимание субъекта повествования сосредоточено на смене сезонов, времени суток, на переходах от ‘темного’ к ‘светлому’, что нередко тематизируется (например, книга рассказов Осипа Дымова ‘Солнцеворот’ (1905) состоит из четырех разделов, каждый из которых озаглавлен по времени года; аналогично построение сборника сказок Алексея

2) Тынянов, Ю. Н. (1977) “Вопрос о Тютчеве”, Тынянов, Ю. Н., *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва: Наука, сс. 38–51.

Ремизова 『Посолонь』, 1908). Локус действия, как правило, ограничен природным (лес, берег моря) или урбанистическим (улица, толпа) пространством, или же размещен на границе ‘природы’ и ‘культуры’ (дачная местность, городская окраина). Появляется образ фланера и даже фланераженщины в миниатюрах Елены Гуро — самодостаточного созерцателя и наблюдателя картин и сцен городской и пригородной жизни.<sup>3)</sup> Смена оптики вызвала изменение синтаксических стратегий: вместо развернутых каузально-темпоральных конструкций — назывные предложения, короткие фразы, частые абзацы. Ослабление логических связей между предложениями и абзацами приводит к повышению семантического веса каждой синтаксической единицы. “Фрагментарность, малая форма, сужающая поле зрения, необычайно усиляет все стилистические ее особенности”<sup>4)</sup>, — такой вывод сделал Ю. Н. Тынянов, анализируя малые формы в лирической поэзии. Фрагмент становится ценным сам по себе как ‘сколок’ жизни и проекция внутреннего мира лирического персонажа (и самого автора).

Философскими предпосылками подобного мироощущения и эстетики выступают ‘философия жизни’ Ф. Ницше, предэкзистенциализм С. Кьеркегора и интуитивизм А. Бергсона, получившие в то время известность в России. Символизм и импрессионизм становятся литературной лабораторией малых прозаических жанров. Предварительно можно выделить две основных линии, по которым шло их развитие в литературе XX века:

*лирическую*, в генезисе своем восходящую к жанру стихотворения в прозе; она представлена лирико-философской миниатюрой и рассказом-эскизом (фрагментом) в стилевом диапазоне от медитативной до патетической тональности;

*сказово-фольклористическую*, связанную со стихией устной (народной и квази-народной) речи и языковым сознанием ее носителей, занимающих маргинальное положение по отношению к господствующим культурным формам. Эта линия порождает различные стилизации ‘малых форм’, а также жанры

3) Banjanin, Milica(2002) “The Poetics of the Street in Blok and Guro”, 『Moscow and Petersburg: The City in Russian Culture』, ed. by Ian K. Lilly, Nottingham: Astra Press, pp. 76-85.

4) Тынянов, Ю., цит. соч., с. 46.

сказкипритчи, анекдота, 'случая', рассказа, ведущегося от лица маргинального персонажа и моделирующего его точку зрения (*сказ*). Модифицируясь в зависимости от субъекта повествования и степени соотношения несобственно прямой речи, стилизации, авторского книжного повествования и энергии живой разговорной речи, эти жанры окажутся наиболее жизнеспособными и актуальными в ситуациях социальных кризисов и смены дискурса (к примеру, в начале 1920-х годов).

Жанр 'стихотворения в прозе' — переходная форма от лирического стихотворения к малым прозаическим жанрам. Как известно, этот жанр — плод европейского романтизма ('Гаспар из тьмы' А. Бертрама); его название, ставшее жанровым определением, было впервые дано Ш. Бодлером в 'Цветях зла', а в русской литературе родоначальником жанра выступил И. С. Тургенев, в 1878-1882-м годах написавший цикл стихотворений в прозе (по существу, лирико-философских миниатюр) 'Senilia'. От лирического стихотворения жанр унаследовал небольшой объем, бессюжетную композицию, установку на интенсивное выражение субъективного впечатления или переживания.

Характерно, что в авторском восприятии малые прозаические жанры, подобные лирико-философской миниатюре и лирическому отрывку, не сразу были осознаны как жанровые единицы. Жанровое сознание эпохи (и авторское сознание как его часть) еще не готово было дать им права литературной автономии. Первоначально прозаические произведения подобного типа публиковались лишь в составе стихотворных сборников. Например, они представлены вместе со стихотворениями в сборниках ранних символистов Ивана Коневского 'Мечты и думы' (1900) и Александра Добролюбова 'Из Книги невидимой' (1905). 'Лирические отрывки в прозе' на правах самостоятельного раздела вводит в свой стихотворный сборник 'Золото в лазури' (1904) Андрей Белый, представитель 'младшего' поколения символистов. При этом следует обратить внимание на следующую закономерность: несмотря на то, что с течением времени образцы малой прозы получают относительно самостоятельный жанровый статус, они все равно будут тяготеть к своему родовому лону — лирике или к объединению с подобными себе в жанровом отношении текстами.

В течение первого десятилетия XX века эту, фрагмент, миниатюра,

стихотворение в прозе, эскиз, опус завоевывают свою литературную территорию и становятся той 'жанровой единицей', которая объединяла представителей 'новой прозы'. Сами жанровые определения, заимствованные из других видов искусства, в частности, из музыки и живописи, отражают характерную для развивающегося модернизма тенденцию к синтезу гетерогенных культурных форм.

Лирическая миниатюра <В дороге> (1901) — 'эскиз', согласно авторскому определению, — стала первым выступлением в печати Бориса Зайцева, чья ранняя проза отмечена чертами импрессионизма. Впоследствии он так охарактеризовал литературную атмосферу времени:

Именно тогда, когда впервые ощутил новый для себя тип писания: 'бессюжетный рассказ-поэму', с тех пор, считаю, и стал писателем. <...> я знал, что не могу писать так, как тогда писали в толстых журналах 'повести и рассказы'. Долго довольно ходил вокруг да около, и наконец 'это' пришло. Разумеется, новое уже носилось в воздухе. И собственная душа была уже душой XX-го, а не XIX века. Надо было только нечто в ней оформить. <...> у этого вагонного окна <...> я и почувствовал ритм, склад и объем того, что напишу по-новому. Нечто без конца-начала — о грохоте поезда, тумане, звездах, лучах, никак не 'повесть' для журнала 'Русская мысль' — попытка бегом слов выразить впечатление ночи, поезда, одиночества. <...> Теперь,, издали, могу так определить раннее свое писание: чисто поэтическая стихия, избравшая формой не стихи, а прозу (по-этому и проза проникнута духом музыки. В то время меня нередко называли в печати 'поэтом прозы'). Это основное, 'природное', свое. Оно оправлено влияниями литературными — вырастаешь в известном воздухе. Воздух тогдашний наш был — появление символизма в России...<sup>5)</sup>

Тот факт, что 'бессюжетность' и структурная неопределенность возводится в творческий принцип, указывает на приоритетность новых повествовательных стратегий и жанров. Их утверждению способствовал отмеченный писателем фактор вторжения 'поэтической стихии' в прозу. Прозаический текст подвергается воздействию поэтических конструктивных принципов. Ритмическая

---

5) Зайцев, Б. К. (1993) 'Сочинения в трех томах', Москва: Терра, том 1, сс. 48-49.

организация текста, синтаксический параллелизм, повторы на разных уровнях и их семантизация, кольцевая композиция становятся устойчивыми характеристиками 'новой прозы'. Проза заимствует семантическую энергию поэтического слова и принцип контекстуальной обусловленности значения, вытекающий из такой особенности поэтической речи, которую Ю. Н. Тынянов определил как 'теснота стихового ряда'. Все это подготовило условия для дальнейшего процесса сближения прозы и поэзии и усиливало тенденцию к 'воскрешению слова' и освобождению прозаического текста от сюжетной зависимости.

Лирическим этюдом <Ранняя весна> (1905) дебютирует Елена Гуро, работавшая в манере символического импрессионизма. В ее первой книге — 『Шарманка』 (1909) — были объединены короткие лирические зарисовки, стихи и пьесы. Для выражения оттенков настроений впечатлительной души, детских переживаний, интуитивных прозрений писательница обращается к жанру лирической миниатюры. Лейтмотивы, пронизывающие текст, придают ему символическую многозначительность и создают иррациональную атмосферу. Незавершенность, 'открытость' текста, свободное чередование стихов и прозы, повторов и вариаций, перетекание смыслов — таковы основные элементы поэтики Гуро. Один из характерных примеров — миниатюра <Ночь>:

Ночью таяло. Небо стояло совсем раскрытое. Шел дождик. Нет, капал туман. У фонарей нависали, мерцая, почки на почти невидимых голых прутьях. Распускалась весна. Едва-едва поверила душа и стояла совсем обнаженная, добрая и глубоко поверила всему. Всякий мог ее ранить, если б ее не укрывала тайна ночи. Была с весной. Пар поднимался, землей пахло, шел дождик.<sup>6)</sup>

В сборнике 『Небесные верблюжата』 (1914) стихотворения соседствуют с дневниковыми записями, миниатюры-притчи — с медитативными размышлениями, поэтические этюды — с эпистолярными фрагментами. Эти незавершенные,

---

6) Гуро, Е.(1993) 『Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза』, Ростов-на-Дону, с. 63. Далее тексты Гуро цитируются по этому изданию; в скобках в конце цитаты — номер страницы.

текущие отрывки, объединенные по 'принципу случайного', как бы отражают сам творческий процесс и являются наиболее адекватной формой для выражения иррационального мироощущения. В записных книжках Гуро сформулировала основные принципы своего символично-импрессионистического письма:

х х х

Вольные ритмы.

х х х

Проза в стихи, стихи в прозу.

Проза — почти стихи.

х х х

Куски фабул, взятые, как краски и как лейтмотивы.

х х х

Концентрация фабул в два-три слова.

Музыкальный симфонизм. Образ прозрачной травки символизирует прозрачную возвышенность души.

х х х

Говорить слова, как бы не связанные со смыслом, но вызывающие определенные образы, о которых не говорится вовсе. (С.32)

Внимание сосредоточено на моменте рождения смысла, когда "готова взглянуть суть, для которой еще вовсе нет названия".<sup>7)</sup> Фрагментарность и незавершенность в качестве эстетических принципов открывали возможности для 'подразумевания' и выстраивания новых смыслов.

Один из возможных вариантов построения внесюжетного повествования продемонстрировал Андрей Белый четырьмя <Симфониями> (1900-1907). <Симфонии> выходят за пределы малой формы, однако принцип их структурирования радикальным образом повлиял на развитие орнаментализма 1910-1920-х годов, в русле которого развивались как большие, так и малые прозаические жанры. Архитектоника <Симфоний> строится на противопоставлении предельной 'рассыпанности' фабулы и глубинной связанности

7) Гуро, Е., "Письмо к А. Крученых", *Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки*, фонд № 552.



событийных сегментов — самостоятельных сцен и эпизодов — с помощью лейтмотивов, техника ведения которых, заимствованная из музыкальных драм Р. Вагнера, была перенесена Белым в пространство литературного текста. Роль лейтмотивов играют словесно-образные обороты (темы): проходя через все произведение или его отдельные части темы, повторяясь и варьируясь, они вступают в отношения друг с другом по законам контрапункта. Сходные и контрастные лейтмотивы организуют художественное пространство и создают его внутреннее единство. В <симфонии> <Кубок метелей>, например, основной лейтмотив 'метели' темперирован словесными темами 'лилии', 'белого лебедя', 'белого рукава', 'белого мертвеца' и другими вариациями данного семантического поля. Параллельная тема 'золота' орнаментирована образами 'солнца', 'золотых волос', 'небесных струн' и их дальнейшими вариациями. Одни темы могут охватывать лишь отдельные фрагменты (сегменты) текста и затухать, другие — продолжать развиваться, перекликаясь с дистанцированными частями текста. Смена образно-тематических рядов детерминирована не прагматикой сюжета, а логикой развертывания образов-символов и продиктована 'внутренним ритмом', выносящим на поверхность мерцающие смыслы.

В последовательно осуществленном приеме повторения (техника лейтмотива) находит свое выражение основополагающая для символистов идея вариативности единой сущности, проявляющей себя в разных смысловых плоскостях. Эффект 'новой выразительности' достигается путем соотнесения идейно-символического и музыкального планов 'симфонического' произведения через деление его частей на отрывки, а отрывков — на нумерованные 'музыкальные фразы', которые могут повторяться по принципу эха. Нередко в роли таких ритмических фраз-стихов выступают отдельные слова, синтагмы, придаточные предложения, которые, обособляясь, не только приобретают самостоятельный грамматико-синтаксический статус, но, благодаря повтору, еще и дополнительный семантический вес. Это положение можно проиллюстрировать примерами из 1-й <симфонии> (1900):

46. Глубоким лирным голосом кентавр кричал мне, что с холма увидел

розовое небо...

47. ...Что оттуда виден рассвет...

1. И не знал прохожий, что было, но понял, что — ночь.
2. Беспросветная ночь...
  
3. Да леса качались, да леса шумели. Леса шумели.
4. Шумели.
  
3. Над ней кружились две птицы.
4. Две птицы — два мечтателя.<sup>8)</sup>

Изучая подобные явления в лингво-семантическом аспекте, В. Левин выявляет конструктивное значение приема сегментации, подчеркивая, что “эффект сегментации фразы не сводится к ее расчленению, не менее важна вторая сторона явления — смысловая и интонационная *связь* сегментов между собой <...> эти будто бы невыраженные или нарушенные связи оказываются более сложными, более значимыми, глубинными, чем связи логически выраженные. <...> создается некая сложная — и в смысловом, и в интонационном отношении — с пересекающимися паузами, интонационными сдвигами, повышением и понижением голоса ‘сверхфраза’”.<sup>9)</sup>

В 4-й <симфонии> (1907) такой сегментации (обособление в отдельную фразу и даже абзац), повтору и семантизации (мотив ‘вечного возвращения’) подвергнутся те части речи (наречия-союзы): *Опять. И опять; И еще. И еще; Так*, которые в практическом языке лишены номинативных значений. Этот прием получил название парцелляции (присоединения).

Справедливо заметил Н. Нильссон, анализируя роль импрессионизма и символизма в процессе реформирования повествования: “Не вызывает сомне-

8) Белый, Андрей(1991) <Симфонии>, 『Художественная литература』, Ленинград, с. 38, 41, 81.

9) Левин, В.(1991) “‘Неклассические’ типы повествования начала XX века в истории русского литературного языка”, 『Studia Hierusalymitana』, 1981, vol. V-VI, p. 256.

ния, что семантический 'центр тяжести' в новой прозе переместился на отдельные куски (сцены, абзацы, предложения) и что понятие цельности приобретает новый смысл и функцию в сравнении с реализмом".<sup>10)</sup>

В процессе развития новых жанровых форм в литературе XX века уникально значение В. В. Розанова — автора книг <Уединенное> (1911) и <Опавшие листья> (1912-1915), <Мимолетное>, <Сахарна>. Написанные без предварительного замысла и лишённые сюжета как событийного каркаса произведения, они составлены из отдельных фрагментов — записей мыслей, впечатлений, суждений, зафиксированных в момент их возникновения на попавшихся под руку клочках бумаги. Некоторые из них отмечены указанием на обстоятельства и место написания: 'на улице', 'на извозчике', 'за нумизматикой', 'за чаем вспомнил', 'после чтения утром газет', 'в купальне', 'в ватерклозете'. Эти пометы свидетельствуют о важности каждой детали в непрерывном потоке жизненных и творческих впечатлений, фиксация которого и есть цель автора, а также подчеркивают внелитературность, маргинальность избранной писателем формы, которая, по его словам, 'есть самая простая и естественная форма', как бы 'модель' самой жизни. "Он фиксирует свои ощущения в их живой текучести, в момент образования, *in statu nascendi* — прежде рефлексии, прежде анализа, — отмечает Э. Ф. Голлербах, первый исследователь творчества писателя. — Все его книги в целом и общем представляют интимный дневник огромной, многообъемлющей души, которая сама не знает, что в ней ценно и важно, а что ничтожно и не нужно".<sup>11)</sup>

Размышлениям о жанровом своеобразии своих книг Розанов уделяет значительное место, а <Уединенное> прямо начинается с метаописания:

Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, получувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что

10) Нильссон, Н.(1993) "Русский импрессионизм: стиль 'короткой строки'", *Русская новелла: Проблемы теории и истории*, Сб. статей под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. Санкт-Петербург: изд. Санкт-Петербургского университета, с. 231.

11) Голлербах, Э.(1922) *В. В. Розанов. Жизнь и творчество*, Петербург, с. 67.

‘сошли’ прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья, — без всего постороннего... Просто, — ‘душа живет’... т. е. ‘жила’, ‘дохнула’... С давнего времени мне эти ‘нечаянные восклицания’ почему-то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить — и они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листы собрать.

Зачем? Кому нужно?

Просто — мне нужно.<sup>12)</sup>

Органическая метафора ‘опавших листьев’ станет заглавием следующей книги и, в сущности, определит ее жанр, к которому писатель пришел естественно — *органически* — живя, думая, размышляя и, подобно дереву, роняя листья-мысли в ‘короба’ (так определил писатель структурную единицу своего текста). ‘Дать всего себя’, ‘тайнственно и эгоистически’ — а именно такую цель ставит Розанов, оказывалось возможным лишь путем радикального разрыва с нарративом как ‘историей’, ‘биографией’, ‘воспоминанием’, которые имеют социально-историческое и психологическое измерение. Еще один пункт обвинений Розанова ‘литературщине’ и ‘писательщине’ — преднамеренность, то есть фикциональность как таковая. Розанов противопоставил фантазии, ‘вымыслу’ — потребность ‘сказать сердце’, т. е. передать самые глубокие, едва уловимые переживания и движения души в ответ на движение самой жизни. Его программа предполагала сохранение органики письма согласно афоризму: “Тайна писательства — в кончиках пальцев” (ср. подзаголовок книги <Уединенное>: “Почти на праве рукописи”). Стратегия радикального минимализма, устремленная к маргинам литературного процесса, в полной мере осознавалась писателем и декларировалась в одном из фрагментов <Опавших листьев>:

...иногда мне кажется, что во мне происходит разложение литературы, самого *существа ее*. И может быть это есть мое мировое ‘emploi’. Тут и

12) Розанов, В.(1990) <Уединенное>, В. В. Розанов, *‘О себе и жизни своей’*, Москва: Московский рабочий, с. 36.

моя (особая) мораль, и имморальность. И вообще мои дефекты и качества. Иначе нельзя понять. Я ввел в литературу самое мелочное, мимолетное, невидимые движения души, паутинки быта. Но вообразить, что это было возможно потому, что 'я захотел', никак нельзя. Сущность гораздо глубже, гораздо лучше, но и гораздо страшнее (для меня) <...> в тот самый миг, как слезы текут и душа разрывается, — я почувствовал безошибочным ухом слушателя, что они текут литературно, музыкально, 'хоть записывай': и ведь только потому я записывал... <...> таким образом явно во мне есть какое-то завершение литературы; литературности; ее существа — как потребности отразить и выразить. Больше что же еще выражать? Паутины, вздохн, последнее уловимое.<sup>13)</sup>

Можно сказать, что Розанов до крайности обнажил тенденцию к минимализму как *предельной субъективизации* 'картины мира', найдя новую прозаическую форму для выражения *лирического содержания* — всепоглощающего внутреннего мира авторского 'я'.

Вторая, *сказово-фольклористическая* линия в развитии малых прозаических жанров заметнее всего представлена в творчестве Алексея Ремизова. Свой долгий литературный путь, на протяжении которого он экспериментировал как с большой, так и с малой прозаической формой, расшатывая границу между 'литературой' (fiction) и 'документом' (non-fiction), писатель начал со стихотворения в прозе <Плач девушки перед замужеством> (1902), в основе которой — образец обрядовой поэзии одного из северных народов России — зырян. Дебютное выступление писателя свидетельствовало об интересе к реликтовому мифологическому сознанию. В сборнике 『Посолонь』 (1907) представлены авторские обработки 'малых' фольклорных жанров — сказок, народных поверий, детских считалок, фольклорных игр и обрядовых действий; четырехчастная композиция книги соотнесена с народным сезонно-обрядовым календарем: <Весна-Красна>, <Лето красное>, <Осень темная>, <Зима лютая>. Приведем один из образцов подобных обработок — миниатюру, названную именем мифологического существа женского рода, которое, согласно народным поверьям, смехом заманивает путников в лес или болото

---

13) Розанов, цит. соч., сс. 332-333.

и там щекочет до смерти.

Кикимора

На петушке ворот, крутя курносый носом, с ужимкою крещенской маски, затайливо Кикимора уселась и чистит бережно свое копытце.

— Га! — приснул тонкий голосок, — ха! ищи! а шапка вон на жерди... Хи-хи!.. хи-хи! А тот как чебурахнулся, споткнувшись на гладком месте!.. Лебедкам-молодухам намяла я бока... Га! ха-ха-ха! Я бабушке за ужином плюнула во щи, а Деду в бороду пчелу пустила. Аукнула-мяукнула под поцелуи, хи!.. — Вся затряслась Кикимора, заколебалась, от хохота за тощие животики схватилась.

— Тьфу! ты, проклятая! — отплевывался прохожий.

— Га! ха-ха-ха! — И только пятки тонкие сверкнули за поле в лес сплестать обманы, причуды сеять и до умору хохотать.<sup>14)</sup>

Сказка или поверье интересует писателя не как источник волшебного сюжета для авторского произведения. Эта черта характерна, по преимуществу, для литературной сказки-новеллы — жанра, довольно популярного среди писателей-символистов (подобные образцы есть у Ф. Сологуба, З. Гиппиус). Морально-назидательное содержание, сохраняемое в литературной сказке-притче (например, у Н. Рериха, Л. Андреева), не привлекает Ремизова даже в том случае, если он обращается к жанру бытовой сказки (сборник 『Докука и балагурье』, 1914), напротив, оно может быть даже сознательно 'снижено', травестировано или парадоксально истолковано. Нельзя назвать сказки Ремизова стилизациями, подобно многочисленным опытам писателей-модернистов (ср. 'сказки' и стилизации различных жанров как средневековой, так и новой литературы, русской и европейской, у Ф. Сологуба, Д. Мережковского, М. Кузмина, Б. Садовского, П. Муратова и др.), поскольку стилизация основана на следовании структурным особенностям определенной жанровой модели. Ремизов не воспроизводит структуру фольклорного жанра, его художественная задача совсем иная. В чем же она состоит? Во-первых — в воссоздании народного мифа, который 'вычитывается' писателем из разных жанров народного творчества, во-вторых — в художественном пересказе

14) Ремизов, А.(1993) 『Сочинения в двух книгах』, Москва: Терра, книга 1, с. 39.

источника путем 'амплификации', то есть развития отдельных подробностей или дополнения текста на основе разных его вариантов, в-третьих — в переложении источника 'русским ладом' с сохранением грамматической структуры и интонационных особенностей русской разговорной речи. Таким образом, доминирующий акцент делается на материале и его языковой аранжировке, а не на сюжетной линии развития действия.

Принцип *пересказа* Ремизов превратил из факультативного в стратегический значимый элемент творческой программы и распространил его на малые и на относительно крупные формы, вовлекая в его поток не только памятники фольклора и литературы разных эпох и народов, но и зафиксированные в дневнике впечатления, события, сны, которые он постоянно записывал, и даже собственную биографию. Анализируя ремизовские эксперименты с языком, Т. В. Цивьян справедливо отмечает, что их сущность заключается "в принципиально новом взгляде на оппозицию язык/речь, вернее на ее приложение к словесному творчеству", а именно: Ремизов "вводит в письменную речь принципиально *иной строй — строй разговорной речи*" и актуализирует "*устноразговорную разновидность русского литературного языка*", стремясь сделать ее "равноправной (а в понимании Ремизова — истинной) ипостасью литературного языка".<sup>15)</sup> Отсюда характерные для устной речи приемы и обороты, которыми насыщены тексты: инверсии, свободный порядок слов, подчиненный порядку ассоциативного нанизывания, экспансия именительного падежа и т. п. Более того, особый статус приобретает у Ремизова графика текста — деление на абзацы, отступы, употребление двойного тире в функции не пунктуационного, а интонационного знака и т. д. (Ср. совет Ремизова: "Переписывая, приучитесь делать 'красные строчки'. Помните, я говорил, как выразить интонацию? Я думаю, в какой-то мере, или отчасти, это невыразимое словами можно передать графически: расположением строчек".<sup>16)</sup> В качестве примера можно привести фрагмент текста <Никола

---

15) Цивьян, Т.(1996) "К стратегии сохранения русского языка в диаспоре: <случай Ремизова>", *Блоковский сборник*, выпуск ХШ, Тарту, с. 111, 113, 117.

16) Кодрянская, Н.(1977) *Ремизов в своих письмах*, Париж, с. 51.

Милостивый> из цикла 『Николины притчи』, где собраны обработки народных легенд о Николае Угоднике:

Шел Христос с Николюю,  
Шли они зелеными – молодым полем зеленым —  
как хорошо на земле в Божьем мире!  
Гадал Никола об урожае.

Уморились странники и задумали передохнуть малость.  
А стояло у дороги большое хозяйство, там же и мельница.  
Они на мельницу.  
Увидал хозяин, видит, побиральщики, да и ну гнать со двора.  
— Лодыри, бродяги! Стащут еще чего! — ворчал вдогонку,  
грозил собаками.  
Так и пошли.  
Так и пошли, куда повела дорога.<sup>17)</sup>

Варьируя графику и стараясь приблизить ее элементы к знакам ‘устного говорения’, которыми насыщена сказовая речь, писатель превращал печатный текст в своеобразную ‘партитуру’. Ведь сказ, по словам первого исследователя данного типа повествования Б. М. Эйхенбаума, “имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить — слова и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д.”.<sup>18)</sup> Анализируя особенности сказовой речи Гоголя, исследователь сравнивал автора с актером: “...не сказитель, а исполнитель, почти комедиант скрывается за текстом 『Шинели』 [...] Личный тон, со всеми приемами гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы”.<sup>19)</sup> Материя сказа с ее интонационной экспрессивностью, интонационными и звуковыми ‘жестами’ и маньери-

17) Ремизов, А.(1993). 『Сочинения в двух книгах』, книга 1, с. 287.

18) Эйхенбаум, Б.(1969) 『О прозе』, Ленинград: Художественная литература, с. 309.

19) Там же, с. 319, 320.



стской орнаментальностью является своеобразным зеркалом, в котором отражается 'органика' самого сказителя. Тексты Ремизова как бы имитируют ситуацию собственного производства, причем не как письменного, а как устного текста. В таком случае Ремизов оказывается близок авангардному 'перформеру', который, представляя сам процесс творчества, поочередно "становится рассказчиком, художником, танцовщиком, <...> сценическим автобиографом, который имеет прямое отношение к представляемым объектам и ситуациям высказывания".<sup>20)</sup>

Ближайшей к сказке областью иррационального и трансцендентного Ремизов считал сон. Писатель, расширив сферу экспансии 'сна' в литературу, вовлек в территорию захвата малые прозаические жанры. В построении картины мира писатель опирался на символистское противопоставление *этого* и *иного* миров (у Ремизова: *дневного, нормального и многомерного, волшебного*), что воплощается в оппозиции *сон/явь*. Не ограничившись включением снов в художественный текст в их сюжетобразующей и мотивной функции (повесть 'Крестовые сестры'), что было, в общем-то, достаточно традиционно (ср. сон Анны в 'Анне Карениной' Л. Толстого, сон Обломова в романе Гончарова и др.), он предпринял жанровый эксперимент по составлению цикла из 30 рассказов-снов под названием 'Бедовая доля' (1909). Выбор сна в качестве 'жанра' сразу снимал вопрос о правдоподобии нарратива, оправдывал стратегию алогичности, фрагментарности, несогласованности, произвольной ассоциативности, а заключение "Тут и проснулся", сопровождающее каждый рассказ, устраняло необходимость мотивированного финала. Вступление, предваряющее цикл, является автометаописанием, эксплицирующим нарративные приемы:

Предлагая вниманию благосклонного читателя мои перепутанные, пересыпанные глупостями рассказы, считаю своим долгом предупредить, что вышли они из-под моего пера не как плод взбаламученной фантазии, а как безыскусное описание подлинных ночных приключений, в которых руководил мной мой вожатый ночи — Сон.<sup>21)</sup>

---

20) Пави, П.(1991) 'Словарь театра', Москва: Прогресс, с. 223.

21) Ремизов, А.(1912) 'Сочинения', Санкт-Петербург: Сирин, том 3, с. 163.

Впоследствии в книгах 『Взвихренная Русь』, 『В розовом блеске』 писатель обратится к монтажному принципу репрезентации снов, полностью отказавшись от каких-либо логических мотивировок их введения, что более адекватно отражало понимание им мира как ‘переплеска сна в явь’. Более того, в художественной системе Ремизова сон становится объектом автометаописания и метапоэтики (см. его книги 『Пляшущий демон』, 『Огонь вещей. Сны и предсонье』, 『Мерлог』, 『Мартын Задека. Сонник』). По замечанию Т. В. Цивьян, “представляется допустимым говорить как о положенном в основу ремизовской модели мира гипнологическом коде, так и о ‘снообразном’ построении ремизовских текстов”.<sup>22)</sup>

Безусловно, Ремизова интересовал сон как источник символического знания о будущем и как сфера собственного мифотворчества, но также как проникновение в другую реальность — внелогичную, внерациональную и бессловесную — область “невывраженных мыслей и несказавшихся слов”. Сон — первооснова художественного творчества, его плазма. Писателя постоянно влекли особые, ‘пограничные’ состояния сознания, когда смутно различимы сон и явь, вымысел и реальность, когда грани между ними становятся зыбкими и взаимопроницаемыми. Достижение сумеречного состояния и пребывание в нем — необходимый момент творческого процесса. В неизданной книге 『Мерлог』, в основе которой — его собственные многолетние записи снов, писатель так объясняет причины своего интереса к сфере бессознательного:

‘Реальная’ жизнь ограничена и стеснена трехмерностью, принуждение проникает все часы бодрствования, во сне же, когда человек освобождается прежде всего из-под власти трехмерного пространства, впервые появляется чувство ‘свободы’ и сейчас обнаруживаются чудеса ‘совместности’ и ‘одновременности’ действия, немислимые в дневном состоянии.<sup>23)</sup>

22) Цивьян, Т.(1993) “О ремизовской гипнологии и гипнографии”, 『Серебряный век в России: Избранные страницы』, Москва: Радикс, с. 303. См. также статьи, 『Aleksiej Remizov: Approaches to a Protean Writer』, ed. by Slobin, G. Columbus, 1987.

Писатель истолковывает 'сон' как выход в трансцендентное и как возможность обогащения творческого видения, а следовательно, и самого письма за счет 'сдвигологии' сна, абсурдности, 'зауми', нарушения 'меры' — особенностей, которые переносятся на технику построения художественного произведения.

Тематизация сна и тенденция к 'материализации' иррациональной логики сновидений в архитектонике текста открывали путь к созданию 'второй реальности', близкой сюрреалистической. Напрашиваются аналогии с <Манифестом сюрреализма> (1924) А. Бретона, с его апологией сна — источника интуитивного, спонтанного творчества и упованием на 'чудесное' как единственную возможность обновления 'фальшивого романа', то есть традиционного сюжетного нарратива.<sup>24)</sup>

По ходу развертывания и обозрения литературной панорамы возникают вопросы: как соотносились эксперименты в области малых жанров с жанровоструктурными трансформациями романа? Какого рода рецепция сопровождала процесс реформирования прозы и как она влияла на конфигурацию жанров? Здесь мы лишь частично коснемся этой проблематики, рассмотрев <случай Ремизова>. Известно, что предпринятый Андреем Белым опыт создания бесфабульного 'симфонического' повествования впоследствии послужил ему основой для дальнейшего реформирования прозы: романы 'Серебряный голубь' и

23) Ремизов, А.(1987) "Неизданный 'Мерлог'", публикация А. д'Амелиа, 'Минувшее', выпуск 3, Paris, сс. 229-230.

24) Ср., например, следующие фрагменты манифеста: "Я верю, что в будущем сон и реальность — эти два столь различных, по видимости, состояния — сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность..."; "В области литературы одно только чудесное способно оплодотворять произведения, относящиеся к тому низшему жанру, каковым является роман, и в более широком смысле — любые произведения, излагающие ту или иную историю"; "Страх, притягательная сила всего необычного, разного рода случайности, вкус к чрезмерному — все это такие силы, обращение к которым никогда не окажется тщетным. Нужно писать сказки для взрослых, почти небылицы" и др. (Бретон А.(1986) "Манифест сюрреализма" в кн. 'Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века', Москва: Прогресс, с. 48, 49).

『Петербург』 были написаны с учетом художественных результатов <Симфоний> (принцип мотивной орнаментальности, техника лейтмотива и контрапункта). Однако первоначально сферу распространения ‘симфонического’ способа организации художественного материала писатель, по-видимому, склонен был ограничивать ‘малой формой’. Во всяком случае, обращает на себя внимание отрицательная оценка, данная Андреем Белым роману Ремизова <Пруд> в его первоначальной редакции (1905). При этом главными недостатками рецензент считал именно ‘распыление фабулы’, несоразмерность частей, отсутствие цельности, перенесение в романное пространство ‘бисерных узоров малого формата’. “Ремизову не удался <Пруд>. И не то чтобы ярких страниц здесь не было <...> это — тончайшие переживания души (сны, размышления, молитвы) и тончайшие описания природы. Схвачена и жизнь быта. Но схватить целого нет возможности: прочтешь пять страниц — утомлен; читать дальше, ничего не поймешь. <...> Рисунка нет в романе Ремизова, и крупные штрихи, и детали расписаны акварельными полутонами. Я понимаю, когда передо мной не-большая акварель. Что вы скажете об акварели в сорок квадратных саженей? <...> А в целом — это море нежных бесформенных тонов <...> десятками страниц идет описание кошмара; случайный кошмар не отделен от фабулы, потому что фабула, распыленная в мелочах, переходит в кошмар, распыленный в мелочах”.<sup>25)</sup>

Диффузия сюжетного целого в первоначальной редакции романа Ремизова происходила за счет повышения структурно-смыслового статуса каждой отдельной главы повествования. В его основу писателем были положены факты собственной биографии, которые выполняли конструктивную сюжетообразующую функцию. Лирическая стихия, вовлекающая в свой поток голос повествователя и внутренние ‘голоса’ персонажей, бытовые сцены и пейзажные зарисовки, представленные как проекции различных состояний

25) Белый, Андрей(1911) 『Арабески』, Москва: Мусажет, сс. 175-176. Ср. замечание Иванова-Разумника о том, что претензии Андрея Белого к повествовательной технике Ремизова могут быть с полным основанием переадресованы самому рецензенту (Иванов-Разумник(1923) 『Вершины: Александр Блок, Андрей Белый』, Петроград: Колос, с. 46).

души, переживания иррационального, явно доминируют над сюжетными мотивировками. В каждой главе факт был подан 'субъективно' — в обрамлении лирического авторского вступления или же сна персонажа, что, опять-таки, ослабляло сюжетную прагматику. Характеризуя композиционно-стилистические новации ('странности') первой редакции романа, Ремизов подчеркивал осознанный уход от стилистических и сюжетных клише, что осталось за пределом критической рецепции современников: "«Пруд» отпугнул 'странностью и непонятностью'. <...> У меня не было, конечно, ни 'серебристой дали', ни 'истомы зноя', ни традиционных при описании природы 'вальдшнепов', я по пылу молодости хотел все обозначить по-своему — назвать каждую вещь еще не названным именем. И в построении глав было необычное, теперь совсем незаметное: каждая глава состоит из 'запева' (лирическое вступление), потом описание факта и непременно сон; при описании душевного состояния, как борьбы голосов 'совести', я пользовался формой трагического хора".<sup>26)</sup> Симптоматично, однако, что свое решение переработать текст путем усиления сюжетного каркаса (третья редакция), принятое под диктатом критики, требовавшей соблюдения привычного 'канона', писатель считал 'упрощением' исходного замысла и работой <на дурака>. Впоследствии, критически оценивая свои опыты в 'эпической' форме, Ремизов назовет причиной 'неудач' онтологическое качество своего таланта — лиризм, препятствовавший последовательному разворачиванию сюжетной парадигмы. "Я рассказчик на новеллу, не больше, и эпос не мое. <...> я никакой романист, а я пытался, но не вышло. У меня нет дара последовательности, а все срыву. С каким трудом я протискивал свое песенное в эпическую форму. Я чувствую это и в <Пруде> и в <Плачужной канаве>. В <Плачужной канаве> моя последняя попытка <романа>. В основе я лирик..."<sup>27)</sup>

Процесс разрушения традиционных жанровых структур, начатый писателями модернистами (<симфонии> Андрея Белого, <опавшие листья> Розанова, сказ Ремизова, Замятина, стилизации разного типа, эссеистика), не прошел

---

26) Ремизов, А.(1926) "О разных книгах", *Воля России*, Прага, № 8/9, сс. 231–232.

27) Кодрянская, Н.(1959) *Алексей Ремизов*, Париж, с. 109.

бесследно для литературного опыта эпохи: возникло понимание условности жанровых границ и их принципиальной взаимопроницаемости.

К середине 1910-х гг. оформились основные тенденции в развитии малых прозаических жанров и сложилась жанровая подсистема кратких нарративов в виде литературно-философских миниатюр, лирических отрывков, фрагментов, эскизов, этюдов, фантазий, с одной стороны, и сказа, рассказа-сна, сказки-притчи, с другой. По существу, эти две линии — лирико-философская и сказово-фольклористическая, по-разному актуализируясь и беря на себя смысловую нагрузку различной степени, и определяют дальнейшую судьбу малых прозаических жанров в русской литературе XX века.

## Литература

- Белый, Андрей(1911) *『Арабески』*, Москва: Мусагет.
- \_\_\_\_\_ (1991) *『Симфонии』*, Ленинград: Художественная литература.
- \_\_\_\_\_ (1994) “Символизм и современное русское искусство”, *『Символизм как миропонимание』*, Москва: Республика.
- Бретон, А.(1986) “Манифест сюрреализма”, *『Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века』*, Москва: Прогресс.
- Голлербах, Э.(1922) *『В. В. Розанов. Жизнь и творчество』*, Петербург.
- Гуро, Е.(1993) *『Небесные верблюжата. Бедный рыцарь. Стихи и проза』*, Ростов-на-Дону.
- Гуро, Е. “Письмо к А. Крученых”, *『Отдел рукописей Российской Национальной библиотеки』*, фонд № 552.
- Зайцев, Б. К.(1993) *『Сочинения в трех томах』*, Москва: Терра, том 1.
- Иванов-Разумник(1923) *『Вершины: Александр Блок. Андрей Белый』*, Петроград: Колос.
- Кодрянская, Н.(1977) *『Ремизов в своих письмах』*, Париж.
- Кодрянская, Н.(1959) *『Алексей Ремизов』*, Париж.
- Левин, В.(1991) “‘Неклассические’ типы повествования начала XX века в истории русского литературного языка”, *『Studia Hierusalymitana』*, 1981, vol. V-VI.
- Нильссон, Н.(1993) “Русский импрессионизм: стиль ‘короткой строки’”, *『Русская новелла: Проблемы теории и истории』*, Сб. статей под ред. Марковича, В. М. и Шмида, В., Санкт-Петербург, изд. Санкт-Петербургского университета.
- Пави, П.(1991) *『Словарь театра』*, Москва: Прогресс.
- Ремизов, А.(1912) *『Сочинения』*, Санкт-Петербург: Сирин, том 3.
- \_\_\_\_\_ (1926) “О разных книгах”, *『Воля России』*, Прага, № 8/9.
- \_\_\_\_\_ (1987) “Неизданный <Мерлог>”, публикация А. д’Амелиа, *『Минувшее』*, выпуск 3, Paris.

- \_\_\_\_\_ (1993) 『Сочинения в двух книгах』, Москва: Терра, книга 1.
- Розанов, В.(1990) <Уединенное>, 『О себе и жизни своей』, Москва: Московский рабочий.
- Тынянов, Ю. Н.(1977) “Вопрос о Тютчеве”, 『Поэтика. История литературы. Кино』, Москва: Наука.
- Цивьян, Т.(1996) “К стратегии сохранения русского языка в диаспоре: <случай Ремизова>”, 『Блоковский сборник』, выпуск ХШ, Тарту.
- Цивьян, Т.(1987) 『Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer』, ed. by Slobin, G., Columbus.
- \_\_\_\_\_ (1993) “О ремизовской гипнологии и гипнографии”, 『Серебряный век в России: Избранные страницы』, Москва: Радикс.
- Эйхенбаум, Б.(1969) 『О прозе』, Ленинград: Художественная литература.
- Milica, Banjanin(2002) “The Poetics of the Street in Blok and Guro”, 『Moscow and Petersburg: The City in Russian Culture』, ed. by Lilly, Ian K., Nottingham: Astra Press.



**Abstract****From the Novel towards the Fragment:  
Mini-genre forms ('small' prosaic forms) in Russian Modernism****N. Grijakalova**

The article surveys the genre-constituting process of “‘small’ prosaic forms” in Russian modernism, such as ‘poem in prose’, ‘miniature’, ‘sketch’, ‘draft’, preliminary, fragment etc., in the context of the dynamics of general literary development during the early decades of the 20-th century. In this article the author also explores the individual modifications of these genre forms in the creative works of the Russian modernists: Andrej Belyj, Elena Guro, Vasilij Rozanov and Alexej Remizov.

According to the opinion of the author, the causes of genre redistribution in Russian literature can be found, first of all, in the crisis of realistic style formation, where psychological novel was occupying the position of an absolute primacy, and secondly, in the tendency of the ‘subjectivisation’ of a narrative. As a consequence, all-encompassing epic scope is replaced by the local point of view as the projection of a subjective consciousness.

In this article, there are demonstrated preliminary two fundamental directions, in which these mini-genre forms are developed in the Russian literature of the 20-th century one is *lyrical*, represented by lyrico-philosophical miniature and story-sketch genres (‘fragment’, ‘draft’), encompassing various styles from the meditative to the pathetic, and the other is *folkloric*, including not only the various stylizations of ‘small forms’, but also the *skaz* with an orientation toward spontaneous, ‘living’ oral speech and the linguistic consciousness of its users, who are occupying a marginal position in regard to the dominant cultural genre forms (tale-

parable, funny story ('anekdot'), 'skaz', 'sluchaj' etc.).

In the conclusion, the article examines the correlation of the experiments in the sphere of mini-genre forms with the transformations in the genre structure of novel, which has had influence on the process of reformation in Russian prose fiction during the 1910's.

#### 논문심사일정

논문투고일: 2002. 10. 12  
 논문심사일: 2002. 10. 25~2002. 11. 11  
 심사완료일: 2002. 11. 20

#### 필자약력(Наталья Грякалкова)

소 속: Институт Русс. Лит. РАН (Пушкинский Дом)  
 출 신: Институт Русс. Лит. РАН (Пушкинский Дом)  
 전 공: История русской литературы первой четверти 20-го века  
 대표논문: "А. П. Чехов. Поэзис религиозного переживания"  
 (Христанство и русская литература. Сбор. 4. СПб., 2002)  
 대표저작: