

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

**Е.В. Капинос**

*Институт филологии СО РАН, Новосибирск*

### **Малая художественная форма: семантическая концентрация, автоперсонажность, лиризм**

*Аннотация:* В статье освещаются теоретические аспекты понятия «малая форма». Для малой формы характерна семантическая концентрация, лакунность, лиризм, автоперсонажность. Различие большой и малой форм связано с проведением границы между повествовательным и поэтическим словом, между «Erzählkunst» и «Wortkunst».

The article discusses theoretical aspects of the short literary form, which is characterized by semantic condensation, gaps in meaning, lyricism and the representation of author as character. The distinction between the long and short forms is shown to be associated with the boundaries between the narrative and poetic speech («Erzählkunst» vs. «Wortkunst»).

*Ключевые слова:* семантическая концентрация, лакунность, лиризм, автоперсонажность, Erzählkunst и Wortkunst.

Semantic condensation, gaps in meaning, lyricism, author as character, Erzählkunst, Wortkunst.

УДК: 821.161.1(092) Бунин И.А. + 82-3

*Контактная информация:* Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: dzerv@mail.ru.

Не претендуя на решение сложного теоретического вопроса о том, что такое малая литературная форма вообще, остановимся лишь на некоторых моментах, связанных с этим понятием в литературоведении. Одно из основных отличий малой формы отражено уже в самом ее наименовании – это объем, но стоит иметь в виду, что представления об объемах имеют подчас весьма относительные критерии, и нередко бывает нелегко и даже невозможно провести границу, отделяющую малое от большого. Однако граница эта, не будучи проведенной, все равно существует, малые формы прочитываются на фоне больших и наоборот: героический эпос, роман, классическая трагедия – это жанры иной природы, нежели новелла, небольшое стихотворение, эпиграмма. Интуиция чаще всего подсказывает, с чем мы имеем дело<sup>1</sup>, но отсутствие точной границы между малым и большим вынуждает учитывать целый комплекс черт, порожденных той или иной протяженностью художественного произведения.

---

<sup>1</sup> Возможно, интуитивным различием малой и большой формы в какой-то мере продиктована такая, например, запись из дневника А.П. Чудакова: «Все время думаю о своей прозе. Колебания: рассказы – роман? Видимо, все же роман: не хватит сил на рассказы, самую трудную форму в литературе – на композиционную завершенность этой формы. Роман – гораздо более простой жанр. Романов много, “Дама с собачкой” одна» [Чудаков, 2012, с. 534].

Малый объем естественно ведет к семантической концентрации и семантическим лакунам в фактуре художественной ткани, именно они, как кажется, могут считаться важнейшими особенностями малой художественной формы. Проблема концентрации и лакунности («пропусков») всегда владела вниманием Ю.Н. Тынянова, весьма активно пользовавшегося также и понятием малой художественной формы<sup>1</sup>. В культуре пушкинского времени Ю.Н. Тынянов видел усиление тенденции к сжатию: «Слово стало заменять у Пушкина своей ассоциативной силою развитое и длинное описание» [Тынянов, 1968, с. 131]<sup>2</sup>; еще большее нарастание этой тенденции можно констатировать и в XX веке.

Одним из интересных аспектов проблемы малой формы является соотношение понятия малой формы и лиризма, поскольку малая форма в русской литературе широко представлена как своими стихотворными формами, так и лирической прозой последней трети XIX – начала XX века. Мы, разумеется, не ставим знак равенства между лирической и малой формой, но именно для лирики, также как и для малой формы, органична предельная смысловая, пространственная, временная концентрация и разного рода пробелы – ритмические, сюжетные, композиционные и мн. др. Лирика представляет собой мощную синекдоху, поскольку лирическое «я» может без убытков замещать собой мир, а лирическое «здесь» и «сейчас» – временной отрезок любой протяженности. При внимательном рассмотрении оказывается, что малые прозаические формы, сжатые в объеме, плотные по структуре, имеют тенденцию развивать в себе, принимать на себя, перенимать некоторые свойства стиховых форм.

Большая форма многосоставна и многопланова, идеальный пример такой многосоставности и многоплановости – «Война и мир», где героев столь много, что их трудно пересчитать, а батальные сцены чередуются со сценами столичной и усадебной жизни. По признаку многосоставности и многоплановости малая форма не контрастна по отношению к большой и вовсе не должна отличаться монотонной одноплановостью и ограниченностью состава, но она не может иметь столь же пространных планов, что и роман, и поэтому их смена, переключения становятся чрезвычайно интенсивны, у малых форм появляется сверхсильная взаимопроницаемость, пересеченность планов.

О. Хансен-Лёве, опираясь на Р.О. Якобсона и Ю.Н. Тынянова, называет поэтическое искусство авангарда (авангард понимается в самых широких рамках) «Wortkunst» (искусство слова), оно существует на фоне традиционной сюжетной прозы («Erzählkunst» – искусство рассказа) и противопоставляет себя ей, поскольку сюжет, «рассказ» предполагает корреляцию с реальностью и денотативную определенность, такая корреляция и определенность не подразумевается поэтическим искусством XX века, которое не прикреплено к предмету, а, напротив, оторвано от него серией происходящих со словом семантических метаморфоз<sup>3</sup>.

Понятие «Erzählkunst» приложимо к большим формам, где нельзя обойтись без передачи фабульного содержания, находящегося в ведении нарратора. Следовательно, нарратор может удерживать по отношению к героям отстраненную позу «всеведущего рассказчика», но и мир героев тогда сохраняет свою сбалансированность и относительную независимость от автора, который, безраздельно владея героями, все-таки и сам исполняет пространственно-временные и причинно-следственные конвенции, диктуемые развитием фабульного действия.

«Wortkunst» освобождает автора от фабульных причинно-следственных обязательств, а иногда и вообще от фабулы, для развития которой требуется немалый

---

<sup>1</sup> Понятие «малой формы», «маленькой формы», «фрагмента» подробно обосновывается в тютеских статьях Тынянова. См.: [Тынянов, 1977, с. 38–51].

<sup>2</sup> Построение текста «вне развернутых описаний», по мнению Тынянова, выдвигает на первое место слово, мобилизует все его внутренние ресурсы.

<sup>3</sup> См.: [Hansen-Löve, 1982, S. 197–252].

текстовый объем<sup>1</sup>. Так, сложное с точки зрения фабулы авантюрное повествование с трудом помещается в краткую форму: для развития и стыковки фабульных линий необходима определенная протяженность. В малых формах сюжет может быть почти не прописан, не убирая саму событийность, но автор волен, например, прибегнуть к «пунктиру», пропуская отдельные сюжетные звенья, или остановиться на описании внутренней, эмоциональной стороны события. При этом персонажный и предметный мир произведения становятся более самостоятельными, создается иллюзия, что они меньше подчинены воле автора: при ослаблении фабульного элемента нет необходимости обозначать прямую последовательность действия<sup>2</sup>, однако персонажи обретают другую зависимость, например, становясь той или иной ипостасью авторского «я». Автор держит в своих руках не нити действия, а эмоциональный ореол описываемого, и этот ореол окутывает каждого персонажа, то приближая его к автору, то отдаляя от него. В приближениях и отдалениях от авторского «я» и состоит сюжет небольших по объему произведений, проникнутых лирическими интенциями. Положение героя по отношению к авторскому «я» принципиально не константно, оно динамично, герой движется в авторском поле<sup>3</sup>. То, что в малой форме персонаж оказывается в ореоле авторской эмоции и динамичен по отношению к автору, делает его своего рода «автоперсонажем», нам кажется, что автоперсонажность – явление, характерное не для больших, а для малых форм по преимуществу<sup>4</sup>.

Таким образом, следствием художественного мышления в пределах малых форм становится высокая степень вариативности, вытесняющая и отменяющая рассказ, несущая в себе концентрированное содержание при «нулевой» повествовательности. Та же высокая вариативная плотность присуща малым лирическим формам, она характерна для художественного сознания поэтов. Возможно, не случайно четвертая из поэтических книг Пастернака названа «Тема и вариации» и оправдывает свое название, варьируя круг одних тем (времена года, встреча – разрыв – болезнь / смерть – выздоровление). Такого рода варьирование дает тот же эффект, что и повтор одной темы в музыке: возврат всякий раз меняет качество темы, и даже если она точно повторена, но подход к ней был осуществлен каким-то другим путем, то ее переживание будет новым<sup>5</sup>. Тематический, ритми-

---

<sup>1</sup> Мысль О. Хансен-Леве вписывается в рамки достаточно обширной русской литературоведческой традиции, связывающая механизмы поэтической речи не с фразой, а со словом и выводящей, таким образом, лирический сюжет за пределы нарративной (и коммуникативной) сферы. Эта традиция представлена Ю.Н. Тыняновым («Проблемы стихотворного языка»), Г.А. Гуковским («Пушкин и русские романтики»), Т.И. Сильман («Заметки о лирике»), Ю.Н. Чумаковым («В сторону лирического сюжета»).

<sup>2</sup> Приведем еще одно сравнение романа и рассказа из дневника А.П. Чудакова: «Роман, пожалуй, единственный *честный* жанр, где автор говорит до конца то, что может сказать. Рассказ – по сути дела, если не жульничество, то фокус: мелодика, намек, деталь, оборванность, недосказанность намекают на то, что автор не сказал, потому что, скорее всего, и не знал» (*курсив А.П. Чудакова*) [Чудаков, 2012, с. 511].

<sup>3</sup> В небольшой рецензии на книгу Т.И. Сильман М.Л. Гаспаров обращает внимание на одно из примечаний к первой главе, где Т.И. Сильман упоминает о «движущемся “я” лирической прозы» [Сильман, 1977, с. 9; Гаспаров, 1978, с. 268].

<sup>4</sup> Наши рассуждения о внутреннем и внешнем, о лирическом эмоциональном ореоле и эпическом «всеведении» не равны присвоению лирике статуса субъективности, а эпосу объективности. Хочется учесть мнение Х.У. Гумбрехта: «Я... считаю, что нам нужно постараться восстановить контакт с вещественным миром вне субъектно-объектной парадигмы» [Гумбрехт, 2006, с. 65]. Здесь речь идет не о субъектно-объектной бинарности лирики и эпоса, а о динамической взаимосвязи автора и персонажа, которая имеет свои, отличные друг от друга, особенности в эпосе и лирике.

<sup>5</sup> Любопытно, что другое искусство, театральное, позволяет В. Гаевскому и П. Гершензону говорить о том, что «пластическое», «лирическое», собственно «хореографиче-

ческий, композиционный возврат объясняется тем, что малая форма может удерживаться в сознании писателя и читателя целиком, одновременно, а это усиливает тенденцию соотнесенности начала и конца (в пределах текста, всех его частей, даже отдельных строк), а также увеличивает тесноту связи между повторяющимися элементами.

Вариативность, смещение интереса от линейно развернутого сюжета к повторяющейся вариации ведет к тому, что художественный смысл оказывается сконцентрирован на отдельной детали текста, способной метонимически представлять всю вещь. Для описания малых форм наилучшим образом подходит микропоэтика, обеспечивающая детальный просмотр художественного текста. Микропоэтика позволяет наглядно показать то, что в больших формах главную или, по крайней мере, не второстепенную, роль играет последовательность единиц, а в малых – их соотнесенность.

В «Проблеме стихотворного языка» Ю.Н. Тынянов оперирует понятиями сукцессивности и симультанности, раскрывающими парадоксальный принцип организации стихотворной структуры, в основе которой заложено как движение вперед, так и реверс: «Слово оказывается компромиссом, результатом двух рядов; такой же результат оказывается и предложение. В результате – слово оказывается затрудненным, речевой процесс сукцессивным» [Тынянов, 1924, с. 40], (разрядка Ю.Н. Тынянова). За сукцессивностью (синтагматикой) и симультанностью (парадигматикой) можно увидеть и более универсальный закон, подходящий для любой формы с отчетливо заданными рамками: в произведениях малой формы композиционные границы любого рода могут быть рассмотрены по аналогии с границами стихотворной строки. Чем сильнее сжата художественная форма по объему, тем более резко ощущаются все ее прогрессивно и регрессивно соотнесенные между собой составляющие, и одно из проявлений такой резкости – новеллистическая пуантировка, подчеркивающая концовку. Но не только пуантированный финал может быть выделен особо, все части небольшого художественного произведения оказываются подчеркнутыми четче и острее, чем в большой форме. Особенно это заметно, когда небольшой прозаический текст содержит стихотворные вкрапления. Стык прозы и стихов как бы отстраняет и обостряет природу того и другого. Небольшое стихотворное вкрапление начинает разрастаться в своем значении, «концентрировать» смысл всего текста, и напротив – целый прозаический текст малой формы приобретает почти стихотворную лаконичность и завершенность в «линзе» миниатюрного поэтического вкрапления.

И, наконец, еще раз вернемся к проблеме относительности границ малой формы. Как и все термины, «малая» и «большая формы» – условны, и отыскать скрытые за ними явления в чистом виде представляется весьма непростой задачей не только из-за зыбкости границы между малым и большим, но и потому, что существует множество переходных вариантов на пути от больших форм к малым, поскольку и жанровая система, и связанная с ней система малых / больших форм находится в постоянном движении. Начиная с XIX в., тенденция к минимализации была достаточно отчетлива в художественном, а с XX века – и в исследовательском, литературоведческом сознании. Жанры, традиционно принадлежавшие к области больших форм, стремительно уменьшались в объеме. Так, например, поэма в романтическую эпоху, как известно, приобрела новый вид, ее отличительными признаками стали вершинность, отрывочность, недосказанность<sup>1</sup>. Напрашивается сравнение сформулированного В.М. Жирмунским «триединства» признаков романтической поэмы с признаками малой формы: наличием семанти-

---

ское» событие балета восходит к сложной и архаичной структуре «темы и вариаций» [Гавевский, Гершензон, 2010, с. 22–23, 127 и др.].

<sup>1</sup> См.: [Жирмунский, 1978, с. 309 и др.].

ческих лакун, пуантированностью, фабульной свободой. Почти одновременно с романтической поэмой объемная форма романа в «Онегине» была преобразованная в «большое стихотворение», и хотя эпитет «большое» еще и напоминает о жанровом каноне большой формы, но она уже до предела минимализирована (наверное, ни один роман до «Онегина» нельзя с такой легкостью выучить наизусть).

Что же касается исследовательских подходов, то и здесь можно наблюдать на протяжении последних десятилетий повышение внимания к фрагменту, детали. Разделенная на фрагменты, большая форма может интерпретироваться совершенно по-новому, выглядеть суммой малых форм либо вообще семантической производной одного, выросшего в масштабе, фрагмента, такие литературоведческие подходы к большой форме доминируют в литературоведении двух последних десятилетий. Как бы то ни было, взгляд на произведение с учетом его объема и всех вытекающих отсюда последствий, дает интересные и неожиданные подчас результаты.

### Литература

Гаевский В., Гершензон П. Разговоры о русском балете: Комментарии к новейшей истории. М., 2010.

Гаспаров М.Л. Лирика науки // Вопросы литературы. 1978. № 7. С. 263–269.

Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М., 2006.

Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.

Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924.

Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968.

Тынянов Ю.Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38–51.

Чудаков А.П. Ложится мгла на старые ступени: Роман-идиллия. М., 2012.

Hansen-Löve A. Die 'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren zu Texten // Wiener Slavischer Almanach. 1982. V. 10. S. 197–252.