

УДК 82.09

## ПРОБЛЕМА «СВЕРХМАЛОЙ» ПРОЗЫ

© 2013 Е.А.Абашкина

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 08.04.2013

В статье рассматривается феномен «сверхмалой» прозы как актуального явления для современной литературы, показаны специфические черты и приемы этого явления.

*Ключевые слова:* «сверхмалая» проза, современная литература, редукция, фрагментарность.

Работы, посвященные теории литературы и представляющие различные классификации жанровых образований, обычно отмечают малую исследованность жанровой природы рассказа и отсутствие общепринятого определения для этой формы. Споры идут и относительно конституирующего, основного признака рассказа, отделяющего его от близких жанров (новелла, повесть и др.).

На наш взгляд, здесь может стать продуктивным подход со стороны, которую подсказывает само определение «малая проза» – со стороны величины текста. Как показывал применительно к поэме Ю.Тынянов, протяженность текста может быть «второстепенным», но крайне важным фактором для определения жанровой природы текста, благодаря которому читателем и опознается поэма – даже если остальные, «первостепенные», признаки этого жанра изменены до неузнаваемости: «Жанр неузнаваем, и все же в нем сохранилось нечто достаточное для того, чтобы и эта «не-поэма» была поэмой. И это достаточное – не в «основных», не в «крупных» отличительных чертах жанра, а во второстепенных, в тех, которые как бы сами собою подразумеваются и как будто жанра вообще не характеризуют. Отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра, будет в данном случае *величина*»<sup>1</sup>.

Если перенести эти рассуждения на рассказ, окажется, что именно малая протяженность рассказа становится важным фактором для его жанровой структуры. Об этом писал В.П.Скобелев в работе «Поэтика рассказа», относя рассказ к интенсивному типу развития повествова-

ния (в противоположность роману с его экстенсивным типом): «Рассказ как малая форма эпического рода именно и основывается на «случае», понимаемом как некая часть, по которой восстанавливается целое. <...> «Событие», «случай», «факт», «ситуация» приобретают активность художественного воздействия, поскольку держатся на читательском ощущении полноты, завершенности, исчерпанности воспроизводимого бытия, которое в данный момент, в данной ситуации выступает как аналог жизни в целом, как метонимия ее»<sup>2</sup>.

Интерес к величине текста позволяет поставить вопрос о пределе редуцированности рассказа, о возможности сведения его к одному абзацу – и даже одному предложению. Вопрос этот тем более актуален применительно к современной литературе, поскольку в ней существует целый корпус прозаических текстов крайне малого объема, жанровая природа которых не вполне ясна. Даже общая терминология для разговора об этом явлении еще не сформирована: так, Ю.Орлицкий в статье «Большие претензии малой прозы» предлагает для фабульных текстов наименование «короткие рассказы» (также у него встречается наименование «минимальная проза»), другие авторы говорят о «сверхкоротких рассказах» (по аналогии с английским устоявшимся обозначением *short short story*) и т.д. В данной статье мы будем обозначать такие тексты как сверхмалую прозу – на наш взгляд, такой термин наиболее очевидно сохраняет родство с термином «малая проза» и свидетельствует скорее о развитии жанровых форм, чем о создании принципиально новых структур.

Нельзя сказать, что такая форма возникла в последние годы и свойственна лишь современной литературе. Так, известны случаи, когда

<sup>0</sup> Абашкина Екатерина Алексеевна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы.

E-mail: catarine@mail.ru

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: 1997. – С. 255 – 269.

<sup>2</sup> Скобелев В.П. Поэтика рассказа. – Воронеж: 1982.

писатели придумывали на спор максимально короткие рассказы. Почти анекдотичными стали два пари, которые выиграла Эрнест Хемингуэй и Джек Лондон. Первый из писателей написал рассказ из четырех слов, который «способен растрогать любого»: «Продаются детские ботиночки, неношеные». Джек Лондон же создал рассказ из двух предложений, имеющий завязку, кульминацию и развязку. Звучал он так: «Шофер закурил и нагнулся посмотреть, сколько осталось бензина. Покойнику было двадцать три года».

Однако, на наш взгляд, эти опыты носили единичный характер и представляют собой нечто вроде «пробы пера», опыты, которые сами творцы расценивают как исключение из правил – о чем может говорить сама ситуация пари.

В настоящее же время число подобных сверхкратких текстов так велико, что речь идет о стратегии письма «сверхмалой» прозы, а также о структурировании определенных приемов, благодаря которым существование таких литературных фактов становится возможным. В качестве авторов, создающих такие тексты, можно назвать Л.Горалик (сб. «Говорит», «Вижу», «Короче» и т.д.), О.Паволгу (сб. «Записки на запыстье»), О.Зондберг (сб. «Сообщения: Imerologio») и др.

Предельная краткость таких текстов, в принципе, не противоречит общим жанровым установкам рассказа. Редукция в качестве одного из принципов организации рассказа рассматривается, например, в работе С.В.Тарасовой «Новый взгляд на малую прозу» (речь идет, в частности, о сюжетной редукции): «...рассказ в традиционном понимании – это повествование об отдельном, частном событии или ряде событий, небольшое по объему. В центре произведения может быть одно сюжетное событие, но чаще всего одна сюжетная линия. В рассказе действует небольшой круг персонажей. Жизнь главного героя дается не развернуто, а его характер раскрывается через одно или ряд обстоятельств жизни персонажа, которые оказываются роковыми, поворотными для героя, раскрывая его внутреннюю сущность в полном объеме. Такой момент испытания героя присутствует и в произведениях, которые фактически лишены фабулы. В них момент испытания проявляется через контраст, конфликт между начальными и конечными положениями»<sup>3</sup>.

Таким образом, в статье показывается, что краткость текста достигается, прежде всего, за счет освещения одного события, которое позволяет узнать нечто сущностно важное о герое и художественном мире произведения.

<sup>3</sup> Тарасова С.В. Новый взгляд на малую прозу // Вестник СамГУ. – 2003. – №1.

К похожим выводам приходит и И.П.Смирнов в книге «Олигературенное время». Он выделяет в качестве одной из важнейших стратегий рассказа параллелизм, который, работая как на уровне сюжетной структуры текста, так и на уровне системы персонажей, позволяет максимально упростить изображаемую действительность путем приведения разнородных факторов к общему основанию (заметим, что ученый не разграничивает рассказ и новеллу, рассматривая их как сходное жанровое образование): «Согласно новелле, простым является такой мир, в котором бессмысленно искать несходные, сугубо самостоятельные составные элементы. Новелла игнорирует дифференцирование, подчеркивает ли она невозможность иного или сопоставимость финалов у разно протекавших акций»<sup>4</sup>.

В работе Н.Д.Тамарченко «Теория литературных жанров» специфика рассказа представляется в соединении двух, казалось бы, противоположных жанров – притчи и анекдота (в этом же ученый видит и отличие рассказа от новеллы, которая стремится к анекдоту, но не к притчевому обобщению): «Но важнейшей, поистине жанрообразующей особенностью рассказа является взаимодополнительность диаметрально противоположных интенций жанрового мышления – притчевой и анекдотической, – составляющая ту *внутреннюю меру жанра*, которая сближает рассказ с романом и радикально отмежевывает его от канонических новеллы и повести (генетически восходящих, соответственно, к анекдоту и притче)»<sup>5</sup>.

На основе приведенных рассуждений можно предположить, что краткость рассказа становится возможной за счет обращения к двум жанрам – новелле и анекдоту – оба из которых стремятся к обобщению, представлению жизненного материала в четких, лишенных излишней детализации формах, которые можно свести либо к шутке, либо к поучению.

Все перечисленные исследования свидетельствуют о том, что редукция, краткость свойственны жанровой природе любого рассказа. Однако тексты современной прозы позволяют нам поставить вопрос: как возможно сокращение рассказа до одного абзаца, а иногда и одного предложения? Возможно ли сохранение фабульности подобных текстов? Что позволяет тексту такого малого объема сохранять свою жанровую отнесенность?

В таких рассказах зачастую за скобками остается все, кроме противоречия, контрапункта,

<sup>4</sup> Смирнов И.П. Олигературенное время. (Гипо) теория литературных жанров. – СПб.: 2008. – С. 159 – 174.

<sup>5</sup> Теория литературных жанров: учеб. пособие / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – М.: 2011. – С. 60 – 84.

о котором и ведется повествование. Само наличие такого противоречия, по мысли В.П.Скобелева, изложенной в уже упомянутой работе «Поэтика рассказа», обязательно для всех текстов малой прозы: «Без перепада, без резкого изменений событийно, психологической, повествовательно-интонационной ситуации малая форма существовать не может независимо от того, совершается резкое преобразование, перемена первоначального положения в результате испытания только в сюжете или одновременно в сюжете и фабуле»<sup>6</sup>. Убедительнее всего это можно показать на примере рассказов Л.Горалик (все примеры взяты из цикла «Говорит»). Так, полный текст одного из рассказов выглядит так:

«...собачка бежит, грязная-грязная, а уши у нее розовые-розовые и просвечивают. И тут я подумала: черт его знает, может, надо было тогда рожать»<sup>7</sup>.

Что позволяет нам рассматривать этот текст как состоявшийся рассказ, обладающий внятной фабулой, а не как две не связанных между собой абсурдные фразы? Прежде всего то, что мы можем проследить связь между ними и понять, что заставляет героиню вспоминать о нерожденном когда-то ребенке.

Итак, в сознании рассказчика собака ассоциируется с ребенком: об этом может свидетельствовать и употребление ласкательной формы («собачка», не собака), и редупликации, свойственные скорее детской речи («грязная-грязная», «розовые-розовые»), и сам розовый цвет, который ассоциируется у героини с младенцем. Диссонанс, который отмечает героиня – «грязная-грязная собачка», но уши «розовые-розовые», видимо, ассоциируется с ребенком бедным, несчастным, забытым взрослыми – как воспринимаются таковыми беспризорные дети со следами грязи и пыли на лицах. Из этого образа ребенка, брошенного, как собака, и рождается воспоминание о собственном ребенке, также, фигурально выражаясь, брошенном – не родившемся (видимо, вследствие аборта).

Не является ли такая интерпретация текста избыточной и высосанной из пальца? Возможно, нет, поскольку только такие размышления дают понимание смысла этого рассказа и позволяют нам рассматривать его как художественный текст. Фактически в данном рассказе сюжет редуцируется до двойного образа «ребенок как собака» – неочевидного, шокирующего и

именно поэтому позволяющего оставить все остальные подробности за скобками, в области недосказанного.

Практически современные рассказы своим строением уподобляются загадке – их необходимо достраивать, разгадывать, тогда, как первоначально они представляют собой некоторый парадокс, нуждающийся в расшифровке.

Чаще всего такие рассказы могут быть прочитаны как свидетельства травматического опыта – столкновения с болью, смертью (в уже цитированном тексте – смертью нерожденного младенца). При этом такой травматический опыт прочитывается и как сильное эмоциональное ощущение еще и потому, что он не переходит в область высказанного, напряжение не разрешается словами – остается подтекстом, маячащим за описанной картинкой. Так, за кадром остается все, что чувствует героиня – она описывает лишь картинку, образ, но не собственные эмоции. При этом бытовое и стилистически сниженное «черт его знает» становится гораздо более сильным знаком переживаний, чем возможные трагические сентенции и стелания. Тема смерти возникает и в следующем рассказе:

«...плакала, Маринка плакала, я плакала, Волошина аж обрыдалась вся, а Тушевская не плакала. Тушевская и букет поймала, и про торт говорит: «Ой, давайте мне побольше, я столько ем, ем и всё никак обратно не поправлюсь!» Такая Тушевская. Я считаю, если ты вдова – это еще не повод срать людям на голову»<sup>8</sup>.

При этом показательно, как она реализуется в пространстве текста. Многократное повторение глагола «плакала» при описании некоторого события наводит на мысль, что речь идет о похоронах; затем детали – букет, который ловит Тушевская, торт – показывают, что описывается скорее свадьба – событие, в бытовом понимании максимально противостоящее похоронам (если, конечно, не брать в расчет фольклорные и ритуальные коннотации, связанные с этим ритуалом), а затем тему смерти возвращает слово «вдова». Таким образом, образ вдовы на свадьбе выстраивается постепенно, заставляя читателя не раз обманываться в своих ожиданиях. Этот образ, однако, не рассматривается говорящим как образ трагический, а существует как амбивалентный. Вдова оказывается женщиной, нарушающей все возможные нормы приличия – она радуется на свадьбе (абсурдна сама формулировка этой претензии), более того, стоический образ вдовы, способной держать себя в руках несмотря ни на что (возможная интерпретация ее поведения), в восприятии го-

<sup>6</sup> Скобелев В.П. Поэтика рассказа....

<sup>7</sup> Горалик Л. Говорит. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://www.linorg.ru/> (Дата обращения 08.04.2013).

<sup>8</sup> Там же.

ворящего превращается в образ бессердечной женщины.

Таким образом, краткость таких текстов достигается путем редукции всех периферийных моментов и приведения рассказа к самому противоречию – парадоксу, лежащему в его основе. Редукция же эта оказывается возможна, в частности, благодаря особому ощущению времени, свойственному современной прозе. Малый фрагмент может быть осмыслен как целое и оказывается адекватен современной ситуации именно в силу того, что мир сегодня явлен человеку фрагментами, а значит тексты малого объема (собранные в сборники) практически реконструируют для читателя ситуацию его повседневного опыта, когда он находится среди гула разнородных голосов, каждый из которых рассказывает свою историю.

Максимальное сокращение текста также, на наш взгляд, оказывается возможно в силу особенностей субъектной организации текста.

В сборнике «Говорит» мы все время имеем дело со свидетельствами о частных случаях, с историями отдельных, «маленьких» людей, при этом ни один говорящий не выказывает намерения перейти к обобщениям – сделать вывод из увиденного, вывести некоторую истину, сформулировать из своего частного опыта знания, полезные для других.

Частные свидетельства выражают опыт частного человека, который получает свободу говорить от своего имени, не апеллируя к ирреальным силам или социальным группам, не нуждаясь в общественно значимом событии для того, чтобы начать говорить.

Остается вопрос о том, как рассказ о частной жизни, не стремящийся к обобщениям и касающийся только некой бытовой истории, становится рассказом о мире, может пониматься как фрагмент, указывающий на целое?

Одна из возможностей для решения этого вопроса заключается в том, что частный человек на бытовом, повседневном материале решает все те же крайние вопросы бытия, которые ставит литература на протяжении всего своего развития. Изменяется ракурс рассмотрения проблемы, образная система, снижается пафос, но суть проблемы, стоящей перед частным человеком, остается той же – проблема жизни и смерти, сознания и структурирования себя в этом мире и т.д.

Так, в цикле «Говорит», личное открытие, переживаемое рассказчиком, потенциально может быть доступно каждому – через общность повседневности, которая становится важной подробностью для говорящего, через общность и известность бытовых деталей, которыми наполнены тексты.

Итак, мир частного человека предстает в своей бытовой данности и конкретности и через это оказывается доступен каждому читателю. Однако от читателя в этом случае требуется усилие декодирования – перевода смысла с прозаического языка на язык более общих понятий, работа абстрагирования и типизации случаев (здесь, кстати, помогает существование текстов в рамках одного цикла – они могут рассматриваться как комментирующие друг друга – «об одном и том же, всегда об одном и том же»).

## THE PROBLEM OF A VERY SHORT STORY

© 2013 E.A.Abashkina<sup>o</sup>

Samara State University

The article discusses the phenomenon of a very short story as a contemporary phenomenon in the modern literature, shows the specific features and techniques of this phenomenon.

*Keywords:* very short story, contemporary literature, reduction, fragmentation.

---

<sup>o</sup> Ekaterina Alekseevna Abashkina, post-graduate student, chair of Russian and foreign literature. E-mail: [catarine@mail.ru](mailto:catarine@mail.ru)