

*На правах рукописи*

*Лебедева*

**ЛЕБЕДЕВА Ольга Владимировна**

**АНГЛИЙСКАЯ НОВЕЛЛА ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ**

10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(западноевропейская и американская)

**Автореферат**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**доктора филологических наук**

Великий Новгород  
2017

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого»

**Научный консультант:** доктор филологических наук, профессор  
**Владимилова Наталия Георгиевна**

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор  
**Селитрина Тамара Львовна**  
(ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы», профессор кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы)

доктор филологических наук, профессор  
**Потанина Наталия Леонидовна**  
(ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина», профессор кафедры русского языка, русской и зарубежной литературы, журналистики)

доктор филологических наук, доцент  
**Новикова Вера Григорьевна**  
(ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет» им. Н.И. Лобачевского», профессор кафедры зарубежной литературы)

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Пермский государственный национальный исследовательский университет»

Защита состоится 23 июня в 12 часов на заседании диссертационного совета Д 212.084.06 при Балтийском федеральном университете им. И.Канта по адресу: 236022, г. Калининград, ул. Чернышевского, д.56-а, ауд. 27.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте <https://www.kantiana.ru/postgraduate/dis-list/205091/>

Автореферат разослан \_\_\_\_ апреля 2017 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



А.Н. Черняков

Настоящая диссертация посвящена изучению поэтики английской новеллы в контексте ее исторического развития. Новелла – один из самых популярных жанров в современной литературе Великобритании, что обосновывается целым рядом причин и, прежде всего, присущими жанру новеллы качествами: гибкостью, лаконичностью, жанровой подвижностью, возможностью оперативного освоения новых тем и художественных приёмов. Новелла, как и роман, оказывается «открытым жанром», предоставляя большие возможности для экспериментов в области формы.

По наблюдениям литературоведов, новелла «набирает силу в ситуациях духовного кризиса, на разломах эпох. Когда отвергаются и разрушаются социальные, идеологические и художественные стереотипы, мифологемы, табу и клише» [Лейдерман 2010: 213 – 214], новелла «оказывается едва ли не единственным из прозаических жанров, обладающим способностью заявить новую концепцию личности, которая может воспроизводиться молниеносно и в то же время результативно» [Там же]. Ранее, чем другие жанры, новелла впитывает в себя тончайшие вибрации и новейшие достижения художественного сознания той или иной эпохи, улавливает перемены в концепции человека и мира.

Став привычной приметой английской литературы, современная новелла унаследовала «смещения», структурные и концептуальные «сдвиги», происшедшие в мире художественного слова, сделав ставку на творческое переосмысление эстетики и новых художественных приемов. Поиски способов обновления художественной выразительности привели этот жанр малой прозы к утверждению собственных поэтологических особенностей, ориентированных на обозначившуюся в литературном процессе парадигму вторичной художественной условности. Развивающаяся в период деканонизации всех устойчивых понятий современная новелла в творчестве Дж. Фаулза, А. С. Байетт, Дж. Барнса и других писателей стремится к ироническому переосмыслению ценностей, к размытости жестких бинарных оппозиций, уходу от строгого детерминизма. В новеллистическом жанре преобладает интертекстуальность, переосмысливающая всю историю человеческой культуры. «Многоуровневая организация текста, рассчитанная на элитарного и массового читателя одновременно...» [Киреева 2004: <http://www.studfiles.ru/preview/2622948/>], сочетает в себе развлекательность и сверхэрудированность. Принципиальная асистематичность, незавершенность, нелинейность и открытость конструкции предполагают в пределах одного новеллистического текста постоянные смещения, изменения и замещения художественных доминант.

Жанровые и стилевые инновации, безусловно, рождались на «подготовленной почве», имея мощную генетическую подпитку, связанную как с «ближней» традицией, так и с исторически удалённой, поэтому при определении характера современной английской новеллы исследование ее в историческом, диахроническом контексте, на наш взгляд, является обязательным условием для художественной идентификации парадигмы поэтологического развития этого жанра малой прозы, отличающегося внутренним динамизмом.

Жанр новеллы представляет большой интерес для исследователей в силу различного рода факторов. Известный литературовед Е.М. Мелетинский выделяет три наиболее важные причины такого интереса: первая связана с широким распространением новеллы «синхронически в разных странах и диахронически – на протяжении длительного исторического времени, на разных этапах историко-литературного процесса» [Мелетинский 1990: 3]; вторая причина обусловлена малым форматом жанра, делающим «новеллистическую литературу весьма обозримой и дающим возможность представить в миниатюре на её материале всемирный историко-литературный процесс; ещё одним важным моментом оказывается возможность выявления достаточно чётких критериев описания нарратива и повествовательных жанров, в силу сюжетной концентрированности, композиционной строгости и высокой структурированности новеллы» [Там же: 3 – 4].

Несмотря на то, что количество работ, посвященных жанру новеллы, велико, изучение этого объекта современного литературоведения продолжает оставаться перспективным, поскольку каждый виток развития малой прозы демонстрирует новые подходы и пути решения проблем, связанных с особенностями художественного движения современной литературы. Жанр новеллы обрел статус одного из ведущих жанров в иерархической системе литературы Великобритании, поэтому его изучение весьма актуально не только с точки зрения выявления его специфических особенностей, но и выяснения смены художественной парадигмы в литературном процессе в целом.

Историческая поэтика новеллы относится к числу недостаточно изученных проблем в истории английской литературы. Сложившееся в российском литературоведении представление о новелле как о сравнительно молодом жанре [Ковалев 1961; Урнов 1967], писать о котором всерьёз можно только в связи с литературой новейшего времени, обусловило общую тенденцию исследования жанра в рамках определенного периода, как правило, XIX и/или XX столетия [Соколова 1979; Киселева 1984; Сорокина 1984; Ильина 1987; Бурцев 1987; Бурцев 1990; Себежко 2001], а также на основе художественного метода одного писателя [Водолажченко 2008; Еремкина 2009; Гильдина 2003; Жуковская 2008; Конькова 2010; Зотова 2012].

В вопросе об историческом генезисе новеллы западные исследователи демонстрируют меньшую солидарность. В одних случаях [Beachcroft 1968; Fergusson 1982: 13 – 24] утверждается мысль о длительной и непрерывной традиции жанра. К ней причисляются «Кентерберийские рассказы Чосера», нравоучительные истории из «Римских деяний», эссеистика начала XVIII века и диккенсовские «Очерки Боза». В других – новелла рассматривается как относительно позднее явление (XIX-XX вв.) [Allen 1981; Collins 1965; Short Story Theories 1976].

Наиболее объективным нам представляется мнение тех литературоведов, которые исходят из мысли о длительной и непрерывной традиции жанра, поскольку именно такой подход обеспечивает возможность детального анализа и выявления не только специфических свойств новеллистического жанра на каж-

дом из этапов его развития, но и определения его взаимосвязей с другими жанрами [Friedman 1994; Patea 2012].

Независимо от точки зрения на происхождение новеллы в большинстве англоязычных работ при изучении особенностей английского «малого жанра» часто акцент делается на различного рода литературных влияниях и сопоставлении с французской, русской и американской «малой прозой», в основном XIX – XX столетий [Allen 1981; Orel 1988].

Разброс суждений характерен и для сложившейся терминосферы, сформировавшейся в связи с попытками номинаций новеллистического жанра. В критическом обиходе английских и отечественных литературоведов, имеющих дело с малой прозой, продолжает параллельное существование целый ряд понятий и терминологических обозначений, между которыми трудно провести чёткую грань. И хотя первые исследования, посвященные англоязычной новелле, были созданы еще в начале XX века [Grabo 1913; Albright 1907; Canby 1909] и продолжали появляться на всем его протяжении [Scott 1979; Shaw 1983; Pratt 1994; Right 1990], большая часть отечественных и зарубежных литературоведов до сих пор обращает внимание на неопределенность и двусмысленность терминов, обозначающих спектр малых жанров, существующих в английской литературе.

Наличие широкой вариативности в определении жанра новеллы в английском и российском литературоведении и возникающие при этом сложности, множественность разноречивых мнений и трактовок относительно генезиса жанра обуславливают насущную задачу выработки комплексного подхода к феномену новеллы в процессе анализа ее исторически изменяющейся поэтики.

**Актуальность диссертации** обусловлена малой изученностью исторической поэтики английской новеллы. В отечественном литературоведении до сих пор не появилось ни одного целостного исследования, посвященного этой теме. Диссертация представляет актуальность также и с точки зрения теоретической поэтики, включающей необходимость разграничения терминологических обозначений малых жанров английской литературы в англоязычной и русскоязычной терминологических вариациях жанровых номинаций. Актуальной является и задача описания поэтапного развития английской новеллистики, позволяющего выделить моменты смены художественной парадигмы в длительной истории развития этого жанра.

**Объектом** исследования являются оригинальные источники, репрезентирующие малый новеллистический жанр на каждом этапе его развития: ирландские саги, «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера, новеллистические включения в романах Т. Нэша, Т. Смоллета, Г. Филдинга, Ч. Мэтьюрина, новеллы Дж. Конрада, Р. Киплинга, Р. Л. Стивенсона, новеллы и новеллистические включения в романах Дж. Джойса, В. Вулф, Дж. Фаулза, Дж. Барнса, А. С. Байатт и др. Отбор писателей и художественных источников по эпохам при выстраивании хронологии и поэтологии развития жанра обусловлен идейно-художественной значимостью творчества авторов, определивших оригинальные пути развития новеллистического искусства. Благодаря художественной индивидуальности и инновационным поэтологическим чертам в творчестве английских новеллистов

с большой наглядностью отразились особенные тенденции в развитии жанра новеллы, рассматриваемой в синхронном и диахронном аспектах.

**Предмет исследования** – процесс поэтологической трансформации английской новеллы, смены художественной парадигмы в истории ее развития с момента ее возникновения до настоящего времени.

**Научная новизна** диссертации обусловлена тем, что в ней впервые осуществляется комплексное исследование английской новеллы в контексте ее диахронного и синхронного развития. В работе впервые предпринимается типологизация накопленного историко-литературного материала, выделяются моменты смены художественной парадигмы, возникновения новеллистических сборников, объединения новелл в циклы, определяется исторически формирующаяся жанровая вариативность английской новеллы; проводится спецификация новеллы в рамках широкого спектра жанров малой прозы (рассказ, повесть и др.), дифференцируются их терминологические номинации и дефиниции.

**Цель** диссертации состоит в исследовании художественного феномена английской новеллы, выявлении особенностей ее исторической поэтики в динамическом развитии с момента возникновения до настоящего времени в контексте взаимодействия и взаимовлияния различных прозаических жанров (главным образом романа и малой прозы).

Цель работы обусловила необходимость реализации следующих конкретных **задач**:

- выстроить историко-поэтологическую линию развития новеллистического жанра от его истоков до современности;
- осуществить системный анализ основных оригинальных новеллистических текстов на определяющих этапах развития жанра;
- выделить характерные черты новеллистического жанра в диахронном аспекте его развития;
- определить отличительные особенности современной английской новеллы;
- исследовать характер преломления общих тенденций современной английской прозы в «малом» жанре, установить характер зависимости жанра от духовного климата эпох и, следовательно, специфических закономерностей в его развитии.

Цель и задачи определили структуру работы, состоящей из пяти глав, каждая из которых (за исключением первой – теоретической) представляет анализ этапов эволюционного развития поэтики английской новеллы.

В соответствии с поставленными задачами в диссертации была использована методика комплексного филологического исследования, включающая **методы** культурно-исторического, сравнительного, лингвопоэтического, интертекстуального и нарратологического анализа. Методологическая база исследования определяется спецификой изучаемого художественного феномена, предполагающая интегративность, синтезирование филологических, философских, культурологических подходов, направленных на освоение концептуальных, эстетических, жанровых, стилевых поисков в рамках комплексного синхронно-

диахронического изучения новеллистики с момента ее возникновения до современного состояния.

**Теоретическая значимость** диссертации определяется вкладом в развитие теории малых жанров, обусловленным реализацией системного историко-типологического подхода на основе соединения философского, культурно-исторического, эстетического и собственно-литературного контекстов при изучении художественной модели мира в новеллистическом жанре. Теоретическая значимость диссертации состоит также в уточнении и дифференциации терминологических обозначений новеллы, включенной в широкий спектр жанров малой английской прозы.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Феномен английской новеллы может быть понят только в контексте ее исторического развития.

2. Национальные истоки английской новеллы восходят к кельтскому эпосу (древнеирландским сагам).

3. С периодами выдвижения английской новеллы на авансцену литературного процесса связана активизация стремления к циклообразованию в новеллистической прозе (чосеровский период, конец XIX столетия, весь XX век, современный период).

4. Поэтологические видоизменения английской новеллы на протяжении длительной истории ее развития носят ярко выраженный характер нарастания принципов вторичной художественной условности.

5. Развитие новеллистического жанра демонстрирует тенденцию к жанровому полиморфизму, коррелируемому с развитием романа.

6. Особенности поэтики новеллы в периоды доминирования романа в жанровой системе английской прозы обусловлены тенденцией романизации малого жанра и его стремлением к полижанровости.

7. Новелла как интертекстуальное включение и как вставной текст, корреспондирующий с романским содержанием, оказывает влияние на поэтику большой эпической прозы, стимулируя появление новеллистических черт в поэтике последней.

8. Новелла как вставной элемент романского текста способствует акцентуации и универсализации содержательно-структурной основы большого жанра и соотносится с ним посредством интертекстуальных, интермедийных аллюзий, гносеологических метафор, поэтики заголовочных и эпиграфических текстов.

9. Новелла – оперативный жанр, своего рода экспериментальная творческая мастерская, в которой отрабатываются новые приемы художественной изобразительности.

10. Современный период новеллистического развития (XX/XXI вв.) характеризуется нарастанием усложненных приемов вторичной художественной условности в разнообразных сочетаниях и комбинациях (вторичная палимпсестная аллюзивность, симбиоз жанровых черт, экфрасис и т.д.), а также романизации жанра в целом.

**Историко-литературной основой** работы являются труды современных отечественных и зарубежных литературоведов, посвящённые как жанру новеллы вообще (Б. Мэтьюс, Я. Рейд, А. Скот, Р. Кэссил, В. Шоу, М. Пратт, О.М. Райт, Н. Фридман, Э. Бэннет, Б. Фонлон, С. Фергюсон, Ч. Мэй, Э. Бургес, А. А. Бурцев, М. М. Бахтин, Р. Барт, Л. В. Дудова, М. Верли, А. Я. Эсалнек, М. А. Петровский, И. А. Виноградов, В. В. Виноградов, Н. А. Реформатский, Г. Н. Поспелов, В. Г. Новикова, А. Н. Веселовский, Е. М. Мелетинский, И. В. Соколова, С. В. Шкунаев, Н. С. Широкова, С. П. Толкачев), так и новеллистическому творчеству отдельных писателей (Дж. Р. Лоуэлл, Дж. Л. Лоуэс, Е.М. Мелетинский, Э. Хаттон, П. Раггиэрс, Р. Пратт, К. Янг, Д. МакГрейди, Р. Керкпатрик, П. Бойтани, Дж. Култон, У. Говард, Д. Рейнольдс, А. Браун, К. Сильвернмэн, А.К. Дживелегов, М. П. Алексеев, Н. И. Соколова, Ю.М. Сапрыкин, Г.В. Аникин, Н.П. Михальская, Н.А. Богодарова, А. А. Елистратова, Ю. В. Ковалев, Э. Ф. Осипова, А. М. Зверев, Т. Л. Селитрина).

**Теоретическую основу** диссертации определили труды по проблемам исторической и теоретической поэтики (М.М. Бахтин, Е. М. Мелетинский, Н.Г. Владимирова, Н.Л. Лейдерман, Н.А. Фатеева, М. Верли, Н. В. Тишунина, Л. И. Тимофеев, В. Е. Хализев, Б. М. Эйхенбаум), а также по теории текста (Р. Барт, Н. Пьеге-Гро, Ю.М. Лотман, Б. О. Корман, Б. В. Томашевский, И. В. Силантьев, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа).

**Практическая ценность** работы заключается в том, что изложенные в ней наблюдения и выводы могут быть использованы в вузовской преподавательской практике: в курсах по истории зарубежной литературы рубежа XIX/XX и XX/XXI вв., спецсеминарах и практических занятиях по поэтике малого жанра английской литературы; спецкурсах по проблемам анализа художественного текста.

**Достоверность** научных результатов обеспечивается привлечением обширного литературного материала с опорой на оригинальные источники, выработкой концепции типологического развития английской новеллы от ее истоков к современности.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации обсуждались на кафедре русской и зарубежной литературы Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, были представлены в докладах на международных, российских и зональных конференциях, в числе которых: международная конференция «История идей в жанровой истории» XXII Пуришевские чтения (Москва, апрель, 2010); международная конференция «Зарубежная литература XIX века. Актуальные проблемы изучения» XXIII Пуришевские чтения (Москва, апрель, 2011); Вторая международная научно-практическая конференция «Язык и межкультурная коммуникация (Великий Новгород, 19 – 20 мая, 2011); межвузовская междисциплинарная научная конференция «Российское государство: актуальные проблемы прошлого и настоящего (к 1150-летию российской государственности)» (Великий Новгород, апрель, 2012); международная научно-практическая конференция «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития» (Одесса, 2012); межвузовская междисциплинарная научная конферен-

ция «Актуальные аспекты социально-экономического развития России: опыт, современные реалии и перспективы» (Великий Новгород, апрель, 2013).

## Содержание работы

Во **введении** обосновывается актуальность диссертации, указываются объект, предмет, цель и задачи работы, характеризуется материал и методы его анализа, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования, приводятся данные о его апробации, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В **первой главе «Английская новелла в теоретической проекции»** проводится спецификация новеллы в рамках широкого спектра жанров малой прозы, дифференцируются их терминологические номинации и дефиниции.

Вследствие сложившегося терминологического разнообразия в обозначении новеллы в английской науке о литературе (*short story*, *story*, *long short story*, *sketch*, *essay*, *tale* и др.), исследователи неизбежно сталкиваются с рядом трудностей, обусловленных довольно слабой теоретико-литературной разработанностью проблемы литературных жанров. Опираясь на мнение литературоведов, которые исходят из мысли о длительной и непрерывной традиции новеллистического жанра [Friedman 1994; Patea 2012], мы выделяем несколько терминов, называющих жанры, сыгравшие определяющую роль в формировании современной английской новеллы. Среди них термин *tale*, который, демонстрируя связь с эпосом, с самой ситуацией рассказывания, проходит через всю историю развития новеллы, впервые получая маркировку в «Кентерберийских рассказах» («The Canterbury Tales») Джеффри Чосера. Значимыми являются термины, называющие произведения малой прозы *essay* и *sketch*, которые также оказали существенное влияние на становление и развитие английской новеллы. Симбиоз новеллистических и очерковых черт («Очерки Боза» Ч. Диккенса, «Книга снобов» У. Теккерея) сказался на расширении жанрообразующих признаков новеллы, реализовавшихся в открытых или двойственных концовках, визуализированности и реалистичности произведений, стилевой компрессии (новеллистика Р. Киплинга, В. Вулф).

В 80-е годы XIX века в литературоведении утвердился и занял одну из доминирующих позиций термин *short story*. Обзор теоретической литературы, посвященной англоязычной *short story*, показывает, что сложности определения жанра вызваны отсутствием единого мнения по поводу его генезиса [Fergusson 1982; Beachcroft 1968; Bates 1941; Gardner, Dunlop 1962; Ward 1925; Allen 1981; Collins 1965], а также вопросов родовой принадлежности, жанрового содержания, художественных принципов воплощения образа, особенностей структуры и стиля [Lubbers 1977; Faolain 1948; Connor 1963; Reid 1991; Gerlach 1985; Lohafar 1983, Vonheim 1982; Baldeschwiler 1976; Hanson 1985].

Опираясь на интерпретацию термина, предложенную А. А. Бурцевым [Бурцев 2010], мы с одной стороны, воспринимаем *short story* как термин, равнозначный малому эпическому жанру в целом, с другой, – как типологическую

разновидность этой жанровой формы, соответствующую термину *новелла*. Вслед за ученым констатируется, что «short story» «как малый жанр вообще действительно является древней формой» [Бурцев 2010: 135], история которого исследуется нами в работе далее, а термин *short story* в значении «новелла» «получает довольно позднее развитие в английской литературе» [Там же].

Особую проблему составляет вопрос о взаимосвязи и взаимодействии *short story* и романного жанра. В рамках последнего различаются две разновидности, обозначаемые терминами *novel* и *romance*. При анализе взаимоотношений большого и малого эпических жанров в диссертации использован термин *роман*, соответствующий английской лексеме *novel*, и термин *romance* как номинирующий жанровую модификацию «*romance*».

В отечественном литературоведении вектор развития малых жанров трехчленный: «повесть» – «новелла» – «рассказ». Это обстоятельство порождает множество двойственных трактовок, спорных выводов и ряд неточностей в сфере терминологии и теоретических толкований малой прозы.

Специфика жанра повести, на наш взгляд, довольно полно отражается термином *long short story*, а вот термин *short story* остается двусмысленным, что связано с разграничением, либо отождествлением жанров «новелла» и «рассказ» в его пределах.

Ученые, считающие термины *новелла* и *рассказ* взаимозаменяемыми [Томашевский 1999; Бурцев 1987; Еремкина 2009; Скобелев 1982], признают существование двух отдельных жанров, номинированных одним термином, что на наш взгляд, не совсем корректно. Разделяя точку зрения исследователей, выступающих за самостоятельное обозначение двух жанров [Эйхенбаум 1925; Ковалев 1961; Соколова 1979; Эпштейн 1987; Себежко 2001], мы считаем необходимым разграничение жанров и терминов, их определяющих. Отличия в нарративной организации рассказа<sup>1</sup> и новеллы<sup>2</sup> существуют, их не следует рассматривать как синонимы.

**Вторая глава «Генезис английской новеллы и ранние новеллы XIV века»**, состоящая из двух параграфов, посвящена происхождению английской новеллы, в ней рассматривается национальное своеобразие новеллы предвозрождения на примере «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера.

В **первом параграфе** осуществляется анализ ирландских саг с целью выявления отличительных черт кельтских прозаических повествований как генетических предшественников английской новеллы.

Сосуществование письменной и устной традиций, предрасполагавшее к сохранению в ирландских текстах древнейших мифологем, обуславливает ключевые поэтологические характеристики саг: однородность структуры, выражаю-

---

<sup>1</sup> Рассказ ориентирован на изображение событий, поступки и действия персонажей в их доподлинной уникальности и достоверности, преобладание эпического над лирическим, причинно-логичную последовательность композиции и закономерное завершение действия.

<sup>2</sup> Для новеллы характерны психология как материал для перипетий, преобладание лирического над эпическим, гибкая композиция, аналитичность, условность, противоречие как центр сюжета, неожиданная развязка (принцип пуанта).

щаяся в диалогической форме текста, сквозные повторяющиеся фразы, мотив рассказывания как одна из важнейших опорных точек произведения. Краткость (в большинстве случаев относительно небольшой объем), сжатость сюжета, эпизодичность, проявление признаков устного повествования в зафиксированном письменном тексте, объединение в циклы, тематическое многообразие, установка на реалистичность – сочетание всех этих характеристик позволяет интерпретировать сагу как первичную форму малой прозы Великобритании. В связи с выявлением обозначенных типологических, генетических и историко-культурных аналогий и перекличек, созвучных с жанром новеллы, мы расцениваем сагу как исток, определяющий национальную самобытность эволюционного развития английской новеллы. Имея в виду выделенные нами художественные особенности древних кельтских повествований, мы выдвигаем научную гипотезу, что именно они явились прародителем английской новеллы, ее национальным прообразом. Не считая корректным уравнивать новеллу и сагу в жанровом отношении, мы подчеркиваем особую значимость саги, оказавшей влияние на формирование новеллистического жанра.

С учетом многообразия саг и разных вариантов их объединения в циклы в работе мы, вслед за известными кельтологами (С.В. Шкунаев, С.В. Шабалов, А. и Д. Рис) [Шкунаев 1991; Шабалов 2002; Рис 1999] выделяем общие типы саг согласно тематике и проблемам, поставленным в них: «мифологические (фантастические)» («Смерть детей Тайре», «Битва при Маг Туиред» (мифологический цикл)); «сказочно-романтические» («Изгнание сыновей Уснеха» (уладский цикл), «Преследования Диармайда и Грайне» (цикл Финна)); «героические» («Угон быка из Куалнге» (уладский цикл), «Разговор стариков» (цикл Финна)); «исторические» («Приключения сыновей Эохайда Мугмедона» (королевский цикл)).

Во *втором параграфе* рассматривается поэтологическая специфика ранних английских новелл чосеровского периода.

В ходе нашего исследования было установлено, что до XIV века можно говорить лишь об исторических подступах, о предыстории новеллистического жанра в английской литературе. С приходом Джеффри Чосера английская новелла начала формирование как абсолютно новый и самостоятельный полноценный жанр.

Неоспоримый факт влияния разных европейских литературных традиций на формирование новеллистики Дж. Чосера вызывает вопрос об особенностях национального своеобразия английской новеллы. С целью выявления ее национальной самобытности проводится сравнительно-сопоставительный анализ некоторых пар сюжетно совпадающих новелл из «Декамерона» Дж. Боккаччо<sup>3</sup> и «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера: «Рассказ шкипера» («Кентерберийские рассказы») и новелла первая восьмого дня («Декамерон»); «Рассказ ма-

---

<sup>3</sup> О взаимосвязи двух произведений неоднократно высказывались различные ученые: Дж. Драйден [Dryden 1961], Дж. Лоуэлл [Lowell 1969], Д. МакГрейди [McGrady 1977], Р. Керкпатрик [Kirkpatrick 1982], П. Бойтани [Boitani 1977], Дж. Култон [Coulton 2004], Р. Эдвардс [Edwards 2002], А.А. Елистратова [Елистратова 1935], А.К. Дживелегов [Дживелегов 1943], Ю.М. Сапрыкин [Сапрыкин 1978], Г.В. Аникин и Н.П. Михальская [Аникин, Михальская 1998].

жордома» («Кентерберийские рассказы») и новелла шестая девятого дня («Декамерон»).

В ходе анализа установлено, что новеллы Боккаччо не изобилуют подробностями, выделяются достаточно сжатыми и лаконичными характеристиками персонажей, у них практически отсутствует лицо и индивидуальность, представлены лишь типологические черты. Чосер, наоборот, ориентирован на обрисовку внешности и изображение душевных качеств человека. Для примера сравним героя-любownika из первой пары новелл. В «Декамероне» – это едва охарактеризованный наемный солдат Вольфард, проживавший в Милане, «...верой и правдой служивший тем, кто его нанимал...» (Боккаччо, с. 505). Чосер выбирает на эту роль монаха. Брат Жан – хитрый, озорной, очень осторожный, немного лицемерный и пошловатый тип. Многогранность его характера особенно убедительна, когда писатель подчеркивает рациональность его религиозной жизни (проповедует герой не одинаково для всех, а согласно социальному положению прихожанина).

Новеллы Чосера отличаются от новелл Боккаччо и более искусной композицией. Так, в финале первой новеллы восьмого дня боккачиевская героиня наказана за свою корысть и смиренно принимает сложившуюся ситуацию. У Чосера, ловко обращая обстоятельства в свою пользу, энергичная и находчивая женщина выходит «сухой» из воды. Сделав вид, что деньги, которые ей вернул монах, она приняла за подарок, героиня упрекает собственного мужа в невнимании и тратит все средства на наряды, которые, по ее мнению, подобало бы купить самому купцу. Именно с таким поворотом событий связано неожиданное в новелле Чосера. Там, где произведение Боккаччо заканчивается, «Рассказ Шкипера» принимает непредвиденный оборот, что соответствует технике пуантизма как отличительной жанровой черты новеллы.

Новизна художественной формы английской новеллы, разработанной Джеффри Чосером, закрепляется в новеллистической композиции (композиция малого короткого жанра), в конфликте (человек и житейские обстоятельства, личность и судьба), в характере персонажей, в повествовании о каком-то одном происшествии, случае, событии.

Помимо итальянского влияния, в «Кентерберийских рассказах» обнаруживаются следы французской литературной традиции, представленной рядом средневековых жанров, зародившихся на французской культурной почве: «рыцарский роман», «песни труверов», бретонские «лэ», «фаблио». Пересказанный в «Рассказе Батской Ткачихи» сюжет об одном из рыцарей короля Артура, посягнувшего на девичью честь, через женскую тему, связанную с символизмом верховной власти, выявляет этимологические параллели с ирландскими сагами, например, с сагой «Приключения сыновей Эохайда Мугмедона». В ней персонифицированный образ власти предстает в образе ужасной старухи, превращающейся в прекрасную даму благодаря соитию с Ниаллом Девяти Заложников, которому предназначено стать королем.

В зависимости от преобладающей темы, мотивов и сюжета, определяющих основное содержание произведения, среди новелл Чосера, в которых отчетливо прослеживаются древнекельтские параллели, просматриваются определенные

типы, схожие с выделенными нами ранее типами саг. След «героических» саг проявляется в новеллах «Рассказ Рыцаря», «Рассказ о сэре Топасе», «фантастические» саги продолжают свою линию в «Рассказе Монастырского капеллана», «Рассказе Батской ткачихи», «Рассказе Сквайра». «Романтические» саги получают отголосок в «Рассказе Шкипера», «Рассказе купца» и др. Таким образом, среди новелл Джеффри Чосера можно также выделить некоторые типы: «фантастические» новеллы, «романтические» новеллы <sup>4</sup> и «героические (рыцарские)» новеллы.

Существующие внутритекстовые типологические сходства между ирландскими сагами и новеллами Дж. Чосера позволяют рассматривать сагу как один из источников малого жанра в творчестве поэта. Это понимание дает нам возможность не только выявить характерные особенности новеллистики Чосера, но и определить специфические черты национального развития английского малого жанра в целом, а также наметить ключевые этапы в его исторической хронологии.

**В третьей главе «Развитие жанра новеллы с XV по XVIII века. Новелла как вставной текст в плутовском, просветительском и готическом романах»,** состоящей из двух параграфов, рассматриваются особенности функционирования новеллистического жанра в качестве вставного элемента плутовского, просветительского и готического романов.

**Первый параграф** посвящен изучению поэтики новеллы, являющейся вставным текстом в плутовском романе.

Новелла в структуре английского плутовского романа является не просто вставной конструкцией, но жанрообразующим компонентом: в силу своей краткости, сжатости, эпизодичности она формирует то или иное яркое сиюминутное впечатление героя, становится очередным этапом его путешествия, а все в совокупности новеллистические повествования решают в романе проблему широкого охвата разнородных сфер и явлений жизни.

В первом полноценном английском плутовском романе Томаса Нэша «Злополучный путешественник, или Жизнь Джека Уилтона» пестрая вереница плутовских авантур выявляет тенденцию к показу широкой панорамы человеческого бытия. Связывая сюжетные линии романа воедино, новеллы решают «проблему повествования»: они формируют пространственные перемещения, что является основой развития характера главного героя – Джека Уилтона. Ро-

---

<sup>4</sup> Называя новеллу «романтической», мы имеем в виду тот тип новеллы, в котором среди прочих тем и проблем сюжетно акцентируется любовь и брак как основа социальных отношений, и подразумеваем английское «*romance*», восходящее к рыцарскому роману, сюжетика которого базируется на кельтском эпосе, бытовавшем на территории французского полуострова Бретань и английской области Уэльс. Понимание термина *romance*, включающее жанровый аспект, предполагает наличие любовной истории с акцентированным чувством любви, что в исторической перспективе закрепилось как определяющая черта жанра [Владимирова 2016b: 201]. Говоря о новелле, мы подчеркиваем сохранившиеся и развиваемые английской литературой черты «*romance*» как основной составляющей поэтики рыцарского романа, с которым и связан генезис любви и ее коллизий, и что нашло дальнейшее развитие в романе и новелле последующих столетий. Один из вариантов перевода «*romance*» на русский язык – «романтический эпизод» (АРС). Во избежание наложения разных смыслов мы пользуемся номинацией «новелла-romance» при рассмотрении новеллы на каждом этапе ее развития.

ман, написанный в период кризиса раннеренессансных идеалов, полон многочисленных сатирических зарисовок и иронических насмешек в сторону различных социальных типов людей, с которыми сталкивается Джек Уилтон.

Вставные новеллы романа подразделяются на исторические (жизнь героя в романе целиком спроецирована на исторический фон <sup>5</sup>) и романтические. Примером первого типа может служить одна из новелл, в основе которой лежат реальные события из истории возникновения и развития анабаптизма в Германии в начале XVI века (Джек Уилтон направляется в Германию, в Мюнстер, где глава анабаптистов Джон Лейден восстает против императора и герцога Саксонского). Новелла выдержана в подчеркнуто ироничном тоне и посвящена осмеянию радикального религиозного движения. Внутреннюю динамику новеллы определяет критический взгляд писателя на современные ему политические события. Уилтон как человек, оторвавшийся от общественной системы, смело, едко и с большой долей иронии описывает все происходящее.

Примером второго типа вставных новелл является новелла о любви Суррея к прекрасной Джеральдине <sup>6</sup>. Большую часть произведения занимают выражение любовных чувств Суррея и описание подробностей рыцарских ритуалов. История, написанная преимущественно в традициях средневековых рыцарских жанров (и в первую очередь – romance), иронично переосмысливается в стиле идеологии Возрождения.

Все вставные новеллы являются сюжетными и завершенными, в них четко просматривается установка на устное повествование, на рассказывание, что и подчеркивается авторской жанровой маркировкой: «This tale must at one time or other give up the ghost, and as good now as stay longer» (Nash, p. 22) – «Рассказу <sup>7</sup> сему должно рано или поздно прийти к концу, и стоит ли его продолжать?» (Нэш, с. 431).

**Второй параграф** посвящен изучению поэтики новеллы, являющейся вставным текстом в просветительском и готическом романах.

По мере того как новелла выступает в качестве вставного эпизода просветительского романа, между большой и малой формой устанавливаются тесные взаимоотношения. На поэтике новеллы отражаются результаты новаторских поисков писателей-романистов. Большое значение в этом отношении имела разработанная Г. Филдингом теория романа, важнейшие положения которой были адаптированы жанром просветительской вставной новеллы. Отправными пунктами для поэтики новеллы стали:

- утверждение о связи произведения с жизнью (авторы «всегда должны строго придерживаться природы, от правдивого подражания которой и будет проистекать все удовольствие, какое мы можем таким образом доставить разумному читателю» (Филдинг, с. 282));

---

<sup>5</sup> В работе над романом Нэш ориентировался на исторические труды XVI века – на «Хронику» Ланкета (1565) и «Хронику» Слейдана (английский перевод – 1560 г.).

<sup>6</sup> Новелла, возведенная вокруг исторической личности – английского поэта, воина, дипломата, павшего жертвой придворных интриг – Генри Говарда, графа Суррея (1517–1547).

<sup>7</sup> Мы ссылаемся на общепринятую версию перевода данного текста на русский язык. Слово *рассказ* – трактовка переводчика. Мы рассматриваем данное произведение как новеллу.

- тезис о создании характеров не через копирование природы, а через «выражение ее существа» (Там же);

- правило построения композиции произведения с опорой на принцип единства действия и драматический способ его развития (Филдинг говорил о необходимости соединять в одном произведении смешное и серьезное, возвышенное и низкое, обычное и чудесное);

- прием повествования от лица автора-рассказчика.

Поэтика вставных новелл романов Г. Филдинга (например, вставная новелла о горном отшельнике <sup>8</sup>, вставная новелла о Леоноре <sup>9</sup>) и Т. Смоллетта (например, вставная новелла из главы ХСVIII) <sup>10</sup> в той или иной мере созвучна обозначенным требованиям.

Вставные новеллы Л. Стерна отличаются от новелл Г. Филдинга и Т. Смоллетта:

- более свободной композицией (включение подробных рассуждений на разнообразные темы, обращений к воображаемому и персонифицированному читателю, обусловленное активным использованием приема повествования от лица автора-рассказчика; ассоциативное, нелинейное повествование с постоянными отступлениями в сторону, отсылками к сказанному ранее);

- темой изображения творческого процесса (вставная новелла «Повесть <sup>11</sup> Слокенбергия» <sup>12</sup>), в ее контексте поэтологические приемы выступают не только средством, но и содержанием, что существенно повышает меру художественной условности повествования;

- обогащением новеллы психологической интроспекцией (описания различных психологических состояний героя, грусти по поводу жизненных неурядиц, например, монолог нотариуса из вставной новеллы романа «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии»).

Новеллистичность как жанрообразующий фактор готических романов создает повышенную сложность и неоднородность их пространственно-временной организации. Диалогическое взаимодействие новеллы как вставного текста и готического романа часто обусловлено приемом создания ситуации беседы-обсуждения вставной новеллы в рамках романа (вставная новелла в романе Г. Уолпола «Замок Отранто» не просто включается в повествование в тот момент, когда Фредерик рассказывает Ипполите свою историю, она вызывает активный отклик персонажей, слушающих ее).

Вставная новелла английского готического романа привносит в жанр новое понимание психологии человека в ее сложности и противоречивости и провозглашает культ «интересной» личности, все чаще включающий анализ мыслей, реакций и чувств индивида. Целью в этого типа вставной новелле является поэ-

---

<sup>8</sup> Роман «История Тома Джонса, найденьша».

<sup>9</sup> Роман «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса».

<sup>10</sup> Роман «Приключения Перигрина Пикля».

<sup>11</sup> Мы ссылаемся на общепринятую версию перевода данного текста на русский язык. Слово *повесть* в данном случае – трактовка переводчика, для которого разница в терминологии явно не имела большого значения. В оригинале слово *повесть* звучит как «tale». Мы рассматриваем данное произведение как вставную новеллу.

<sup>12</sup> Роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

тизация душевной стихии, углубление в нее, перенос акцента на перипетии индивидуальной человеческой судьбы.

В ранних готических романах (Г. Уолпол «Замок Отранто», А. Рэдклиф «Удольфские тайны») вставная новелла соотносится с содержанием принимающего текста, особенности ее сюжета заключаются в искусно разработанной авантюрной интриге в контексте использования сверхъестественных ситуаций: посещение потусторонних сил со злой целью (вставная новелла в романе Г. Уолпола «Замок Отранто»), явление призрака (вставная новелла в романе А. Рэдклиф «Удольфские тайны») и т.п.

Специфика системы образов и психологии персонажей вставной новеллы заключается в предельной поляризации героев (противопоставление добродетели неискушенных людей, ведущих скромную жизнь, порокам злодеев, обураваемых страстями (например, барон и рыцарь во вставной новелле «Провансальская новелла», роман «Удольфские тайны»).

Характеристика хронотопа вставной готической новеллы определяется особенностями художественного континуума, который предполагает воскрешение прошлого и демонстрацию его связи с настоящим (подчеркнутая условность хронотопа, выражающаяся в ретроспективном развитии событий (вставная новелла об Альфонсо Добром из романа Г. Уолпола «Замок Отранто»)).

Опираясь на выстроенную нами историю вставной новеллы XVII – XVIII веков, мы можем выделить «готическую», «романтическую» («новеллу romanse»), «историческую», а также зачатки «психологического» типа новелл и говорить о наметившемся стремлении в развитии новеллы к полижанровости – тенденции, более полно проявившей себя в XIX веке.

**В четвертой главе «Метаморфозы английской новеллы в XIX веке: стремление к синтезу; психологизация и романизация жанра»,** состоящей из семи параграфов, анализируются формы и способы преобразования жанра новеллы на протяжении XIX века.

**В первом параграфе** описана тенденция синтеза жанровых признаков новеллы и очерка как одного из направлений развития английского малого жанра в XIX столетии. Симбиоз новеллистических и очерковых черт («Очерки Боза» Ч. Диккенс, «Книга снобов» У. Теккерея) выражается в соединении художественного повествования с публицистикой, в переходах от образов, картин к эмоционально-насыщенным убеждениям и умозаключениям. В произведениях подобного типа ярко выражен поворот от очерковой структуры к новеллистической с характерными для новеллы сюжетным напряжением и неожиданной концовкой.

Особенности, присущие одновременно двум типам английского очерка, *essay* и *sketch*, позволяют писателям проводить эксперименты в области жанра новеллы, ее стиля, техники письма. Очерковая стилистика, становясь органичной частью новеллы, приводит к расширению ее жанрообразующих признаков: дает новелле установку на реалистичность, визуализированность, реализуется в открытых или двойственных концовках, началах-с-середины, связана с сохранением фигуры рассказчика (Р. Киплинг «Отброшенный», «Ворота ста печалей», «Город страшной ночи»).

Во *втором параграфе* новелла рассматривается в качестве одной из составляющих вариативных форм малой прозы.

Тенденция стремления английского малого жанра к подвижности, интенсивному и экстенсивному наращиванию потенциала выражается в тяготении к синтезу, но новелла не только вбирает в себя черты других жанров, но может выступать и как одна из составляющих вариативных форм малой прозы. Писатели-викторианцы используют элементы новеллистической поэтики в разработке новых вариантов жанров малых форм, не всегда соотносимых с традиционными жанровыми номинациями.

В качестве примера мы приводим «Рождественские истории» Ч. Диккенса и У. Теккерея, композиционные особенности которых определяются полифоническим характером текстов, их составляющих. Среди них одно из важных мест принадлежит новелле. В произведениях Диккенса новеллистические признаки проявляются в рамках сферы «чудесного», «необычайного», «неожиданного», предполагающего изображение совершающейся с героем метаморфозы. Именно с осуществлением перехода произведений к новеллистической структуре, в рамках которой обязателен внезапный и неожиданный поворот, а также сильный акцент на окончании, содержащем пуант, связана реализация архетипа чуда в «Рождественских историях». Принцип соединения реалистического изображения действительности со сказочной образностью, наличие перекличек с традицией готической вставной новеллы выявляет этимологические параллели с английским новеллистическим жанром в процессе его эволюции.

Новеллистическая поэтика в «Рождественских историях» У. Теккерея способствует реализации иронического содержания. Заменяя ряд сказочных мотивов новеллистическими, автор отступает от традиционной сказочной схемы и акцентирует нетипичную концовку, нарушая принцип сказочного баланса и задерживая центральный момент сюжета.

В *третьем параграфе* рассматривается влияние Эдгара По на развитие жанра английской новеллы.

Существенные трансформации английского новеллистического жанра во второй половине XIX в., обусловленные углубленным исследованием внутреннего мира человека, связаны с именем американского писателя Эдгара По, выступившего художественным новатором в области психологической новеллы.

В становлении английской новеллы имело большое значение как художественное, так и теоретическое наследие Эдгара По. Изучая разработанную писателем теорию жанра новеллы<sup>13</sup> и эксперименты, начатые По в 30 – 40-е годы XIX столетия, английские писатели (Г. Уэллс, Р. Киплинг, Г. Джеймс, Р.Л. Стивенсон) продолжили дело формирования жанра на английской почве, придавая ему те черты, которые сегодня обозначаются как характерные особенности поэтики английской новеллы конца XIX века, определившие ее движение в направлении возрастания степени художественной условности. Показателем изменения литературной техники послужила увеличивающаяся степень психо-

---

<sup>13</sup> В разработанную писателем теорию жанра входит известный перечень требований, которые Эдгар По предъявлял к писателям: краткость формы, единство эффекта, или впечатления, единство сюжета и стиля, оригинальность и новизна замысла, принцип достоверности повествования.

логической подробности, что выразилось в новом образе героя (часто страдающего душевным расстройством), повествовательной структуре, опирающейся на пару «рассказчик-герой» (нередко совпадающих в одном лице), неожиданном соотношении реальности и фантастики (игра на грани реальности фантастического и возможности невероятного), смещенном хронотопе (время, способное растягиваться и сжиматься, реальность пространства ставится под сомнение).

В *четвертом параграфе* речь идет о Генри Джеймсе как о реформаторе поэтики английской психологической новеллы.

Особенности поэтики психологизма писателя были определены признанием необходимости связи произведения с реальностью, со средой; отправным пунктом для Джеймса чаще всего служили реальные жизненные факты. Преобразование новеллистического жанра было обусловлено и новой концепцией автора: Г. Джеймс являлся сторонником авторской непричастности к изображаемому, которая предполагала объективную подачу материала без навязчивого присутствия автора. Изгнание писателя повлекло за собой введение повествователя. Джеймс использовал драматический метод – проекцию сознания героя без комментариев и объяснений писателя<sup>14</sup>. Использование этого приема композиционно усложняет новеллистическое повествование. По принципу концентричности тот или иной факт постепенно вырастает в своей полноте перед читателем и рассказчиком, ведущими философско-этическое и нравственно-психологическое расследование. В результате возникает неоднозначность в понимании и истолковании произведений, а отсюда и возможность существования нескольких интерпретаций одного и того же текста. Автор погружает читателя в душевный «модус» того или иного персонажа, не нарушая его пространственной, временной и психологической структуры, в итоге хронотоп всей новеллы может строиться так, что читатель оказывается то продвинутым вперед по общему вектору времени и логики событий произведения, то вновь погруженным в прошлое. Такой метод называют методом «смещенного повествования» [Tanner 1963]. Английские новеллисты, углубляясь в кропотливый психологический анализ, все чаще применяют усложненную манеру косвенного повествования в духе Генри Джеймса (Г. Уэллс «Дверь в стене», Р. Киплинг «Рикша-призрак»).

В *пятом параграфе* кратко характеризуются жанровые вариации новеллы XIX века. Среди многочисленных видов и типов новеллы, релевантных для нашего исследования, особо выделяются три, наиболее распространенные: «романтическая» новелла<sup>15</sup>, которая есть у всех писателей, работающих в малом жанре (Г. Уэллс «Жемчужина любви», «Сердце мисс Винчельси», Г.

---

<sup>14</sup> Структурной основой новелл писателя служило либо центральное сознание третьего лица, через которое к читателю приходит опыт («Пойнтонская добыча», «Что знала Мейзи'У», «Урок мастера», «Бруксмит»), либо центральное сознание первого лица, описывающего ситуацию и свои впечатления о ней («Поворот винта»).

<sup>15</sup> «новелла romance».

Джеймс «Дейзи Миллер», Р. Л. Стивенсон «Олалла»), «новелла ужасов»<sup>16</sup> (Киплинг Р. «Необычайная прогулка Морроуби Джукса», Г. Уэллс «История покойного мистера Элвешема») и «сенсационная новелла»<sup>17</sup> – прототип детективной новеллы (Р. Л. Стивенсон «Новые тысяча и одна ночь»).

В *шестом параграфе* рассматривается проблема межжанрового взаимодействия новеллы и романа, описывается тенденция романизации малого жанра, а также анализируется функционирование новеллы как вставного текста.

Развиваясь в сложном диалектическом единстве с романом, новелла претерпевает процесс жанровой трансформации, накапливая ряд признаков, сближающих ее с жанром романа (в этом смысле можно говорить о «романизации» жанра): характер центрального персонажа как проблемный центр произведения; сюжет как развитие характера, основной чертой которого является его романная незавершенность; взаимосвязь состояния сознания человека и его поведения как объект анализа (Г. Уэллс «Филмер», Г. Джеймс «Урок мастера»); пространственная и временная экстенсивность (Р. Киплинг «На городской стене», «В доме Судху», «Джорджи Порджи», Дж. Конрад «Юность»); новелла нередко сегментируется, дробится на фрагменты, части или главы (Г. Джеймс «Урок мастера», Р. Киплинг «Без благословения церкви»).

Взаимодействуя с большим жанром в качестве вставного текста, в начале столетия новелла ложится в основу жанра роман-сериал. Такие свойства новеллы, как малый формат, сжатость сюжета, эпизодичность, установка на достоверность, позволяют роману-сериалу быстро реагировать на внешние изменения и события. Соотнесение событий жизни героев новелл с реальной жизнью читателя делает процесс чтения увлекательным, что отвечает одному из главных условий существования жанра романа-сериала (Ч. Диккенс «Посмертные записки Пиквикского клуба»).

Новелла как вставной текст присутствует в романном творчестве большинства писателей середины и конца XIX столетия. При этом авторы нередко используют уже существующие в их творчестве новеллы. К примеру, новелла Дж. Конрада «Тремолино» в почти неизменном виде входит в качестве эпизода в роман «Морской бродяга». «Рассказ»<sup>18</sup> Черного Энди о Тоде Лапрайке включается в качестве вставной новеллы в роман Р. Л. Стивенсона «Катриона».

Новелла как вставной элемент в позднем готическом романе, не утрачивая динамичности, психологизируется, автор сосредоточивает внимание на внутреннем мире героев. По мере развития действия в новеллах происходит изме-

---

<sup>16</sup> «ghost story», «horror story».

<sup>17</sup> «sensation story» – тип новеллы, эксплуатирующей элемент неожиданности и напряжения в сюжете с криминальной и мистической составляющей. Определение дано нами по аналогии с определением романа sensation novel из Оксфордского словаря литературных терминов: «A kind of novel that flourished in Britain in the 1860s, exploiting the element of suspense in stories of crime and mystery...» (TODLT).

<sup>18</sup> Ссылаемся на общепринятую версию перевода данного текста на русский язык. Мы же рассматриваем данное произведение как новеллу.

нение характеров персонажей, выявляющееся в процессе их саморефлексии (Ч. Метьюрин «Мельмот Скиталец»).

В *седьмом параграфе* анализируются типологические особенности английского новеллистического цикла XIX столетия.

Одной из типологических особенностей новеллы рубежа веков является усиление эпического начала. Потребность осмыслить в художественном виде своё время и судьбу современника находит выражение в циклизации новеллы.

На основе анализа трудов отечественных и зарубежных ученых по циклу [Clay 1998; Dunn 1995; Green 2001; Kennedy 1995; Mann 1988; Афонина 2005; Егорова 2004] определяем авторский прозаический цикл как систему особым образом организованных текстов, в которой каждый текст, оставаясь относительно самостоятельным, становится и элементом единой системы. Системные отношения между текстами-элементами цикла возникают на всех уровнях структуры (предметно-образном, сюжетном, персонажном, повествовательном, мотивном и т.д.) [Афонина 2005].

Среди разновидностей циклов английских новелл второй половины XIX столетия выявляются циклы с рамой (цикл Р. Л. Стивенсона «Алмаз Раджи», цикл Дж. Конрада «Short stories»); циклы без рамы (Г. Уэллс «Похищенная бактерия и другие происшествия», «Рассказы о пространстве и времени», Г. Джеймс «Пламенный паломник и другие рассказы»). На основании системы персонажей текста выделяются две разновидности цикла (как с рамой, так и без нее): циклы со «сквозными персонажами» («Клуб самоубийц» и «Алмаз раджи» Р. Л. Стивенсона) и циклы без «сквозных персонажей» (Дж. Конрад «Приливы и отливы», Р. Киплинг «Простые рассказы с гор»).

В пятой главе «**Особенности преобразования английской новеллы в XX-XXI веках: изменения в поэтике психологизма, полижанровость, жанровый полиморфизм**», состоящей из двух параграфов, исследуется специфика жанра новеллы в XX-XXI столетиях.

В *первом параграфе* рассматривается новелла 20-30-х годов. В нем анализируется своеобразие поэтики психологизма Дж. Джойса и В. Вулф, инновационной поэтики Д. Г. Лоуренса, исследуется тенденция «от новеллы к роману» в рамках процесса взаимодействия большого и малого жанров, описывается принципиально новая неклассическая модель художественного новеллистического текста как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания; здесь интерпретируются терминологические понятия (интертекстуальность, интермедийность, аллюзия, пиктуропоэтика, экфрасис), в контексте которых происходит описание новеллы, представляющей продукт трансформации поэтики психологизма.

Часть параграфа посвящена краткому обзору новаторской поэтики Джеймса Джойса, разработавшего и реализовавшего в цикле новелл «Дублинцы» целую систему художественных приемов и экспрессивных средств: эпифания, определившая напряженное внутреннее действие при внешней бесфабульности и бессюжетности, раскрытие героев при помощи несобственно-прямой речи, переходящей во внутренний монолог, монтажность, обилие символов, лейтмотивов, библейских и литературных аллюзий как явлений интертекстуальности, интер-

медиальность. Основные аспекты поэтики Джойса, намного лет вперед определившего направление развития английского малого жанра, были подхвачены и развиты младшими современниками писателя, в частности, В. Вулф. На примере новелл писательницы («Ненаписанный роман», «Королевский сад», «Разговор» и др.) выявляются характерные черты поэтики английской новеллы первой трети XX столетия: философизация, аллегоризация, глубокая символика, введение аллюзивного подтекста, интермедиальность, расширение жанровых границы новеллы за счет включения в нее кодов разных жанров (роман, эссе и др.).

В параграфе описывается инновационная поэтика Д. Г. Лоуренса, в новеллах которого находит ярчайшее выражение характерная для рубежа веков тенденция к взаимодействию изобразительных возможностей разных искусств, проявляющаяся, прежде всего, в творческом использовании достижений живописи.

Пиктуропоэтика писателя, которую отличает большое разнообразие форм и приемов, реализуется на уровне создания словесных картин за счет поэтических средств языка (метафор, эпитетов, художественных сравнений, авторских цветообозначений); на уровне поэтических символов и аллегорий (флора и фауна); на тематическом уровне; в жанрах портрета и пейзажа. Наложение этих интермедиальных средств на концепцию героя Лоуренса, делавшего акцент на подсознании как естественной основе личности, позволяет писателю расширить изобразительные возможности английской новеллы и обогатить ее такими чертами, которые выходили за рамки литературной традиции (импрессионистическая образность, показывающая мимолетность человеческого бытия, неожиданное «соединение фотографической точности прерафаэлитов и цветовой экспрессии, свойственной Ван Гоггу» [Антонова 2011: 15]).

В завершающей части параграфа рассматривается взаимодействие большого и малого жанров в рамках тенденции движения «от новеллы к роману».

Мы отмечаем, что в 20-30 – е годы XX века малый жанр все чаще становится той стартовой площадкой, на которой разрабатываются и оттачиваются художественные приемы, решения и тематика, находящие затем выражение в романной прозе писателей. В качестве примеров мы приводим: роман «Улисс» и цикл новелл «Дублинцы» Дж. Джойса, новеллы «Пятно на стене» и «Королевский сад» и роман «Комната Джэйкоба» В. Вулф, роман «Миссис Дэллоуэй» и новеллу «Миссис Дэллоуэй на Бонд-стрит» этой же писательницы. Даже краткий разбор поэтологических особенностей большого и малого жанров Джойса и Вулф позволяет выявить преемственную связь между названными новеллами писателей и их романами. Бессюжетность, несобственно-прямая речь и внутренний монолог, трансформированные в прием «потока сознания», интертекстуальные и интермедиальные включения, монтажность – все эти приемы, применяемые в романах, были выработаны в пространстве малого жанра, а затем перенесены в большой.

Схожим образом новеллистика Д. Г. Лоуренса выступала в качестве экспериментального полигона для опробования новых литературных приемов: пристальное внимание к внутреннему миру героя, субъективизация художественной

реальности произведения, провозглашение приоритета инстинкта, иррационального внутреннего «Я» в мышлении и поведении человека, отказ от остро-социальной проблематики, мифологизирование. Так, апелляция к мифологическим, сказочным, эпическим образам в романе «Любовник леди Чаттерли» была отработана в новелле «Принцесса», а использование библейских аллюзий в романе «Жезл Аарона» было сначала опробовано в новеллах «Новая Ева и ветхий Адам» и «Самсон и Далила».

**Второй параграф** посвящен английской новелле второй половины XX – XXI века. В нем рассматриваются такие аспекты поэтики, как полистилистика современной английской новеллы, интермедальность (пиктуропоэтика, экфрасис) и интердискурсивность, в нем также изучается специфика циклизации идей в современной английской новеллистике и межжанровое взаимодействие новеллы и романа.

В первом подпункте параграфа анализируется многосоставный характер постмодернистской поэтики новеллы, который кристаллизуется в полистилистике как формальной доминанте жанра. Вслед за В. А. Пестеревым, который использовал понятие полистилистики, чтобы подчеркнуть воплощение аксиомности идей М. М. Бахтина о романе как целом и одновременно многостильном, разноречивом и многоголосом явлении [Бахтин 1975], мы используем то же понятие, чтобы акцентировать органическое единство формы жанра новеллы «в динамически сложных взаимоотношениях ее внешних и внутренних сущностей и проявлений в процессе постоянного смещения, изменения и замещения художественных доминант» [Пестерев 2001: 24]. Полистилистика новеллы как проявление современного художественного мышления определяется нами, вслед за В. А. Пестеревым, в четырех аспектах: взаимодействие различных художественных систем (эстетических принципов, приемов, образов; смешение жанров и жанровых форм; цитатность и аллюзии как особенности текста, отражающего цитатное мышление; соединение различных языковых стилей: образного, научно-теоретического, документально-публицистического [Пестерев 2001].

Полистилистическая природа современной новеллы выражается в возможности использования ею готовых жанровых структур (или элементов сюжета, определяющих специфику той или иной жанровой формы), содержательность которых углубляет коллизии философского, морального, социального характера, а также сообщает произведению выразительность и активность [Филюшкина 1988]. В качестве примеров использования таких жанровых структур в современной новелле можно привести включение фантастического сюжета (М. Спарк «Апокалипсис мисс Пинкертонов»); готического сюжета (Дж. Фаулз «Бедняжка Коко», Дж. Барнс «Gnosienne»); элементов детектива (Гр. Грин «Аргумент защиты», Дж. Фаулз «Энигма»).

Интересные примеры кросс-жанрового взаимодействия на стыке новеллы и сказки представлены в произведениях цикла А. С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"», когда составляющие жанра сказки переосмысливаются в контексте новеллистического жанра и наоборот, создавая особый жанр на границе вымысла и реальности, в котором причудливо сочетаются традиционные сказочные начало, завязка и сюжет с

непредсказуемой новеллистической концовкой, акцентирующей развязку, что позволило автору маркировать синтетический жанр как «fairy story». Взаимопроникновение жанров происходит через общее поле интертекстуальности.

Тенденция к использованию готовых жанровых структур связывается нами с жанровым многообразием современной новеллы, которую можно подразделить на пять основных видов: «нравоописательная психологическая новелла», строящаяся в основном на бытовой тематике, «романтическая новелла», «готическая» или с элементами готики, «детективная» и новелла, в основе которой лежит гротеск, необычное (иногда «чудесное»). Зачастую элементы сразу нескольких жанров могут переплетаться в одном произведении.

Далее в параграфе рассматриваются особенности интермедиального метатекста в современной английской новеллистике.

В рамках данного исследования обращение к интермедиальности предполагает рассмотрение ее с семиотической точки зрения с учетом того, что в качестве «медиа» в рассмотренных нами новеллах мы имеем дело и со словами писателя, и с полотнами художников, и с реалиями музыкального творчества. Таким образом, *объектом* интермедиального анализа в новелле становится «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого целого» [Владимирова 2016а: 97].

Специфические образы, мотивы и приемы пиктуропоэтики новелл Дж. Барнса, Дж. Фаулза, А. С. Байетт делают актуальной проблему взаимодействия и синтеза искусств в малом жанре. Данное обстоятельство заставляет обратиться к понятию экфрасис, под которым в данном контексте мы подразумеваем описание произведения изобразительного искусства в литературном произведении [Геллер 2002: 5 – 12]. В работе изучены разные типы классификации живописного экфрасиса и проанализированы его функции (хронотопическая, метаповествовательная, сюжетная) в произведениях современных новеллистов (Дж. Барнс «Gnosienne», А. С. Байетт «Произведение искусства», «Боди-арт», «Китайский омар», Дж. Фаулз «Башня из черного дерева»).

Экфрасис как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер 2002: 18] подразумевает перевод информации не только из сферы изобразительных искусств. В отношении поэтики современной английской новеллы нередко употребляется термин *музыкальный экфрасис* [Там же: 13]. На поверхностном уровне интермедиальных музыкальных параллелей коммуникативные установки автора могут быть эксплицированы, как и в случае визуального экфрасиса, т.е. содержат названия и жанровые обозначения музыкальных произведений, имена конкретных композиторов. На глубинных уровнях текста новеллы сфера музыкального может сосредоточиваться в сфере лексической семантики; воссоздания логических закономерностей музыкальной формы; музыкальной метафорики (Дж. Барнс «Помехи»).

Усложнение поэтики современного новеллистического текста приводит к «многослойности» интермедиального экфрасиса. Например, семантика звукового ряда может передаваться через семантический ряд живописных визуальных образов (А. С. Байетт «Произведение искусства»).

Выступая как структурно-семантическая единица текста, экфрасис становится способом его организации, служит созданию образов персонажей, моделированию художественного пространства, а также является средством интеллектуальной игры с читателем, продуцирует умножение ассоциативных рядов, углубляет аллюзивные пласты и символический подтекст.

В параграфе рассматривается риторический дискурс исторической направленности и поэтика интердискурсивности современной новеллы; анализируется новеллистический цикл Джулиана Барнса «По ту сторону Ла-Манша» с точки зрения воплощения современной исторической концепции в английской новелле.

Кроме темы искусства, актуальной и наиболее часто воспроизводимой в современной новелле является история, стимулирующая появление в художественном тексте риторического дискурса исторической направленности. Его своеобразие заключается в отношении современных писателей к историческому знанию, что проявляется в феномене, который получил название «постмодернистского вызова». Атаке подверглись принципы получения информации об исторической реальности, обусловленные априори ироническим отношением к историческому факту, отраженному в нарративе, где он, по мнению модернистов, уже искажен из-за разной степени осведомленности автора текста, его субъективности, тенденциозности, либо преднамеренной лжи или искреннего заблуждения. Отрицая историческую реальность как таковую, писатели-постмодернисты перенасыщают новеллы историческими датами, фактографическими подробностями, реальными статистическими сводками с войны и т.п., акцентируя собственную иронию по отношению к событийному и фактическому ряду истории.

С другой стороны, обращение к исторической теме – один из факторов, активизирующих диалог внутри культуры и один из аспектов интертекстуальности. Самые известные писатели, рассматриваемые как образцы и схемы, расцениваются с точки зрения использования литературы предшествующих столетий сквозь призму целенаправленного соположения различных исторических опытов. Интертекстуальность в английской новелле всегда осознается в связи с понятием национальной идентичности, блокирующей истирание граней между культурами.

«Английскость» в мультикультурном историческом контексте новелл связана с изображением сложности полиэтнической ассимиляции в Англии («Гейбор», «Сын» Г. Свифт), с впечатлениями англичан во время путешествия в другие страны («Помехи», «Туннель» Дж. Барнс; «Уроки плавания», «Сераль» Г. Свифт), реконструкцией памятных событий исторического прошлого Англии («Навечно» Дж. Барнс).

Отражая важнейшие концепты, составляющие ядро английскости<sup>19</sup> в историческом контексте, писатели широко используют приемы вторичной аллюзивности, «текста в тексте», взаимодействия живописных, литературных и музыкальных аллюзий, технику лейтмотивов, символов, ассоциативного использования исторических образов (Дж. Барнс «Навечно», «Помехи», Г. Свифт «Туннель»).

Тема истории обуславливает широкое использование в новелле документа и его имитации (Дж. Барнс «Эксперимент», вставная новелла «Религиозные войны» в романе «История мира в 10 ½ главах», вставная новелла о де Ла Ронсьере в романе Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта»). Разнообразные варианты художественного осмысления «документа» в новелле, сопровождающиеся общим ощущением недоверия к документальному контексту, создают замысловатый «рисунок» новеллистического текста и способствуют повышению степени его художественной условности.

Далее в параграфе представлены приемы циклизации идей в современной английской новеллистике.

Исследование малой прозы современных писателей предполагает изучение ее специфических характеристик при формировании отдельных циклов новелл. Объединяющее начало, образующее текст цикла как прочное художественное целое, предполагает, помимо тематического единства, формирование особой «синергетической» системы, части которой соотносятся друг с другом, «"самоорганизуясь" в единое целое, являющееся результатом внутреннего структурного преобразования» [Смирнова 2002: 20]. Функционирующие как самодостаточные художественные произведения новеллы с помощью процесса внутреннего структурирования порождают устойчивое смысловое поле цикла.

Ключевым основанием для создания цикла новелл является наличие главной проблемы или идеи. К основным способам циклизации идей в современном новеллистическом цикле относятся: тематические переключки между новеллами, заданная автором последовательность текстов с точки зрения концептуального центра цикла, наличие рамы (ее элементами могут выступать не сами новеллы, а подзаголовки цикла), использование ключевых образов-символов, метафор и повторяющихся мотивов, графический эпиграф (ассоциативность в оформлении обложек, «прием графического эпиграфа») [Конькова 2010].

В завершающей части параграфа исследуется своеобразие межжанрового взаимодействия новеллы и романа. Дается характеристика современных романной и новеллистической форм, характеризуются связи между новеллистическим и романским жанром в рамках творчества одного автора, определяются особенности функционирования вставных новелл в большом жанре, выявляются поэтологические приемы, взаимообмен которыми обеспечивает единство вставных и принимающих текстов.

Современная новелла в разных формах ее проявления (в качестве самостоятельной единицы, составляющей новеллистического цикла, в виде

---

<sup>19</sup> «свобода», «дом», «спорт», «эксцентричный англичанин», «бог», «родина», «душа», «война».

неотъемлемого элемента романного текста) на всех этапах развития сосуществует практически на равных правах с романом. Тесная связь тематического, сюжетного и поэтологического характера свойственна циклам новелл М. Спарк «Птица "уйди-уйди"», «Игра голосов» и ее роману «Memento mori», роману С. Хилл «Ночная птица» и ее новеллам «Альбатрос», «Разноцветные бусы», «Мистер Праудхэм, циклу малой прозы А. С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"» и ее роману «Обладать», новеллистическому циклу Дж. Барнса «По ту сторону Ла-Манша» и его роману «История мира в 10 ½ главах», циклу «Башня из черного дерева» Дж. Фаулза и его роману «Волхв», циклу Гр. Свифта «Обучение плаванию» и роману писателя «Игрушка судьбы».

Новелла как вставной текст современного романа, являясь его значимым внутренним элементом, концептуально организует разнородные фрагменты текста, реализует содержательно-структурное единство большого жанра, прогнозирует варианты его концовок, а также формирует восприятие романских героев. Существует несколько типов связи новелл в романе в зависимости от особенностей его построения (ступенчатое, цепное и параллельное [Томашевский 1999]). Вхождение в смысл новелл происходит через знакомство с философией главных персонажей. Новелла соотносится с романом посредством интертекстуальных и интермедийных аллюзий, гносеологических метафор, поэтики заголовочных и эпиграфических текстов (Дж. Фаулз «Волхв», Дж. Барнс «История мира в 10 ½ главах», А. С. Байетт «Обладать»).

Взаимонаправленная художественная корреляция новеллы и романа продолжает тенденцию эволюционного изменения поэтологических свойств малого жанра. Под влиянием романа в новелле реализуется чрезвычайная экстенсивность идей и проблематики, для нее становится характерной специфическая смысловая незавершенность (открытые многовариантные концовки). Переосмысливаются кульминация, избегающая четкой фиксации и развязка, нередко содержащая в себе перспективу. «Пуант» замещается процессом. Ослабленная «сюжетность» приводит к повышению роли внефабульных элементов: портрета, пейзажа, интерьера, часто реализованных посредством экфрасиса и пиктуропоэтики. Для новеллы как для мини-проекции романа характерно введение широкого ассоциативного плана (через посредство интертекстуальности, которая затрагивает тематический, идейный уровень, персонажную систему, сюжетику и мотивику произведений малого жанра).

**В заключении** излагаются основные результаты проведенного исследования.

История развития английской новеллы отличается крайней неравномерностью. Отдаленным предком новеллы, ее первичной формой являются древнеирландские саги. Такие специфические черты кельтских прозаических повествований, как краткость, сжатость сюжета, эпизодичность, проявление признаков устного повествования в зафиксированном письменном тексте и мотива рассказывания как одной из важнейших опорных точек произведения, тяготение к циклизации, тематическое многообразие, установка

на реалистичность, дают нам основание считать саги генетическим истоком новеллистического жанра в литературе Великобритании. В пользу данного умозаключения свидетельствуют выявленные нами внутритекстовые типологические параллели между ирландскими сагами и «Кентерберийскими рассказами» Джеффри Чосера, с приходом которого английская новелла начала формирование как абсолютно новый и самостоятельный жанр.

Форма малого жанра, предложенная Дж. Чосером, берет начало из структурных модификаций, когда группа уже существующих простых жанров подчиняется некоему высшему организационному принципу. С точки зрения генезиса, новелла Чосера интегрировала удивительное разнообразие более старых нарративных жанров: авантюрно-рыцарские повести, античную словесность, фаблю, бретонские лэ. В числе важнейших источников, оказавших серьезное влияние на английскую новеллу, полагается и «Декамерон» Дж. Боккаччо. Именно под воздействием и на примере сборника новелл «Декамерон» огромное тематическое и формальное разнообразие жанров, предшествовавших новелле, приняло устойчивую структуру. Но, несмотря на значительное влияние итальянских новелл, форма, содержание, идеи и образы «Кентерберийских рассказов» приобрели специфически английский колорит под воздействием региональных доминант и национально-обусловленного мировидения. Они отличаются от итальянских новелл более искусной композицией, обилием реалистических деталей, мастерством характеристик, созданием ярких портретов социальных типов английского средневекового общества. Чосер расширил тематику итальянских новелл, углубил их содержание и разработал художественную форму английской новеллы, новизна которой закрепляется в ее композиции (композиция малого короткого жанра), в конфликте (человек и житейские обстоятельства, личность и судьба), в характере персонажей, в повествовании о каком-то одном происшествии, случае, событии.

В XV – XVI веках новелла получает новую жизнь в качестве неотъемлемого элемента плутовского романа (например, в романе Т. Нэша «Злополучный путешественник, или Жизнь Джека Уилтона»), который определяет тенденцию новеллы наращивать динамику повествования за счет углубления материала из обычной, повседневной, действительной жизни отдельного человека – главного героя плутовского романа.

Новелла как вставной элемент продолжает существование и в последующие XVII и XVIII столетия. Функционируя в составе романа, она устанавливает генетические связи с большой эпической формой, от которой воспринимает некоторые поэтологические принципы, такие, как драматизация, проявляющаяся в живости действия, в остроте и напряженности ситуаций, прием ретроспективного развертывания событий, прием повествования от лица автора-рассказчика.

Функционирование вставных новелл в каждой из разновидностей романа отличается своеобразием. Просветительская вставная новелла (например, в романе Г. Филдинга «История приключений Джозефа Эндруса и его друга Абрама Адамса» или в романе Т. Смоллетта «Приключения Перигина Пикля») заостряет и показывает крупным планом проблемы государственного и обще-

ственного устройства, места личности в обществе. Она также становится инструментом полемики о нравственной природе и смысле жизни человека. Вставная новелла готического романа (Г. Уолпол «Замок Отранто», К. Рив «Старый английский барон») привносит в жанр новое понимание психологии человека в ее сложности и противоречивости, поэтологически она отражает поиск авторами нового способа познания мира через новаторские оригинальные форму и содержание, опирающиеся на художественную условность и авантюристичность повествования одновременно.

Претерпевая серьезную эволюцию, совершенствуя структуру, мастерство интриги, диалогичности, развивая повествовательную технику, расширяя рамки художественного времени, обогащаясь психологической интроспекцией, вставная новелла XVII – XVIII вв. в целом сохраняет свои базовые признаки: прозаическую форму, относительную краткость, сюжетно-фабульную конструкцию, в которой преобладают динамические мотивы, сосредоточение средств типизации вокруг одной центральной проблемы, подчеркнутое значение развязки, содержащей пуант.

В XIX веке раскрываются новые возможности малой прозы. В начале столетия новелла сохраняет прямую связь с очерком, вследствие чего происходит расширение спектра ее вариативных жанрообразующих признаков (относительная свобода формы и структуры, мобильность и оперативность, позволяющие смещать акценты к жизненной достоверности, выраженная визуализированность). Новелла также может выступать как одна из составляющих вариативных форм малой прозы: Ч. Диккенс и У. Теккерея широко используют богатые возможности поэтики вставного текста и жанрового синтеза, привлекая новеллистическую поэтику при создании своих «Рождественских историй».

К середине столетия новелла приобретает весомое значение и становится очевидным фактом литературного творчества Ш. Бронте, Э. Гаскел, Дж. Элиот, Дж. Мередита, Ш. Ле Фаню, а к концу 1870-х годов жанр новеллы занимает одно из ведущих мест в наследии Р.Л. Стивенсона, Дж. Конрада, Р. Киплинга, Г. Джеймса. Присутствие новеллы в творчестве писателей-романистов (новелла в качестве сюжетопределяющего компонента, как вставной элемент, как парадигма романного содержания) приводит к трансформации ее поэтологических свойств. Это проявляется в циклизации новеллы, ее «романизации», углубленном психологизме. Накопление в новелле признаков, сближающих ее с жанром романа, выражается в разработке новых приемов создания характеров героев и художественного мира произведения. Сюжет понимается как развитие характера, основной чертой которого является его романная незавершенность, новелла приобретает пространственную и временную экстенсивность.

Изменение новеллистического жанра, обусловленное поисками средств и способов подачи внутреннего мира персонажа, напрямую связано с именами Эдгара По и Генри Джеймса, оказавших значительное влияние на формирование английской психологической новеллы. Такие приемы, как драматический монолог героя, игра на грани реальности и фантастики, устранение образа автора-рассказчика и замена его одним из героев, многофункциональный прием «точки зрения», смещенный хронотоп, разработанные По и Джеймсом, опреде-

лили движение новеллы по пути возрастания приемов вторичной художественной условности.

В начале 20-х годов XX века перемещение акцентов в принципах литературного творчества (под воздействием открытий в физике, философии и психологии) привело к созданию нового типа новеллы как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания. Главным новатором стал Джеймс Джойс, разработавший и реализовавший в малом жанре целую систему художественных приемов и средств (эпифания, раскрытие героев при помощи несобственно-прямой речи, обилие символов, лейтмотивов, библейских и литературных аллюзий как явлений интертекстуальности, интермедиаальность). Основные аспекты поэтики Джойса, намного лет вперед определившего направление развития малого жанра, были подхвачены и развиты современниками писателя (В. Вулф).

В качестве основных черт модернистской новеллы выступают замыкание в рамках частного мира отдельной личности, кропотливое изучение ощущений, переживаний и реакций, исследование подсознательного; уничтожение фабулы; переосмысление персонажа («человек как симптом»); интертекстуальность, текст в тексте; интермедиаальность как следствие усиления творческого взаимодействия между разными видами искусства; игра на грани иллюзии и реальности; активный диалог с читателем; нарушение принципов связанности текста, широкое использование техники монтажа; расширение жанровых границ новеллы за счет включения в нее кодов других литературных жанров и научных дисциплин (интердискурсивность).

Происходит активное межжанровое взаимодействие между новеллой и романом в творчестве одного писателя. С одной стороны, новелла стимулирует изменения большого жанра, придавая ему лаконичность и уплотненность. Совершенствование стиля повествовательной манеры и развитие идей в новелле впоследствии нередко находит выражение в романной прозе (Дж. Джойс, В. Вулф). С другой стороны, романы активизируют новеллистическое мышление авторов: некоторые персонажи, темы или ситуации, упоминаемые в крупных произведениях, зачастую становятся центром новелл (В. Вулф, Д. Г. Лоуренс).

Эволюция новеллы периода после Второй мировой войны и до настоящего времени в основном связана с тремя процессами: влиянием на малый жанр других прозаических жанров, внутрижанровым новаторством, а также углублением традиционных возможностей новеллистики.

«Традиционность» английской постмодернистской новеллы складывается из связи с дореалистической английской новеллой, реалистическим компонентом и тесным контактом с модернизмом начала века. Одной из центральных тем современной английской новеллы является поиск национальной идентичности. Развитие этой темы – дополнительная причина для постоянного обращения к прошлому, истории и культивирования национальной самодостаточности. Важной составляющей темы национальной идентичности для английских писателей является особый пиетет к авторскому канону, творчеству великого автора, воспринятому как образец. Для современной английской новеллы роль подобного канона сыграло творчество Дж. Джойса, имманентный диалог с кото-

рым определил устойчивое присутствие элементов модернистского литературного кода в новелле этого периода.

Многосоставный характер постмодернистской поэтики новеллы кристаллизуется в полистилистике как формальной доминанте новеллистического жанра, определяемой в четырех аспектах: взаимодействие различных художественных систем (эстетических принципов, приемов, образов), смешение жанров и жанровых форм, цитатность, соединение различных языковых стилей.

В качестве основных инструментов углубления вторичной художественной условности писатели-новеллисты – Гр. Грин, Гр. Свифт, Дж. Барнс, Дж. Фаулз, А. С. Байетт и другие – используют многомерное интертекстуальное пространство, цитацию, гиперинформативность, саморефлексию, иронию, передачу идей и стереотипов о прошлом в форме популярной истории, обращение к которой – один из факторов, провоцирующих диалог внутри культуры и один из аспектов интертекстуальности. Из переживания мира как хаоса возникают такие литературные приемы постмодернистской новеллы как отказ от связности, завершённости, фрагментарность, монтаж, нелинейность, открытость текста, смешение жанровых черт.

Как самостоятельная единица, как составляющая новеллистического цикла, либо как неотъемлемый элемент романного текста современная новелла сосуществует почти на равных правах с романом. Корреляция большого и малого жанров в творчестве писателей приводит к расширению композиционных границ последнего. В новелле переосмысливаются развязка, содержащая перспективу, концовка, которая практически всегда многовариантна; «пуант» замещается процессом, ослабленная «сюжетность» ведет к повышению роли портрета, пейзажа, интерьера, реализованных через экфрасис.

Все вышеизложенное свидетельствует о новеллистическом жанре как одном из наиболее подвижных, оперативных и актуальных жанров в современной английской и мировой литературе.

Используя такие критерии систематизации, как тип повествования, градация сюжетности, эволюция условных форм на примере творчества различных английских авторов, мы пришли к выводу о нарастании многообразных форм вторичной (немиметической) художественной условности в новелле, эволюционировавшей на протяжении всей истории существования.

Исследование английской новеллы может быть продолжено в контексте непрерывного динамического развития современной теоретической поэтики, которая дает в руки исследователя многообразный спектр новых категорий и стимулируемых ими методологических подходов, позволяющих обнаружить ранее неизвестные грани художественного мастерства английских писателей XXI века. Выработанный алгоритм диахронно-синхронного типологического изучения новеллы от ее генезиса до современности может быть использован в исследовании американской и европейской новеллистики.

Основные положения диссертации отражены в двадцати шести публикациях и монографии автора общим объемом 20 п.л.:

### **Монография**

*Лебедева О. В.* Английская новелла: история и современность. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 158 с. (10 п.л.).

### **Статьи в рецензируемых научных журналах, включенных в перечень ВАК Минобрнауки РФ**

1. *Лебедева О. В.* Ирландские саги как национальный прообраз современной английской новеллы // Известия Саратовского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. Т. 13. Вып. 2. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2013. С. 54 – 58 (0,5 п.л.).

2. *Лебедева О. В.* Образ истории в новеллистике Джулиана Барнса // Вестник Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. № 73. т.1. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2013. С. 55 – 58 (0,3 п.л.).

3. *Лебедева О. В.* Поэтика английской вставной новеллы XVIII века (на материале произведений Г. Филдинга, Т. Смоллетта, Л. Стерна) // Вестник Челябинского государственного университета Филология. Искусствоведение. Выпуск 76. № 10 (301). Челябинск: Изд-во ЧелГУ, 2013. С. 54 – 58 (0,4 п.л.).

4. *Лебедева О. В.* Поэтика интермедийных связей в новелле Джулиана Барнса «Gnosienne» // Проблемы истории, филологии, культуры. № 1 (39). Москва – Магнитогорск – Новосибирск: Изд-во Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова, 2013. С. 304 – 309 (0,4 п.л.).

5. *Лебедева О. В.* Природа и характер виртуальной реальности в новелле Джулиана Барнса «Gnosienne» // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. Литературоведение. 8.1 (109). Самара: Изд-во СамГУ, 2013. С.155 –159 (0,5 п.л.).

6. *Лебедева О. В.* Жанровое своеобразие английской новеллы чосеровского периода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 6. (45). Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2015. С. 89 – 92 (0,5 п.л.).

7. *Лебедева О. В.* К вопросу о жанровой принадлежности произведения малой прозы А. С. Байетт «Стеклоанный гроб» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 4 (46). Ч.1. Тамбов: Грамота, 2015. С. 98 – 100 (0,4 п.л.).

8. *Лебедева О. В.* Романизация как одно из слагаемых эволюции английской новеллы конца XIX столетия // Вопросы филологии. № 1 (49). М.: Изд-во Института иностранных языков, 2015. С.101 – 107 (0,5 п.л.).

9. *Лебедева О. В.* Ирландские саги как один из литературных источников «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера // Филологические науки.

Вопросы теории и практики. № 11. Ч. 3. Тамбов: Грамота, 2016. С. 39 – 41 (0,5 п.л.).

10. *Лебедева О. В.* Основные принципы циклизации английской новеллы второй половины XX столетия // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 4. Ч. 2. Тамбов: Грамота, 2016. С. 24 – 26 (0,4 п.л.).

11. *Лебедева О. В.* «От новеллы к роману» как одна из тенденций развития английского новеллистического жанра первой трети XX столетия // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 5 (59). Ч. 2. Тамбов: Грамота, 2016. С. 19 – 22 (0,4 п.л.).

12. *Лебедева О. В.* Поэтика межжанрового взаимодействия в произведении А. С. Байетт «Джинн в бутылке из стекла "Соловьиный глаз"» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 4. Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2016. С. 27 – 29 (0,4 п.л.).

13. *Лебедева О. В.* Поэтика психологизма в английской новелле конца XIX века // Сибирский филологический журнал. № 1. Барнаул – Иркутск – Кемерово – Новосибирск – Томск: Изд-во Института филологии Сибирского отделения РАН, 2016. С. 85 – 90 (0,4 п.л.).

14. *Лебедева О. В.* Поэтологическая специфика вставной новеллы английского готического романа // Международный научно-исследовательский журнал. № 5 (47). Ч. 2. Екатеринбург: ИП Соколова М. В., 2016. С. 42 – 43 (0,3 п.л.).

15. *Лебедева О. В.* Синтез новеллы и очерка как одно из направлений развития английского малого жанра в XIX столетии // Международный научно-исследовательский журнал. № 8 (50). Ч. 5. Екатеринбург: ИП Соколова М. В., 2016. С. 117 – 118 (0,3 п.л.).

16. *Лебедева О. В.* Живописный экфрасис в современной английской новелле // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. Филология, педагогика, психология. Калининград: Изд-во БФУ им. И. Канта, 2017. № 1. С. 38 – 44 (0,5 п.л.).

### **Статьи, опубликованные в других изданиях**

17. *Лебедева О. В.* Проблема национальной идентификации в современной английской новелле (на примере новеллы «Драгуны» Дж. Барнса) // Материалы второй научно-практической конференции молодых ученых гуманитариев / Под. Ред. Е. В. Сергеевой, М. Н. Щетинина. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2010. С. 102 – 107 (0,3 п.л.).

18. *Лебедева О. В.* Судьба новеллистического жанра Великобритании во второй половине XX века // Метаморфозы жанра: материалы VIII международной научной конференции «Художественный текст и культура» и XIX международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы / отв. ред. О. И. Половинкина. Владимир: Владимирский государственный гуманитарный университет, 2010. С. 139 – 143 (0,3 п.л.).

19. *Лебедева О. В.* Аллюзии как средство реализации иронии в новеллах Джулиана Барнса (на примере сборника новелл «По ту сторону Ла Манша») //

Материалы докладов аспирантов, соискателей, студентов. XVIII научная конференция преподавателей, аспирантов и студентов НовГУ. 28 марта – 2 апреля 2011 г. Ч. 1. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2011. С. 21 – 23 (0,2 п.л.).

20. *Лебедева О. В.* Английская новелла в XVI веке // Сб. науч. тр. SWorld по материалам международной научно-практической конференции «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании`2012» / под ред. С. В. Куприенко. Вып. 4. Т. 38. Одесса: КУПРИЕНКО, 2012. С. 83 – 86 (0,3 п.л.).

21. *Лебедева О. В.* Интерпретация категорий английскости и францужскости в новелле Джулиана Барнса «Эксперимент» // Язык и межкультурная коммуникация: материалы второй межд. научно-практ. конф. В 2 т. / отв. ред. О. А. Александрова, Е. Ф. Жукова. Т.1. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2011. С.249 – 253 (0,3 п.л.).

22. *Лебедева О. В.* Новеллы Джулиана Барнса «Железнодорожный узел» и «Дыня» в диалоге английской и французской культур // Диалог языков и культур: теоретический и прикладной аспекты: сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. Т.С. Нифанова; Сев. (Арктич.) федер. ун-т им. М.В. Ломоносова. Вып. 5. Архангельск: ИПЦ САФУ, 2011. С. 31– 34. (0,3 п.л.).

23. *Лебедева О. В.* Поэтологическое своеобразие новеллы Джулиана Барнса «Туннель» в контексте новеллистического цикла «По ту сторону Ла - Манша» // Сб. науч. тр. SWorld по материалам международной научно – практической конференции «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития ‘2012» / под ред. С. В. Куприенко. Т. 26. Философия и филология. Одесса: КУПРИЕНКО, 2012. С. 82 – 85 (0,3 п.л.).

24. *Лебедева О. В.* Представление о России и русских в современной литературе Великобритании (на примере творчества Джулиана Барнса) // Российское государство: актуальные проблемы прошлого и настоящего (к 1150-летию российской государственности): сб. матер. Межвуз. междисциплинарной науч. конф. / под. Ред. В. Н. Дежкина, А. В. Китаева и др. Вып. 5. Великий Новгород: НОЧУ ВПО «Санкт-Петербургский институт управления и права», 2012. С.428 – 439 (0,7 п.л.).

25. *Лебедева О. В.* Роль музыкальных аллюзий в новелле Джулиана Барнса «Помехи» // Сб. науч. тр. SWorld по материалам международной научно – практической конференции «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития ‘2012» / под ред. С. В. Куприенко. Т. 26. Философия и филология. Одесса: КУПРИЕНКО, 2012. С. 90 – 92 (0,2 п.л.).

26. *Лебедева О. В.* Художественное осмысление документализма в английской новелле второй половины XX столетия // Гуманитарные научные исследования / под ред. А. В. Машковцева. № 5. М.: Изд-во ООО Международный научно-инновационный центр, 2015 [Электронный ресурс]. URL: <http://human.snauka.ru/2015/05/11163> (дата обращения: 21.11.2016) (0,4 п.л.).

**Лебедева** Ольга Владимировна

Английская новелла от истоков к современности

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Подписано в печать 10.03. 2017. Бумага офсетная. Формат 60×84 1/16.  
Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 2,0. Уч.-изд. л. 2,2. Тираж 100 экз.

Издательско-полиграфический центр Новгородского  
государственного университета им. Ярослава Мудрого.  
173003, Великий Новгород, ул. Б. Санкт-Петербургская, 41.

Отпечатано в ИПЦ НовГУ. 173003, Великий Новгород,  
ул. Б. Санкт-Петербургская, 41.